

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS
Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas
Departamento de Pós-graduação em Filosofia

CAMILO LELIS JOTA PEREIRA

A vida como desígnio da arte
A relação entre arte e pessimismo nas primeiras obras de Friedrich Nietzsche.

Belo Horizonte

2021

CAMILO LELIS JOTA PEREIRA

A vida como desígnio da arte

A relação entre arte e pessimismo nas primeiras obras de Friedrich Nietzsche.

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Filosofia da Universidade Federal de Minas Gerais, como requisito parcial à obtenção do título de Doutor em Filosofia.

Orientador: Prof. Dr. Verlaine Freitas.

Belo Horizonte

2020

100 P436v 2021	<p>Pereira, Camilo Lelis Jota.</p> <p>A vida como desígnio da arte [manuscrito] : a relação entre arte e pessimismo nas primeiras obras de Friedrich Nietzsche / Camilo Lelis Jota Pereira. - 2021.</p> <p>327 f.</p> <p>Orientador: Verlaine Freitas.</p> <p>Tese (doutorado) - Universidade Federal de Minas Gerais, Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas.</p> <p>Inclui bibliografia.</p> <p>1.Filosofia – Teses. 2. Nietzsche, Friedrich Wilhelm, 1844-1900. 3. Schopenhauer, Arthur, 1788-1860. 4.Tragédia - Teses. 4.Pessimismo - Teses. I. Freitas, Verlaine . II. Universidade Federal de Minas Gerais. Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas. III. Título.</p>
----------------------	--

Ficha catalográfica elaborada por Vilma Carvalho de Souza - Bibliotecária - CRB-6/1390



UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS
FACULDADE DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM FILOSOFIA

FOLHA DE APROVAÇÃO

A vida como desígnio da arte

A relação entre arte e pessimismo nas primeiras obras de Friedrich Nietzsche

CAMILO LELIS JOTA PEREIRA

Tese submetida à Banca Examinadora designada pelo Colegiado do Programa de Pós-Graduação em FILOSOFIA, como requisito para obtenção do grau de Doutor em FILOSOFIA, área de concentração FILOSOFIA, linha de pesquisa Estética e Filosofia da Arte.

Aprovada em 19 de março de 2021, pela banca constituída pelos membros:

Prof. Verlaine Freitas - Orientador (UFMG)

Profa. Giorgia Cecchinato (UFMG)

Prof. Olímpio José Pimenta Neto (UFOP)

Prof. Andre Luis Mota Itaparica (UFRB)

Profa. Rosa Maria Dias (UERJ)

Belo Horizonte, 19 de março de 2021.



Documento assinado eletronicamente por **Verlaine Freitas, Professor do Magistério Superior**, em 22/03/2021, às 10:41, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Olímpio José Pimenta Neto, Usuário Externo**, em 22/03/2021, às 11:55, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **André Luís Mota Itaparica., Usuário Externo**, em 22/03/2021, às 12:02, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Giorgia Cecchinato, Professora do Magistério Superior**, em 22/03/2021, às 12:07, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Rosa Maria Dias, Usuário Externo**, em 22/03/2021, às 15:03, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site https://sei.ufmg.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0, informando o código verificador **0613362** e o código CRC **8A6370F6**.

Dedico essa tese à todos aqueles que sonharam juntos.

ADECIMENTOS

Agradeço ao professor Verlaine Freitas, o qual tive a honra de ter como orientador por tantos anos, fundamental por seu zelo e capacidade exemplar de compreensão da filosofia. Sua confiança e aposta neste trabalho suscitam minha gratidão, que vai muito além dos resultados desta pesquisa. Ao professor Tobias Dahlkvist e Joshua Foa Dienstag por terem a paciência e a generosidade de compartilhar seus trabalhos e responderem as perguntas que nortearam esta pesquisa. Aos colegas e amigos de Berlim. Ao Carlos Wagner e ao Thiago Reis: com a honestidade intelectual sem ressalvas, desde sempre apoiaram e contribuíram para a realização desta investigação de doutorado. Aos amigos que nas horas de dificuldade estiveram presentes. A todo corpo técnico da UFMG. Aos funcionários da FAFICH, em especial ao André por ser prestativo em horas de emergência. A todo corpo docente da faculdade de Filosofia, especialmente para a linha de Estética, que a reconhecida capacidade faz desta a maior referência para filosofia da arte no Brasil. A todos professores do IFAC/UFOP que acolheram as aspirações do jovem estudante.

Aos meus familiares, especialmente para aqueles que partiram no meio desta jornada, deixando muita saudade. Meus pais, Rita e José, que com carinho e amor sempre mantiveram meu coração em conforto. A minha companheira Renata, seu amor e dedicação tornaram possíveis esses dias. Sem você nada disso seria realizado. A minha sogra Katia, que me deu o primeiro livro de Nietzsche. A todos amigos da UFOP.

A CAPES, pelo auxílio financeiro concedido para a pesquisa.

*De onde é que vem o baião?
Vem debaixo do barro do chão*

Gilberto Gil / Humberto Teixeira / Luiz Gonzaga.

*Ninguém é comum
E eu sou ninguém*

Peter Gast, Caetano Veloso.

RESUMO

A presente tese aborda o problema do pessimismo como base para a compreensão das obras iniciais do filósofo Friedrich Nietzsche, particularmente *O nascimento da tragédia*. O problema do pessimismo se consolida como debate filosófico no século XIX, mediante a proeminência da filosofia de Arthur Schopenhauer, o qual defende a tese da inexistência de justificativas para a vida humana. Neste contexto, focalizaremos a relação entre arte e pessimismo na obra de juventude de Nietzsche, analisando uma compreensão particular que o filósofo faz da tese defendida por Schopenhauer, conduzindo à concepção de que a existência só se justifica enquanto fenômeno estético. Mostraremos que esse ponto articula toda teoria nietzschiana sobre a estética musical da tragédia grega. Para tanto, argumentamos que: 1) Nietzsche está comprometido com o debate político helenista e classicista sobre as diretrizes que deviam guiar a cultura alemã; 2) a influência de Schopenhauer em *O nascimento da tragédia* deve muito ao problema do pessimismo; 3) Nietzsche cria uma definição particular para o pessimismo sob o mote do dionisíaco. Esta argumentação se divide em 4 capítulos, reconstruindo a investida do filósofo sobre a oposição pessimismo-otimismo. Por fim, defendemos que o problema da justificação da existência, que fundamenta o *Pessimismus-Frage*, é manejado por Nietzsche ao mostrar que, quando posto em boas mãos, o pessimismo não é um problema, mas sim a promoção de uma forma específica de liberdade manifesta na tragédia grega.

Palavras-chave: Friedrich Nietzsche, Arthur Schopenhauer, Arte, Pessimismo, Tragédia, Dionisíaco.

ABSTRACT

This thesis addresses the problem of pessimism as a basis for understanding the initial works of philosopher Friedrich Nietzsche, particularly *The birth of tragedy*. The problem of pessimism is consolidated as a philosophical debate in the 19th century through the prominence of Arthur Schopenhauer's philosophy, which defends the thesis of the lack of justifications for human life. In this context, we will focus on the relationship between art and pessimism in Nietzsche's early work, analyzing a particular understanding that the philosopher makes of the thesis defended by Schopenhauer, leading to the conception that existence is only justified as an aesthetic phenomenon. We will show that this point articulates all Nietzsche's theory on the musical aesthetics of Greek tragedy. To this end, we argue that: 1) Nietzsche is committed to the Hellenistic and classicist political debate on the guidelines that should guide German culture; 2) Schopenhauer's influence on *The birth of tragedy* owes much to the problem of pessimism; 3) Nietzsche creates a particular definition for pessimism under the motto of the Dionysian. This argument is divided into 4 chapters, reconstructing the philosopher's onslaught on opposition pessimism-optimism. Finally, we maintain that the problem of justification of existence, which underlies *Pessimismus-Frage*, is handled by Nietzsche by showing that, when put in good hands, pessimism is not a problem, but rather the promotion of a specific form of freedom manifested in the Greek tragedy.

Keywords: Friedrich Nietzsche, Arthur Schopenhauer, Art, Pessimism, Tragedy, Dionysius,

LISTA DE ABREVIATURAS

Siglas para os textos de Nietzsche citados:

ABM — Além de Bem e Mal

CI — Crepúsculo dos Ídolos

VM — Sobre verdades e mentiras no sentido extra-moral

DS — Considerações extemporâneas I: David Strauss, o devoto e o escritor

VH — Considerações extemporâneas II: Da utilidade e desvantagem da história para a vida

Co. Ext. III — Considerações extemporâneas III: Schopenhauer como educador

Co. Ext. IV — Considerações extemporâneas IV: Richard Wagner em Bayreuth

DM — O drama musical grego

VD — A visão dionisíaca do mundo

EH — Ecce homo

FP — Fragmentos Póstumos

FT — A filosofia na época trágica dos gregos

GC — A Gaia Ciência

GM — Genealogia da Moral

HH I — Humano, demasiado humano I

HH II — Humano, demasiado humano II

NT — O Nascimento da Tragédia

ST — Sócrates e a tragédia

Siglas para os textos de Schopenhauer citados com frequência:

MVR — O mundo como vontade e representação.

Sumário

INTRODUÇÃO.....	1
Cap. 1 Nietzsche e os gregos	18
1.1. Luminosos guias.....	18
1.2 <i>Tragédia como o obra maior.</i>	49
1.3. <i>Prioridade do dionisíaco.</i>	79
Cap. 2. Um corpo no mundo.....	118
2.1 <i>Nietzsche e o corpo</i>	118
2.2 Schopenhauer e a negação do corpo.....	155
2.3. Afirmção do corpo	186
Cap. 3. Nietzsche e o Pessimismo	214
3.1 O pessimismo em <i>O nascimento da tragédia</i>	214
3.2 Pessimismo e otimismo na modernidade.....	240
3.2.1 Pessimismo filosófico de Schopenhauer	271
3.3 O nascimento da tragédia e a história do pessimismo	283
4. A fisiologia do dionisíaco.....	300
4.1 A invenção de Dioniso	300
4.2 Dioniso contra Sócrates.	320
4.3. O desconstrutivista	328
4.4. Dissonância musical	340
4.4 Pessimismo da força	358
CONCLUSÃO.....	381
BIBLIOGRAFIA	388

INTRODUÇÃO

O nascimento da tragédia busca compreender uma cultura que há muito não existe, mas cujos reflexos ainda nos permitem refletir sobre o que hoje entendemos como “cultura”. Essa busca foi iniciada por Nietzsche em tempos de juventude, contando com grande inspiração oriunda do contato com a filosofia de Arthur Schopenhauer e com Richard Wagner. O compositor foi uma figura que deixou evidente para Nietzsche que a transformação da cultura por meio de um fenômeno estético não era uma quimera distante. A dissonância de *Tristão e Isolda* animava toda uma forma de viver através da arte, enfeitando e embelezando a existência com vistas a uma tarefa futura para o renascimento do antigo espírito musical dos gregos clássicos.

Essa tarefa não estava distante, pois se imiscuía entre os planos de uma obra de arte total, uma experimentação estética sem precedentes, grandiosa ao ponto de o próprio Rei Ludwig não se conter para ter diante de si tal feita¹. Esta era Bayreuth, vislumbrada por Wagner e sonhada por Nietzsche, um espaço no qual a verdadeira essência das grandes tragédias gregas estaria disponível àqueles aptos a reconstruir uma cultura elevada. O caminho para esta reconstrução passava pela correta compreensão e assimilação dos experimentos civilizatórios que outrora permitiram aos helenos erigir uma arte trágica.

Contudo, essa disputa não é travada apenas no campo da política cultural, pois tal reconstrução passa por uma antiga contenda entre filosofia e arte². A primordial

¹ Ver PRIDEUX, Sue. 2019, cap. 2.

² PLATÃO. A república, livro X.

crítica de Platão à poesia ilustra o ceticismo sobre a criatividade artística poder ser colocada em bases epistêmicas e éticas. Veremos que esse problema aparece no primeiro trabalho de Nietzsche, *O nascimento da tragédia*, motivando muito de sua escrita quando esta se estrutura em torno de uma antítese entre o mundo dionisíaco de música e a morte desse mundo poético nas mãos da filosofia socrática.

Apolíneo e dionisíaco são os impulsos artísticos que Nietzsche apresenta no primeiro parágrafo de sua obra para explicar o desenvolvimento da arte grega. Em seus primeiros escritos, Nietzsche foi explicitamente influenciado por Arthur Schopenhauer, trazendo para seu pensamento muito do entendimento que este último fazia da clássica divisão filosófica entre aparência e realidade. Dito de modo bastante sucinto, a filosofia schopenhaueriana acredita que o mundo no qual vivemos e obtemos experiências seria apenas representação, e por trás dessa aparência residiria a verdadeira natureza do mundo, a Vontade, constituindo o núcleo ontológico do mundo, semelhante a uma força cega, incessante e impulsiva, identificável pelos humanos porque estaria presente para o indivíduo enquanto desejo e vontade subjacentes, por exemplo, no impulso social, no instinto por comida, por sexo etc.

Essa influência de Schopenhauer incide na visão de Nietzsche sobre a arte, especificamente em relação à tragédia grega, que traz ao texto a ideia dessa forma de arte promover a mais alta conciliação do apolíneo, impulso que representa as faculdades artísticas da individualidade, e o dionisíaco, impulso caracterizado pelo despertar das faculdades criativas do corporal ébrio. Alguns consideram a dinâmica entre o dionisíaco e o apolíneo o ensino central da obra. Isso porque, dentre outras coisas, embebido pela metafísica da Vontade, o Dioniso de Nietzsche seria a representação da verdade

escondida nas aparências, uma verdade feia cuja consciência faz nascerem as necessárias mentiras poéticas para nos proteger.

Enquanto os primeiros quatro parágrafos de *O nascimento da tragédia* mostram a dualidade de *apolíneo e dionisíaco*, os parágrafos cinco a nove investigam as artes dionisíacas da música, dança, poesia lírica e a tragédia. O filósofo defende que a tragédia combina elementos apolíneos e dionisíacos e, com isso, nessa forma artística, os aspectos feios e desarmônicos da existência, como a injustiça e a morte, são diretamente confrontados e afirmados. Ou seja, a verdade metafísica revelada por Dioniso encontraria, junto a Apolo, sua síntese em forma artística. Neste sentido, a terrível dinâmica real do mundo seria ressignificada mediante a arte e isso seria a grande mensagem de *O nascimento da tragédia*.

Dois pontos são centrais para avaliarmos a afirmação acima. Primeiro, essa dinâmica entre o contraste apolíneo e dionisíaco cede lugar quando Sócrates aparece em cena a partir da metade do livro; segundo, compreender que a síntese entre Apolo e Dioniso é o argumento distintivo da obra requer assumir que o Dioniso de Nietzsche pretende ressignificar a verdade metafísica de Schopenhauer. Como veremos, essas duas assertivas geram contradições, pois em vários relatos do período de concepção de *O nascimento da tragédia*, o autor já apresenta negativas a respeito da validade epistêmica da metafísica, assim como, de forma implícita, a recusa da metafísica compõe boa parte dos argumentos centrais de sua obra de estreia.

Argumentaremos que a função da arte em *O nascimento da tragédia* não repousa indistintamente sobre o núcleo da metafísica schopenhaueriana. Ao contrário de uma leitura comum sobre a primeira obra de Nietzsche, que afirma “existir um acordo bastante amplo de que o *Nascimento* incorpora sem modificação a metafísica de

Schopenhauer”³, nesta tese propomos que a hipótese de a metafísica de *O nascimento da tragédia* ser completamente schopenhaueriana deve ser rejeitada. A nosso ver, essa recusa se justifica principalmente porque as “suposições schopenhauerianas” de Nietzsche não apoiam suas próprias conclusões sobre a arte. Para tanto, mostraremos que o cerne estético de seu argumento afirma que os gregos trágicos aceitaram o pessimismo, exemplificado no mito de Sileno, mas rejeitaram a avaliação sobre a existência que este oferecia.

A centralidade das figuras conceituais Apolo e Dioniso permite compreender a estrutura de *O nascimento da tragédia*. Todavia, ao invés de conceber a distinção apolíneo/dionisíaco como uma assinatura da metafísica schopenhaueriana na análise de Nietzsche sobre a tragédia, demonstraremos a resolução final entre nascimento, morte e renascimento da tragédia, que orienta os argumentos desse livro inaugural do filósofo, como sendo mais bem entendida por meio do embate entre filosofia e tragédia enquanto compreensão nietzschiana da disputa quanto ao problema do pessimismo. Neste contexto, arte e filosofia não apresentam apenas a diferença entre duas atividades ordinárias, mas também como um conflito entre duas visões de mundo.

Segundo Nietzsche, existe uma compreensão pessimista da vida e do mundo que originou o épico homérico e a tragédia ática. O otimismo socrático, por sua vez, teria determinado o fim correspondente à tragédia. Assim ele diz: “eis a nova contradição: o dionisíaco e o socrático, e por causa dela a obra de arte da tragédia grega foi abaixo” (NT 79). No entanto, a atividade conceitual da filosofia não está necessariamente ligada ao otimismo, pois é possível que a filosofia se alinhe a uma visão de mundo pessimista

³ YOUNG, J. 2010, p. 26.

e, a partir disso, forneça subsídios para o florescimento da tragédia em novos tempos. Isso estaria acontecendo na Alemanha quando Schopenhauer preparava o terreno para o renascimento da tragédia nas óperas de Richard Wagner.

Buscaremos explicar a maneira como essa dinâmica *otimismo x pessimismo* estrutura *O nascimento da tragédia*, permitindo-nos colocar algumas observações sobre como a filosofia pré-socrática, especificamente Heráclito, compunham a expressão de uma visão de mundo trágica. Esta última, por sua vez, permeava as condições para o florescimento da tragédia. Para tanto, investigaremos o conceito de *dionysische Weltanschauung* como uma metáfora esquemática para a descrição nietzschiana da multiplicidade imaginativa às questões determinantes da vida. Esta última é crucial para a compreensão da teoria nietzschiana sobre o surgimento da tragédia, mas ela desaparece assim que a figura de Sócrates é apresentada na seção dez da obra. Sócrates representaria as novas forças do racionalismo e do otimismo. Por sua vez, estas últimas são não só inartísticas, mas também inimigas de toda a arte (NT §12). Por isso, argumentamos que o texto como um todo deve ser entendido por meio do embate entre pessimismo e otimismo, tragédia e filosofia.

Embora Nietzsche não apresente “o mundo da arte” como um fenômeno relacionado à compreensão filosófica do mundo, sua argumentação articula esse fenômeno por meio de ideias que ele não atribui aos próprios gregos, mas estariam lá de forma implícita. Em outras palavras, o mundo da arte que vai de Homero a Ésquilo e Sófocles, compartilha uma visão ampla do mundo e da condição humana, cujo mito e a poesia são os meios pelos quais os gregos pré-socráticos articularam e expressaram tal entendimento. Deste modo, Nietzsche entende que a figura mítica de Sileno expressou uma compreensão pessimista da existência, de maneira a permitir utilizar uma ideia

sobre a cultura grega do século VI a.C. para dialogar com a tradição pessimista que orbitava a recepção da obra de Schopenhauer⁴.

A tentativa de definição dessa visão de mundo pessimista mostra que o dionisíaco não é simplesmente uma reconstituição filológica, pois também é um produto e uma resposta à história do século XIX. Neste sentido, o importante trabalho, do qual *O nascimento da tragédia* se encarrega, consiste em explicar não apenas o nascimento da tragédia grega, mas também seu declínio na sociedade grega após Eurípedes, que Nietzsche vê existir a partir da introdução de Sócrates e a promoção da filosofia platônica como uma filosofia racionalista cuja visão de mundo destruiu os fundamentos culturais preexistentes para a tragédia grega surgir. Para Nietzsche, Dioniso representa uma evasão das limitações do intelecto e uma nova experiência de se colocar o corpo no mundo, por isso, de modo geral, investigaremos como a mentalidade grega antiga serve ao filósofo como uma resposta para os problemas de sua época.

Na tradição da filosofia alemã do século XIX, seguimos o estudo seminal de Dahlkvist (2007) e mostramos que o uso do termo “pessimismo” foi marcado e diretamente inspirado pela filosofia de Schopenhauer⁵. Neste sentido, enquanto tema filosófico, o pessimismo está diretamente ligado ao otimismo. Todavia, notemos que isso não quer dizer que o pessimismo se reduza a um embate de visões de mundo com o otimista. Sendo também um neologismo, cunhado em 1737 por Leibniz, “otimismo”

⁴ Cf. DIENSTAG, Joshua F. 2006.

⁵ Schopenhauer diz: “o conteúdo essencial do célebre monólogo em *Hamlet*, quando resumido, é este: nossa condição é tão miserável que o decididamente preferível seria a completa não-existência” (MVR 417). Segundo Tobias Dahlkvist, o pessimismo filosófico é inaugurado de fato com Schopenhauer e pode ser resumido na “noção de que a existência não pode ser justificada, o que significa o mesmo que a não existência é preferível à existência”. DAHLKVIST, Tobias. 2007, p. 13-14. Segundo Dahlkvist, “esta é a concepção de pessimismo explícita ou implicitamente usada por todos os principais filósofos pessimistas, (...) tal noção é uma premissa importante nos sistemas de Schopenhauer e de vários de seus seguidores pessimistas: Eduard von Hartmann, Agnes Taubert, Julius Bahnsen e Philipp Mainländer”. DAHLKVIST, Tobias. 2007, p. 15.

caracteriza a tese leibniziana sobre o nosso mundo ser o melhor possível. Como mostramos no estudo a seguir, esse debate pode ser incluído na ampla tradição do problema do mal, fato que a estudiosa Susan Neiman aponta em seu livro *O mal no pensamento moderno* (2003).

Buscamos mostrar que Nietzsche compreendeu o pessimismo, concedeu grande importância a esse debate, mas não o fez da mesma forma que seus contemporâneos. Se para Schopenhauer o pessimismo leva a negar a existência, o jovem Nietzsche exalta o pessimismo dos antigos gregos trágicos em sua potência afirmativa da existência. As nuances e motivos desta diferença serão centrais ao longo do presente estudo.

Veremos que quando Nietzsche pensou — seja ao mudar o título da obra, no ensaio *Tentativa de autocrítica*, e em alguns textos posteriores que aludem ou comentam seu livro de estreia — sobre os motivos de ainda aprovar (ou não) seu livro inaugural, ele reforça que o exame da postura dos gregos antigos frente ao pessimismo e ao mito trágico, está correto e ainda é válido, dizendo que a tragédia é a forma artística do pessimismo (NT §17). Analisaremos como o entusiasmo com a recepção do pessimismo schopenhaueriano de 1865⁶ se esvai quando Nietzsche entende o conselho de Wagner de que, ante a constatação da verdade revelada pelo pessimismo, a “não ação”⁷ é uma opção apenas para os fracos. Entretanto, pessimismo não é um termo

⁶ “A descoberta de Schopenhauer por Nietzsche tem sido objeto de discussão há alguns anos. Embora pareça ser quase consensual que Nietzsche começa, de fato, dar especial atenção à filosofia de Schopenhauer somente após o seu contato, em Leipzig, com a obra principal do filósofo, alguns intérpretes apontam para o seu período de estudante em Bonn, quando frequentou, no semestre de verão de 1865, (...) Johann Figl demonstra que Nietzsche, na ocasião, teve contato com um trecho da *Kritik der kantischen Philosophie*, anexo do primeiro volume de *O mundo como vontade e representação*”. PAULA, Wander de. 2013, p.98.

⁷ Como ficou registrado no diário de Cosima Wagner: “à noite, uma carta do pr. Nietzsche, que nos agrada como seu humor. Falando nisso, R. diz que Schopenhauer no final pode ter uma má influência sobre esses jovens, uma vez que eles aplicam o pessimismo, que é uma forma de pensar e refletir, para a

grego, e o uso de Nietzsche foi um anacronismo, mas com isso ele queria indicar o caráter distintivo do sentimento trágico, comum entre os antigos, mas com potencial renovador entre os modernos. Por isso o termo final de Nietzsche para sua própria filosofia é o “pessimismo dionisíaco”, no qual Dioniso é o verdadeiro autor e ator de toda tragédia (NT §8).

Com esta tese buscamos estabelecer as ideias e eventos na filosofia de *O nascimento da tragédia* que são responsáveis por sua gênese da visão moderna de Dioniso e como ele constrói sua “contradoutrina” (NT, TA 20) tanto ao otimismo quanto ao pessimismo. É neste sentido que Nietzsche aparece como fundamental para pensarmos as expectativas de emancipação que as obras de arte ainda seriam capazes de oferecer, pois, com este conceito, o autor constrói a imagem dos gregos como um povo familiarizado com a emancipação diante da condição de indivíduo, pela qual a arte trágica é concebida como experiência da liberdade na medida em que é um dos resultados do desejo suscitado pela experiência do êxtase dionisíaco.

A fim de investigar esse tema, analisaremos uma seleção de textos publicados pelo autor, sempre em diálogo com as suas anotações pessoais, cartas e escritos inéditos, quando estes ajudam a compreender as motivações de Nietzsche. Nosso foco é o período inicial de produção do filósofo, principalmente *O nascimento da tragédia*, utilizando, sempre que possível, as obras de Nietzsche publicadas em português pela Cia. das Letras, pois essa tradução e o esmero da edição ganharam respaldo acadêmico ao longo dos últimos anos. Contudo, pequenas modificações em algumas citações foram realizadas por sugestão do orientador, pois algumas expressões careciam de melhora, as

vida, a partir da qual uma desesperança em questões práticas toma forma”. WAGNER, Cosima. Die Tagebücher, vol. I, p. 199. (17 February 1870).

quais se encontram devidamente sinalizadas e referenciadas no original em alemão. As demais obras em língua estrangeira foram traduzidas por nós a partir do original. Algumas citações de fragmentos ou anotações inéditas do filósofo são referenciadas no rodapé, pois são extraídas de coletâneas e trabalhos organizados por estudiosos da obra.

Os capítulos da tese fornecem informações em quatro áreas: (1) O programa político cultural do classicismo alemão, (2) Como Nietzsche interpreta Schopenhauer para produzir sua concepção de afirmação do corpo, (3) A formulação do problema do pessimismo no século XIX e a contribuição filosófica original de Nietzsche e (4) A invenção de Dioniso como resposta ao problema de justificação da existência. Os quatro temas escolhidos são considerados os mais significativos na apropriação e revitalização do jovem Nietzsche a respeito da tragédia grega, e estabelecem Dioniso como uma resposta multifacetada tanto à tradição filosófica do otimismo e pessimismo quanto a estética romântica.

A tese visa contribuir ao debate sobre a relação entre arte e pessimismo no jovem Nietzsche. De acordo com nossa pesquisa bibliográfica, não existe um texto dissertativo publicado que discuta com a suficiente profundidade a tese nietzschiana sobre o pessimismo que leva em conta a estética de *O nascimento da tragédia*. Há um grande número de textos sobre Nietzsche, arte e o pessimismo, mas a maioria deles diz respeito ao problema ético do pessimismo ou à sua relação com a era moderna. Poucos consideram o seu debate estético de juventude para observar a contribuição original deste para com a temática do pessimismo. Muitos discutem a dívida de Nietzsche com Schopenhauer ou com os Românticos, assim como há textos que consideram a “visão filológica” do jovem Nietzsche sobre Dioniso como uma base para sua filosofia

madura⁸. No entanto, há pouco detalhe sobre como Nietzsche fundiu seus interesses de juventude para chegar a uma concepção de pessimismo que se destaca dos tratamentos anteriores, ao mesmo tempo em que atua como uma crítica filosófica à cultura ocidental.

As abordagens mais relevantes para a relação entre arte e pessimismo desenvolvidas nessa tese são encontradas no trabalho de Susan Neiman (2003), Tobias Dahlkvist (2007), Joshua Foa Dienstag (2006) e Julian Young (2001). Todos esses autores consideram áreas próximas ao objetivo desta monografia, e por esta razão são levados em consideração ao longo dos capítulos seguintes. As contribuições de Dahlkvist e Dienstag são significativas porque seus trabalhos reconhecem os aspectos históricos do debate sobre o pessimismo e se articulam principalmente em torno conceito de dionisíaco. Ambos se concentram particularmente no débito de Nietzsche para com os nomes de Schopenhauer e Wagner, mas sem com isso deixar de enfatizar autores e filósofos tão importantes quanto para a formação das teses de Nietzsche em *O nascimento da tragédia*. Ambos estudiosos, entretanto, limitam suas abordagens à história das interpretações de Dioniso e incluem Nietzsche na tradição geral do pessimismo.

Procuraremos deslindar os fios do pensamento filosófico que estão no corpo da primeira obra de Nietzsche, considerando textos posteriores e escritos inéditos e publicações póstumas apenas na medida em que nos ajudam a esclarecer algum ponto dos argumentos reconstruídos. Esses fios vão nos conduzir na interpretação do conceito de Dioniso e permitir investigar o debate entre arte e pessimismo em *O nascimento da*

⁸ Cf. PAUEN, M. 1997.

tragédia. A tese geral defendida é que o “problema do pessimismo” é recebido por Nietzsche através da tradição schopenhaueriana, mas que ele o modifica por ver nele uma má compreensão do problema. Se o problema do pessimismo diz respeito à questão da justificação da existência, o problema do sentido e do valor da vida não são uniformes, pois os gregos podem ser interpretados com aqueles que colocam a mesma questão, porém a entendem de maneira bastante diversa que a tradição moderna.

Esse tema é trabalhado por Nietzsche em diversos momentos de sua carreira, mas já em *O nascimento da tragédia* ele recebe um acabamento proveitoso. Isso porque aqui já se anuncia a existência de um tipo de pessimismo que não fortalece o pessimismo. Na sua tese sobre a tragédia grega, o autor nos mostra que o significado amplo do pessimismo, para os gregos, é o “*pathos* trágico”, bem como a experiência estética de um sofrimento que, na arte, aparece transformado em uma promessa de felicidade. O ponto chave, então, diz respeito a esse *pathos* trágico envolver uma forma de relacionamento com a vida em uma posição elevada, ou seja, com um nível máximo de desejo e afirmação da existência. Por isso a tese de *O nascimento da tragédia* é bem-sucedida em criar para o debate da época o questionamento sobre o valor da existência incorporado na tragédia grega, pois a verdadeira criação artística demanda um comprometimento com o desejo pela existência enquanto um jogo artístico que supera toda individualidade, o qual permite forjar uma cultura no pessimismo estético que mantém seu ciclo enquanto houver artistas capazes de criar um espetáculo cujo efeito artístico leva a plateia ao êxtase dionisíaco.

No capítulo 1, introduzimos as reflexões de Nietzsche no contexto da retomada do ideal clássico grego na Alemanha de seu tempo, mostrando como a reflexão nietzschiana sobre a Grécia coloca *O nascimento da tragédia* dentro do programa

político cultural inaugurado por Winckelmann no século XVIII. Essa discussão marca o debate sobre o que mereceria o rótulo de clássico e revela a busca dos alemães por um padrão estético a fim de torna-se vanguarda cultural da Europa. Nesta conjuntura, a arte grega serve como modelo na medida em que revela sua raiz em uma cultura oposta àquela experimentada pelo indivíduo moderno, que tem como características o fato de ser fragmentado e bárbaro quando colocado diante do grego clássico.

Nosso propósito é mostrar o modo como Nietzsche revê a tragédia grega e se insere nessa disputa político-cultural dos helenistas alemães, ao defender que a arte grega é uma arte maior não por ser apolínea, serenojovial, mas sim dionisíaca. Pretendemos mostrar como essa concepção se aproxima da filosofia de Schopenhauer e marca claramente uma distinção interpretativa em relação ao romantismo: os gregos não formaram uma cultura exemplar por estarem mais próximos ao paraíso, à natureza ou à infância da civilização, mas por compreenderem e afrontarem aquilo ao qual Schopenhauer havia chamado atenção: a constatação de que, dada a condição da natureza humana, seu caráter é trágico.

Focalizamos a inserção de Nietzsche na assim chamada filosofia do trágico, ou seja, na concepção da arte trágica como a expressão de uma sabedoria de mundo. A investigação esclarece como o filósofo analisa os impulsos artísticos da natureza, apolíneo e dionisíaco, mostrando o papel destes na arte. O jogo entre esses impulsos atua como mecanismo originário de onde nasce a arte, mas também fornece fundamento de compreensão da experiência humana, caracterizando exemplarmente a sabedoria trágica como fio condutor do desenvolvimento artístico grego, de modo que a tragédia revela como ocorre a justificativa da vida pela arte. Como ficará claro, nosso trabalho

tenta esclarecer a tese de a arte trágica ser capaz de transformar o indivíduo e, assim, proporcionar uma ressignificação do problema do pessimismo.

Reconhecida enquanto sabedoria de mundo, Nietzsche mostra como a arte possibilita nos apercebermos como meros personagens de uma obra maior, representando o mundo em torno dessa percepção: ter consciência disso afetaria toda realidade. Assim podemos ler *O nascimento da tragédia* como uma discussão sobre capacidade do grego em conduzir o processo no qual essa verdade é levada à cena, ao palco, e afirmada como fonte de prazer. Nietzsche compreende o drama trágico grego a partir de Schopenhauer, percebendo na sabedoria popular grega a compreensão filosófica destacada pelo pessimismo, mas, ao defender que a arte trágica traz para o centro da representação o corpo, mostra que podemos utilizar a experiência estética dionisíaca como o grego utilizou o mito. Como sabedoria popular que permite um modo específico de experimentar a relação entre corpo e mundo.

A pesquisa se preocupou em discutir uma questão levantada por diversos comentadores, como Julian Young, Richard Schacht e Rosa Dias: embora Nietzsche discorde da negação da Vontade de que nos fala Schopenhauer, mantém-se fortemente vinculado à estrutura teórica deste filósofo, tornando *O nascimento da tragédia* um livro pessimista de inspiração schopenhaueriana. Especificamente, fizemos uma análise do parágrafo 18 da obra, expondo o momento em que ficariam evidentes as contradições da proposta nietzschiana: aceitar a descrição por Schopenhauer, mas afirmar uma resposta diferente ao caminho de negação da Vontade.

Maudemarie Clark argumenta que, se o dionisíaco depender exclusivamente da metafísica schopenhaueriana, a tese da afirmação da existência pela arte fica inviabilizada e caracteriza o primeiro livro de Nietzsche como contraditório e

questionável. Para esclarecer estas questões, fazemos uso de alguns fragmentos não publicados e de alguns trabalhos dessa primeira época de escrita do autor, de modo a argumentar em favor de um dionisíaco não schopenhaueriano, e sim puramente estético.

No capítulo 2, procuramos demonstrar uma aproximação entre Nietzsche e Schopenhauer pela perspectiva de uma filosofia do corpo, vendo uma influência do segundo sobre o primeiro menos por questões metafísicas e mais por um interesse em justificar o corpo humano como *locus* privilegiado de investigação filosófica. Começamos por identificar a defesa nietzschiana de a arte ser uma tarefa suprema da vida, mas que, sob a tutela do racionalismo, passa a seguir “novos deuses”, isto é, sai do pessimismo e passa a seguir o otimismo. Isso se dá quando a arte passa a ser pautada pela moralização da existência iniciada pela filosofia socrática, que deixa de retratar concretamente a vida e intui colocá-la em contraste ao mundo perfeito, eterno e puramente bom. Para Nietzsche, trata-se de uma rejeição da sabedoria trágica, negando tudo o que é carnal e terreno. A partir disso atentamos para a rejeição nietzschiana de qualquer dualismo, definido por ele como fonte da moral e responsável por cultivar o espírito impeditivo aos valores responsáveis pelo crescimento de uma cultura afirmativa.

Veremos como Nietzsche se preocupa com a fisiologia. Alguns estudiosos entendem que o foco no corpo leva Nietzsche a adotar uma atitude cientificista, reducionista, para questões filosóficas. Apresentamos estudiosos do tema como Santiago Guervós, Gregory Moore, Brian Leiter, e desenvolvemos o debate a respeito de um naturalismo cientificista nas concepções nietzschianas sobre a arte. Neste contexto, a proposta de Richard Schacht aparece como a mais interessante, pois concordamos que em *O nascimento da tragédia*, Nietzsche pode ser lido como um

verdadeiro crítico do “naturalismo científicista”⁹, deixando clara sua busca em superar a dualidade alma e corpo. Neste sentido, mostramos que é mais interessante pensar que, enquanto a argumentação schopenhaueriana acaba por apregoar uma negação do corpo, e a arte ganha significação dentro deste escopo, para Nietzsche, está em jogo a afirmação do corpo.

Procuramos mostrar como Nietzsche segue seu antecessor e dele se distancia quando afirma que o corpo é o local adequado para o nascimento da arte afirmativa, pois enquanto a moral espiritualiza, a arte corporifica a existência. O texto defende a arte trágica ser uma experiência estética maior conforme rearranja o juízo sobre a existência, fazendo o indivíduo compreender que ser matéria, ser carne, é um bem supremo.

No capítulo 3 abordamos a questão do pessimismo no contexto dos primeiros escritos de Nietzsche. Primeiro exploramos a aproximação da arte grega ao horizonte teórico do pessimismo moderno, argumentando sobre a afirmação de que o trágico diz respeito tanto à condição humana quanto à expressão artística dionisíaca. A presente tese buscou colocar uma nova perspectiva para o antagonismo dos impulsos artísticos, a saber, a questão do pessimismo da força — tal qual sugerido no prefácio tardio *Tentativa de autocrítica*. Nossa hipótese se concentra no argumento de que *O nascimento da tragédia*, muito além de uma reconstrução metafísica da experiência artística, apresenta uma investigação a respeito dos meios necessários para transpor a valoração negativa e pessimista da vida para um pessimismo prático-artístico afirmativo.

⁹ SCHACHT, R. 2009, p. 14. 141

Quão alto, com essas duas concepções, havia eu saltado acima da lastimável conversa de néscios sobre otimismo *versus* pessimismo! Eu vi por primeiro a verdadeira oposição — o instinto que degenera, que se volta contra a vida com subterrânea avidez de vingança (— o cristianismo, a filosofia de Schopenhauer, em certo sentido já a filosofia de Platão, o idealismo inteiro, como formas típicas), e uma fórmula de afirmação suprema nascida da abundância, da superabundância, um dizer Sim sem reservas, ao sofrimento mesmo, à culpa mesmo, a tudo o que é estranho e questionável na existência mesmo... Este último, mais radiante, mais exaltado-exuberante Sim à vida (EH, O nascimento da tragédia, seção 2).

Com isso em mente, a pesquisa buscou explicar a origem do termo *pessimismo* até seu auge alcançado com a filosofia Schopenhauer, concedendo atenção ao modo como Nietzsche entende e se apropria do “Pessimismus-Fragen”¹⁰. O quarto capítulo traz a análise sobre a proposta de Nietzsche de produzir um paradoxo: a arte deve ser pessimista e capaz de superar o pessimismo. Esse paradoxo leva ao conceito de Dioniso, o qual compõe, junto à compreensão nietzschiana dos gregos pré-socráticos, uma invenção de Nietzsche para buscar respostas para o pessimismo: aceitando que Schopenhauer tem razão, a vida vale a pena? Se os gregos artísticos foram pessimistas, e ainda assim mostraram uma força maior, suficiente para afirmar a vida por uma via artística, o problema passa a ser uma má compreensão do que é pessimismo. Portanto,

¹⁰ “Pessimismus-Fragen” é o termo que Hartmann comumente utiliza para se referir ao pessimismo. Cf. INVERNIZZI, G. 1994.

enquanto segue Schopenhauer ao aceitar o pessimismo, Nietzsche reinterpreta o próprio modo de colocar a questão por meio da fisiologia do dionisíaco.

Cap. 1. Nietzsche e os gregos

1.1. Luminosos guias

No livro dedicado ao espetáculo encenado na Grécia antiga, a tragédia, cujo nome é composto na língua grega antiga de *τράγος*, cabra, e *ᾠδή*, música, Nietzsche, como ele mesmo diz, constrói um centauro¹¹. Nesta obra temos várias ideias em gestação sendo apresentadas, como, por exemplo, a tentativa de uma análise filológica junto a especulações filosóficas complexas, um programa político de renovação cultural alemã a partir da arte, a tentativa de uma metafísica de artista etc. Dentre as inúmeras afirmações da obra, parece-se nos de maior destaque a afirmação que a tragédia nos deixa com o sentimento de que a vida é forte e cheia de alegrias (NT 55). No que tange a essa assertiva, Roberto Machado afirma que a finalidade da pesquisa de Nietzsche a respeito da tragédia é justamente mostrar a capacidade de o espetáculo trágico produzir prazer, pois, “a tragédia, mostrando o destino do herói trágico como sendo sofrer, não produz sofrimento, mas alegria”¹².

A história da formação da arte grega antiga, desde as epopeias homéricas até a realização do espetáculo de encenação das tragédias, é explicada por Nietzsche a partir do corpo, dos desejos e das necessidades profundas dos helenos. Segundo o filósofo, veríamos isso exemplificado no caso do grego artístico, que ao mirar o terrível da

¹¹ Como Nietzsche comentou a Rohde, em 15 de fevereiro de 1870, “Ciência, arte e filosofia fundem-se tanto em mim atualmente que um dia, com toda probabilidade, darei luz à ‘centauros’”. HOLLINRAKE, R. 1994, p. 201.

¹² MACHADO, R. 2002, p. 25.

existência, ao sentir o quão pequena é a vida se comparada à imensidão do tempo e do universo, é impelido a criar. Esse processo seria o elemento central da construção da arte, “mercê das quais a vida se torna possível e digna de ser vivida” (NT 29).

Um dos objetivos centrais de *O nascimento da tragédia* é mostrar que essa relação com o trágico, entre os gregos, proporcionou a origem da mais alta expressão cultural que a humanidade algum dia alcançou. Junto a esse programa artístico, Nietzsche emprega tal caráter maior da arte trágica para pensar a “luta pela formação” alemã. Inspirado pelos clássicos, o filósofo procura a face “esquecida” da arte antiga. Em outras palavras, se os gregos já eram admirados por serem apolíneos, ele busca demonstrar a centralidade do elemento dionisíaco para o estilo e para formação da estética grega.

Essa discussão está inserida em uma interpretação maior, histórico-filosófica, sobre o surgimento e morte da tragédia ática, pela qual Nietzsche chama a atenção para o renascimento, na Alemanha do século XIX, das condições que ele julga propícias a reeditar uma visão de mundo semelhante à identificada entre os gregos da época das grandes tragédias. Para explicar essa proposta, ele reinterpreta o fenômeno cultural das tragédias gregas pela perspectiva da união entre Apolo e Dioniso e constrói um enredo histórico para sua derrocada de modo a justificar a correspondência com os dias atuais. Neste sentido, ele argumenta que a tragédia surgiu do coro musical — por isso o subtítulo original da primeira edição do livro: “no [ou a partir do] espírito da música” — e teria sido assassinada quando os dramaturgos gregos abandonaram a centralidade necessária deste elemento musical.

Grande parte da culpa para o desaparecimento da tragédia é atribuída a Eurípidés, pois, supostamente trabalhando sob a influência nociva de Sócrates, teria

eliminado a centralidade do coro dionisíaco e interferido negativamente no efeito da tragédia. De acordo com Nietzsche, foi a presença do “socratismo estético” que enfraqueceu o espírito musical fundamental da tragédia e, posteriormente, sacramentou sua morte. A partir da ingerência socrática, não se justificava a predominância do elemento dionisíaco-musical visto nas tragédias mais antigas, restando ao coro o papel rebaixado de mero acompanhamento musical. Essa ação promovida pela dramaturgia euripídica é entendida por Nietzsche como a grande responsável pela erradicação daquilo que em *O nascimento da tragédia* foi acusado de ser a fonte do efeito chave da tragédia: o prazer de mirar os abismos dionisíacos, “o abismo mais profundo”, fonte da “mais alta elevação” (NT 85).

Sócrates, então, foi acusado de ser a figura que promoveu uma nova configuração para a orientação teórica que o grego trágico possuía em relação ao mundo. Isso ocorre porque ele opera uma inversão nos valores: se antes os gregos compreendiam a importância do dionisíaco e do apolíneo na formação cultural, após Sócrates vemos o antagonismo entre os deuses ser trocado por uma vontade de racionalizar todos os fenômenos da existência. Nietzsche entende que ele não foi só o início; em razão de sua visão de mundo continuar a dominar a cultura ocidental, o “socratismo” é apresentado como um ponto de inflexão da história ocidental: “ele nos aparece como o primeiro que, pela mão de tal instinto da ciência, soube não só viver, porém — o que é muito mais — morrer” (NT 93); assim se forma o que Nietzsche caracteriza como o “homem teórico”, cuja história é marcada “como o brasão do homem isento do temor à morte pelo saber e pelo fundamental”; de inspiração socrática, este último busca “fazer aparecer a existência como compreensível e, portanto, como justificada” (NT 93).

Na segunda parte de *O nascimento da tragédia*, especificamente a partir do parágrafo 16, o foco se volta para a atenção que o filósofo oferece para o assim chamado renascimento da tragédia. Adverso ao assassinato da tragédia ática, tal renascimento seria possível, dentre outras coisas, justamente pela retomada da centralidade do elemento dionisíaco na produção musical alemã, isto é, por meio de um retorno ao espírito da música, no qual presenciáramos “a ressurreição do espírito dionisíaco e o renascimento da tragédia” (NT 121). Nietzsche ainda sugere que o potencial para tal ressurreição está nítido nos dramas musicais de Richard Wagner, e boa parte de seu livro defende a tese de que a música de Wagner seria aquela capaz de promover uma nova cultura, efetivando a correção do que eles entendem atuarem como os males crescentes da cultura moderna¹³.

Bayreuth seria muito mais que um projeto teatral, o grande plano de Wagner que Nietzsche compartilha era visto em sonho como o renascer de uma afirmação dionisíaca digna das grandes obras de Ésquilo, capaz de impor a tão esperada comunidade cultural por meio de uma obra de arte total, sua *Gesamtkunstwerk*.

A análise da figura de Sócrates demonstra, em diálogo com o romantismo¹⁴ alemão, como o filósofo se coloca no debate a respeito da *Bildung*. Ou seja, o processo

¹³ Apesar de não central para o que entendemos ser o mais importante de sua obra, a expectativa por este renascimento era tamanha, ao passo que vemos expresso no texto o apelo para que “ninguém tente enfraquecer a nossa fé em um iminente renascimento da Antiguidade grega; pois só nela encontramos nossa esperança de uma renovação e purificação do espírito alemão através do fogo mágico da música” (NT 120).

¹⁴ Segundo Christoph Helferich, “O romantismo é na verdade um movimento extraordinariamente multifacetado; uma busca de alternativas ao mundo burguês em sentido abrangente, baseado numa insatisfação total com esse mundo. No momento em que se impõe ao feudalismo, com a Revolução Francesa, o mundo burguês é percebido por muitos como frio e alienado, como um predomínio do princípio da utilidade em todos os planos (...). O princípio da utilidade, pode-se dizer de modo muito geral, transforma o outro em coisas, em objeto do meu cálculo; e eu quero ‘tirar proveito’ disso. O romantismo – mais uma vez dito de maneira muito geral – tenta romper com essa situação, quando, por exemplo, enxerga o indivíduo como membro de um todo completo supra-ordenado (povo, história,

da cultura, da formação cultural do povo alemão como modelo de uma grande cultura, capaz de organizar os ideais de liberdade e independência humana perante as leis naturais ou teológicas. Segundo Berman, a ideia de *Bildung* se impõe a partir da segunda metade do século XVIII, delimitando um conceito para referenciar, ao mesmo tempo, o processo e o resultado da cultura. Seu uso foi amplo, sendo encontrado, por exemplo, em autores como Goethe e Hegel. Contudo, ao longo do século XIX este conceito passa por um esvaziamento progressivo de seu conteúdo, fato identificado por Nietzsche¹⁵.

Apresentando de forma central a oposição conceitual entre os termos “cultura” e “barbárie”, o primeiro significando unidade de estilo artístico de um povo e seu oposto caracterizando a barbárie¹⁶, Nietzsche estende ao estado de barbárie cultural de sua época o desdobramento da mesma patologia que indicou resultar na morte da tragédia grega e o nascimento da “arte socrática”. Sua compreensão geral da arte grega também reflete em sua busca pelos responsáveis da falta de educação estética entre os modernos. Essa ideia, por exemplo, pode ser vista na concepção que Nietzsche faz do homem moderno alemão, que convive com todos os estilos e não possui nenhum. Segundo ele, o alemão “acumula em torno de si formas, cores, produtos e curiosidades de todos os

religião, natureza). Um todo ao qual ele não está vinculado por um contrato, mas, sim, com sua pessoa por inteiro, como num caso de amor”. HELFERICH. 2006, pp. 265-266.

¹⁵ “A palavra alemã *Bildung* significa, genericamente, ‘cultura’ e pode ser considerado o duplo germânico da palavra *Kultur*, de origem latina. Porém, *Bildung* remete a vários outros registros, em virtude, antes de tudo, de seu riquíssimo campo semântico: *Bild*, imagem, *Einbildungskraft*, imaginação, *Ausbildung*, desenvolvimento, *Bildsamkeit*, flexibilidade ou plasticidade, *Vorbild*, modelo, *Nachbild*, cópia, e *Urbild*, arquétipo. BERMAN. 1984, p. 142.

¹⁶ “Se é verdade que os gregos diziam que o acento com que falavam os povos estrangeiros era como o coaxar e que, por isso, usavam o mesmo termo também para as rãs, então os bárbaros são, portanto, seres que coaxam – balbucios sem beleza e sem sentido. Falta de *educação estética*”. (FPKSA 313).

tempos e de todos os lugares, ao produzir esse moderno colorido de feira que os doutos por sua vez vêm a considerar, e assim o formulam, o ‘moderno em si’” (DS § 1).

Permeia o trabalho nietzschiano uma recusa à chamada “superfetação do logos”, isto é, às características daquele homem teórico, ilustrado pelo socratismo, cuja necessidade de verdade elimina a verdadeira arte. Essa ideia percorre o espírito de seu primeiro livro na forma de uma crítica às instituições e aos valores que decorrem deste processo de deslocamento entre o espírito musical da tragédia e o racionalismo filosófico, notadamente referido por Nietzsche como opressor real do corpo e do impulso criativo. São esses mesmos artefatos de opressão que irão compor a avaliação geral da cultura moderna, a qual não deixa de remeter o leitor para uma crítica forte da cultura massificada, do Estado e das arregimentações burocráticas que sustentam a modernidade.

Neste contexto, as concepções de bárbaro e barbárie visam uma crítica à época. Isto é, não se direcionam a uma alteridade étnica, pois focam principalmente o “alemão” de seu tempo, já que, apesar de seu fino gosto pelas culturas antigas, Nietzsche é um pensador moderno e orientado pelo presente, atacando tradições e clamando por uma renovação da sociedade pelo princípio da grandeza artística. Assim, contra o ímpeto revolucionário dos progressistas quando este envolve a negação do antigo, sua base é a Grécia clássica como modelo de cultura forte, saudável e dionisíaca, capaz de gerar indivíduos igualmente fortes e criativos. À vista disso, Winckelmann, Goethe e Schiller compõe para o jovem Nietzsche os primeiros alemães a empreenderem a luta pela autêntica formação do povo.

Esses críticos culturais têm como pano de fundo uma tensão entre a situação político-social e a questão de estética. Vinculando a arte ao contexto social, também

induzem a questão de sob quais condições e possibilidades a arte pode viver e florescer na modernidade. Esse problema de ser a modernidade, e mesmo a própria ideia de civilização, obstáculo ao aflorar das qualidades necessárias à produção de uma arte verdadeira compõe boa parte do pano de fundo para as teses levantadas no *O nascimento da tragédia*. “Não é de se presumir que, sob suas idílicas seduções, sob suas alexandrinas artes da lisonja, a suprema e, cumpre assim chamá-la, verdadeiramente séria tarefa da arte (...) degenerará em vazia e dissipadora tendência ao divertimento?” (NT 117). Assim como Schiller, em carta a Wilhelm von Humboldt de 26 de outubro 1795, se pergunta como um poeta poderia escrever poesia naquele momento em que o presente é fonte de mal-estar¹⁷, Nietzsche pensa a necessidade de a arte se retirar do “hodierno” e constituir um novo caminho através dos mitos.

Com isso nos aproximamos do tom da crítica nietzschiana:

Todo o nosso mundo moderno está preso na rede da cultura alexandrina e reconhece como ideal o homem teórico, equipado com as mais altas forças cognitivas, que trabalha a serviço da ciência, cujo protótipo e tronco ancestral é Sócrates. Todos os nossos meios educativos têm originariamente esse ideal em vista: qualquer outra existência precisa lutar penosamente para pôr-se à sua altura, como existência permitida e não como existência proposta. Em um sentido quase aterrador, durante longo tempo, o homem culto era encontrado aqui unicamente na forma do homem douto (NT 108-109).

Salientando o desejo de recuperar a capacidade de instaurar a cultura pautada pelo ápice artístico, veremos que os gregos, na perspectiva de Nietzsche, conheceram os

¹⁷ CF. GONÇALVES, Alexander. 2015. (cap. 2)

horrores da existência e mesmo assim a afirmaram, criando obras que ultrapassam a linguagem do tempo e que os tornam diametralmente distantes da sua definição de cultura socrática. Isso em razão de na base da tragédia não existir espaço para o “homem teórico”, pois este fica preso ao *logos* e não se cultiva ao ponto de sustentar a natureza como ela nos apresenta: uma disputa amoral dos instintos, marcada entre os viventes pelo arrebatamento da sexualidade e da vontade de vida. Somente entre aqueles iniciados nos mistérios do Sátiro, o arquétipo do homem e o “do coreuta dionisíaco” (NT §7), tem-se uma naturalidade que é compatível com o reconhecimento trágico, isto é, com o pessimismo.

Claramente Nietzsche tem em mente seus contemporâneos ao estudar o ideal grego dos artistas trágicos. Em *Crepúsculo dos ídolos*, por exemplo, encontramos nesses termos a crítica ao estudo estéril proporcionado pela cultura moderna: “a miserável idealização dos gregos, que o jovem ‘com educação clássica’ leva da vida como recompensa por seu adestramento na escola secundária” (CI, *O que devo aos antigos* §2). Com isso em mente, perceberemos que a imagem nietzschiana da Grécia trágica caracteriza-se não apenas pelo descobrimento do dionisíaco. Entre outras coisas, o problema a ser derrotado é o “homem socrático”. Cabe notar que não é Sócrates o problema, pois parece que Nietzsche e Sócrates “prepararam a terra para o mesmo cultivo, provendo ao público a chance de viver vidas examinadas, não obstante a inelutável diferença que deve reger os resultados possíveis—que, no caso dos dois, se avultam até a dimensão de autênticos modelos culturais contrastantes”¹⁸. Deste modo, a conta cai sobre aqueles apaixonados pela doutrina socrática da verdade, da razão como arma contra os instintos. Eles são os traidores da vida.

¹⁸ PIMENTA NETO, O. 2020, p. 65.

Pensando em uma *Bildung* capaz de elevar esteticamente a cultura, a pergunta passa por entender como é possível a barbárie se conciliar com o modelo racionalista de ilustração. Talvez o ponto não esteja no nível das possibilidades, mas da necessidade, ou seja, não se trata de reconciliar as “duas naturezas” humanas, a saber, a inclinação instintiva e o dever. Ao contrário, “a arte deve antes de tudo e em primeiro lugar embelezar a vida” (HH II §174). As citações acima provêm de obras de um período posterior a *O nascimento da tragédia*, todavia, vemos que não fogem à intenção de Nietzsche em apresentar os gregos como modelos a serem seguidos justamente por nos educarem no dionisíaco. Em outras palavras, são eles que espelham para nossa época o vínculo prodigioso entre vida e pensamento, um ponto de atenção que “se manifesta mesmo à revelia da consciência do pensador a respeito de si mesmo”¹⁹.

Sua reflexão sobre o valor da cultura helênica para sua época insere o seu primeiro livro no projeto de política cultural “iniciado, em meados do século XVIII, por Winckelmann, pensador que teve papel decisivo na maneira de pensar os gregos e sua importância para a educação estética da Alemanha”²⁰. Tal como na tradição classicista, o jovem Nietzsche pensa este fenômeno pela perspectiva da questão a respeito da formação cultural do povo através de uma crítica à prioridade da ilustração em detrimento da educação pela sensibilidade, acreditando que o ímpeto deste projeto deveria ter como objetivo principal a crítica contundente à formação escolar sem excelência artística:

Conviria que alguma vez se pesasse, diante dos olhos de um juiz insubornável, em que tempo e em que homens o espírito alemão se

¹⁹ PIMENTA NETO, O. 2020, p. 66.

²⁰ MACHADO, R. 2006, p. 175.

esforçou mais vigorosamente por aprender dos gregos; e se admitirmos com confiança que esse louvor único deveria ser atribuído à nobilíssima luta de Goethe, Schiller e Winckelmann pela cultura, haveria em todo caso que acrescentar que, desde aquele tempo e depois das influências imediatas daquela luta, tornou-se cada vez mais fraca de maneira incompreensível, a aspiração de chegar por uma mesma via à cultura e aos gregos (NT 120).

O conceito de formação alemã remete ao propósito de que a partir da imitação dos clássicos, criar-se-ia um estilo único e grande para os alemães. Essa busca por estilo visava sobretudo estabelecer um princípio estético, que ao fim também é ético, pelo qual a cultura moderna pode fomentar o surgimento do indivíduo não bárbaro. Ou seja, aqueles que buscavam na Grécia a inspiração foram, segundo Nietzsche, os verdadeiros pensadores que se levantam em meio à barbárie moderna. Partilhando o diagnóstico romântico, tal ideia afirmará a incompatibilidade essencial entre a racionalidade interna à estrutura da construção das sociedades modernas e a lógica de produção de sentido própria à vivência artística.

A retomada dos gregos nos guia na “luta pela formação” porque aprende com os grandes o verdadeiro sentido da emancipação humana. Na época pré-socrática, os gregos, segundo Nietzsche, participam de uma visão de mundo para a qual o mistério é original em relação a toda explicação racional, distante de qualquer compromisso com a oferta de formas racionalmente acessíveis. A importância da antiguidade para as teorias da cultura não é uma novidade, mas a concepção de Nietzsche a respeito da época trágica foi original e dá um salto em relação à maioria dos helenistas alemães antes dele. Isso porque ele recusa a ideia de que os gregos da Idade do Ouro eram

essencialmente serenos e mantinham uma proximidade com a natureza, ou uma raça de olímpicos despreocupados. Ao contrário, em linguagem nietzschiana, podemos dizer que a serenidade era na verdade um véu apolíneo desenhado sobre as trevas e profundidades dionisíacas do espírito grego.

Ao não perceber este ponto, notadamente Goethe e Schiller e Winckelmann não conseguiram penetrar no âmago do helenismo e forjar um vínculo duradouro de amor entre o alemão e a cultura grega (NT §20). Elementos centrais da chamada “Weimarer Klassik”, como a ideia de beleza como um símbolo de moralidade; de uma educação estética como uma realização da própria humanidade; de um estudo e imitação da beleza natural, paralela aos princípios organizadores da natureza, por um lado, e à mimese da natureza que Winckelmann encontrou na arte dos “Antigos”, por outro, constituem uma comunidade que corresponde ao amplo debate moderno acerca do conceito de “clássico”. Neste debate surge uma compreensão sobre a cultura que localiza o ápice estilístico da arte entre o final do século VI a. C. e o século V a. C., período marcado por um conjunto de obras que merecia a exclusividade do emprego do termo “clássico”²¹.

Esse espírito de renovação cultural evidentemente não era uma exclusividade, pois já constituía um amplo debate pertinente tanto para a tradição filosófica quanto para boa parte da classe artística e intelectual germânica que, diante do espírito crítico moderno, se vê presa à missão de colocar a Alemanha não só na era moderna, mas

²¹ A concepção classicista não se concentra na definição de ideais exclusivamente estéticos, mas, sobretudo, éticos, como visto na afirmação “o único meio de nos tornarmos grandes e, se possível, inimitáveis, é imitar os antigos” WINCKELMANN, 1975, p. 39-40.

como vanguarda desta²². Segundo Gerd A. Bornheim, a “Renascença alemã” ocorre de forma tardia devido à penetração que a índole anti-humanista da reforma protestante, executada por Lutero, teve na sociedade alemã como um todo. Neste contexto, as inovações artísticas dos países de cultura latina eram subjugadas pelo crivo da primazia das coisas divinas proposto na reforma luterana. Entre elas temos o ímpeto pelo mundo sobrenatural, valorizado principalmente pela sua pujante irracionalidade, marcando o ambiente pela contraposição entre o que é do reino de fé e o que é da alçada da razão. Por isso, “o pouco contato com os reflexos da cultura latina que chegaram a manifestar-se na Alemanha formaram um quadro de constatação de que o Renascimento não havia chegado até lá”²³.

Ao contrário de outros países europeus, a dissolução da unidade medieval e o fortalecimento do secularismo científico não acarretaram uma emancipação social e cultural do povo germânico. Em linhas gerais, formar-se na classe intelectual e artística uma sensação de isolamento cultural que produz o sentimento de inferioridade que, por sua vez, culmina na busca dos valores humanistas gregos como um modo de reintegração da cultura alemã na vanguarda cultural europeia. Visto dessa forma, esse processo de resgate cultural tem na figura de Winckelmann uma marca determinante, não só para a cultura alemã, mas para o debate em todo Ocidente, pois ilustra exemplarmente o antagonismo entre o “clássico” e o “moderno” que fará coro ao debate da época. Sobre Winckelmann,

²² É neste sentido que o pesquisador Christian J. Emden vai afirmar que o prestígio da filologia germânica foi direcionado para pautas patrióticas no sentido de justificar e aclamar o modelo cultural da Grécia clássica como uma poderosa contra-imagem da tradição latina para a formação particular do Estado Alemão. Cf. EMDEN, Christian J. 2008, p.28.

²³ Cf. BORNHEIM, Gerd. 1998, p. 78-113.

Sua importância histórica não repousa apenas no fato de defender entusiasticamente os antigos, mas, sobretudo em saber problematizá-los, em perguntar o que se deve entender por “antigos”. (...) Todo o aspecto polêmico e construtivo de seu pensamento está concentrado em uma nova concepção dos antigos e no influxo que essa concepção poderia vir a exercer sobre a Alemanha, e a cultura ocidental”²⁴.

Essa questão ganha sua forma e sua resposta em torno da tese de “nobre serenidade” que as obras gregas transpassam, de modo a colocar Winckelmann como principal referência para essa uma nova visão de antiguidade clássica, popularizada na sua expressão sobre a “nobre simplicidade e a serena grandeza” da arte grega. Segundo Silk e Stern “a profundidade do olhar é inevitavelmente calma, porém, selvagem e tempestuosa é a superfície; e da mesma forma, a expressão nas figuras gregas revela a grandeza e a calma da alma nas dores de quaisquer paixões”²⁵. Por isso, entende-se que “Winckelmann marcou decisivamente sua época ao expor, em 1755, em Reflexões sobre a imitação da arte grega na pintura e na escultura, (...) que o único caminho para os alemães tornarem-se grandes, e se possível inimitáveis, seria a imitação dos antigos”²⁶.

²⁴ BORNHEIM, Gerd. 1998, p.146.

²⁵ SILK, M. S.; STERN, J. P. 2016, p. 5.

²⁶ MACHADO, Roberto. 2005, p. 177-178. Também encontramos o conceito de serenidade jovial descrito por Silk e Stern: “Este espírito é retratado na face de *Laocoon*, e não somente na face, na malevolência dos sofrimentos mais violentos. A dor manifesta em todos os músculos e nervos do corpo não se expressa ela própria por meio de uma violência, ou na face, ou na posição, mas como um todo. A dor do corpo e a grandeza da alma são balanceadas igualmente do começo ao fim da composição da figura e dão a impressão de cancelar-se mutuamente. Laocoon sofre; mas ele sofre tal como o Philoctetes de Sófocles; sua miséria penetra-nos a alma; mas nós gostaríamos de sermos capazes de suportar a agonia da maneira deste grande homem”. SILK, M. S.; STERN, J. P. 2016, p. 5. Portanto, só deixando de imitar a imitação latina dos gregos, a do renascimento italiano ou a do classicismo francês, que sempre os teria desfigurado, “a arte poderia contribuir para o nascimento da nação alemã, para a constituição da identidade alemã”. MACHADO, Roberto. 2005, p. 177-178.

Essa tese vai contra a ideia de definição do que seria a arte clássica pela perspectiva da apropriação que os romanos fizeram da cultura grega, assim, a “volta aos antigos”²⁷ de Winckelmann propõe que o verdadeiramente clássico seja aquilo que pertence exclusivamente ao artista grego. Com isso se forma a ideia de clássico como um conceito bem definido, pelo qual se coloca a arte clássica, essencialmente grega, como modelo a ser imitado para o artista se tornar um “grande artista”, de modo que, valorizando o elemento subjetivo na arte, a busca pela excepcionalidade do criador da obra e o interesse pelo modo *como* o artista produz em detrimento da pergunta pelo *que* ele produz. “Assim, “de fato, antes de Winckelmann, por maior que tenha sido nos países latinos a preocupação com os gregos, pode-se afirmar que toda a cultura aquém dos Pirineus permaneceu sob o signo de Roma, e isso desde a Renascença até o Barroco”²⁸.

Winckelmann formulou um programa de política cultural no qual a cultura clássica será eleita, com sua filosofia, arte e ciência, como fonte de ideias para a vida social e política germânica. Neste contexto, a arte é compreendida como a apresentação de um ideal estético e pedagógico: a eleição da arte grega como modelo superior de arte e a necessidade de imitar a produção artística clássica vai corroborar a formação de um programa político-cultural que buscava não só identificar a essência do “verdadeiramente clássico” entre as obras, entre a contemplação da imponência arquitetônica, política, criativa e de beleza, mas, uma vez identificada essa base comum de grandeza artística, a esperança era reeditá-la no presente. Seguindo esta agenda, será

²⁷ “O renascentista vivia com entusiasmo o sentimento romano – *riviva la semente santa di quei roman*, cantara já Dante, e mais tarde, em 1725, em sua *Nova Ciência*, Vico afirmará ainda que os grandes heróis foram os antigos romanos e não os gregos. Por isso compreende-se que os gregos, quando conhecidos, o eram normalmente através dos romanos”. BORNHEIM, Gerd. 1998, p.146.

²⁸ BORNHEIM, Gerd. 1998, p. 146.

proposto que o artista grego não havia apenas feito uma cópia da natureza, mas ele teria ido além: aperfeiçoou a própria natureza com o objetivo de torná-la perfeita, ideal. Nas palavras de Nietzsche, o grego faz a natureza aparecer dignificada (NT 29).

Essa aproximação com a cultura grega implica em compreender a arte como estando muito além da técnica empregada na construção da obra, como se a forma artística não fosse por si mesma a exposição de seu próprio objeto. Esta temática parece encontrar um ponto de crítica estética que se expande para todo tecido social, pois a banalização da cultura artística em meio às preocupações cotidianas revelaria a falta de sensibilidade de um povo para formas de existência mais autênticas e livres. Essa compreensão muito específica da beleza depende das idéias de totalidade e perfeição que Winckelmann descobriu na escultura grega e considerou um atributo principal da antiguidade grega como um todo. Esta ideia representa uma mudança decisiva de uma estética especulativa, que considera a obra de arte em termos puramente normativos de “beleza” ou como uma representação simbólica de valores quase religiosos, para uma estética “arqueológica”, isto é, busca nas obras de arte o resultado de circunstâncias culturais muito específicas.

Apesar de algumas “interpretações forçadas”, a imagem da Grécia de Winckelmann moldou muitos aspectos da imaginação europeia da antiguidade no século XIX e sua concepção da antiguidade grega em termos de uma beleza estática, ordenada e formal transformou-se na “ideologia da classicidade”²⁹. Deste modo, o conceito de imitação faz referência mais ao transcendental presente na obra do que à sua

²⁹ Cf. EMDEN, Christian j. 2004, p.376.

reproduzibilidade técnica, por isso não é a “própria” obra a ser imitada, mas sim a apreensão do modo como os gregos tornam a natureza ideal:

A imitação do belo na natureza diz respeito a um objeto único, ou reúne as observações sugeridas por diversos objetos e realiza um todo único. O primeiro procedimento significa fazer uma cópia parecida, um retrato; é o caminho que leva às formas e figuras dos holandeses. O segundo caminho que leva ao belo universal e às imagens ideais desse belo; foi o que os gregos trilharam³⁰.

A obra de arte clássica seria referência de grande estilo, expressando um caráter nobre e simples que aproxima os seres humanos de suas maiores aspirações, vistas em sua excelência junto à figura dos deuses e dos heróis, por isso a criação artística apresenta-se como diretamente relacionada à capacidade do artista em incorporar esta “beleza ideal”. Uma vez que a fruição da beleza diz respeito tanto à inteligência quanto à sensibilidade, ela também condiz com os atributos interiores do sujeito, “sua alma”, por isso, enquanto o gozo físico é limitado, o verdadeiro prazer estético traria consigo a representação das qualidades morais.

Esse modo de pensar a arte seria comum entre os gregos, pois, diante das diferentes acepções do conceito do Belo (*to kalón*), as implicações morais e intelectuais ficam evidentes e inspiram os pensadores do classicismo a afirmarem uma dimensão ética e pedagógica a serem conquistadas a partir não só da arte, mas da compreensão histórica da arte³¹. A união entre ética e estética, portanto, era vista pelos classicistas

³⁰ WINCKELMANN, 1975, p. 47.

³¹ “A fruição da beleza, que participa tanto da inteligência quanto da sensibilidade, afeta moderadamente a alma. Ao contrário do gozo físico, ilimitado e instável, que leva à insatisfação permanente e ao desequilíbrio das paixões, o verdadeiro prazer estético, para os filósofos gregos que se ocuparam do Belo, é inseparável da *medida* e da *contenção*, virtudes impostas pelas faculdades superiores da alma. No Belo

como um elemento comum na formação dos gregos antigos e isso sustentava afirmar que, se antes a arte cumpriu uma função pedagógica, hoje também serviria aos modernos na busca por respostas por uma formação educacional que desenvolva a capacidade ética e artística dos indivíduos.

O ideal clássico de beleza instaura uma maneira moderna de pensar não só a arte, mas a Grécia Antiga como modelo de regeneração de toda a cultura, pois a volta aos gregos vai contra a própria construção do moderno indivíduo fragmentado. Isto é, o grego artístico constrange o cidadão moderno em media que este último é marcado por uma ruptura imanente entre o corporal e o espiritual, entre a razão e a sensibilidade. Seguindo o espírito winckelmanniano, o elogio da Grécia por pessoas como Goethe e Schiller mostra a percepção de que haveria entre os gregos uma articulação equilibrada de todas as suas qualidades e, neste sentido, o artista clássico foi aquele que conjugou a totalidade de suas forças, cujo sentir-se no mundo era marcado não pela fragmentação, mas pela sua unidade com a natureza, por isso impregnado de beleza, dignidade e grandeza.

Em outras palavras, poderemos dizer que o antigo, aos olhos destes classicistas, demonstra uma força criativa que diz respeito ao “tempo” em que a Terra era habitada por pessoas que não estavam cindidas, fragmentadas. Eram viventes personagens de uma cultura una consigo mesma e em unidade com o mundo. A ideia de buscar nos gregos antigos uma fonte de excelência cultural autêntica vem acompanhada notadamente pelo entendimento sobre a serventia da cultura clássica como exemplo civilizacional no qual se encaixa o ser humano íntegro; onde corpo e espírito estão

estético há, pois, uma antecipação das qualidades morais que o homem deverá possuir e expressar em seus atos”. NUNES, 2002, p. 18.

dispostos de maneira indissociável³². Esta ideia aparece em Winckelmann quando se afirma que os gregos clássicos seriam fonte de inspiração porque a lei suprema da beleza se fez presente na natureza de sua arte e em seus corpos.

Seja a partir da influência do clima, dos exercícios físicos ou dos costumes, segundo ele, o corpo do grego espelhou um ensinamento da natureza que se reflete na arte e na formação de seu povo.

O mais belo corpo entre nós assemelhar-se-ia, talvez, tão pouco ao mais belo corpo grego. (...) A influência de um céu sereno e puro se fazia sentir nos gregos desde a mais tenra idade, mas os exercícios físicos, praticados em boa hora, davam forma nobre à sua estrutura corporal. (...) Por esses exercícios, os corpos recebiam os grandes e viris contornos que os mestres gregos deram a suas estátuas, sem ostentação e fartura supérfluas. (...) Tudo o que foi inspirado e ensinado pela natureza ou pela arte para favorecer a formação dos corpos, conservá-los, desenvolvê-los e embelezá-los, desde o nascimento até o crescimento pleno, foi realizado e empregado vantajosamente para a beleza física dos gregos antigos, o que permite afirmar, com a maior probabilidade, a superioridade dessa beleza sobre a nossa³³.

³² “Esta totalidade teria sido idealizada pelos gregos e alcançada pela rigorosa formação (Paideia) e pelo duplo aspecto da educação, que desde a Grécia arcaica consistia na educação oferecida pelo *paidotribes*, mestre da ginástica, e pelo *kitharistes*, mestre da música. Vale mencionar a proposta platônica de formação da juventude para sua república ideal, a qual consistia no ensino da ginástica para o cultivo do corpo”. GONÇALVES, Alexandre. 2015, p. 76.

³³ WINCKELMANN, 1975, p. 41-43.

Como expressei também em Nietzsche, o embelezamento do corpo é entendido como um processo em prol da cultura³⁴, ou melhor, concatenado a ela. Essa bela natureza apareceria para nós através da representação dos artistas gregos e seria uma idealização (uma natureza idealizada) cuja forma nos surge mais bela e perfeita do que a própria realidade. Todavia, isso só foi possível porque uma “natureza concebida pelo pensamento” foi sobreposta sobre a vida nua e a beleza ideal eleita como a lei principal. Coerente a tal feita, havia sido possível ao artista reproduzir a natureza em um contorno melhor do que sua forma original, assim como representar as próprias pessoas mais belas do que são na realidade³⁵, porque a força necessária já está exposta no corpo, revelada mesmo quando a arte grega, por exemplo, representa em uma estátua o corpo em situação de dor e flagelo.

Acerca deste tema, ao falar do *Laoconte*, Winckelmann propõe que “seu sofrimento nos penetra até o fundo do coração, mas desejaríamos poder suportar o sofrimento como essa grande alma”³⁶. Esse tormento não se manifesta como um problema limítrofe, já que na atitude e na expressão da estátua, o que se revela é uma ação do corpo em repouso, calmo e sereno em seu caráter, destarte, a imagem do corpo espelha a grandeza dos princípios que o compõem; o artista ultrapassa a natureza e revela a força que nele atua para que tal obra venha à luz, portanto, se afirma que “o artista devia sentir em si mesmo a força de espírito que o fazia exprimir-se através do

³⁴ Segundo Pedro Süsskind, “nas Reflexões, embora haja uma crítica da mera imitação, como cópia da natureza, a investigação acerca dos artistas gregos também aponta para um caminho de mimese, cujo ponto de partida é a observação dos corpos humanos belos”. SÜSSEKIND, Pedro. 2005, p. 158.

³⁵ Para Winckelmann, as “numerosas oportunidades de observar a natureza fizeram com que os artistas gregos fossem ainda mais longe: começaram a conceber, a propósito das belezas particulares das partes isoladas dos corpos, bem como das proporções dos corpos no seu conjunto, certas noções gerais que deviam se elevar acima da própria natureza”. WINCKELMANN. 1975, p. 44.

³⁶ WINCKELMANN. 1975, p. 53.

mármore”³⁷. O artista expressaria suas figuras a partir da sua particularidade, de sua maneira de olhar a natureza, favorecendo o processo criativo que torna algo original, ao passo que até a imitação pode ser fruto de originalidade, pois, assim como os gregos imitaram a natureza, o modelo a ser imitado não seria a simples coisa, mas a imagem ideal do belo universal.

Muito da motivação para essa análise se deve à constatação de que o que se via entre esses gregos artistas não poderia ser visto entre os modernos, pois esses últimos não possuiriam a particularidade necessária para trazer à vida tal beleza. Entendido nestes termos, ao defender que a cultura moderna seja dotada de um forte elemento bárbaro, a questão se torna política na medida em que traz consigo a necessidade de construir as condições para o desenvolvimento de valores que ainda faltam ao indivíduo moderno para que ele seja também o agente de promoção de uma elevada cultura. Sobre este ponto, Goethe nos diz que mesmo dominando as características importantes das ciências, “é de se desejar o aperfeiçoamento coletivo das forças humanas, (...) cada um deve a rigor formar-se como um indivíduo à parte, mas deve procurar alcançar a noção do que todos representam em conjunto”³⁸.

Enquanto Goethe faz a imagem do grego artístico como uma personalidade harmoniosa, o artista moderno, ao contrário, sofreria como indivíduo cultivado na especialização característica da cultura da época, assim, mesmo assumindo ser improvável um único ser humano reunir várias habilidades distintas, Goethe julga que ele deve se reconhecer como parte de uma totalidade harmoniosa que possibilitaria as suas ações ter como finalidade a construção daquela atmosfera responsável por uma

³⁷ WINCKELMANN. 1975, p. 53.

³⁸ GOETHE. 1950, p. 131.

grande cultura³⁹. Isso seria o mote para evitar o problema da modernidade, isto é, a “doença comum da atualidade”⁴⁰ que é a subjetividade. Segundo Machado, “a Grécia de Goethe é um mundo em que o homem podia desenvolver todas as suas virtualidades, tornar-se um homem completo, em harmonia consigo mesmo e com o mundo”⁴¹. Contudo, pensar a capacidade artística de um povo como liberação do sujeito de convenções controladas pela vida cotidiana traz consigo a afirmação da necessidade de liberar um indivíduo até então conformado às convenções morais da sociedade moderna. Sem esta liberação não será possível haver a grandeza artística, pois as formas de expressão estarão intocadas nas estruturas da psicologia comum ao quais os sujeitos foram submetidos.

O conceito de imitação passa por um deslocamento em seu sentido, mas continua central para que se torne possível a criação artística do belo ideal, pois a maneira através da qual a verdadeira obra de arte pode ser criada encontra-se, aos olhos de Goethe, na possibilidade de reproduzi-la por um contato direto com a natureza, por

³⁹ As instituições modernas estariam favorecendo a concentração da vida em seu pilar subjetivo e direcionando toda a capacidade do povo em um programa de afirmação de seu próprio Ego, nas palavras de Goethe: “todos tratam apenas de, na medida do possível, evidenciar o seu próprio ego perante a sociedade”. GOETHE. 1950, p. 129-130.

⁴⁰ Goethe, 1950, p. 153. A subjetividade diz respeito ao fato de através da criação se expressar uma vivência própria do poeta, também evidente nos modos de proceder da ciência e das artes modernas, por isso se fala que o mal moderno é a moléstia da subjetividade. “Se esses sábios dão contas de suas percepções, apesar do acendrado amor de cada um pela verdade, não encontramos todavia a realidade objetiva e de forma alguma o objeto em sua realidade, mas apenas com um sabor acentuadamente subjetivo (...) Nestas pessoas tudo deriva para o seu interior” (GOETHE, 1950, p. 90). Neste sentido, o procedimento poético-criativo identificado entre a arte clássica serve também para representar a arte criada a partir da capacidade de expressar o que seria o objetivo e o subjetivo no mundo, ou seja, como o artista seria capaz de passar em sua obra o processo de formação de sentido que ocorre na tensão entre o universo fechado do Eu e o mundo da experiência exterior.

⁴¹ MACHADO, R. 2006, p. 176. A grandeza da cultura antiga será traçada por Goethe a partir de sua capacidade de objetividade, de modo que a condição básica para uma autêntica produção cultural humana cumpriria o caminho que vai do interior para o exterior, demonstrando a grandeza de um povo perante todas as épocas e, neste sentido, ele afirma, “nossa era atual é retroativa por ser pronunciadamente subjetiva”. GOETHE. 2000, p. 154.

isso a máxima: “concentra-te no mundo real e procura exprimi-lo, pois assim procediam os antigos que nele viviam”⁴². O estado mais elevado da arte depende da capacidade e do talento de um tipo especial de artista, capaz de adentrar os objetos naturais e, assim, conhecer profundamente suas propriedades. A tese é que o contato com as obras clássicas promove este ideal e forma o meio do qual nascerá o gênio, aquele capaz de imitar o clássico em seu ideal, por isso diz-se que o artista genial está fora de seu tempo: “se relaciona tanto com os tempos mais primitivos da humanidade como com os futuros”⁴³. Com isso em vista, “faz-se mister o advento de um gênio que se aproprie logo do que há de bom na atualidade, assim excedendo a tudo mais”⁴⁴.

Segundo Goethe, o gênio artístico seria dotado de uma capacidade singular para elevar os objetos empíricos ao ideal e universal, já que conhecendo profundamente a natureza, seria capaz de reduzir a multiplicidade caótica ao ordenado e harmonioso, levando a obra de arte para além da subjetividade destituída de sentido. A formação do gênio passa por um comprometimento pedagógico estrito: uma educação do espírito, mas sem perder de vista o corpo, ou seja, o corpo educado é o meio pelo qual se engrandece o espírito, de modo a harmonizar as partes que compõe o todo. A partir deste processo, a formação humana deixaria de opor suas qualidades entre moral e estética, razão e sensibilidade, superando, então, a condição fragmentada e deficitária do

⁴² Em outras palavras, diferentemente de Winckelmann, ele acredita que não só pelas obras clássicas se chega ao belo, mas através da “imitação simples da natureza” pode o artista chegar ao conjunto de qualidades expressivas que veríamos nas obras clássicas. Assim, a arte moderna “quanto mais fiel, cuidadosa e puramente proceder com as obras, quanto mais calmamente observar o que sente, quanto mais tranquilamente o imitar, quanto mais ela nisso se acostuma a pensar (...), tanto mais digna ela se tornará de pisar a soleira do santuário”. GOETHE. 1950, p. 154.

⁴³GOETHE. 1950, p.168.

⁴⁴ “Um grande talento, e esse está por vir, assim o espero. Talvez viva já em seu berço, e você ainda o verá em sua glória”. GOETHE. 1950, p. 168.

indivíduo moderno. Isso promoveria um novo ser humano através do qual refletiria em sua personalidade a arte do estilo que faz suas ações não pendularem entre a subserviência moral e o hedonismo, tampouco sejam reféns dos excessos, mas sim grandiosas e autênticas.

Seguindo essa trama, Schiller também afirma que o indivíduo moderno ainda permanece bárbaro: ele argumenta que mesmo o processo de esclarecimento tendo levado os seres humanos a pautar seu relacionamento com o mundo de forma mais racional, ele desconfia da capacidade desse processo de “esclarecimento” produzir um real avanço da moral e da sensibilidade⁴⁵. *Grosso modo*, Schiller entende que a formação moderna foi marcada pela fragmentação inerente à cisão entre corpo e razão, e assim se propõe uma educação estética capaz de resgatar aquela unidade perdida entre os seres humanos e a natureza⁴⁶. Correlacionando o ético e o estético, ele afirma que o pensamento não deve ser oposto à sensibilidade, e a cultura deve trabalhar para reverter o senso comum que advoga a incompatibilidade entre o avanço do pensamento especulativo e a aperfeiçoamento da esfera sensitiva. Para Schiller, a verdadeira contraposição seria outra: “o homem (...) pode ser oposto a si mesmo de duas maneiras: como selvagem, quando seus sentimentos imperam sobre seus princípios, ou como bárbaro, quando seus princípios destroem seus sentimentos”⁴⁷.

⁴⁵ “De onde vêm, pois, esse domínio ainda tão geral dos preconceitos e esse obscurecimento das mentes a despeito de toda luz que a filosofia e experiência acenderam?”. SCHILLER. 2002, p. 46.

⁴⁶ “Tão logo a experiência ampliada e o pensamento mais preciso tornaram necessária uma separação mais nítida das ciências, assim como, por outro lado, o mecanismo mais intrincado dos Estados tornou necessária uma delimitação mais rigorosa dos estamentos e dos negócios, rompeu-se a unidade interior da natureza humana e uma luta funesta separou as suas forças harmoniosas”. SCHILLER. 2002, p. 36-37.

⁴⁷ SCHILLER, 2002, p. 29.

O ser humano fragmentado decorre deste mito da cisão entre vida intelectual e vida estética, assim, seria a tarefa de sua época reverter a formação humana moderna, fundamentada em uma educação pela e para barbárie, e promover a união entre razão e natureza, cujos efeitos são capazes de forjar o tipo humano contrário ao tipo moderno; já que este último é signo “de uma formação ainda precária” pelo qual “o caráter ético só se afirma com o sacrifício do natural”⁴⁸. A educação estética, portanto, elege o aperfeiçoamento da sensibilidade para a formação deste ser humano apto à totalidade a partir do princípio da complementação entre o abstrato e o natural⁴⁹, contudo, a promoção da educação estética não deve desconsiderar o racional, pelo contrário, tem como intuito reviver nos indivíduos a sensação de pertencimento a uma totalidade.

Por meio dessa harmonia, ele acredita que encontraríamos a “totalidade de caráter no povo, caso este deva ser capaz e digno de trocar o Estado da privação pelo Estado da liberdade”⁵⁰. Pelo contato com a arte clássica seria possível se chegar a esse ideal de educação estética, aperfeiçoando assim a sensibilidade, pela qual o verdadeiro artista seria capaz de superar tanto a si mesmo quanto à materialidade objetiva da obra. Neste sentido, o objeto artístico é puro: não tem a subjetividade, apenas a natureza; entretanto, a natureza ali representada é uma natureza ideal, quer dizer, evidenciada no que há de estético. Em razão disso, seu conceito de liberdade

⁴⁸ SCHILLER, 2002, p. 28.

⁴⁹ Não se trata da divisão entre objetividade e interioridade, mas da não opressão da sensibilidade pela imposição de regras estruturadas pela moral administrativa, pois “o Estado não deve honrar apenas o caráter objetivo e genérico nos indivíduos, mas também o subjetivo e específico; não deve, ao ampliar o reino invisível dos costumes, despovar o reino dos fenômenos”. SCHILLER. 2002, p. 28.

⁵⁰ SCHILLER. 2002, p. 30.

afirma que a “beleza não é pois outra coisa senão liberdade no fenômeno”⁵¹ e a liberdade é a regra que o artista impõe a si mesmo: não é determinado pelo meio no qual a arte ganha forma, mas ao mesmo tempo não existe fora da natureza da obra, assim, temos expressado a “natureza na conformidade à arte”⁵².

A liberdade como princípio e condição da arte bela afirma que “o fundamento real da possibilidade do objeto nunca se dá nos sentidos, e ele é tão bom quanto não existente, ‘tão logo o entendimento não é levado à procura do mesmo’. (...) Portanto, uma forma aparece como livre tão logo não encontramos seu fundamento fora dela nem sejamos levados a procurá-lo fora dela”⁵³. A característica que determina a exposição da liberdade na obra de arte concreta não coincide com o conhecimento técnico, pois é essencial que a norma se mantenha oculta e indeterminada para o entendimento, do contrário, segundo Schiller, a obra de arte deixa de ser livre e, portanto, bela. “Em primeiro lugar, é de todo necessário que o objeto que o inspira seja *natureza* ou ao menos assim considerado por nós; em segundo lugar, que seja (no significado mais amplo da palavra) *ingênuo*, isto é, que a natureza esteja em contraste com a arte e a envergonhe”⁵⁴.

O belo artístico ocorre na medida em que aparece livre e não condicionado pela matéria, por isso uma arte verdadeiramente bela apenas se mostra no estilo simples e ingênuo dos antigos. Esta arte oferece ao espectador uma totalidade, uma contemplação livre das determinações do entendimento e dos sentidos, possibilitando

⁵¹ SCHILLER. 2002, p. 60.

⁵² SCHILLER. 2002, p. 85.

⁵³ SCHILLER. 2002, p. 70.

⁵⁴ SCHILLER. 1991, p. 43.

a realização do indivíduo pleno. Contudo, aquele que chega a essa condição faz a “passagem de cada existência limitada para uma existência infinita”⁵⁵, surgindo, assim, o sujeito moral além das inclinações individuais: “é das tarefas mais importantes da cultura, pois, submeter o homem à forma ainda em sua vida meramente física e torná-lo estético até onde possa alcançar o reino da beleza, pois o estado moral pode nascer apenas do estético, e nunca do físico”⁵⁶.

A crítica da modernidade, portanto, segue a partir de uma reflexão sobre a origem da perfeição estética, na qual o conceito de clássico revela a profunda união com a natureza experimentada pelo grego antigo que, antes de tudo, sendo uno consigo mesmo espelharia um grande sentimento de humanidade. Neste cenário, a figura do indivíduo moderno, para quem a natureza desapareceu da sua constituição, é a imagem jocosa de um ser fragmentado e infeliz em sua experiência. Por isso Gadamer afirma que “o conceito de formação [*Bildung*] (...) é, sem dúvida alguma, a ideia mais importante do século XVIII e é precisamente esse conceito que designa o elemento em que vivem as ciências do espírito do século XIX, mesmo que não saibam justificar isso epistemologicamente”⁵⁷.

Esse ambiente claramente político acusa o problema e propõe o tratamento a partir de uma requalificação da cultura moderna que deve, necessariamente, passar pelo renascimento do grande artista entre os modernos, isto é, um indivíduo harmônico cuja obra traria de volta a grande experiência de ver na humanidade um retrato grandioso, livre e belo. Por isso é preciso reconquistar a Grécia. Contudo,

⁵⁵ SCHILLER. 2002, p. 115.

⁵⁶ SCHILLER. 2002, p. 115.

⁵⁷ GADAMER. 2005, p. 44

Nietzsche apresenta um descontentamento em relação a essa tese, pois, segundo ele, ela não seria capaz de determinar o real significado da grandeza artística dos gregos.

Mesmo aceitando o quadro geral do problema, *O nascimento da tragédia* se posiciona contra a caracterização da arte clássica pela serenidade ou pelo conceito de beleza, pois tal interpretação estaria sustentada apenas por uma compreensão da Grécia antiga pelo seu aspecto apolíneo; claramente identificado por Nietzsche na tese winckelmanniana de que a essência da arte grega é definida por sua “nobre simplicidade e serena grandeza”. Isto posto, segundo o filósofo, a serenidade só pode ser compreendida à luz de um aspecto mais profundo da antiguidade clássica: o dionisíaco.

Com esta ideia, Nietzsche abre espaço em relação à tradição de Winckelmann e Goethe, pois considera que a arte só pode ser pensada a partir do fundo dionisíaco da sabedoria popular grega. Essa apreensão dos verdadeiros meandros da cultura helênica só poderia ser realizada, segundo Nietzsche, a partir de uma visão integral da religiosidade grega e esta dependeria, em última análise, de uma compreensão mais profunda do fenômeno arte como algo não acidental, isto é, que não é devido à ingenuidade nem à jovialidade. Assim, essas últimas características seriam referentes à criação artística apenas enquanto a cultura for vista pela sua superfície, pela perspectiva de suas belas aparências, entretanto, ele entende que a cultura apolínea dos artistas antigos revela algo muito maior, a saber, um conhecimento da própria condição humana.

Esse entendimento nietzschiano do tema será melhor abordado no restante desta tese, todavia, temos de maneira clara a afirmativa de que o grego apolíneo, nas suas palavras, sempre teve acesso à verdade sobre a qual triunfou, por isso “é preciso

declarar que essa harmonia contemplada tão nostalgicamente pelos homens modernos, (...) não é de modo algum um estado tão simples, resultante de si mesmo, por assim dizer inevitável, que tenhamos de encontrar à porta de cada cultura, qual um paraíso da humanidade” (NT 38).

O olhar para este outro princípio constitutivo do universo artístico da época clássica não é originalidade de Nietzsche⁵⁸, contudo, ele é explicitamente contrário à tese de que a antiguidade grega serve como exemplo de um momento no qual a natureza humana ainda gozava de uma plena harmonia e que, por sua vez, apenas no homem moderno a natureza se instala como uma opositora radical.

Nietzsche pretende modificar a crítica que concentra atenção exaustiva na negação daquilo que seria inerentemente moderno, a chamada prioridade da ilustração em detrimento da sensibilidade. Ele sugere, seguindo o espírito de Schopenhauer, que o dilema da humanidade com a natureza seria um estado eterno da própria condição humana, pois, como veremos adiante, tanto o impulso para harmonia quanto para a fragmentação são impulsos da natureza que emergem sem a mediação do homem (NT 32), ou seja, independe do grau cultural o fato dos seres humanos apresentarem uma situação originalmente problemática.

Para entendermos as principais afirmações sobre o papel da arte neste contexto, temos que ter em mente que essas afirmações dependem de uma

⁵⁸ “É antes uma constante de toda a interpretação da Grécia desde o nascimento do trágico, isto é, desde a interpretação filosófica, ontológica, metafísica, da tragédia como apresentando uma visão de mundo trágica — o que se deu com o idealismo absoluto, no final do século XVIII. É assim, por exemplo, que a primeira interpretação ontológica de uma tragédia grega — a que Schelling dá, em 1795, de Édipo rei — se baseia na oposição e na reconciliação da liberdade e da necessidade. É assim também que a interpretação hegeliana de Antígona é feita a partir da oposição entre a família e o Estado. É ainda assim que Hölderlin interpreta Édipo e Antígona a partir da oposição entre a composição orgânica representada pela sobriedade e o tumulto aórgico originário”. MACHADO, R. 2002, p. 177.

assimilação que Nietzsche fez da filosofia schopenhaueriana, como também do contato com Wagner, principalmente no que tange a articulação do conceito de Vontade e “Uno-primordial” (NT 31) — o núcleo “indivisível” e o verdadeiro ser “existente” (NT 39). Ou seja, pela perspectiva de uma filosofia schopenhaueriana da música⁵⁹. Neste sentido, quando Schopenhauer explora o conceito de Vontade e mostra que a vida humana estaria condenada ao sofrimento inevitável e que a existência seria marcada pela impossibilidade geral de satisfação, ele diz que o estado de natureza é um *bellum omnium contra omnes*, uma guerra de todos contra todos⁶⁰, pois o fundamento do mundo é um esforço incessante e sem sentido que se manifesta em todos os indivíduos⁶¹. Conforme o texto do autor:

Vemo-los assim (os seres humanos) envoltos em constante sofrimento, sem felicidade duradoura. Pois todo esforço nasce da carência, do descontentamento com o próprio estado e é, portanto, sofrimento pelo tempo em que não for satisfeito; nenhuma satisfação, todavia, é duradoura, mas antes sempre é um ponto de partida de um novo esforço, que, por sua vez, vemos travado em toda parte de

⁵⁹ Segundo Nuno Nabais, “as obras do primeiro período de Nietzsche (1872-6) (...) adotam a distinção fundamental entre a coisa em si e o fenômeno, da mesma maneira que Schopenhauer” (NABAIS, Nuno. 2006, p. 97), isto é, ele utiliza o conceito de Vontade como a manifestação original da natureza e o indivíduo empírico apenas como uma manifestação efêmera em torno da oposição fundamental do Uno primordial. Entretanto, segundo Márcio Benchimol, a rigor, a primeira obra nietzschiana não exibe uma apropriação inequívoca do conceito de Vontade, pois “o Uno-primordial não seria propriamente a vida, mas o uno vivente” (BENCHIMOL BARROS, M. p.15), quer dizer, não seriam equivalentes o conceito de Uno primordial e o de Vontade, ao contrário, haveria apenas uma vida que se manifesta em diversas formas diferentes.

⁶⁰ A fim de corroborar essa afirmação psicológica sobre o caráter da espécie, Schopenhauer evoca nada menos do que as palavras do mais notável pessimista antropológico no tratado *De cive*: “Toda alegria do coração e todo momento feliz dependem de nós termos alguém com quem possamos nos comparar e pensar o melhor de nós mesmos”. MORAES, D. 2017, p. 365.

⁶¹ Esse egoísmo subjacente, por sua vez, leva-nos a destruir um ao outro na luta por recursos limitados e, por isso, o mundo é um “contínuo campo de batalha entre todos os fenômenos de uma mesma Vontade” (MVR 348)

diferentes maneiras, em toda parte lutando, e assim, portanto, sempre como sofrimento: não há nenhum fim último do esforço, portanto, não há nenhuma medida e fim do sofrimento (MVR 399).

O corolário aparece dessa forma: a luta por aquilo que desejamos só produz como resultado final a insatisfação⁶²; assim, Schopenhauer apresenta a tese sobre a existência de uma inevitabilidade antropológica do sofrimento. Mas seria essa a base para a articulação acima abordada da preponderância do dionisíaco pelo jovem Nietzsche? Segundo Roberto Machado, “se o antagonismo de princípios marca toda a reflexão moderna sobre a tragédia, a originalidade de Nietzsche é formular essa oposição como sendo a do apolíneo e do dionisíaco considerados como princípios de uma estética metafísica”⁶³. Entretanto, George Simmel nos diz que apropriação que Nietzsche faz do conceito schopenhaueriano não ocorreria nos mesmos termos que a entende Machado, pois, “para Nietzsche, queremos porque vivemos, para Schopenhauer vivemos porque queremos”⁶⁴. Essa ideia bastaria, segundo Simmel, para defendermos que a Vontade não aparece nos escritos nietzschianos nos mesmos termos em que Schopenhauer entende, de modo que a eleição do dionisíaco como fundamento da arte não seria uma completa reedição da tese do sofrimento essencial da Vontade⁶⁵.

⁶² Retomaremos no próximo capítulo uma discussão aprofundada do tema do pessimismo, analisando melhor os argumentos schopenhauerianos.

⁶³ MACHADO, R. 2006, p. 177.

⁶⁴ SIMMEL, G. 2012, p. 121.

⁶⁵ Como veremos ao longo da tese, existe a ocorrência de diversas referências ao conceito de Vontade ao abarcar essa suposta essência metafísica do mundo físico, sugeridos pela própria escolha do termo “Vontade”, como também, de forma muito próxima ao desenvolvimento schopenhaueriano do tema, já que o filósofo assume que o “verdadeiramente existente” seria o “eterno padecente e pleno de

Deste modo, se por um lado, inspirado por Schopenhauer e Wagner, Nietzsche pensará a música como responsável por uma superação estética da barbárie; por outro lado, mesmo a cultura do antigo heleno vista como um modelo de formação (*Bildung*) e cultura (*Kultur*) a ser alcançado, por sua vez, ao contrário do classicismo alemão, Nietzsche entende a Grécia como modelo porque ela é trágica, ou seja, não é sob a égide do conceito de serenojovialidade, mas é o pessimismo que faz dos gregos um modelo. Por isso afirma não haver uma compreensão do verdadeiro sentido da tragédia ática, quer dizer, antes dele ninguém havia entendido o dionisíaco — não foram capazes de determinar o real significado da expressão “volta aos gregos”⁶⁶ —, pois o sentido mais profundo desta arte se dá na relação dos gregos com o sofrimento, e assim afirma “o dionisíaco como mãe do mistério, da tragédia, do pessimismo” (FP\ KSA 7.297).

contradição” (NT 39), ou seja, a unidade primeira da natureza de alguma maneira já estaria assumida mediante diversas qualidades.

⁶⁶ “De modo que, por ‘volta aos gregos’ haveria que entender um trabalho de revisão e de reatualização capaz de sobrepor-se ao esquecimento do trágico que não é algo acidental, isto é, que não é devido à ignorância nem ao descuido, mas que é algo constitutivo de e consubstancial ao mais próprio e essencial da modernidade”. MECA, D. S. 2011, p.25.

1.2. Tragédia como o obra maior.

A preocupação erudita com a cultura helênica é uma herança que Nietzsche recebe em sua formação⁶⁷. No entanto, será com a filosofia do trágico⁶⁸ que o filósofo se colocará no debate. Como afirma Peter Szondi “desde Aristóteles há uma poética da tragédia; apenas desde Schelling, uma filosofia do trágico”⁶⁹. Ou seja, Nietzsche vai além da especificação de elementos normativos que definiam o que é escrever uma epopeia, um poema lírico ou um poema dramático, e coloca em questão a tragédia como expressão de uma visão de mundo: o trágico enquanto categoria capaz de apresentar a situação humana no mundo, a dimensão fundamental da existência — a arte como um *pathos*. Com Nietzsche, a tragédia ganha um destaque interpretativo capaz de ser aplicado na avaliação de culturas, mentalidades e momentos históricos; um tom provocativo, de modo que a própria ideia de tragédia aparece como um desafio, pois deixa para o leitor não uma visão clara do gênero dramático “tragédia”, mas uma série de problemas e questões inscritas na história da filosofia.

Em outras palavras, Nietzsche busca muito mais que hábitos sociais e costumes religiosos que fundamentavam a arte clássica, mas sim a dinâmica de forças que

⁶⁷ Especialmente por meio do tratado de Jacob Bernays sobre a noção de *katharsis* de Aristóteles (1857) e do monumental estudo *Matriarcado* (1861) de Johann Jakob Bachofen. Cf. WELLBERY, David E. 1998.

⁶⁸ “Essa reflexão sobre o trágico tem, evidentemente, várias características. A mais importante delas, no entanto, talvez seja propor uma interpretação ontológica da tragédia. Assim, quando se fala de pensamento filosófico moderno sobre a tragédia, ‘filosófico’ tem o sentido forte de ‘ontológico’, isto é, a tragédia diz alguma coisa sobre o próprio ser, ou a totalidade dos entes, a totalidade do que existe”. MACHADO, Roberto. 2006, p.44.

⁶⁹ SZONDI, Peter. 2004, p. 23.

formavam a afirmação da existência através da arte⁷⁰. Para explicar seu ponto de vista, Nietzsche realiza uma análise da arte grega a partir dos impulsos artísticos da natureza (NT 32), apolíneo e dionisíaco, iniciando seu livro com a explicação desses impulsos e como eles atuam na criação da arte. Nas dez primeiras seções, o filósofo explica que a arte grega surgiu na forma de uma resposta a uma compreensão pessimista do mundo, expressa na sabedoria da figura mítica Sileno. Nas seções dez a quinze, Nietzsche nos diz como a tragédia morreu nas mãos do otimismo socrático, cuja significação maior é encontrada na rejeição da compreensão pessimista do mundo. Nas seções finais, Nietzsche explica como a filosofia expõe novamente as bases para uma visão de mundo pessimista e, com isso, torna possível sua aproximação da música para dar vida ao renascimento da tragédia grega.

A tragédia ática, segundo o filósofo, seria uma espécie de lírica teatralmente desenvolvida — uma forma de arte que nasce do impulso dionisíaco e desenvolve suas ações como a expressão de uma excitação musical vista no coro trágico (NT 53). Com isso se afirma que a tragédia nasceu a partir do espírito da música, ou seja, do coro entoado pelos adoradores de Dioniso e toda sua estrutura giraria em torno dos elementos dessa divindade. Assim a tragédia estabeleceria um drama no qual, de um lado, está o elemento musical — a imagem refletida do próprio Dioniso — e de outro o herói, entendido como máscaras de Dioniso, representando seu processo de surgimento, aniquilamento e retorno ao fundo indiferenciado.

⁷⁰ “O que não quer dizer que os filósofos e artistas modernos que pensaram o fenômeno trágico se abstiveram da análise poética. Isso aparece claramente quando se examinam escritos como a *Filosofia da arte*, de Schelling, a *Estética*, de Hegel, ou as ‘Observações’ sobre Édipo e Antígona, de Hölderlin.”. MACHADO, Roberto. 2006, p. 41.

Nietzsche parte de um elemento estrutural da tragédia grega para construir este raciocínio, destacando o processo criativo cujo resultado é uma espécie de personificação da música na poesia; uma alusão, já que seu conteúdo é por natureza informe e irrepresentável. Essa tese é investigada a partir do jogo entre as figuras conceituais representadas por impulsos artísticos, os quais dão origem à arte que ganha corpo na realização efetiva dos costumes e dos instintos do povo grego. Nas palavras de Nietzsche,

O contínuo desenvolvimento da arte está ligado à duplicidade do apolíneo e do dionisíaco, da mesma maneira como a procriação depende da dualidade dos sexos, em que a luta é incessante e onde intervêm periódicas reconciliações. Tomamos estas denominações dos gregos, que tornam perceptíveis à mente perspicaz os profundos ensinamentos secretos de sua visão da arte, não, a bem dizer, por meio de conceitos, mas nas figuras penetrantemente claras de seu mundo dos deuses (NT 27).

Nietzsche apresenta e explora o desenvolvimento do apolíneo e do dionisíaco na arte, abrindo sua investigação explicando o que são esses dois impulsos que “caminham lado a lado, na maioria das vezes em discórdia aberta e incitando-se mutuamente a produções sempre novas” (NT 27). Deste modo, embora fosse um elemento significativo da consciência histórica, a arte trágica resguardava o potencial de transcender a própria história e as fronteiras genéricas da forma de arte. A tragédia tem grande relevância existencial nesta leitura, já que passa a ser compreendida como uma espécie de experiência primordial que revela não apenas as profundezas da natureza humana, mas as raízes da história e da existência humana como um todo.

Pensando a tragédia no escopo de sua contribuição para a *Bildung* do povo, o desafio da interpretação filosófica que Nietzsche coloca deve muito ao fato de ser incapaz dialogar com aquela tradição classicista em termos dionisíacos. Dentre outros motivos, temos que a arte não exibiria um momento final de completude, isto é, não se trata de uma forma de arte absorver ou objetivar toda a sua força originária, já que sua verdadeira força é uma capacidade de criação de imagens, com as quais tanto o apolíneo quanto o dionisíaco aparecem nos indivíduos e não podem ser entendidos exclusivamente em termos de obras acabadas. Neste contexto, ele apresenta um mecanismo artístico originário funcionando na atividade criativa que, por sua vez, tem suas raízes no antagonismo entre os dois impulsos, apolíneo e dionisíaco; os quais seriam poderes emergentes do seio da natureza.

Esse enredo para a análise e apresentação da tragédia grega carrega consigo o paradoxo de ser o prenúncio do desastre e da fatalidade sombria que cerca toda a existência, ao mesmo tempo em que Nietzsche tenta localizar a tragédia na época de maior florescimento e abundância de uma cultura elevada. De fato, se a tragédia aponta para o presente, não deixa de ser nos fundamentos clássicos desta tradição que se encontra sua forma mais pura. É na origem do apogeu ateniense que o filósofo vai rastrear as fontes da “essência” do fenômeno artístico envolvido na tragédia, seja por meio da chamada visão de mundo trágica, seja observando a atuação do fenômeno estético no palco trágico. Neste sentido, o termo tragédia se refere tanto à peça teatral quanto para o “trágico” e à “visão trágica” “.

Muito da contribuição de Nietzsche está em revelar uma dimensão da cultura clássica que estava escondida por sua obviedade: sua violência intensa e ritualizada. Segundo Nietzsche, o apolíneo e o dionisíaco ressaltam a visão de mundo presente no

mito trágico, e não só a arte trágica grega, mas todo o “contínuo desenvolvimento da arte” (NT 27), correspondem a uma tensão entre tais princípios, de modo que as diferentes expressões artísticas poderiam ser compreendidas como o produto da relação entre ambos os impulsos: “a seus dois deuses da arte, Apolo e Dioniso, vincula-se a nossa cognição de que no mundo helênico existe uma enorme contraposição, quanto a origens e objetivos, entre a arte do figurador plástico [*Bildner*], a apolínea, e a arte não-figurada [*unbildlichen*] da música, a de Dioniso” (NT 27).

A imanente contraposição destes impulsos, junto à especificidade dos estados fisiológicos a eles pertinentes, coloca em perspectiva a experiência humana quotidiana ante a percepção da realidade sob a influência desses estados. Essa contraposição, em um primeiro momento, aparece junto com a referência à natureza como um agente artístico, que por meio de seus impulsos, seria inventiva e engenhosa. Neste sentido, Nietzsche afirma que, antes de qualquer coisa, todo artista é um “imitador” (NT 32), mas, quando diz que a verdadeira autoria de toda a arte é a própria natureza, ele marca claramente seu distanciamento em relação ao projeto classicista ao afirmar que a “arte não é absolutamente representada por nossa causa, para a nossa melhoria e educação” (NT 47). Em outras palavras, todos os indivíduos são igualmente “apenas imagens e projeções artísticas” (NT 47) da dinâmica fundamental que atravessa a natureza, neste sentido, mais do que um embate entre estilos, Nietzsche coloca em questão o fato de a expressividade artística se relacionar com uma compreensão geral da própria experiência de vivência humana.

Apolíneo e o dionisíaco se encontram, portanto, em sensações que são comuns a todos os seres humanos e simbolizam os dois mundos da arte: a arte plástica e a arte “não plástica”. Segundo Nietzsche, o impulso apolíneo seria responsável pela aptidão

humana para a ilusão e para a definição da forma, isto é, Apolo é o deus da bela aparência, da gloriosa imagem divina do *principium individuationis*⁷¹, através da qual, a sabedoria da ilusão, juntamente com a sua beleza, estão à afeição humana.

Segundo Rosa Maria Dias, para Nietzsche:

Apolo é o nome grego para a faculdade de sonhar; é o princípio da luz, que faz surgir o mundo a partir do caos originário; é o princípio ordenador que, tendo domado as forças cegas da natureza, submetem as a uma regra. Símbolo de toda aparência, de toda energia plástica, que se expressa em formas individuais, Apolo é o magnífico quadro divino do princípio de individuação e a mais bela expressão do repouso do homem em seu invólucro de individualidade. Dá forma às coisas, delimitando-as com contornos precisos, fixando seu caráter distintivo e determinando, no conjunto, sua função, seu sentido individual⁷².

Nietzsche entende que esse processo oferece sentido para a existência humana, e de algum modo poderíamos trazer a experiência vivida no sonho “para fora”, para o real. Aos olhos do filósofo, isso seria vantajoso para a vida principalmente porque coloca o indivíduo como membro de um todo completo supra-ordenado, assim, a vantagem do estado onírico consiste na transformação do caótico e do inamistoso em uma imagem, uma aparência que assemelharia em sua imponência, à ordem e ao harmônico. Em outras palavras, é a partir da construção de significados sobre a

⁷¹ “Poder-se-ia inclusive caracterizar com a esplêndida imagem divina do *principium individuationis*, a partir de cujos gestos e olhares nos falam todo o prazer e toda a sabedoria da ‘aparência’, juntamente com a sua beleza” (NT 30).

⁷² “modelando o movimento de todo elemento vital, imprimindo a cada um a cadência, ele impõe ao devir uma lei, uma medida”. DIAS, R. M. 2015.

experiência onírica — uma vez que fisiologicamente esta experiência oferece prazer junto à sensação de liberdade criativa, expansão dos limites humanos, pressentimento de poder, etc. — que identificamos uma forma da habilidade humana de transformar a realidade.

As possibilidades experimentadas em sonho, portanto, servem como referência para o esforço de transposição ou efetivação desse poder no mundo. “Assim como o filósofo procede para com a realidade da existência [Dasein], do mesmo modo se comporta a pessoa suscetível ao artístico, em face da realidade do sonho; observa-o precisa e prazerosamente, pois a partir dessas imagens interpreta a vida e com base nessas ocorrências exercita-se para a vida” (NT 29).

Nietzsche entende que essa capacidade é uma força comum à natureza e o grego artístico sente e responde apropriadamente a essa força — imitando-a, e efetivando-a na vida cotidiana. Este estado nos envolve em uma visão ideal que representa o mundo não como ele é, mas como ele nos apetece: “a verdade superior, a perfeição desses estados, na sua contraposição com a realidade cotidiana tão lacunarmente inteligível, seguida da profunda consciência da natureza reparadora e sanadora do sono e do sonho, é simultaneamente o análogo simbólico da aptidão divinatória e mesmo das artes, mercê das quais a vida se torna possível e digna de ser vivida” (NT 29).

A imagem conceitual do sonhador serve também como uma analogia referente ao estímulo físico que se projeta em imagens criativas no mundo onírico do poeta, no qual, segundo o filósofo, se produz o cenário das “belas figuras” cuja vida é embebida de significados. Essa capacidade imaginativa, personificada na figura conceitual grega do deus Apolo, foi responsável pela arte que fez a mediação da experiência do indivíduo

grego e a totalidade do real. Neste sentido, uma forma de arte que preze pela proporção harmônica e pela bela forma, como a escultura, está relacionada ao “sonhar”, pois surge da tentativa do escultor em reproduzir no mundo real a imagem onírica que a sua imaginação produziu, assim, ele compreende “a bela aparência do mundo do sonho, em cuja produção cada ser humano é um artista consumado, constitui a precondição de toda arte plástica” (NT 28).

E, segundo Nietzsche, esta arte presta “testemunho preciso de que o nosso ser mais íntimo, o fundo comum a todos nós, colhe no sonho uma experiência de profundo prazer e jubilosa necessidade” (NT 29). O apolíneo materializa o impulso através do qual uma imagem criada a partir do sonho é trazida à presença contemplativa, tornando o mundo amistoso na medida em que seu significado é exaurido em seu “ser-para-contemplação”.

Por outro lado, o impulso dionisíaco representa a aptidão para a embriaguez e para o comportamento instintivamente desinibido pelo êxtase; Dioniso é o deus da fertilidade. “Sob o mundo das aparências, das formas, da beleza, da justa medida, está o espaço de Dioniso — o nome grego para o êxtase. Dioniso é o deus do caos, da desmesura, da deformidade, da noite criadora do som; é o deus da música, mãe de todas as artes. Nascido da fome e da dor, perseguido e dilacerado pelos deuses hostis, Dioniso renasce a cada primavera e aí cria e espalha a alegria”⁷³. A arte dionisíaca, ao contrário da apolínea, ativa uma experiência completamente diferente de subjetividade, segundo Nietzsche ela parte de uma perspectiva diversa, “como realidade inebriante que

⁷³ DIAS, R. M. 2015, p.229.

novamente não leva em conta o indivíduo, mas procura inclusive destruí-lo e libertá-lo por meio de um sentimento místico de unidade” (NT 32).

As dinâmicas ligadas à construção do conceito de apolíneo mostram as expectativas de convenção social que as “obras plásticas” seriam capazes de colocar em prática. Apolo marca a emancipação do sujeito diante de sua condição de escravo da natureza, ou seja, enquanto indivíduo, a arte apolínea proporciona uma experiência social da liberdade capaz de opor o “eu” ante o funcionamento indiferente da natureza. Liberdade, neste sentido, pode ser a ilusão de poder diante da efetiva ausência de controle da vida humana, mas, como uma das fontes principais da arte, essa ilusão de liberdade irá impulsionar transformações da realidade e criar este campo da arte.

A realização da arte permite aos sujeitos fazerem a experiência da liberdade. Contudo, Nietzsche constrói ponderações sobre este tipo de arte, pois o dionisíaco, trazido ao palco, cria algo até então inédito, fortemente associado à constituição de uma nova consciência da liberdade possível. Enquanto a ilusão apolínea remete a um indivíduo criativo e, no final, assegura a autoconsciência individual, por outro lado, na experiência dionisíaca, um processo efêmero oprime o indivíduo pela sensação de êxtase, na qual há uma perda dos limites que fazem o indivíduo “deixar-se levar” no movimento e na impermanência características da festividade dionisíaca. Haveria então um esquecimento das limitações individuais e a vida seria experimentada de um modo excepcional, capaz de exprimir a construção e destruição lúdicas do mundo individual.

Nesta conjuntura, os impulsos artísticos devem ser entendidos em relação a certas necessidades humanas fundamentais que se beneficiam da arte como uma importante ferramenta de sobrevivência, cuja capacidade transcende a mera função do entretenimento. Ao contrário, Nietzsche nos mostra sua interpretação da arte dotada de

uma preocupação essencialmente pertinente à questão de transfiguração da vida pela arte, ou seja, ante as chamadas necessidades humanas, a arte intensifica os poderes dos indivíduos de modo a modificar a realidade.

O filósofo afirma que os seres humanos possuem em sua natureza a disposição para seguir estes impulsos. Desta forma, ele sugere que há algo em “nosso ser mais íntimo” que, assim como experimenta nos sonhos um profundo prazer e alegria, também pelo dionisíaco se forma uma experiência prazerosa. Em outras palavras, no dionisíaco, as pessoas são tocadas por um profundo prazer, todavia, esse prazer tem a forma oposta ao associado às belas artes apolíneas, pois sugere o arrebatamento e a desmesura decorrente do “delicioso êxtase” (NT 30). Sobre esse ponto, o filósofo afirma que por meio deste fenômeno é contemplada uma experiência mística que remete os indivíduos às formas básicas da existência e, por isso, caberia aos artistas processar o efeito de cada um dos impulsos artísticos de modo a fazer com que os mesmos apareçam em uma forma envolvente para os viventes; no caso dionisíaco, como veremos adiante, ele deve deixar de ser bárbaro e se tornar apto à cultura.

Apolíneo e dionisíaco atingem profundamente nossa natureza, mas produzem respostas diferentes. Seguindo esta ideia, há um sentido maior no qual eles são fenômenos artísticos, pois as atividades artísticas devem ser consideradas a partir do horizonte em que Nietzsche entende atuar a vida em sua forma mais básica. Assim, eles representam propriamente o sentido do desenvolvimento da forma com a qual vida aparece sob o efeito da arte, já que a arte imita a natureza, mas, por causa da transformação criativa ao qual essa natureza é subjugada, a verdadeira arte não mais envolve a tentativa de representar a natureza “crua”, isto é, como ela nos confronta, mas a natureza como um fenômeno artístico. É com esta diferença em mente que Nietzsche

fala do surgimento de dois mundos distintos através desses impulsos artísticos antagônicos.

O contraste entre eles pode ser expresso em termos da distinção entre uma cultura de imagens, como no caso do mundo regido por Apolo — “o artístico edifício da cultura apolínea, (...) as magníficas figuras dos deuses olímpicos, que se erguem sob o frontão desse edifício e cujos feitos, representados em relevos a resplender na distância, ornem seus frisos” (NT 35) —, e entre uma cultura caótica, bruta, de dissolução. Nietzsche entende que os gregos, na época do florescimento das grandes epopeias e da arte dórica, historicamente se desenvolvem em uma cultura fortemente apolínea, mas, como ele se esforçar em mostrar, essa cultura também era marcadamente contrastada pelo dionisíaco. Contudo, pela perspectiva do grego apolíneo, Dioniso alude a uma experiência perigosa, associada com os instintos básicos da humanidade, aos quais, segundo Nietzsche, com muito custo os gregos haviam subjugado em um novo mundo cuja forma era amistosa aos adoradores de Apolo.

Em *A visão dionisíaca do mundo*, um escrito preparatório para *O nascimento da tragédia*, Dioniso é exposto como este deus da potência sexual, que “irrompia tempestuoso da Ásia” e chega aos helenos a partir de “um culto à natureza”, culto este “que entre os asiáticos significa o mais cru desencadeamento dos impulsos mais baixos”; como “uma festa de libertação do mundo” (VD 42-43). Esse deus forasteiro se mostra em diversas histórias, sendo que as antigas manifestações do dionisíaco se faziam presentes nas celebrações orientais⁷⁴ e eram caracterizadas por uma desenfreada

⁷⁴ “Dioniso é um deus estrangeiro na Grécia. Segundo Heródoto, o culto a Dioniso teria vindo do Egito e os gregos o consideravam como um dos menos antigos de seus deuses. Já para Eurípedes, em *As bacantes*, a origem de Dioniso estaria na Lídia e Frígia antes de chegar a Tebas no Egito. (...) As mênades eram mulheres que participavam do culto a Dioniso praticando atos orgiásticos nos festejos dedicados à divindade”. BARBOSA, 2008, pp. 2-6.

licença sexual, pela perda de todo ordenamento social e dos laços familiares, e por uma “horível mistura de volúpia e crueldade” (NT 33).

Dioniso, em princípio apresenta-se como um impulso propenso à aniquilação e que ameaçava a cultura da Grécia apolínea, pois é um impulso que por um tempo determinado elimina os vínculos sociais e todas as diferenças, cuja “todos os impulsos sublimes de sua essência revelam-se nesta idealização da orgia” (VD, § 1). Neste texto preparatório, Nietzsche associava o dionisíaco ao mundo titânico das Górgonas e Eríneas, que na mitologia grega se encontram em conflito com os deuses olímpicos.

As divindades dionisíacas, titânicas, são pensadas como essencialmente impiedosas, sem traço de compaixão ou reparação, da noite, do sofrimento e da morte. Segundo Süsskind: “numa primeira imagem do efeito que tais divindades produzem, o filósofo afirma que todas elas são como a Medusa, pois contemplar seu aspecto terrível transforma em pedra” ⁷⁵. Nietzsche utiliza dessa trajetória histórica da divindade para descrever como a invasão dionisíaca deveria ser insuportável e, até mesmo, colocar em perigo os pilares básicos da cultura helênica, pois a tensão produzida coloca em risco o culto apolíneo já estabelecido: “nunca, todavia, a helenidade esteve em maior perigo do que na tempestuosa irrupção do novo deus” (VD § 1).

Com uma crítica próxima à “psicologia da religião” ⁷⁶, Nietzsche expõe o tema da relação entre a função psíquica e social da representação do que é, por excelência, misterioso. Todavia, a quebra das bases civilizatórias em decorrência do efeito dionisíaco não pode ser desvinculada do principal elemento que compõe a experiência

⁷⁵ SÜSSEKIND, P. 2012, p. 183.

⁷⁶ Essa associação com o campo da psicologia da religião é sugerido por REIBNITZ, B. 1992, p. 124.

de êxtase provocada pelo deus do vinho. Essa experiência forma uma esfera mística pela qual a exposição da fragilidade da individualidade promove uma sensação comum de conexão com o todo. Por isso o texto do primeiro livro nietzschiano “ingressa, passo a passo, num mundo que ele se esforça por esclarecer”⁷⁷, sendo que o “misterioso” e o “místico” passam a ser filosoficamente justificados pelo envolvimento destes no ânimo musical dionisíaco que está na origem da tragédia que Nietzsche se ocupará em explicitar.

Segundo *O nascimento da tragédia*, os efeitos vislumbrados pelo dionisíaco podem ocorrer de diversas maneiras, “seja por influência da beberagem narcótica, da qual todos os povos e homens primitivos falam em seus hinos, ou com a poderosa aproximação da primavera a impregnar toda a natureza de alegria” (NT 30). Não obstante, a expressão da libertinagem dos ritos orgiásticos dos povos orientais, bárbaros, entre os gregos, se manifestou em forma de arte, como no coro que cantava em adoração a fertilidade proveniente de Dioniso — por isso o filósofo fala de “desvelar o enorme abismo que separa os gregos dionisíacos dos bárbaros dionisíacos” (NT 33).

A reinserção do dionisíaco e a resistência apolínea também são apresentadas como um confronto de expressões musicais opostas, pois, enquanto “a música apolínea era como arquitetura dórica em sons”, Nietzsche propõe que “o cântico e a mímica” dos entusiastas dionisíacos “eram, para o mundo Greco-homérico, algo de novo e inaudito” (NT 34). Segundo ele, “a música dionisíaca, em particular, excitava neles espantos e

⁷⁷ COLLI, Giorgio. Kritische Studienausgabe (KSA), v. I. Posfácio ao Nascimento da tragédia, p. 902. Neste sentido, Giorgio Colli afirma que “*O nascimento da tragédia* é a obra mais ‘mística’ de Nietzsche, à medida que ela exige uma consagração. Há níveis que se deve atingir e ultrapassar, para poder penetrar no mundo visionário d’*O Nascimento da tragédia*: uma consagração literária, bem entendido, em que o ritual dos mistérios é substituído pela palavra impressa”. COLLI, Giorgio. *Posfácio ao Nascimento da tragédia*, p. 902.

pavores” já que o elemento que caracterizava a música dionisíaca — e da “a música em geral” — era o “poder perturbante do som, a corrente unificadora da melodia e o mundo totalmente incomparável da harmonia” (NT 34). Contudo, apesar dessa forte diferença entre as sensações sugeridas pelas diferentes modalidades musicais, o grego soube perante a música dionisíaca de algo que não lhe era, de fato, estranho. O filósofo entende que o dionisíaco apenas estava coberto pela consciência apolínea dos helenos, por isso lhe tornava familiar o bárbaro que se insinuava como algo que estaria tão distante da sua civilização.

O bárbaro é assim compreendido como as raízes comuns da civilização sobre o qual se ergue a cultura em geral, sendo o apolíneo mais semelhante a “um contínuo acampamento de guerra” que está “em uma incessante resistência contra o caráter titânico-barbaresco do dionisíaco” (NT 42). Este, por sua vez, não pode ser suprimido pelo poder civilizacional daquela arte. Por isso o impulso dionisíaco requer uma nova arte para ser comunicado, no entanto, tal técnica não é menos uma transfiguração pela imagem, pela imposição da forma, do que uma demanda por um conjunto de símbolos diferentes na medida em que é uma expressão de uma experiência estética diferente, caracterizada pela identidade com a unidade primordial existente sob todos os fenômenos (NT 31).

Por se vincular a um conceito de verdade bastante específico, o qual só pode ser pensado enquanto relacionado à orientação da experiência estética, e não a um conceito de revelação, o dionisíaco não se submete mais às disposições normativas da beleza apolínea. Suas formas se alargam em direção ao que é indiferente à medida, à proporção e à simetria. Impulsionado por um prazer orgiástico, se contrapõe a Apolo,

como se este não participasse das “intenções superiores” guardadas pela dinâmica universal da arte.

Como veremos, Nietzsche não irá reduzir o dionisíaco à questão romântica de um estado de consciência que não pode mais se garantir por regras formais, mas o dionisíaco como expressão da capacidade artística de quebrar a regularidade da individualidade sem, com isso, desestruturá-la completamente. Tal destruição parcial fornecerá uma tensão interna ao indivíduo, resultando na experiência de que a existência sempre será impactada por algo que não lhe pertence por completo. Para existir uma produção criativa por um artista dionisíaco, esta deve envolver uma exaltação das capacidades simbólicas, o “simbolismo corporal”, assim, Nietzsche continua, “crescem as outras forças simbólicas, as da música, em súbita impetuosidade, na rítmica, na dinâmica e na harmonia” (NT 35).

Em outras palavras, tornar o dionisíaco um fenômeno cultural diferente de suas origens barbarescas requer uma nova capacidade de expressão, cuja essência da natureza poderia agora ser expressa por uma nova linguagem, um tipo especial em suas origens, já que não é nem convencional nem intencional. Deste modo, ao discutir a forma arcaica da arte dionisíaca, o ditirambo, Nietzsche nos fala que a mesma se refere à essência da natureza, por conseguinte, somente passível de expressão pelo corpo possuído: o grego artístico tomado em êxtase dionisíaco.

Este processo é importante para a transformação do barbaresco selvagem em arte, pois as expressões em que esse tipo de música e dança consistem, enquanto campo simbólico, têm uma afinidade natural com o efeito estético do impulso que simbolizam e, sendo esta natureza algo de mais profundo do que a esfera da ilusão do indivíduo

social, requer uma linguagem corporal-musical como uma alusão ao processo no qual rasga-se o próprio princípio de individuação:

E na verdade tal fenômeno se apresenta em forma epidêmica: toda uma multidão sente-se dessa maneira enfeitiçada. O ditirambo distingue-se por isso de qualquer outro canto coral. As virgens que, com ramos de loureiro na mão, se dirigem solenemente ao templo de Apolo e, no ensejo, entoam cânticos processionários, continuam sendo o que são e conservam os seus nomes civis: o coro ditirâmico é um coro de transformados, para quem o passado civil, a posição social estão inteiramente esquecidos; tornaram-se os servidores intemporais de seu deus, vivendo fora do tempo e fora de todas as esferas sociais (NT 60).

Através dessa experiência é possível expressar o dionisiaco. Essa descrição parece afirmar que o artista se identificou com a natureza, caracterizada em *O Nascimento da Tragédia* como “dor e contradição”⁷⁸, mas também em sua criatividade e força inesgotável e indestrutível. Assim, uma vez que está fora do campo dominado por sua “simples” individualidade, o artista dionisiaco pode conferir expressão simbólica à natureza da realidade fundamental com que se identifica (NT 60).

Neste mundo que emerge através da arte dionisiaca, Nietzsche defende que a própria natureza humana ganha destaque porque é expressa de maneira atrativa, isto é, liga as pessoas pela transfiguração anunciada por esse processo, viabilizando o personagem desse novo mundo aparecer no palco trágico. Ante a isso, a realidade de toda a esfera da civilização é constrangida pelo vigor das manifestações inebriadas, e

⁷⁸ Tema abordado no cap. 2.

esse ponto é discorrido no livro através da relação entre o dionisíaco e a dissolução da individualidade enquanto simples aparência do fundo natural comum a tudo que existe, de modo a entender as origens da dinâmica à qual a civilização e a cultura helênica estavam dispostas.

O filósofo nos fala, então, que o fenômeno artístico ocasionado pelo avanço do dionisíaco expressa a dissolução da individualidade junto à sensação de união mística com a totalidade através de uma espécie de aproximação (incorporação) com a dinâmica criativa-destrutiva da natureza. Sob esta interpretação, é possível perceber a tese de a cultura não ser algo primário, mas decorrente de uma necessidade natural na qual a “monstruosa oposição” entre o apolíneo e o dionisíaco está adentrada.

As comparações apresentam uma relação intrínseca entre arte e compreensão da realidade, no entanto, seu caráter e sua função expressam a real condição da espécie humana frente à natureza de uma maneira que permite aos viventes dialogar com a mesma. Ou seja, sobrelevar a cultura contra certo repúdio ao destino tenebroso que a natureza nos reserva: a morte. Seja pela arte apolínea, seja através da identificação com a força criativa-destrutiva da natureza, Nietzsche aborda o modo pelo qual os gregos nos servem como exemplo por estipular uma alegria pela existência.

A importância conferida pelo filósofo aos mitos é evidente, já que seu foco está nesta articulação cultural de uma visão de mundo artística sobre a condição humana destituída do invólucro da ilusão. A sabedoria popular subjacente aos mitos gregos do mundo antigo é apresentada, portanto, como “sabedoria trágica” e, segundo Nietzsche,

no seu significado se encontra a chave para elucidar a criação de toda a arte grega⁷⁹. Mas antes de investigar este ponto, outra característica se torna importante ressaltar, pois o apelo a um fluxo constante de desconstituições do significado dos símbolos que transformam o sentido das peças trágicas, permite dizer que este universo artístico aberto pelo dionisiaco constitui seus vínculos através da partilha de uma expressão musical em fluxo contínuo de transformação.

Neste sentido, se a tragédia pode ser considerada uma emancipação cultural, com sua simbologia de libertação e recuperação de uma origem silenciada, a estratégia de Nietzsche fornece outro modelo de liberdade, não mais ligada às ilusões relativas à condição de satisfação intrínseca da subjetividade, em que o indivíduo se encontra plenamente satisfeito, independentemente dos fatores externos que o rodeiam.

A sugestão de que, através da arte, a vida pode ser afirmada, seja porque é capaz de apresentá-la como bela, seja compartilhando sua força dionisiaca, revela que um dos temas capitais de seu escrito consiste na questão da justificação da existência⁸⁰. Além de um jogo consigo mesmo — representado por Nietzsche nas figuras de Apolo e Dioniso —, a arte forma um jogo com os humanos cujo objetivo é reverter o sofrimento primigênio (NT 45) condicionado pelo Uno primordial. Neste sentido, quando nos perguntamos sobre o efeito estético da tragédia, boa parte da resposta nietzschiana passa

⁷⁹ Vale mencionar que a sabedoria popular dos gregos também é apresentada através de ilustrações ao longo da obra: os poderes titânicos da natureza, a Moira, o destino cruel dos heróis, titãs antigos, como Prometeu, Édipo, e de figuras modernas, como Hamlet. Cf. ARALDI, Claudemir. 2009 p. 120.

⁸⁰ Segundo Bernard Reginster, esse é o tema central da obra de Nietzsche de modo que “a sugestão é feita explicitamente no livro mais antigo de Nietzsche, *O Nascimento da Tragédia*, onde ele memoravelmente afirma que ‘é apenas como um fenômeno estético que a existência e o mundo são eternamente justificados’” e encontra-se novamente em *A gaia ciência*, em que o “‘amor fati’ é feito para repousar na habilidade de ver como é bonito o que é necessário nas coisas”, votando novamente em *A Genealogia da Moral* sob o tema da “arte como fundamentalmente oposta ao ideal ascético”, a idealização da negação da vida” e em *Crepúsculo dos ídolos*, “juntamente com um número substancial de notas inéditas, afirma que a arte é o grande estímulo à vida”. Cf. REGINSTER, Bernard 2006, p.14.

pela ideia de que ele reside na presença intrínseca daquela tensão entre a unidade universal — manifestada na “união mística” dionisiaca — e o individual, incorporado na luta dos personagens pela afirmação heróica de sua individualidade. No entanto, há variações na sua definição ao longo do texto e, se levarmos em conta apenas a descrição da dinâmica entre o apolíneo e o dionisiaco, essa ideia vai ao encontro do esforço para justificar a existência com base na idealização da humanidade, não como individualidade, mas como o ideal “sobre humano”.

Segundo Silk e Stern: “um corolário importante é que o apolíneo efêmero é irreal comparado ao dionisiaco permanente; isto é, nós o percebemos como tal, nós respondemos ao dionisiaco em um grau mais profundo”⁸¹. Mesmo que o espírito belicoso que permeia a cultura grega marcada pela presença constante da guerra e da morte torna premente a necessidade de uma arte apolínea, capaz de transmutar esse espírito em beleza, Nietzsche afirma que o fato de existir a presença de um Dioniso primitivo, bárbaro, precedendo o desenvolvimento da cultura apolínea, simbolizaria a necessidade de equilibrar as forças do mundo para que a vida fosse possível.

Em outras palavras, o espírito apolíneo possui a função de tornar a existência suportável porque antes de seu reinado, assim dizia o conhecimento popular, a própria vida estava em perigo. Mas não é a vida enquanto simples organismo que está ameaçada — uma vez que continua a existir mesmo completamente tomada pela sua dissolução na unidade —, mas enquanto vida artística, criativa, capaz de trazer à baila as aspirações mais propícias aos seres humanos.

⁸¹ SILK, M. S. e STERN, J. P. 1981, p. 266-7.

Como é que desde a Idade do Bronze, com suas titanomaquias e a sua acre filosofia popular, desenvolveu-se o mundo homérico sob o governo do impulso apolíneo; (...) Se dessa maneira a fase mais antiga da história helênica, na luta daqueles dois princípios hostis, divide-se em quatro grandes estádios artísticos, então somos agora forçados a nos perguntar qual o propósito derradeiro desse devir e desse operar, caso não deva ser considerado por nós o último período, o da arte dórica, como a culminância e o desígnio daquele impulso artístico: e aqui se oferecem ao nosso olhar as sublimes e enaltecidas obras de arte da tragédia ática e do ditirambo dramático, como alvo comum de ambos os impulsos (NT 42).

O alvo dos dois impulsos seria comum porque na origem de toda existência existe uma penosa contradição entre natureza e humanidade, sendo que, mesmo a natureza não permitindo ser “substituída” pela arte, o artístico poderia apresentá-la aos viventes. Dito de outra forma, seria na diferença em relação à “existência nua” que a arte pode se constituir como a apresentação mais adequada da vida. Neste sentido, enquanto existam incontáveis possibilidades de idealização, uma irreduzível pluralidade de formas faz com que haja sempre o conflito.

O filósofo aponta que “o mesmo impulso que chama a arte à vida, como a complementação e o perfeito remate da existência que seduz a continuar vivendo” (NT 37), também pode sugerir o não artístico. Isso ocorre porque ele contrapõe o conceito de vida biológica e a vida humana obtida por meio de seus instrumentos criativos. Por essa perspectiva, Nietzsche questiona: “como se poderia forçar a natureza a entregar seus segredos, senão resistindo-lhe vitoriosamente, isto é, através do inatural?” (NT 65).

Essas afirmações desenvolvem o problema da arte dionisíaca como abertura ao heterogêneo, no qual o corpo, com seus gestos, intensidades e movimentos, pode produzir prazer físico quando simboliza o trágico. As noções de transfiguração e ilusão dizem respeito à arte concebida como objeto de experiência estética, mas também para os conteúdos de tal experiência, pois a natureza torna-se absorvida neles, ou seja, todo o significado da arte depende do reconhecimento que a consciência individual tem do próprio processo artístico pertinente à criação apolínea e dionisíaca. Quando se trata da tragédia, a transformação ocorre no indivíduo, mesmo que apenas por um curto período, e o grego dionisíaco não troca sua constituição fisiológica, mas se vê lançado, por assim dizer, em “outra situação de mundo” cuja experimentação permite uma nova avaliação da existência, à qual Nietzsche entende proporcionar, no curso da destruição da individualidade, uma afirmação da vida.

A experiência desta destruição é percebida a partir de uma “psicologia transformada”, isto é, para a qual a única realidade com a qual se identifica, se expressa por movimentos, tonalidades ou outras formas simbólicas no qual ele está imerso. Por isso que, através da experiência da arte dionisíaca, tal processo parece sugerir o artista se assemelhar ao primordial do mundo. “Portanto, todo o nosso saber artístico é no fundo inteiramente ilusório, porque nós, como sabedores, não formamos uma só e idêntica coisa com aquele ser que, na qualidade de único criador e espectador dessa comédia da arte, prepara para si mesmo um eterno desfrute” (NT 47).

O verdadeiro “saber” entende a formação artística como uma situação existencial na qual os seres humanos se comportam como personagens e representam a si mesmos, o mundo e seus fenômenos em torno desta categoria artística. Na medida em que a consciência é pega por essa experiência, a realidade é alterada em conformidade a

essa transformação e, em êxtase, não só o sentido comum do cotidiano, toda a vida passa por um deslocamento e a própria existência passa por um momento que Nietzsche julga ser de “realidade”, pois a partir disso toda a ilusão que sustenta a civilização se dissipa. Neste sentido, a consciência dessa experiência, portanto, altera a própria apreensão do que seria o real, configurando uma competência cultural de ter em conta o outro da experiência, aquilo que é negado, sendo que o filósofo afirma essa capacidade ser pertinente à formação grega: “‘Titânico’ e ‘bárbaro’ pareciam também ao grego apolíneo o efeito que o dionisíaco provoca: sem com isso poder dissimular a si mesmo que ele próprio, apesar de tudo, era ao mesmo tempo aparentado interiormente àqueles Titãs e heróis abatidos” (NT 41).

A identificação dessa experiência permite a Nietzsche relatar, por vertentes diferentes em relação ao classicismo alemão, como os gregos relacionavam cultura e barbárie, conhecimento e ilusão. Apesar da efemeridade de todos os fenômenos, o filósofo retoma o sentido existencial da mensagem colocada pelo mito trágico para indicar que, no momento originário de um ato no qual os seres humanos se impõem sobre a natureza, espalhando sobre ela virtudes ou características motivadas por uma necessidade particular, também se estabelece, de forma inexorável, uma relação na qual existe um custo para os indivíduos que coloca em risco a própria particularidade ali colocada. Em outras palavras, qualquer complexo que inclui o conhecimento, a arte, as crenças, a lei, a moral, os costumes e todos os hábitos e aptidões adquiridos pelo ser humano, não surge sem uma interpretação e assimilação do caótico que o precedia.

“Agora nos abre, por assim dizer, a montanha mágica do Olimpo e nos mostra as suas raízes (NT 36)”, ou seja, ao criar a civilização como uma forma genuinamente humana de se sobrepor ao estado de natureza, junto ao acúmulo de sensação de potência

e de destaque da individualidade em meio ao que antes era indiferenciado, existe uma despesa ali incluída; à qual os seres humanos não podem se furtar. Neste sentido que Nietzsche assume: “o mito parece querer murmurar-nos ao ouvido que a sabedoria, e precisamente a sabedoria dionisíaca, é um horror antinatural, que aquele que por seu saber precipita a natureza no abismo da destruição há de experimentar também em si próprio a desintegração da natureza” (NT 65). Segundo Nietzsche, a superação deste conflito depende da capacidade de uma cultura se contrapor à luta inerente ao “seio da natureza”; e a arte é apresentada por ele como capaz de conduzir este processo, pois com ela aquela divergência íntima não necessita de ser ignorada, mas levada à cena como estímulo ao prazer.

Quando começamos a discutir a contraproposta nietzschiana ao classicismo alemão, apontamos que as características principais da leitura de Nietzsche são a tentativa de resgate de padrões artísticos e estéticos da Grécia antiga através da introdução do conceito de dionisíaco. A orientação por ideais humanistas a serem alcançados através da arte por meio da educação estética é reinterpretada por Nietzsche na medida em que oferece uma nova denotação para o conceito de liberdade. Ou seja, ele propõe que a emancipação artística da tragédia não se confunde com ideia de assertiva “ser livre” corresponder à capacidade de dar para si mesmo sua própria lei.

A vida artística que a tragédia grega sobrepõe à natureza não pressupõe a autonomia moral de decidir sobre os caminhos que a experiência traça, pois, uma vez que a “natureza humana” se assemelha ao fundo caótico da existência, não há que se falar de um objeto a ser legislado, mas apenas um jogo que se organiza através das disputas polarizadas entre razão e desejo, entre indivíduo e vontade. Portanto, a superação do conflito é na verdade uma reorganização desta contenda.

Deste modo, em *O nascimento da tragédia*, seja embalado pela beleza das ideias, seja por uma sensação de “como se” houvesse uma mudança para a perspectiva transcendental, o artista apresenta essa possibilidade de duas formas: 1) enquanto artista apolíneo; 2) enquanto artista trágico. Podemos nos familiarizar com a primeira forma através de sua ilustração na descrição que Nietzsche faz do quadro *Transfiguração* de Rafael⁸², obra pela qual podemos compreender o processo originário da reversão operada pela arte apolínea. Transfigurando dentro de si mesma a tragicidade contida na existência, esta obra seria a ilustração de como ocorre o movimento que leva à superação do efeito devastador das forças dionisíacas pela interposição artística.

A imagem que a pintura de Rafael apresenta ao espectador traz consigo o elemento oposto, que lhe é estranho, porém, do qual ela é constituída. Este elemento seria a motivação originada no uno universal, que foge ao princípio da razão, mas, assim como as sensações de intensificação suscitadas pelos impulsos artísticos da natureza, no corpo ali representado assistimos a sua figuração. Nietzsche nos diz que na cena do garoto possuído, presente na parte inferior do quadro, apresenta-se a visão do conflito primordial através de sua representação imagética: “ele nos mostra a reverberação da eterna dor primordial, o único fundamento do mundo: a ‘aparência’ é aqui reflexo do eterno contraditório, pai de todas as coisas” (NT 40). Enquanto que na parte superior da obra de Rafael, continua Nietzsche, vemos a imagem do cristo transfigurado representando o nascimento de “um novo mundo aparente”, como um

⁸² O cardeal Giulio de Médici, que viria a ser o futuro papa com o nome de Clemente VII, foi quem encomendou a obra denominada *A Transfiguração* ao pintor italiano Rafael Sanzio, com o objetivo de enviá-la para a Igreja de Narbonne, sua sede episcopal na França. Nesta grande prancha, Rafael pintou dois episódios retirados dos Evangelhos de Mateus, Lucas e Marcos. Foi encomendada em 1517 e entregue pelo pintor Rafael Sanzio em 1520. Hoje a obra é mantida na Pinacoteca Vaticana em Roma e, a título de curiosidade, vale mencionar que a Transfiguração foi o último quadro pintado por Rafael, que morreu com a obra ainda em seu estúdio. Cf. GOMBRICH, E. H. *History of art*, 1950.

vislumbrar onírico “do qual nada veem os que ficaram enleados na primeira aparência” (NT 40).

Apolo estaria ali para doar forma ao horripilante da existência, promovendo a transfiguração da vida desfigurada de qual provém. Deste modo, afirma-se que assim como no quadro de Rafael o desespero do rapaz retrata a situação original da vida humana, através da arte, como se mostra presente na parte superior do quadro, os seres humanos podem contornar essa situação a partir de “sua libertação através da aparência” (NT 40). O quadro *Transfiguração*, conclui Nietzsche, “nos mostra, com gestos sublimes, quão necessário é o inteiro mundo do tormento, a fim de que, por seu intermédio, seja o individual forçado a engendrar a visão redentora e então, submerso em sua contemplação, remanesça tranquilamente sentado em sua canoa balouçante, em meio ao mar” (NT 40).

Neste sentido que a tese da serenojovialidade grega não pode ser entendida como um sentimento primordial e tampouco constante, pois, da perspectiva de Nietzsche, ela é apenas o efeito da ilusão apolínea que, por algum tempo, inibe o horror do dionisíaco. A serenojovialidade, então, está relacionada apenas ao mundo apolíneo da aparência e isto seria o corolário de uma interpretação dos mitos por uma perspectiva que assimila o papel do dionisíaco em toda a sua base, por toda a cultura. Por isso “os gregos, que em seus deuses nos dizem as doutrinas secretas de sua visão do mundo e a mantêm ao mesmo tempo em silêncio, apresentaram duas divindades, Apolo e Dioniso, como a fonte dupla de sua arte” (VD 40), não podem ser vistos como o local do florescimento de uma arte ingênua no sentido de sua função na formação da cultura helênica como um todo.

Em outras palavras, o papel central de Dioniso, tal qual é relatado nos mitos gregos, faz com que Apolo represente, como visto entre os dóricos, a medida e o limite justamente porque tenta salvaguardar, por meio da bela aparência, a humanidade dos perigos do dionisíaco bárbaro, todavia, esses princípios não advêm da espontaneidade, nem da união do artista com a natureza, mas da luta contra as forças terríveis da natureza. Para Nietzsche, portanto, o que advém a partir de uma proximidade com a natureza é o dionisíaco; ébrio, disforme e terrivelmente delicioso para os seus iniciados. Neste sentido, a tragédia não constitui um domínio sobre os afetos estranhos ao exercício da liberdade, mas uma relação baseada na efetivação de princípios artísticos que dominam os corpos. Dioniso revela que os afetos não são passíveis de completa dominação, por isso não há afastamento da vontade, nem o sentimento de culpa. Pelo desejo de comunhão com a natureza, a arte promete um tipo de gozo e alegria de outra natureza, uma felicidade através da quebra da individuação.

A arte grega clássica mostra, portanto, de modo exemplar o conflito que Nietzsche advoga estar na origem de toda arte, a tensão da qual nascem todas as aparências, pois ela apresenta justamente aquilo do qual parte, a “vida desfigurada”, à qual a arte deve superar. A grandeza de Homero, o gênio ingênuo por excelência, “é uma ilusão semelhante a que a natureza emprega com tanta frequência para a realização de seus propósitos” (NT 38).

A cultura apolínea leva ao nascimento de uma arte que surge do jogo do artista ingênuo com o sonho, tornando possível até mesmo apresentar os princípios éticos e estéticos que buscam reinar por esse meio, já que a contemplação tem como pressuposto esta ação disciplinadora que exerce sobre o dionisíaco uma atividade plástica de modo a regular as forças dos instintos interiores. Todavia, em um registro fisiológico, estes

instintos não são suprimidos, mas apenas subjugados momentaneamente, pois a segurança que Apolo pode oferecer é contestada perante o avanço do impulso dionisíaco, no qual a força do deus faz com que toda imagem se torne sensível para os indivíduos como o que, segundo Nietzsche, de fato ela sempre foi: um tênue véu de aparência.

“E assim poderia valer em relação a Apolo, em um sentido excêntrico, aquilo que Schopenhauer observou a respeito do homem colhido no véu de Maia, (...) ‘Tal como, em meio ao mar enfurecido que, ilimitado em todos os quadrantes, (...) o homem individual permanece calmamente sentado, apoiado e confiante no principium individuationis’” (NT 30). A expressão “véu de Maia”, então, traz a ideia segundo a qual o indivíduo estaria estritamente contido no circuito das representações organizadas em torno do princípio de individuação, ou seja, só existe enquanto incluído nas noções de tempo e espaço.

Mesmo trazendo benefícios, este véu é uma prisão intransponível e é justamente esse aspecto que permite a arte sonora, não exclusivamente como uma arte, mas também como uma forma especial de saber, despontar como mediadora na tentativa de exprimir a essência indelineável dissimulada por Apolo. Em um primeiro momento, é com base nessa ideia que Nietzsche irá justificar os motivos pelos quais a tragédia deve ser considerada a descrição da arte dionisíaca e, por isso, uma arte maior:

Em oposição a todos aqueles que se empenham em derivar as artes de um princípio único, tomado como fonte vital necessária de toda obra de arte, detenho o olhar naquelas duas divindades artísticas dos gregos, Apolo e Dioniso, e reconheço neles os representantes vivos e evidentes de dois mundos artísticos diferentes em sua essência mais

funda e em suas metas mais altas. 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, ao passo que, sob o grito de júbilo místico de Dioniso, é rompido o feitiço da individuação e fica franqueado o caminho para as Mães do Ser, para o cerne mais íntimo das coisas (NT 97).

Este tipo de experiência e espiritualidade que tornou possível o nascimento da tragédia, não constitui uma elevação, ou seja, não coloca o indivíduo além da vida comum, mas tampouco aquém da real existência *neste* mundo. Contudo, o avanço dionisíaco torna a existência qualitativamente diferente em relação à vida imersa na ilusão apolínea. A relevância dessa diferença qualitativa justifica a celebração de tal conquista da cultura trágica; por isso os gregos podem servir como guias para os modernos. A sabedoria popular dos gregos, segundo Nietzsche, coincide com o impulso dionisíaco, unido à origem da tragédia por meio da música. A tragédia, então, é entendida como a união entre a imagem apolínea e o coro dionisíaco; um processo que faz o gênio individual ir em direção ao gênio criador do mundo.

Nietzsche apresenta Dioniso como o fundamento da visão “trágica” e a sabedoria dionisíaca como uma sabedoria “trágica”. Deste modo, a tragédia traz uma lição: a sabedoria, e particularmente a sabedoria dionisíaca, é terrível e deve ser “transfigurada” pela ilusão apolínea. É preciso, portanto, evitar as profundezas dionisíacas e permanecer na superfície apolínea com suas belas aparências. O coro satírico (NT 33), que está na origem da tragédia, é o símbolo da natureza e da própria vida que, “indestrutivelmente poderosa e cheia de alegria” (NT 55), incorpora tudo o que existe e celebra aquela experiência de unidade, como uma festa da harmonia

universal, que antes estava encoberta pela ilusão da individualidade e agora se faz sensível ante o efeito do dionisíaco (NT 31).

Nietzsche acredita que com a experiência do dionisíaco o grego helênico tem o sentimento de que todas as coisas são únicas, ao passo que “a natureza alheada, inamistosa ou subjugada volta a celebrar a festa de reconciliação com seu filho perdido, o homem” (NT 30). Essa experiência estética está na base da tragédia e o filósofo a descreve muitas vezes a partir da analogia com um momento de aptidão para acessar a perspectiva da natureza: “como se o véu de Maia tivesse sido rasgado e, reduzido a tiras, esvoaçasse diante do misterioso Uno-primordial” (NT 31).

O mito de Dioniso oferece uma representação exemplar da afirmação da vida que Nietzsche tenta apresentar, característico daquilo que o filósofo vai caracterizar como vida criativa. Aos olhos do autor, a criatividade é a manifestação paradigmática da vontade, pois criatividade designa a característica central de uma vida dedicada à criação de valores. Entendido nestes termos, o grego trágico é criativo não apenas por enfrentar os desafios que se apresentam a eles, pois isso é a condição natural da espécie, mas justamente porque eles deliberadamente buscaram esses desafios.

A tragédia é um evento da maior importância porque não se limitou a uma nova forma de arte, mas mostra um novo capítulo para o próprio desenvolvimento da arte, isto é, ela tornou possível, e visível, a celebração da vida mesmo ciente das condições terríveis que ela se encontra. Antes de tudo, a tragédia reabilita a disposição de tornar a vida possível e digna. Nietzsche compreende que a arte trágica traz a alegria inspiradora mesmo diante do destino angustiante de seus heróis, pois esta alegria muito pouco diz respeito ao sentimento de alívio ante um tormento, mas em sua afirmação. Os gregos

servem, então, como inspiração para o projeto de renovação cultural porque no efeito estético do dionisíaco se revelaria o efeito da tragédia.

1.3. Prioridade do dionisíaco.

Segundo Roberto Machado, “por inspiração em Schopenhauer e em Wagner, os quais interpretaram a música como expressão imediata e universal da Vontade entendida como essência do mundo, Nietzsche pensará a música como uma arte essencialmente dionisíaca e, portanto, o meio mais importante de se desfazer da individualidade”⁸³. Com isso em mente, percebemos que a descrição nietzschiana encaminha a arte grega para uma específica compreensão filosófica do mundo e esta, por sua vez, tenta articular o fenômeno artístico em termos de uma distinção schopenhaueriana entre duas esferas: a que tange o mundo aparente de individuação e aquela pertinente à Vontade. Entendendo desta forma, muito da argumentação nietzschiana sobre a tragédia grega é sustentada, por um lado, pela possibilidade da chamada realidade cotidiana ser compreendida como ilusória e, por isso, permitir ser transfigurada pela visão de um grande poeta como Homero e, por outro lado, a tese sobre a música poder romper o escudo apolíneo desse mundo ilusório de individuação.

A tentativa nietzschiana de definir o “trágico”, portanto, se apresenta com débitos a essa compreensão filosófica. Em razão disso, somente é possível compreender a tragédia tendo em vista que as sensações experimentadas no estado dionisíaco dependem de uma compreensão específica da música. Essa dependência, segundo Nietzsche, ocorre por meio de um estatuto metafísico diferente para a experiência estética ocasionada pelo dionisíaco. Trata-se de afirmar sobre o efeito estético que sua

⁸³ MACHADO, R. 2006, p. 179.

arte proporciona. Tal efeito deixa-se sentir a vivência de uma “vida eterna”, na qual o herói executa sua performance e depois é aniquilado.

Pois só nos exemplos individuais de tal aniquilamento é que fica claro para nós o eterno fenômeno da arte dionisiaca, a qual leva à expressão a vontade em sua onipotência, por assim dizer, por trás do principium individuationis, a vida eterna para além de toda a aparência e apesar de todo o aniquilamento” (NT 101).

Mas como isso é possível? Como vimos, a ideia é que ao ser aniquilado, na arte, representa-se o herói voltando a mergulhar no fundo indeterminado do qual veio, e de onde nunca esteve completamente liberto, por isso a compreensão da música, nessa perspectiva, permite afirmar que toda a tensão, ascensão e queda do herói trágico se expressam através dos movimentos executados pelos músicos do coro dionisiaco, cuja origem não separa o protagonismo individual do doloroso processo do qual emerge e depende. Nietzsche nos fala que o trágico no coro dionisiaco foi incorporado à representação do drama, por meio da qual os grandes tragediógrafos criaram a arte da tragédia, na qual o espírito da música, idealizado no drama, era representado na atuação agônica do herói (máscara de Dioniso) e do coro, sendo este a manifestação primitiva de Dioniso. Sob a aparência de obra de arte, portanto, a tragédia grega foi construída sobre a intuição artística do limite entre música e drama, no qual a beleza grega repousa sobre um fundo aterrador que, por sua vez, serve como signo da vida.

Isso seria como se o músico, desprovido de subjetividade, participaria momentaneamente da própria Vontade: “o músico dionisiaco, inteiramente isento de toda imagem, é ele próprio dor primordial e eco primordial desta” (NT 45). Esse panorama se mostra na sabedoria popular grega, que quando ganha expressão musical

lança “à sua volta centelhas de imagens, as quais em sua policromia, (...) revelam uma força selvagem e estranha à aparência épica e ao seu tranquilo fluir” (NT 49). Esse é o caso da poesia lírica, apresentada por Nietzsche como uma forma de arte que, conquanto seja expressão do artista, não é a partir do sujeito individual que “ela fala”, mas de uma subjetividade extraordinária: “o ‘eu’ do lírico soa portanto a partir do abismo do ser” (NT 44). Nesta medida, o “Eu” do poeta é a unidade natural anterior a qualquer subjetividade, a partir do qual toda a multiplicidade ocorre, e sua experiência tem início no entorpecimento que insere o artista na perspectiva dessa unidade primeva universal, assim, “enquanto artista dionisíaco, totalmente um só com o Uno-primordial, com sua dor e contradição, e produz a réplica desse Uno-primordial em forma de música” (NT 44).

A tragédia combina os dois impulsos artísticos e estes elementos não retêm todo o seu caráter original, ou seja, “Dioniso fala a linguagem de Apolo, mas Apolo, ao fim, fala a linguagem de Dioniso: com o que fica alcançada a meta suprema da tragédia e da arte em geral” (NT 130). Nietzsche sugere que por meio dessa união se revela que a ilusão apolínea é empregada para que o ímpeto dionisíaco musical seja possível para o indivíduo comum. Todavia, ao mesmo tempo sua sabedoria exige que seja feito no interior da música para que seja possível o efeito no qual “miramos o drama”, mas “penetramos com o olhar perfurante em seu movimentado mundo interno dos motivos expresso ‘em um campo apolíneo’” (NT 139). Através deste efeito estético, o terrível é experimentado não mais como aniquilador, mas sim como sublime, pois temos algo semelhante a um efeito dionisíaco que, contudo, não é idêntica a toda sua erupção bárbara. Assim, entre os gregos trágicos, o dionisíaco é um tônico cujo resultado é considerado alegria.

Neste contexto, parece que a tese nietzschiana afirma que quando uma linguagem se torna apta a imitar a esfera transcendente — “A palavra, a imagem, o conceito buscam uma expressão análoga à música e sofrem agora em si mesmos o poder da música” (NT 49) — surge o fenômeno do trágico. Na comparação com a poesia homérica, Nietzsche propõe o lírico não sugerir nenhuma categoria estética comum à materialidade da arte plástica, pois mesmo figurando em imagens e conceitos aquilo que nasce de forma musical, a poesia lírica se expressa a partir do espírito da música, como se fosse a expressão da Vontade. A música dionisíaca, então, “*aparece como Vontade*, tomando-se a palavra no sentido de Schopenhauer, isto é, como contraposição ao estado de ânimo estético, puramente contemplativo, destituído de vontade” (NT 50).

Diferentemente da arte apolínea, segundo o autor, o que nasce a partir da música são as “representações similitudes, (...) — e não porventura dos objetos imitados pela música, representações que não nos podem instruir em aspecto nenhum sobre o conteúdo dionisíaco da música” (NT 50). O significado do estado de ânimo musical⁸⁴ demanda uma prévia distinção metafísica inspirada pela filosofia schopenhaueriana: “Entendemos, portanto, segundo a doutrina de Schopenhauer, a música como linguagem imediata da vontade” (NT 101). A noção da Vontade sugere-se como o “centro do mundo”, sendo ela a origem e o fim de toda efêmera individualidade.

Essa ideia compõe uma dimensão importante desta interpretação da tragédia, pois, segundo Nietzsche, não se trata de distinguir a forma (apolíneo) e o conteúdo (dionisíaco). Ao identificar dois universos artísticos distintos e o fato de participarem de

⁸⁴ “Acerca do processo de seu poetas, Schiller ofereceu-nos alguma luz através de uma observação psicológica, que se afigurava a ele próprio inexplicável, mas não problemática; ele confessou efetivamente ter tido ante si e em si, como condição preparatória do ato de poetas, não uma série de imagens, com ordenada causalidade dos pensamentos, mas antes um estado de ânimo musical” (NT 43).

regimes estéticos particulares, a argumentação do autor busca delimitar que se trata de duas considerações peculiares da existência, duas maneiras distintas de se aproximar do fenômeno humano da cultura. Por isso a tragédia grega traz proveitos a uma cultura estética, mas somente porque, neste empreendimento helênico, a cultura não abdicou do sofrimento, do terror, do perigo da destruição em favor da civilização. Ou seja, a dinâmica dionisíaco/apolíneo afirma ser a tragédia uma representação da aceitação incondicional da existência, uma atividade artística de afirmação da existência. A ideia de Vontade, tomando o conceito de Schopenhauer, permite o que Nietzsche considera ser decisivo para criar perspectivas para a ação cultural, pois não situa o espectador no centro do drama – tal qual empreende Eurípedes (NT 74) –, mas trata em arte a existência não individualizada.

Segundo Rosa Dias, “Nietzsche percebe que Schopenhauer inaugura uma nova maneira de se compreender a música” e afirma que “a música, pelo seu caráter extático, libera o homem temporariamente da vontade individual (...) e desperta sentimentos obscuros que não podem ser explicados pela categoria da beleza”⁸⁵. Em outras palavras, a música não permitiria derivar o “trágico” das categorias de aparência e beleza, pois ele não requer a distância contemplativa, mas sim o aniquilamento momentâneo do indivíduo. Não se trata do espectador ideal, pois, originada no espírito da música, toda a cena da tragédia são transfigurações de Dioniso e, por isso Nietzsche afirma que “a tragédia surgiu do coro trágico e que originariamente ela era só coro e nada mais que coro” (NT 52).

⁸⁵ DIAS. R.M.2005, p.24.

Contudo, para que a tragédia cumpra o programa de justificação da existência que motiva o escrito nietzschiano, o genuinamente estético desse fenômeno artístico deve se encontrar na articulação do poder imagético helênico, o qual foi capaz de preservar os espectadores de um realismo grosseiro. Por isso “a introdução do coro é o passo decisivo com o que de maneira aberta e explícita se declara a guerra a todo naturalismo em arte” (NT 54), e o espetáculo trágico é o fenômeno novo no qual o antagonismo entre Apolo e Dioniso faz com que o “espelho transfigurador” apolíneo, antes potente, e a experiência estática arrebatadora, anteriormente destrutiva, ceda lugar ao mundo mediado pela arte erguida a partir do ânimo musical.

A experiência estética da tragédia se define como uma espécie de “sensibilização” do vir a ser, do devir, pela qual o mundo da aparência vai ao seu limite, “rasga-se”, e sofre junto a Dioniso; cuja linguagem exprime o ciclo eterno de seu nascimento e morte.

É assim que nos representamos, atendo-nos às experiências do ouvinte verdadeiramente estético, o próprio artista trágico tal como ele, qual uma exuberante divindade da *individuatō*, cria as suas figuras, sentido em que mal se poderia conceber a sua obra como ‘imitação da natureza’ — tal como depois, porém, o seu imenso impulso dionisíaco engole todo esse mundo das aparências, para deixar pressentir por trás dele, e através de sua destruição, uma suprema alegria artística primordial no seio do Uno-primordial (NT 131).

No momento em que a experiência alude a uma sensação de transposição do indivíduo para perspectiva do uno universal — quando o grego trágico se torna um só com a natureza —, ele estaria sob a proteção do mito e da arte e, com isso, isento do real

dilaceramento dionisíaco, passando então a se ver em um jogo da natureza no qual o grego corporifica o prazer pertinente a esse vir a ser. Pelo qual “o coro ditirâmico recebe a incumbência de excitar o ânimo dos ouvintes até o grau dionisíaco, para que eles, quando o herói trágico aparecesse no palco, não vejam algum informe homem mascarado, porém uma figura como que nascida da visão extasiada deles próprios” (NT 62).

Nietzsche trata de uma finalidade subjacente a esse programa artístico que apresenta apolineamente a sabedoria dionisíaca, já que faz o espectador aceitar como parte integrante da vida toda experiência que nela se faz possível. O sofrimento, a alegria e todos os demais componentes da individualidade humana deixam de ser avaliados pela lógica do particular, pois seu próprio aniquilamento como indivíduo em nada afeta a sua essência, o mais íntimo do mundo. Estabelecida a partir do espírito da música, a tragédia, expressão artística máxima do apolíneo e do dionisíaco, permite acesso às questões fundamentais da existência como se fosse pela perspectiva da unidade universal. O artista seria movido pelo êxtase de tal união mística, entendida enquanto essência dinâmica dessa arte. Na tragédia, portanto, encena-se o ser humano confrontado com o seu destino, não como uma mensagem realista de seu poder diminuto ante a força constante da natureza, mas, mediante sua forma transfigurada, alude à experiência estética dessa dinâmica do cosmo.

É neste sentido que a tragédia funciona como uma transformação psicofisiológica do indivíduo, pois, ao representar essa realidade, o destino do herói trágico assume o aspecto de algo sublime ao invés de simplesmente horrível; assim, sem negar a existência, segundo Nietzsche, o dionisíaco inspira a vida como um ideal a ser admirado. Contra uma fuga do pensamento da aspereza da realidade, a arte trágica

coloca em evidência uma visão de mundo pela qual a vida é experimentada sob uma luz muito diferente daquela em que a razão consegue apreender, pois o artista trágico interpõe entre a humanidade e o mundo a expressão da realidade transfigurada por um ânimo musical, que Nietzsche acredita ser capaz de levar o indivíduo a alcançar uma atitude afirmativa.

A tragédia seria uma fonte para apreender os instrumentos colocados em jogo pelos gregos na construção de uma cultura grandiosamente afirmativa no sentido acima descrito, pois, se assim aprendemos, através do mesmo espírito musical pode-se chegar a um acordo em que a humanidade não vise só suportar o progresso econômico, mas também para afirmar o que o corpo sente, expressa e deseja. No mito trágico está revelado algo que transcende a mera individualidade cotidiana, pois não é focado em figuras individuais, mas sim na existência e, de acordo com Nietzsche, isso é algo maior para a humanidade porque a partir dessa arte, a própria vida, ao contrário do amplamente divulgado pela civilização ocidental cristã, não é mais “vida experimentada” no escopo da dualidade que a condena como algo meramente miserável, como um entreposto no caminho do céu, mas enobrecida dentro das próprias condições que lhe são impostas.

Nas palavras de Nietzsche, “o fato de que na vida as coisas se passem realmente de maneira tão trágica seria o que menos explicaria a gênese de uma forma artística, se, ao invés, a arte não for apenas imitação da realidade natural, mas precisamente um suplemento metafísico dessa realidade natural, colocada junto dela a fim de superá-la” (NT 140).

A realização da afirmação da vida pela via da arte trágica altera de maneira central a compreensão geral da existência humana. Com isso aposta-se que as

circunstâncias indesejadas da vida deixariam de ficar como objeções ao valor da vida. Para Nietzsche, à arte trágica em geral cabe realizar aquilo que foge aos meios conceituais: assegurar sentido e finalidade para toda a existência, mesmo constatando que tudo que é, sempre perece e declina. Deste modo, a tragédia é uma resposta para o problema do sentido da vida, pensada pela perspectiva da transfiguração da relação entre prazer e dor vivenciados na criação artística. Nietzsche afirma ser a arte trágica capaz de ilustrar a compreensão da vida como se fosse arte, ou seja, o valor da vida pensado através da metamorfose da vida em obra de arte. Essa questão lança-nos à uma tese central que Nietzsche defende com seu primeiro trabalho: “a existência e o mundo aparecem justificados somente como fenômeno estético” (NT 141).

Em última análise, essa tese propõe que o valor da existência é diretamente condicionado pelo modo como experimentamos o fenômeno da dor, do prazer, dos desejos e tudo mais que faz com o corpo em êxtase exclame seu desejo por mais vida. Por celebrar esses elementos, segundo Nietzsche, a tragédia celebra e ensina um “furioso desejo” pela existência (NT 126) — o “indomável desejo e prazer de existir” (NT 102). A combinação da ilusão e êxtase na tragédia relega a vida humana individual ao esquecimento, e assim capacita seu público a alcançar uma “consciência dionisíaca”, cujo efeito permite que os gregos sintam um conforto metafísico.

Esta prioridade de Dioniso flerta com a possibilidade de compreender *O nascimento da tragédia* através da tese que afirma a superioridade metafísica da arte

dionisíaca, já que a tragédia nasce a partir da música, compreendida enquanto verdadeira expressão do mundo⁸⁶, cuja influência de Schopenhauer e Richard Wagner cristaliza-se na afirmação sobre o fundamento do mundo poder expressar-se esteticamente através do drama musical.

A influência de Wagner pode ser traçada quando este apresenta que o drama ultrapassa os limites da arte poética porque tem como fundamento a música, que possui seu efeito no domínio do sublime, ou seja, “assim como o drama não descreve os caracteres humanos, mas faz com que eles se representem a si mesmos, diretamente, também a música nos apresenta em seus motivos o caráter de todos os fenômenos do mundo segundo seu em si, seu núcleo mais íntimo”⁸⁷.

Muito próximo ao que encontramos em *O nascimento da tragédia*, o drama musical, segundo Wagner, leva à experiência do sublime e, assim, através da música haveria uma experiência peculiar do querer individual com o núcleo do mundo, mas que, todavia, seria algo irrepresentável⁸⁸. O processo de criação do músico seria totalmente intuitivo, distinto das demais artes, não representando a consciência submetida ao princípio de razão. Nesta perspectiva, Wagner se aproxima do romantismo e relaciona o sublime com a arte, defendendo a possibilidade de representação do incomensurável da experiência por meio da arte trágica, deste modo, a expressão da grandeza natural pode ser feita por meio de uma arte comprometida com o elemento

⁸⁶ “No fundo, a relação da música com o drama é precisamente a inversa: a música é a autêntica Ideia do mundo, o drama é somente um reflexo, uma silhueta isolada desta Ideia”. (NT 128)

⁸⁷ WAGNER, 2010, p. 73.

⁸⁸ Wagner distingue a música como possuindo uma linguagem e um processo totalmente diferente, no qual “o músico cria com base em uma ausência de consciência”. BURNETT, H. 2009, p. 161.

musical e, por isso, seria preciso elevar a música como arte especial na medida em que expressa o sentimento profundo da existência ao nível de ser gozado esteticamente⁸⁹.

“A música (...) em todas as modulações imagináveis e com a maior clareza e precisão, só pode ser julgada, em si e para si, segundo a categoria do sublime”⁹⁰, ou seja, a música acessa o inconsciente e o poeta musical é o artista capaz de, a partir de uma comunhão com a Vontade, fazer-nos experimentar o sublime. Wagner afirma ser a tragédia uma forma de arte capaz de expressar o “atemorizador, pavoroso, cuja representação leva nossa natureza sensível a sentir os seus limites ou a sua impotência, pelo fato de pôr em perigo nosso impulso de conservação”⁹¹. Neste contexto, a experiência estética em questão sustenta uma filosofia da música que assume a possibilidade de a arte poder proporcionar a experiência de “fusão” com a coisa em si⁹². A busca pelo lado oculto e obscuro representado pelo inconsciente orienta também o modo como Wagner entendeu a criação artística: “como meio de revelar esteticamente os sentimentos mais profundos que de outra forma não poderiam revelar-se; somente a arte possibilita-os de virem à tona”⁹³.

⁸⁹ Ao falar da diferença entre as artes, ele afirma entre a arte plástica e a música “se situa o poeta que, com sua produção consciente das formas, se aproxima do artista plástico, ao passo que no domínio sombrio de ser inconsciente se assemelha ao músico”. WAGNER, 2010, p. 13.

⁹⁰ WAGNER, 2010, p. 33.

⁹¹ MACHADO, 2006, p. 69.

⁹² Wagner também usa analogias com os sonhos para argumentar a favor dessa experiência estética, pois ao sonhar vivenciamos situações que não necessitam do suporte da experiência empírica. Assim, o sonho ilustra como ocorre a vivência de criação na qual não precisamos recorrer às representações sensitivas. O sonho sempre confirma a experiência de que, ao lado do mundo intuído, existe um segundo, igual a este em clareza e não menos inteligível. WAGNER, 2010, p. 18.

⁹³ SAFRANSKI, 2010, p. 246-247.

Por outro lado, segundo Schopenhauer, essa experiência arrebatadora só seria possível a partir da vivência do “grandioso natural”, isto é, uma atitude contemplativa isenta de qualquer angústia:

No sublime, o estado de puro conhecimento é obtido por um desprender-se consciente e violento das relações do objeto com a vontade (...), mediante um livre elevar-se acompanhado de consciência para além da vontade e do conhecimento que a esta se vincula. (...) Caso um ato isolado e real da Vontade entre em cena na consciência (...) imediatamente a vontade individual, assim efetivamente excitada, ganha a preponderância, e a calma da contemplação se torna impossível (MVR § 39).

Para Schopenhauer a arte não possibilita a experiência do sublime, porém permite uma organização diferente da relação dos indivíduos com a Vontade. Ao se opor uma experiência de arrebatamento na qual os sentidos são suprimidos, o sujeito corporifica a expectativa de liberdade e proporciona a experiência metafísica que sugere a existência de algo para além da representação⁹⁴. Schopenhauer não afirma uma oposição entre artes da representação e artes da Vontade, pois tudo que existe são modos de expressão da Vontade.

As similaridades e diferenças entre a proposta de Wagner e Schopenhauer ficam evidentes na apropriação que faz *O nascimento da tragédia*, no entanto, vemos uma inspiração geral bastante marcada pelo panorama que essa filosofia da música coloca

⁹⁴ Nuno Nabais nos diz que Schopenhauer, no § 51 de *O mundo* descreve a experiência estética do trágico como uma experiência do sublime de duas formas: “a primeira quando o espectador, no auge do terror que o esmaga ao identificar-se com o infortúnio do herói trágico, descobre que tudo não passa de uma representação (...); a segunda experiência do sublime é como que a transferência da primeira esfera do palco para a da existência no seu conjunto”. NABAIS, 1997, p. 55

para a relação entre arte e existência. Neste sentido, quando Nietzsche fala na arte como uma esperança jubilosa de que a individuação possa ser quebrada, “como pressentimento de uma unidade restabelecida” (NT 70), coloca-se o ponto em questão na suposta mudança de perspectiva alcançada pelo gênio musical. Esta transição de perspectivas é consistente com as teses schopenhauerianas, contudo, “restabelecer a unidade” dificilmente seria suficiente para garantir o consolo metafísico, o júbilo perante a vida que Nietzsche sublinha no fenômeno da tragédia, haja vista que a sustentação metafísica desta ideia afirma que a Vontade está condenada, por natureza, ao sofrimento eterno. Por isso que no pensamento de Schopenhauer o único curso razoável de ação é a negação da vontade representada pelo asceta⁹⁵ enquanto que Nietzsche propõe a afirmação da vida por meio da arte.

De fato há passagens que sugerem que a oposição entre o apolíneo e o dionisíaco repetiria o contraste que Schopenhauer afirma existir entre a representação e a Vontade, a ilusão e a verdade: enquanto o apolíneo cobre a natureza da existência gerando belas imagens, o dionisíaco remove as ilusões postas como um véu sobre nós e, portanto, revela a “verdadeira” natureza do mundo.

Neste sentido, a ruptura do *principium individuationis* proporcionaria o acesso à essência do ser e sua experiência estética é a base da tragédia, descrita por Nietzsche a partir da analogia com um momento de aptidão do artista para acessar a perspectiva da natureza. Esse processo formaria uma tensão em sua transfiguração, pois é necessário desprender-se da aparência originária e, ao mesmo tempo, transfigurar-se para além de

⁹⁵ “O gênio estaria, assim, personificando muito mais a imagem de um asceta do que propriamente de um artista”. KESTERING, J. C. 2015, p. 21.

si⁹⁶. Assim, segundo essa leitura, podemos afirmar que Nietzsche sustenta uma prioridade ontológica de Dioniso. Ou seja, uma vez que o dionisíaco rasga o “véu de Maia”, ele revela a verdade da unidade numênica por trás de toda multiplicidade empírica, por conseguinte, o ponto utilizado para propor um elogio da arte dionisíaca seria, nas palavras de Hollinrake, a afirmação de uma espécie de “supremacia ontológica”⁹⁷ de Dioniso.

Sobre este ponto, *A visão dionisíaca de mundo* enfatiza a noção de sabedoria trágica como o fundo comum da criação artística e expõe a primazia do dionisíaco na arte grega com um enfoque diferente do proposto por Hollinrake. Nela, Nietzsche afirma que a arte que une Dioniso e Apolo “é um véu da verdade que, embora mais transparente que a beleza, ainda é um véu”, já que “eles não coincidem de modo algum com a verdade: pois são um velamento da verdade, um velamento que deveras é mais transparente do que a beleza, mas que ainda é um velamento” (VD 50) .

Mesmo o grego dionisíaco indo além da beleza, ele ainda não acessaria a verdade, ficando assim retido entre os dois estados, pois, segundo Nietzsche, o grego trágico “não aspira à bela aparência, mas à aparência, não à verdade, mas à verossimilhança. (Símbolo, sinal da verdade)” (VD 50).

⁹⁶ Heidegger entende que essa atividade realizada pela arte de transfiguração de tudo que emerge no horizonte do real, instaura uma tensão necessária entre verdade e arte. Em outras palavras, para Heidegger, Nietzsche afirma que a arte trágica apresenta a realidade que necessitava ser transfigurada e a afirmação do próprio “aparecer” em meio à reprodução do devir. HEIDEGGER, 2007, p. 193.

⁹⁷ HOLLINRAKE, Roger. 1994, p. 218-220. Segundo o comentador, a ideia de supremacia se refere ao modo como o círculo wagneriano recebia a filosofia de Schopenhauer, fato que interferiu diretamente na construção argumentativa de *O nascimento da tragédia*. Seguindo a linha interpretativa que entende que a questão metafísica é central para a proposta de *O nascimento da tragédia*, o estudioso elege o §21 como aquele em que o “dualismo” dionisíaco/apolíneo se choca e marca a transposição para a supremacia absoluta do dionisíaco na tragédia. Outro estudioso de destaque nesta linha interpretativa é Nuno Nabais: “segundo Nietzsche, o homem grego tinha descoberto que no auge do sublime se pode aspirar ao belo, à aparência, ao regresso à serenidade das formas. E teria sido essa descoberta a engendrar a tragédia. Apolo como vestíbulo de Dioniso, o sonho que prepara a revelação da essência íntima das coisas. E revelação que, porque insuportável, exige de novo o prazer da aparência”. NABAIS. 1997, p. 71.

A ilusão é um elemento determinante: essa forma de arte simboliza a terrível verdade enquanto o grego apolíneo rejeita a verdade em favor da falsa beleza. Neste escrito preparatório, então, Nietzsche chama a atenção para uma “poção mágica” que demarca precisamente o momento em que o “mundo intermediário entre beleza e verdade” (VD 50) revela-se em um “jogo com a embriaguez, e não em ser completamente tragado por ela” (VD 50). Uma vez que esse mundo intermediário é mantido por um jogo entre os impulsos artísticos, o mesmo implica na existência de um estado anterior, no qual ele ainda não está sendo jogado, ou seja, a base da arte é o fundo dionisíaco da natureza e, mediante a experiência do dionisíaco, a qual ocorre por meio do efeito inebriante do êxtase, um modo diferente de se relacionar com esta verdade faz nascer “uma arte que em sua embriaguez extática dizia a verdade” (VD 49).

A analogia com o jogo, em alemão o verbo “spielen”, serve tanto para brincar e jogar como para representar, no sentido de atuar, mostra a ideia que essas atividades têm em comum a repetição, a transformação de uma experiência devastadora em hábito, proporcionando algum nível de domínio da situação. Neste sentido, percebemos que antes do processo artístico, o objeto da arte que é, por natureza, estranha a nós, impede os seres humanos de adentrar seus ritmos frequentemente “hostis”. Contudo, a partir da sua transfiguração pelo artístico, segundo o autor, a experiência profunda dos viventes deseja insaciavelmente a repetição e o seu retorno.

Isso não elimina o combate e a luta, pois, diferentemente de outros jogos, esse jogo tem finalidade, mas não tem fim para além do esforço e do mérito imbricados no encantamento e na magia do espetáculo, que é a própria existência. Diante disso, cabe observar que embora o quadro geral seja de inspiração schopenhaueriana, o mesmo apresenta diferenças fundamentais para o que Schopenhauer propõe.

Alguns estudiosos compreendem que este desacordo ocorre pelo fato de que Nietzsche assume a “metafísica da Vontade”, mas resgata o que Schopenhauer deixa de fora com sua estética, a saber, o papel do desejo, da afirmação da Vontade na experiência estética. Diante das afirmações contraditórias nos argumentos principais, alguns comentaristas afirmam que o livro inaugural do filósofo sofre de incoerência, que fica clara quando o próprio Nietzsche assume no prefácio tardio *Tentativa de autocrítica*, anexado a partir da edição de 1886, que seu livro se expressava, principalmente por força de suas influências, de maneira pesada e incorreta⁹⁸.

Cabe ressaltar que a relação entre Nietzsche e Schopenhauer será revista durante toda a consolidação da fortuna crítica do filósofo, mas um aspecto que gostaríamos de realçar é o peso que a adesão ao programa schopenhaueriano tem na tese de maior fascínio para os leitores de Nietzsche: a afirmação da existência. Esta tese é circundada por questionamentos, pois a caracterização afirmativa da arte e a justificação estética da existência, tal como expostas no primeiro livro do filósofo, podem se mostrar um questionável arranjo teórico na medida em se pautam excessivamente na metafísica da Vontade de Schopenhauer.

Sobre essa questão, Julian Young afirma que há “um acordo razoavelmente amplo de que o *Nascimento* incorpore sem modificação a metafísica de Schopenhauer”

⁹⁸ Cabe citar como exemplo: “se alguém olha para *O nascimento da tragédia*, fica claro que Nietzsche escreveu (...) como um discípulo de Schopenhauer” (DELEUZE, G. 1999, p.11); cf. também Richard Schacht, SCHACHT, R. 1992, em particular a seção VIII, “Arte e Artistas”. Cabe citar também NUSSBAUM, M. 1998; HOLLINRAKE, Roger. 1994, p. 66: “em seu primeiro entusiasmo, Nietzsche aceitou Schopenhauer *tout court*” e na página 70 ele nos diz: “Nietzsche assumiu o dualismo schopenhaueriano em sua filosofia inicial”. Há, no entanto, leituras que questionam a implicação da metafísica de Schopenhauer em *O nascimento da tragédia*. Voltaremos a elas na medida em que os argumentos de nossa tese são construídos, mas vale destacar, em particular *Nietzsche and Metaphysics*, HAAR, Michel. 1996. A leitura de Haar nos diz que mesmo na época de escrita de seu primeiro livro, Nietzsche já havia abandonado a distinção fundamental da metafísica, a saber, a distinção entre *coisa em si* e aparências. Outra leitura importante sobre este ponto é de Rogério Lopes. Cf. LOPES, R. A. 2008.

⁹⁹, restando dúvidas apenas em relação ao entendimento sobre o pessimismo. Em suas palavras: “de certa forma, que existe uma influência schopenhaueriana é inegável e indubitável. (...) *O Nascimento* (...) incorpora elementos substanciais de sua teoria da arte, especialmente sua teoria da música” e, além disso, a própria figura de Schopenhauer é por demais influente, já “que Nietzsche encontrou no sombrio retrato schopenhaueriano do mundo e da vida humana pelo menos a declaração autêntica de um problema”¹⁰⁰.

A respeito deste ponto, Richard Schacht também nos diz que: “Nietzsche não faz nenhuma tentativa de esconder a influência de Schopenhauer em seu conceito de realidade e em seu pensamento sobre as artes em *O nascimento da tragédia*”. Seguindo o modo como Schacht expõe o tema, temos a afirmação que “ele (Nietzsche) estava inicialmente convencido da solidez de muito do que Schopenhauer tinha a dizer sobre o mundo, a vida e a arte”¹⁰¹.

Em ambos os comentários parece certa a ideia de que, embora o jovem Nietzsche discorde de Schopenhauer sobre a negação da Vontade, propondo que na verdade a tragédia intensifica a Vontade, ele não questionaria a solidez de sua sensibilidade para a questão metafísica¹⁰². Neste contexto, a definição comumente

⁹⁹ YOUNG, J. 2010, p. 26.

¹⁰⁰ YOUNG, J. 2010, p. 26.

¹⁰¹ SCHACHT, R. 1992, p. 478.

¹⁰² Quando ponderarmos as reivindicações nietzschianas sobre a natureza e o estatuto metafísico da proposta schopenhaueriana, perceberemos mudanças significativas que, a nosso ver, serão determinantes para a compreensão adequada do tema. Retomaremos este ponto adiante, mas vale adiantar que Rogério Lopes chama atenção para esse tema e aponta que existe na fortuna crítica do autor um reposicionamento na compreensão sobre a adesão de Nietzsche à metafísica de Schopenhauer. Segundo Lopes, o atual momento da pesquisa Nietzsche tende a refutar a tese que o jovem Nietzsche adere sem restrições à metafísica da Vontade. Lopes aprofunda o tema com riqueza crítica e mostra que a influência de Friedrich

encontrada é que Nietzsche incorpora muitos princípios da teoria schopenhaueriana, mas que, diante de algumas convicções pessoais sobre a arte, faz com que a sua descrição da tragédia remeta a uma conclusão diferente do esquema construído por Schopenhauer. Rosa Dias assim coloca o tema:

Não é necessária uma atenção redobrada para se ver que a distinção do apolíneo e do dionisiaco, tal como Nietzsche a concebe, apoia-se certamente na oposição de Schopenhauer entre a representação e a Vontade. Apolo, visto como deus do brilho, da aparência, da bela aparência e da ilusão, simboliza o mundo da representação, isto é, da individuação e da razão suficiente; Dioniso, identificado como deus da fúria sexual e do fluxo de vida, como figura que reúne em sua natureza dor e prazer, manifesta o Uno Primordial, a Vontade mesma para além da representação¹⁰³.

Concordamos que ao longo de *O nascimento da tragédia* a influência e a terminologia schopenhaueriana saltam aos olhos; todavia, se assumirmos que Nietzsche aceita de maneira irrestrita as propostas de Schopenhauer, teríamos que concordar com as críticas de que o filósofo não consegue mostrar que a vida é afirmada pela arte. Esta crítica argumenta que a solução apolínea para o problema do sofrimento é superficial e depende da auto-ilusão, e assim, embora a arte possa nos levar a pensar enganosamente que a vida, *em si*, vale a pena ser vivida, isso só valeria na medida em que acreditássemos nesta ilusão.

Albert Lange é decisiva já na formação de Nietzsche e essa ressoaria de maneira significativa nos escritos nietzschianos. Cf. LOPES, R. 2008.

¹⁰³ DIAS, R.M. 1997, p.15.

Em outras palavras, a vida só seria afirmada mediante um ato de fé humana e a única coisa defensável seria que, ante o quadro desolador em que a condição humana encontra-se, a melhor intervenção já demonstrada pelos viventes é a arte. Julian Young defende essa leitura e argumenta que o primeiro livro de Nietzsche é, na verdade, um trabalho pessimista que nega a vida, não conseguindo efetivar a proposta anunciada pelo próprio autor, pois não superaria o pessimismo schopenhaueriano que ele ataca¹⁰⁴. Melhor dizendo, Young argumenta que “na questão crucial do pessimismo, a avaliação schopenhaueriana do valor da existência humana é (...) endossada”¹⁰⁵.

Essa conclusão apenas se sustenta pela suposição de a metafísica de *O nascimento da tragédia* ser completamente schopenhaueriana. Todavia, tal premissa deve ser rejeitada. Se tentarmos identificar os elementos schopenhaueriano para apoiar as afirmações nietzschianas sobre arte e seu poder redentor, então muitas dificuldades e até mesmo contradições aparecem. Por exemplo, se o efeito primordial do mundo é puramente doloroso, como em *O mundo como Vontade e representação*, como pode o dionisíaco, que o imita, ser tanto doloroso quanto prazeroso? Se a individuação é, como para Schopenhauer, uma ilusão devido ao princípio da razão suficiente, como pode o dionisíaco, que nos ergue dessa ilusão e nos reúne com a Vontade, ser também definido como “uma ilusão”? (NT 108). Na mesma linha, se a individuação é “enquanto fonte e causa primordial de todo sofrer, algo em si rejeitável” (NT 70), como pode o apolíneo, que é o símbolo de sua glorificação, ser uma ilusão desejável? E, se a existência humana é um sofrimento absurdo, como pode a arte, que nos diz que vale a pena viver “eternamente”, ser verdadeira e desejável?

¹⁰⁴ Cf. YOUNG, J. 2010.

¹⁰⁵ YOUNG, J. 2010, p. 26.

A principal razão para as dificuldades relacionadas à justificação estética da existência e à afirmação da vida pela arte decorre de supor que o núcleo metafísico de *O nascimento da tragédia* é realmente pautado por suposições de Schopenhauer. De fato, se nos concentrarmos em seu chamado núcleo metafísico, deixando temporariamente de lado a questão da reversão do pessimismo pela afirmação artística, aparecem mais tensões e contradições do que soluções¹⁰⁶. Nas páginas a seguir, investigaremos os elementos schopenhauerianos nas teses em questão e as razões pelas quais o seu propósito central deveria, em geral, ser interpretado como não-schopenhaueriano. Ademais, um dos problemas da interpretação de *O nascimento da tragédia* como um endosso irrestrito da metafísica de Schopenhauer fica evidente quando Nietzsche parece colocar a arte apolínea, a tragédia e o socratismo estético em pé de igualdade como “três graus de ilusão” (NT 108).

Esta afirmação encontra-se no parágrafo 18 e a polêmica em torno deste ponto consiste na avaliação de que este parágrafo expõe ideias aparentemente em desacordo com o que é geralmente considerado, como visto anteriormente, o requerimento principal de Nietzsche em *O nascimento da tragédia*: que o dionisíaco, ao contrário do apolíneo ou do socrático, fornece um real acesso à verdade sobre a realidade e não apenas uma ilusão. Parece, então, que Nietzsche sustenta duas afirmações inconsistentes, já que, por um lado, ele diz que o dionisíaco é uma forma de ilusão, enquanto, por outro lado, mantém na argumentação geral do livro a indicação que o

¹⁰⁶ Segundo Béatrice Han-Pile, estas contradições são centradas principalmente em torno de três questões: a natureza da vontade (una ou dividida), o status de individuação (ilusória ou real) e o mecanismo pelo qual se pode afirmar que a arte trágica realiza a redenção artística, tanto para a vontade quanto para nós. HAN-PILE, B. 2006, p. 375.

dionisíaco fornece aos espectadores a verdade sobre a forma como a realidade é em si mesma, um acesso à Vontade.

Outra característica curiosa é que este parágrafo tange uma associação entre a cultura trágica e a “cultura budista” (NT 108). Esta afirmação aponta para outra possível contradição a respeito da afirmação da existência, pois nos apresenta o exemplo histórico da cultura trágica associada à cultura budista, notadamente simbolizada como um apelo à renúncia ou afastamento da vida. Esta ideia soa tão estranha que o famoso estudioso e tradutor Walter Kaufmann sentiu a necessidade de acrescentar uma nota de rodapé à sua tradução de *O nascimento da tragédia* para língua inglesa, afirmando que o termo “budista” não faz sentido neste contexto e, portanto, deve “depender de algum equívoco”¹⁰⁷.

Além disso, destoa do texto o fato de que Nietzsche propusesse realmente distinguir a cultura artística da cultura trágica, dada a sua recorrente afirmação de que o drama trágico grego representa a mais elevada forma de arte. Ao abordar essas estratégias gregas para justificar a existência, Nietzsche fala que: “desses estimulantes compõe-se tudo o que chamamos cultura: conforme a proporção das mesclas, teremos uma cultura preferencialmente socrática ou artística ou trágica” (NT 108). Seguindo este enredo, pode-se questionar, não seria a cultura trágica uma cultura artística? Duas formas de entender as aparentes dificuldades descritas acima representam o escopo geral de nossa argumentação.

O ponto em questão remete ao argumento sobre a afirmação de que mediante a consciência da verdade sobre a natureza, o existir é naturalmente trágico para os seres

¹⁰⁷ NIETZSCHE, F. *The Birth of Tragedy* (with *The Case of Wagner*). Translated by Walter Kaufmann. New York: Vintage Books, 1966, p.110, Nota 1.

humanos. Nietzsche deixa a entender que ter ciência desse estado poderia levar à inibição da ação, ou seja, para o indivíduo que “mirou com olhar cortante bem no meio da terrível ação destrutiva da assim chamada história universal, assim como da crueldade da natureza”, em uma situação comum se torna premente “o perigo de ansiar por uma negação budista do querer” (NT 55). Todavia, Nietzsche entende que a consciência trágica pode, sob certas circunstâncias (como vista na formação da tragédia ática), não ser um fator que inibe a atividade criativa e o bom gosto para com a existência. De tal modo, ao contrário de Schopenhauer, a negação pode não ser inevitável, mas depender do domínio que as várias formas de ilusão têm sobre os indivíduos.

Em outras palavras, a consciência do trágico vai surtir seus efeitos em decorrência do arranjo cultural proposto para o tema. Entendido dessa forma, a tese que segue estas considerações afirma que os gregos haviam utilizado em diferentes períodos históricos três estratégias claras e diversas para superar a consciência do caráter trágico da existência.

No parágrafo 18, então, ficaria explícito as “três estratégias” ou estágios de reversão do pessimismo inerente à tomada de consciência do trágico inserido na natureza, representado em *O nascimento da tragédia* pelo reconhecimento da verdade dionisíaca. Esta passagem é bastante importante e, por isso, reproduzimo-la na íntegra:

É um fenômeno eterno: a Vontade ávida sempre encontra um meio, através de uma ilusão distendida sobre as coisas, de prender à vida as suas criaturas, e de obrigá-las a prosseguir vivendo. A um algema-o o prazer socrático do conhecer e a ilusão de poder curar por seu intermédio a ferida eterna da existência, a outro enreda-o, agitando-se

sedutoramente diante de seus olhos, o véu de beleza da arte, àqueloutro, por sua vez, o consolo metafísico de que, sob o turbilhão dos fenômenos, continua fluindo a vida eterna; para não falar das ilusões mais ordinárias e quase mais fortes ainda, que a Vontade mantém prontas a cada instante. Esses três graus de ilusão estão reservados em geral tão apenas às naturezas mais nobremente dotadas, que sentem, em geral com desprazer mais profundo, o fardo e o peso da existência, e que, através de estimulantes escolhidos, são enganadas por si mesmas. Desses estimulantes compõe-se tudo o que chamamos cultura: conforme a proporção das mesclas, teremos uma cultura preferencialmente socrática ou artística ou trágica; ou se se deseja permitir exemplificações históricas: há ou uma cultura alexandrina, ou então helênica, ou budista (NT 108).

A cultura socrática é ilusória porque o otimismo teórico pensa que a existência é inteligível para os seres humanos, e que pode ser corrigida; a cultura artística também o é, porque esconde a necessidade do sofrimento humano por meio de suas belas imagens apolíneas. Todavia, se Dioniso possuiu uma prioridade ontológica, a atuação dionisíaca não faz sentido como uma ilusão, pois a quebra do princípio da individuação ofereceria ao indivíduo o conhecimento de um conteúdo que reflete a natureza real do mundo.

Em outras palavras, rasgar o véu de Maia significaria mostrar a unidade numênica da Vontade por trás de sua multiplicidade empírica. Neste contexto, há uma contradição latente, pois, de um lado, sustenta que a afirmação da vida requer “ilusão”, permitindo esquecer o descontentamento causado pela consciência trágica, por outro lado, afirma que não seria todo tipo de ilusão capaz de oferecer uma afirmação

verdadeira da existência, pois só a tragédia grega pode produzir uma afirmação genuína. Mas por que seria a arte dionisíaca capaz de afirmar a existência sem que se sustente um privilégio ontológico de acesso à verdade?

Maudemarie Clark argumenta que as contradições na seção 18 são o resultado de um conflito subjacente aos valores pessoais que Nietzsche carrega para sua análise. Ela acredita que Nietzsche aceita a descrição de Schopenhauer da vida humana como algo que essencialmente não vale a pena ser vivido, enquanto tenta, simultaneamente, demonstrar o poder afirmativo da arte. O problema é que, se a vida, por si só, não é digna de ser vivida, então nada na natureza da arte poderia permitir, *a posteriori*, escapar da avaliação negativa de Schopenhauer a respeito do valor da existência humana. Em outras palavras, se for mantida a compreensão de que a arte dionisíaca revela a verdade sobre o mundo, a saber, que o Uno-primordial é marcado por “dor e contradição” (NT 51), a tragédia não poderia suscitar o sentimento de que a vida é indestrutível e cheia de alegria (NT 55) através da afirmação da Vontade.

Clark acredita que Nietzsche é, portanto, forçado a admitir no parágrafo 18 que o efeito de afirmação da vida da tragédia deve ser meramente uma ilusão. Nesta leitura o ponto principal é a defesa do argumento de que Nietzsche preferiria a estratégia dionisíaca para superação do pessimismo porque seria a mais verdadeira. Ou seja, em essência, a arte dionisíaca é superior às demais estratégias de superação do pessimismo na medida em que está mais próxima da Vontade, como o revelar-se da verdade da natureza. Clark acredita nesta tese e acrescenta que “Nietzsche considera verdadeira não

apenas a doutrina metafísica de Schopenhauer, (...) mas, mais importante, a conclusão que Schopenhauer chegou a partir desta tese, de que a vida não vale a pena viver”¹⁰⁸.

Seguindo o que propõe a estudiosa, essa visão pessimista da vida é claramente discernível ao menos em duas das passagens centrais de *O nascimento da tragédia*: na “terrível sabedoria de Sileno” (NT 36) e na “horrenda verdade” que sobrepesa em Hamlet (NT 56). Assim, Clark argumenta, as contradições na seção 18 surgem porque “Nietzsche está aceitando essa ‘verdade’, mas está tentando evitar a conclusão de Schopenhauer tirou dela: que a vida ascética é a mais elevada, que apenas a negação da Vontade leva à redenção”¹⁰⁹.

Clark nos diz que as três “estratégias” para a redenção artística de *O nascimento da tragédia* seriam os modos com os quais os gregos foram capazes, em diferentes períodos de sua história, superar o terror de existir. Como vimos anteriormente, seriam as estratégias: apolínea, dionisíaca, e socrática. Segundo Clark, “quando nos perguntamos sobre a base da aparente hierarquia nietzschiana (entre as estratégias) (...) a resposta parece estar em linha com a veracidade comparativa das estratégias”¹¹⁰. Vejamos o que nos fala a argumentação de Clark. De saída, cabe mencionar que a estratégia socrática, que se associa à figura do homem teórico, seria historicamente a última das três estratégias. Como Nietzsche nos mostra, o “socratismo estético” (NT 81) faria a vida nos parecer valer a pena de ser vivida a partir de um recurso teórico cujo intuito principal seria validar a premissa de que os problemas da vida são corrigíveis. Sob a esperança de que a razão prove por si mesma possuir meios

¹⁰⁸ CLARK, M. 1990, p.84.

¹⁰⁹ CLARK, M. 1990, p.84.

¹¹⁰ CLARK, M. 1990, p.77.

intrínsecos de “decifrar” a tessitura do real, a estratégia socrática se justificaria a partir da crença de a existência ser naturalmente compreensível.

O primeiro tipo de superação é, portanto, o otimismo do homem teórico fundamentado na possibilidade de os seres humanos poderem penetrar os abismos mais profundos do ser e não apenas o conhecer, mas até mesmo renovar sua feição: “aquela inabalável fé de que o pensar, pelo fio condutor da causalidade, atinge até os abismos mais profundos do ser e que o pensar está em condições, não só de conhecê-lo, mas inclusive de corrigi-lo” (NT 93). Esse movimento da cultura, segundo Nietzsche, abalou o mundo trágico grego “e ergue-se por certo, com excesso de honradez, se não de petulância, uma profunda *representação ilusória*, que veio ao mundo pela primeira vez na pessoa de Sócrates” (NT 93).

A tese nietzschiana é que a firmeza da fé no alcance explicativo do pensamento seria infundada e até mesmo perigosa, pois afirma que a teoria não pode compreender a verdadeira natureza da realidade, já que esta reside totalmente fora do alcance dos limites da razão. Há apenas crença otimista nessa atitude: “e agora não vamos ocultar de nós mesmos o que se acha oculto no regaço dessa cultura socrática! O otimismo que se presume sem limites!” (NT 109). Apesar de tratar com desdém a estratégia socrática de justificação da existência, como também elogiar o trabalho de Kant e de Schopenhauer, central para a compreensão da questão dos limites do pensamento racional no intento de abarcar a totalidade do real, Nietzsche apresenta que esse “socratismo” consegue cumprir a tarefa de criar uma ilusão satisfatória para o desenvolvimento da vida. Nestes termos, mesmo revelando um “otimismo oculto” na sua essência, o mesmo prosperou e se tornou, “por sua vez, o substrato de nossa cultura” (NT 110).

Outro ponto de crítica é a disposição otimista em substituir o conforto alcançado pelo efeito do trágico em uma confiança sobre a o papel fundamental que a razão ou a alma cumpriria em fabricar o mundo humano em detrimento do corpóreo, do terrestre, de modo que “as forças dos espíritos naturais conhecidas” são “empregadas a serviço do egoísmo superior” (NT 108). Preocupado em modificar o mundo para que esse se encaixe a seus desejos, o racionalismo promove “uma vida guiada pela ciência; e que é efetivamente capaz de desterrar o ser humano individual em um círculo estreitíssimo de tarefas solucionáveis” (NT 108). Isso seria deletério na medida em que se estabelece como requisito para a existência ser motivo de uma avaliação positiva a condicionante cognitiva, “dentro do qual ele diz (...) ‘Eu te quero: tu és digna de ser conhecida’” (NT 108).

A segunda superação do pessimismo é a apolínea e Nietzsche a identifica como a primeira a surgir na Grécia antiga; possibilitado por uma cultura fortemente onírica, na qual a estratégia de sobrepor a vida humana sobre a natureza assume a forma da “esplêndida ingenuidade” dos homéricos. Assim, “quão indizivelmente sublime é por isso Homero, o qual, como indivíduo, está para aquela cultura apolínea do povo como o artista individual do sonho está para a aptidão onírica do povo e da natureza em geral” (NT 38). O espírito dessa estratégia se preocupa em deixar sensível para os helenos a chamada beleza da magia terapêutica de Apolo (NT 127); suas formas superiores (NT 38). Nietzsche afirma que isso funcionou como uma vitória que a vontade do povo helênico obteve sobre o sofrimento da sabedoria trágica, possibilitando a afirmação da existência durante o tempo em que ela é vista com o “véu de maia” pairando sobre seu verdadeiro núcleo trágico.

Ser seduzido pela beleza artística do poeta apolíneo não garante a eliminação do efeito das artes dionisiacas, pois, como vimos, o sujeito apolíneo está “sonhando”, mas também guarda no fundo da consciência de que isso não passa de um sonho (NT 28). Embora o indivíduo sinta que este não é o verdadeiro caráter de sua existência, ele pode assumir em suas “imagens oníricas” a realidade de sua condição e evitar, por um tempo — enquanto refreia a força de imaginação (NT 31) —, ser desconcertado pela verdade.

Neste sentido, o que distingue a arte trágica é o fato de que ela se fundamenta em uma tomada de consciência do caráter terrível de nossa existência? Embora Nietzsche afirme que a tragédia é uma forma de arte na qual o apolíneo e o dionisiaco apareçam reunidos no mesmo fenômeno, de acordo com Clark, o termo “dionisiaco” identifica melhor o tipo de arte ao qual a tragédia se refere, pois justamente o efeito chave da tragédia é aquele ao qual o filósofo entende corresponder o elemento dionisiaco. Em outras palavras, o efeito maior oferecido pela experiência estética vivenciada diante da tragédia é o “consolo metafísico” que, nas palavras de Clark, significa que “a redenção é obtida através da identificação com algo que é mais importante que os indivíduos, algo que permanece poderoso enquanto o indivíduo é destruído”¹¹¹.

Seguindo esta leitura, aos olhos de Nietzsche a estratégia dionisiaca é melhor porque ela “redime” a existência, lançando a verdade sobre ela e, quando uma arte nasce de sua inspiração, tal arte é capaz de levar os espectadores a um momento prazeroso de união mística com verdade, por isso o filósofo hierarquiza as artes a partir de uma

¹¹¹ CLARK, M. 1990, p. 76- 77.

veracidade comparativa. Clark tenta apoiar esta interpretação, concentrando-se em três passagens em que ela pensa estar posto de maneira evidente o argumento de que tragédia permite um acesso direto à realidade em si. Na primeira passagem, temos a seguinte afirmação:

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, ao passo que, sob o grito de júbilo místico de Dioniso, é rompido o feitiço da individuação e fica franqueado o caminho para as Mães do Ser, para o cerne mais íntimo das coisas (NT 97).

A segunda passagem de *O nascimento da tragédia* que Clark acusa sustentar a tese de que a tragédia fornece acesso à realidade em si é a seguinte:

A arte dionisíaca quer nos convencer do eterno prazer da existência: só que não devemos procurar esse prazer nas aparências, mas por trás delas. Cumpre-nos reconhecer que tudo quanto nasce precisa estar pronto para um doloroso ocaso; somos forçados a adentrar nosso olhar nos horrores da existência individual — e não devemos todavia estarrecer-nos: um consolo metafísico nos arranca momentaneamente da engrenagem das figuras mutantes. Nós mesmos somos realmente, por breves instantes, o ser primordial e sentimos o seu indomável desejo e prazer de existir (NT 102).

Estas afirmações confirmariam, segundo Clark, a interpretação de que a arte dionisíaca permite o contato com o que Schopenhauer chama de “Vontade”, pois o consolo metafísico consistiria justamente na possibilidade de os espectadores transcenderem sua perspectiva individual e adentrar a perspectiva do uno universal, que

subsiste para além de toda forma de individuação. Nas palavras de Clark: “isto é precisamente como Nietzsche descreve a experiência dionisíaca: nós nos tornamos um com a realidade em si, que, seguindo Schopenhauer, ele chama de ‘Vontade’”¹¹².

Esta seria a sustentação metafísica da proposta da afirmação dionisíaca da vida que, ainda segundo Clark, consiste no fato de que o efeito da tragédia seria precisamente o fenômeno estético no qual “não há mais qualquer separação entre sujeito e objeto para distorcer a verdade”¹¹³.

A terceira passagem que sustenta essa leitura é aquela em que Nietzsche diz:

Todo o nosso saber artístico é no fundo inteiramente ilusório, porque nós, como sabedores, não formamos uma só e idêntica coisa com aquele ser que, na qualidade de único criador e espectador dessa comédia da arte, prepara para si mesmo um eterno desfrute. Somente na medida em que o gênio, no ato da procriação artística, se funde com o artista primordial do mundo, é que ele sabe algo a respeito da perene essência da arte; pois naquele estado assemelha-se, miraculosamente, à estranha imagem do conto de fadas, que é capaz de revirar os olhos e contemplar-se a si mesma; agora ele é ao mesmo tempo sujeito e objeto, ao mesmo tempo poeta, ator e espectador (NT 47- 48).

Clark argumenta que o dionisíaco não poderia sustentar, nos termos das passagens acima descritas, as duas teses nietzschianas que perpassam essa ideia, isto é, forma-se um conflito entre a tese da “revelação da verdade” sobre a vida e a tese da

¹¹² CLARK, M. 1990, p. 79.

¹¹³ CLARK, M. 1990, p. 79.

afirmação da existência. Isso ocorreria porque toda a concepção do dionisíaco estaria marcada por uma ambivalência sobre verdade e afirmação. Primeiro, Clark acredita que a “verdade revelada pela tragédia — o horror da existência individual e a unidade subjacente de todo o ser — é identificada unicamente com Dioniso” ¹¹⁴. Ou seja, Nietzsche tentaria compor esta experiência com atributos que designam características ou condições para que o modo de ser desta experiência carregasse consigo um conforto, apresentado no texto em seu âmbito metafísico, a fim de torná-lo modelo da chamada afirmação da vida.

O conflito decorrente desta ambivalência seria o motivo em destaque no parágrafo 18, uma vez que Nietzsche admite que tal “consolo metafísico” seria “apenas outra ilusão” ¹¹⁵. Assim, segundo Clark, “o que aparece na seção 18 é o conflito entre sua aceitação dos valores de Schopenhauer e seu desejo de rejeitá-los”, fazendo com que “as principais contradições do livro sejam uma expressão e uma tentativa fracassada de resolver essa ambivalência” ¹¹⁶.

A associação do dionisíaco com a defesa de que a tragédia celebra uma “afirmação da existência” só poderia ocorrer quando o mesmo fosse também considerado uma forma de ilusão, cuja finalidade é convencer os viventes de que a vida é boa. Ou seja, através do efeito estético que a arte dionisíaca provoca no espectador, estes são absorvidos por esse poder e convencidos a aceitar a existência sobre essa magia. Clark acredita ser essa a proposta nietzschiana no parágrafo 18, de tal modo, quando ele coloca o apolíneo, o dionisíaco, e o socrático em pé de igualdade, como “três

¹¹⁴ CLARK, M. 1990, p. 80.

¹¹⁵ CLARK, M. 1990, p. 80.

¹¹⁶ CLARK, M. 1990, p. 85.

estágios de ilusão”, na verdade se afirma que nenhum dos três possui qualquer prioridade ontológica.

Do mesmo modo, quando se associa a experiência dionisíaca com uma experiência mística que promove um acesso à verdade além da ilusão, Nietzsche estaria, neste sentido, aceitando que este impulso suscita a negação da Vontade. E este seria o motivo de o parágrafo 18 aproximar a cultura trágica e a cultura budista. A partir disso Clark conclui que o texto de *O nascimento da tragédia* é incoerente e ela sugere ser esse o motivo pelo qual Nietzsche passou grande parte de sua carreira posterior como um crítico de si mesmo¹¹⁷.

A interpretação à qual Maudemarie Clark se filia assume o pressuposto de que Nietzsche sustenta fortemente a ideia de a arte dionisíaca fornecer aos espectadores a verdade metafísica por excelência. Todavia, podemos seguir a indicação que não há prioridade ontológica de nenhum impulso e questionar o argumento de a tragédia fornecer qualquer verdade metafísica. Esse questionamento ganha diversos contornos na leitura contemporânea da obra nietzschiana¹¹⁸. Além disso, como fica claro em uma carta de 1868¹¹⁹, Nietzsche desde muito antes da publicação de *O nascimento da*

¹¹⁷ Em “Tentativa de autocrítica”, por exemplo, encontramos a descrição de seu primeiro livro como uma obra imatura, de “um livro impossível” e marcado por todos os defeitos da juventude (NT TA 15).

¹¹⁸ Um exemplo paradigmático é a leitura do professor Rogério Lopes que afirma que a metafísica tem o mesmo estatuto epistêmico tanto no jovem Nietzsche quanto no trabalho de maturidade do filósofo, comumente entendido como as obras posteriores à publicação de *Humano, demasiado humano*. A tese de Lopes é a de que Nietzsche rompe na maturidade com a convicção básica de sua juventude de que “uma justificação metafísica da existência figuraria entre as condições para a produção de uma cultura superior”, como uma inevitabilidade antropológica. De modo geral, Lopes mostra que é um equívoco pensar que “Nietzsche teria endossado as principais teses da metafísica da vontade de Schopenhauer, revendo posteriormente esta posição em função de considerações de ordem epistêmica”. Cf. LOPES, R. A. 2008.

¹¹⁹ “Aquele que tiver em vista o curso das respectivas investigações, principalmente das fisiológicas desde Kant, não pode ter qualquer dúvida de que aquelas fronteiras sejam averiguadas de modo seguro e infalível, de tal modo que, salvo os teólogos, alguns professores de filosofia e o vulgo, ninguém cria ilusões a esse respeito”. Carta a Paul Deussen do fim de abril / início de maio de 1868. KSB 2, p. 269.

tragédia já se mostrava convicto de que, tendo em vista o status do conhecimento científico em sua época, a metafísica não teria nenhuma ligação com a “verdade” — uma vez que essa mesma já não faz sentido mediante a delimitação dos limites interpretativos da razão. Este é um tema que não passa despercebido no texto da obra publicada:

Enquanto o infortúnio que dormita no seio da cultura teórica começa paulatinamente a angustiar o homem moderno, e ele, inquieto, recorre, tirando-os de suas experiências, a certos meios a fim de desviar o perigo, sem que ele mesmo creia nesses meios; isto é, enquanto esse homem começa a pressentir as suas próprias consequências, grandes naturezas, com disposições universais, souberam utilizar com incrível sensatez o instrumento da própria ciência, a fim de expor os limites e condicionamentos do conhecer em geral e, com isso, negar definitivamente a pretensão da ciência à validade universal e a metas universais: prova mediante a qual, pela primeira vez, foi reconhecida como tal aquela ideia ilusória que, pela mão da causalidade, se arroga o poder de sondar o ser mais íntimo das coisas (NT 110).

A consequência dessa ideia já foi exposta na época que Nietzsche era apenas um estudante: “o reino da metafísica, e com ele a província da verdade ‘absoluta’, tem sido necessariamente deixado de lado”¹²⁰. Nietzsche não mantém o pressuposto de que haveria a possibilidade de se acessar uma verdade que estaria além dos limites epistemológicos dos seres humanos, portanto, se rejeita a ideia de podermos ter acesso à realidade em si. Não seria isso que ocorre em seu primeiro livro? Nietzsche, em um

¹²⁰ Carta a Paul Deussen do fim de abril / início de maio de 1868. KSB 2, p. 269.

pequeno comentário não publicado à obra de Schopenhauer¹²¹, demonstra estar ciente desde muito cedo das contradições e falhas na filosofia de Schopenhauer, principalmente a tentativa de explicar o mundo empírico como manifestações de um único princípio, que é declarado um fracasso, pois afirma não haver justificativa lógica para igualar a Vontade com a realidade em si¹²².

Primeiro ele mostra que a solução encontrada por Schopenhauer para o problema da coisa em si kantiana foi convertê-la em uma forma “meio figurativa”, pois a Vontade seria sem fundamento, sem conhecimento e se revelaria como mundo através do aparelho da representação¹²³. Em geral, a crítica de Nietzsche ao conceito de Vontade remete aos tempos de estudante em Leipzig. No centro dessa crítica estava o questionamento a respeito de que, mesmo supondo que houvesse realmente algo como um “em-si” do mundo, uma coisa incondicionada, esta seria por isso mesmo incognoscível, pois o incondicionado, ou não pode ser conhecido ou não seria incondicionado. De acordo com Barbera,

No centro dos apontamentos de Leipzig está o problema da

¹²¹ “Sobre Schopenhauer./Uma tentativa de explicar o mundo a partir de um fator estipulado. / A coisa em si assume uma de suas formas possíveis. / A tentativa falhou. / Ele deduziu sua coisa em si. / Que ele mesmo não viu o fracasso pode ser explicado pelo fato de que ele não queria sentir a obscura contradição na região onde a individuação termina. Ele não confiava em seu julgamento”. (FP\KSW 418). (Zu Schopenhauer. Ein Versuch, die Welt zu erklären unter einem angenommenen Faktor. Das Ding an sich bekommt eine seiner möglichen Gestalten. Der Versuch ist mißlungen. Schopenhauer hielt es für keinen Versuch. Sein Ding an sich war von ihm erschlossen. Daß er selbst das Mißlingen nicht sah, ist daraus zu erklären daß er das Dunkle Widersprechende in der Region nicht fühlen wollte wo die Individuation aufhört. Er mißtraute seinem Urtheil. Stellen).

¹²² Segundo Porter, que leva Nietzsche a afirmar que a coisa em si seria somente uma mera categoria oculta. Cf. PORTER, J. 2000. p. 59. De modo geral, entende-se que o conceito schopenhaueriano de Vontade não é adotado como uma espécie de fundamento metafísico incontestável, mas que Nietzsche sempre o entendeu como um conceito em dependência última com a noção kantiana de coisa em si, que erra ao exibir sua pretensão de existência absoluta e objetiva.

¹²³ Segundo John Sallis, Nietzsche entende o conceito schopenhaueriano como uma mera “intuição poética”. SALLIS, John. 1991, p. 64.

dizibilidade do indizível, da possibilidade de denominar com a palavra “Vontade” a coisa em si. Uma possibilidade que, como é sabido, já no texto de Schopenhauer, é acompanhada por uma série de observações críticas. A oposição de Nietzsche a Schopenhauer está decididamente marcada pela crítica que faz ao conceito de Vontade como coisa em si. A persistência nessa antiga crítica é confirmada várias vezes pelo espólio do período de *O nascimento da tragédia*¹²⁴.

Devemos considerar a tese de que há uma clara simpatia pela filosofia schopenhaueriana, a adoção de vários pontos de vista, mas uma boa dose de desconfiança em relação à sua metafísica, sendo possível avaliar essa questão no primeiro livro nietzschiano. Isso porque há indicações no texto que, no mínimo, nos dizem que a metafísica de Schopenhauer não deve ser tomada literalmente.

Neste contexto, considerando as passagens da obra que apresentamos como a exemplificação do argumento de Clark, nas quais restaria evidente que Nietzsche assume a tese de que o dionisíaco proporciona o acesso ao que Schopenhauer denomina de Vontade, temos o seguinte quadro: anteriormente vimos que a primeira passagem citada discute o argumento a respeito do consolo metafísico que estaria no efeito estético da tragédia. Sobre este ponto, o filósofo diz claramente que “só nos exemplos individuais de tal aniquilamento é que fica claro para nós o eterno fenômeno da arte dionisíaca, a qual leva à expressão a Vontade em sua onipotência, por assim dizer, por trás do *principium individuationis*, a vida eterna para além de toda a aparência e apesar de todo o aniquilamento” (NT 101).

¹²⁴ BARBERA, S. 2010, p. 23.

Voltemos nossa atenção para a expressão “por assim dizer” ¹²⁵ presente no meio da frase, que traduz o termo alemão original “*gleichsam*” ¹²⁶. Podemos assumir que esse “como se” parece indicar que Nietzsche não está se referindo literalmente? Parece-nos que esse é o caso, pois a afirmação de que tragédia nos submerge em uma realidade subjacente, pode muito bem ser entendida como uma afirmação não literal.

O uso recorrente do termo “*gleichsam*” precedendo afirmações metafísicas justifica pensarmos que Nietzsche pretende fazer com que aquilo ao qual ele se refere deveria ser entendido como não definitivo, ou seja, como uma expressão que não significa exatamente aquilo que aparentemente se propõe significar. Outra passagem que isto fica claro é: “nós somos trespassados pelo espinho raivante desses tormentos, onde quer que nos tenhamos tornado um só, por assim dizer, com esse incomensurável arquiprazer na existência e onde quer que pressintamos, em êxtase dionisíaco, a indestrutibilidade e a perenidade deste prazer” (NT 102). Esta descrição, portanto, pode não ser interpretada como uma unificação literal com o ser primordial.

Do mesmo modo, quando observamos, por exemplo, a terceira passagem que Clark cita em sua argumentação, também vemos que o termo “*gleichsam*” a precede: “mas na medida em que o sujeito é um artista, ele já está liberto de sua Vontade individual e tornou-se, por assim dizer, um medium através do qual o único Sujeito verdadeiramente existente celebra a sua redenção na aparência” (NT 47).

A passagem acima foi retirada do quinto parágrafo, no qual se discute como o poeta lírico se torna “um” com o “artista primordial do mundo”. Este caráter de união

¹²⁵ Tal como foi traduzida por J. Guinsburg, à qual usamos como edição principal de referência.

¹²⁶ Na versão da clássica tradução de Walter Kauffman para o inglês, o termo “*gleichsam*” foi traduzido como “*as it were*”.

costuma sustentar a interpretação de que Nietzsche retoma a concepção metafísica da Vontade para afirmar sua interpretação a respeito do desenvolvimento da arte em torno dos impulsos apolíneo e dionisíaco. Todavia, como nas outras duas passagens acima consideradas, o termo “*gleichsam*” confere um sentido que qualifica a frase como um intento mais próximo a um exercício de pensamento ou uma descrição metafórica, que se destina a auxiliar o leitor a compreender o efeito da arte dionisíaca, do que uma descrição literal.

Essa intenção ilustrativa é encontrada em diversos momentos da obra, por exemplo, em seu primeiro parágrafo, aquele que introduz o sentido geral dos impulsos artísticos da natureza. “Agora, graças ao evangelho da harmonia universal, cada qual se sente não só unificado, conciliado, fundido com o seu próximo, mas um só, *como se* o véu de Maia tivesse sido rasgado e, reduzido a tiras, esvoaçasse diante do misterioso Uno-primordial” (NT 31, *grifo nosso*).

Nesta passagem Nietzsche não diz que o véu de Maia realmente é rasgado, mas apenas afirma que, sob o efeito do dionisíaco, os homens se sentem “como se” sua individualidade tivesse sido arrancada. Portanto, Nietzsche usa figuras de linguagem que pretendem trazer o leitor o mais próximo possível de uma maneira peculiar de experimentar a vida. Ou seja, oferece um estudo que favoreça “não apenas à inteligência lógica”, mas “a certeza imediata da intuição” (NT 27). Sua iniciativa é que sejamos capazes de nos proporcionar uma noção, mesmo que metafórica — “por assim dizer”, “*gleichsam*” —, do que foi o fenômeno cultural da Grécia clássica cujo cerne era composto pelo êxtase dionisíaco.

Deste modo, se consideramos que o socrático e o apolíneo envolvem ilusões no sentido forte do termo, isto é, como uma confusão mental que faz com que a pessoa não

diferencia aparência e realidade, ou uma falta de entendimento que prejudica a compreensão das coisas, a estratégia dionisíaca se basearia essencialmente na verdade da existência. Sendo assim, a ilusão que Nietzsche nos fala no parágrafo 18 seria o conceito empregado em outro sentido, pois esse não inibe o conhecimento verdadeiro e tampouco provoca um prejuízo aos sentidos. A nosso ver, esta seria uma “ilusão” da verdade¹²⁷ e seu procedimento não visa guiar para o falso, tampouco parece afirmar, no sentido forte do termo, um acesso cognitivo privilegiado a algo além da razão, mas apenas faz com que o “objeto” da arte fique passível de ser apreendido de forma diferente — “transmutar-se em *arte, que é o objetivo propriamente visado por esse mecanismo*” (NT 93).

Ao questionar, portanto, a tese de que a tragédia proporciona aos seus espectadores o acesso à verdade metafísica por excelência, fica claro que, mesmo não sendo completamente desprovida de razões a interpretação da dualidade “apolíneo e dionisíaco” como uma retomada da distinção schopenhaueriana entre representação e Vontade, há também evidências — no texto publicado e fora dele — que nos permitem entender que *O nascimento da tragédia* também expõe críticas à metafísica de Schopenhauer. Permanece, então, dois pontos para a investigação: fora a afirmação de uma verdade metafísica, vemos de forma clara que há uma proposta de reeducação estética através da valorização do corpo, do instintivo e do carnal, ao qual cabe o renascimento da tragédia. Outro ponto abordado é a evidente preocupação com o pessimismo, ou melhor, com a superação do quadro existencial de pessimismo, muito

¹²⁷ Giorgio Colli a respeito da utilização da figura de Dioniso para subscrever o fenômeno artístico grego: “para ele [Nietzsche] o dionisíaco é um ‘instinto estético’, pois Nietzsche viu que no culto de Dioniso não estava apenas em causa o desencadeamento animal dos instintos, mas também a dança, a música, o jogo, o estado contemplativo, a transfiguração artística, representando a capacidade de controlar uma grande emoção”. COLLI, Giorgio. 1995, pp.18-19. *Apud*. Gonçalves, Alexander, 2015.

bem retratado por Schopenhauer. Assim, investigaremos as teses estéticas de *O nascimento da tragédia* a partir destes dois pontos: corpo e pessimismo.

Cap. 2. Um corpo no mundo

2.1. Nietzsche e o corpo

Nos momentos iniciais do ano de 1872, Richard Wagner recebe um envelope de seu amigo Friedrich Wilhelm Nietzsche, um jovem professor de filologia, contendo as felicitações de ano novo em uma amigável carta e um exemplar do livro recém-impresso pelo jovem filólogo com o título de *O nascimento da tragédia no espírito da música*. A admiração e a amizade por Wagner começam quando Nietzsche o conhece pessoalmente e fica entusiasmado com sua música e seu programa de renovação cultural da Alemanha¹²⁸. O primeiro encontro entre eles ocorre em 1868 e torna-se mais frequente nos anos seguintes, constando que durante os três anos que Wagner viveu em Tribshen, o jovem admirador lhe fizera 23 visitas. Neste momento de sua vida, a presença de Wagner nas aspirações de Nietzsche é tão marcante que ele chega a dizer, em 22 de maio de 1869, que seus melhores e mais sublimes instantes de vida se ligam a Wagner. Também encontramos em 20 de maio de 1873, por ocasião do sexagésimo aniversário do músico, a confissão nietzschiana de que lhe estremecia a ideia de ter podido ficar longe dele, pois não teria valido a pena viver.

¹²⁸ Numa carta a Rohde, de 27 de outubro de 1868, Nietzsche revelou as sensações que sentira em um concerto realizado na Antuérpia, onde se executou o prólogo de *Tristão e Isolda* e a abertura de *Os mestres cantores*: “Frente a essa música é impossível me impor uma posição distanciada e crítica; toda fibra, todo nervo se estremece e faz muito tempo que não sentia um sentimento de êxtase como o que se apoderou de mim ao escutar esta abertura, senti-me sendo arrebatado para fora de mim”. NIETZSCHE, 1986, p.613.

Não é apenas a amizade e a admiração por Wagner que motivam o jovem Nietzsche a lhe enviar com presteza a sua primeira publicação, mas, sobretudo, porque o próprio prefácio à primeira edição é dedicado a ele; como fica escrito:

A fim de manter longe de mim todos os possíveis escrúpulos, irritações e mal-entendidos a que os pensamentos reunidos neste escrito proporcionarão ensejo, dado o caráter peculiar de nosso público, e a fim também de poder escrever as palavras introdutórias com igual encanto contemplativo, cujos signos, como petrificações de boas horas enaltecedoras, ele traz em cada folha, represento-me o instante em que vós, meu mui venerado amigo, receberéis este ensaio (NT 25).

A música e os escritos de Richard Wagner, bem como a convivência, influenciaram decisivamente o jovem Nietzsche, cujas pretensões encontraram nessa experiência terra fértil para sua busca por estilo e por expressividade da palavra¹²⁹. Mesmo que essas assertivas soem um pouco estranhas diante de um conhecimento geral da obra nietzschiana, não poderíamos dizer o mesmo se restringíssemos nosso olhar apenas para seus momentos iniciais¹³⁰, pois seu trabalho de juventude vem a público

¹²⁹A Deussen ele escreve, extasiado pelos primeiros contatos com Wagner, nestes termos: “mesmo com demora, eu encontrei o verdadeiro santo da filologia, um verdadeiro e autêntico filólogo, finalmente um mártir (...). Sabe teu nome? Wagner, Wagner, Wagner!”. NIETZSCHE, 1986, p.597-698.

¹³⁰ A seu companheiro Rohde, por exemplo, ele escreveu a respeito do trabalho de Otto Jahn, forte opositor intelectual de seu professor Friedrich Ritschl: “eu li os artigos de Jahn sobre a música dando atenção prioritária no que concerne a Wagner. É preciso um pouco de entusiasmo para dar plena razão a um homem como aquele. Mesmo porque, não demonstra mais do que uma instintiva desconfiança e não escuta mais do que um ouvido semifechado. Não obstante, dou-lhe razão somente lá onde ele vê Wagner como representante de um diletantismo moderno que absorve e digere todos os interesses artísticos... Mas a esfera afetiva onde se encontra Wagner fica excessivamente inacessível para Otto Jahn. Ele se coloca como um herói do Grenzboten, para quem a lenda de Tannhäuser e a atmosfera de Lohengrin constituem um mundo hermético. O que eu amo em Wagner é o que eu amo em Schopenhauer, o ar ético que respiramos neles, o aroma faustiano, cruz, morte e túmulo, etc.” NIETZSCHE, 1986, p.604.

anunciado como uma espécie de continuidade ao projeto de renovação das forças culturais alemãs, que encontrariam na obra de Wagner o seu ápice:

Errariam os que pensassem, a propósito desta coletânea de reflexões, no contraste entre excitação patriótica e dissipação estética, entre seriedade corajosa e jogo jovial: a estes, se realmente leem este ensaio, talvez fique claro, para o seu espanto, com que problema seriamente alemão temos a nos haver, o qual é por nós situado com toda a propriedade no centro das esperanças alemãs como vórtice e ponto de viragem (NT 25).

Este trecho compõe outro ponto importante deste prefácio: o posicionamento de Nietzsche diante de uma questão imbricada nos seus círculos de estudo, mais especificamente, a proposição a respeito do papel ocupado pela arte e pela filosofia no fortalecimento da cultura. Ao expor o ideário de *O nascimento da tragédia* em linhas simpáticas ao movimento wagneriano, ressaltando com isso o papel decisivo que a arte desenvolveria no que tange a formação cultural de um povo forte, o jovem professor de filologia clássica vai se indispor com vários filólogos de seu círculo acadêmico, como, por exemplo, com seu professor Ritschl — responsável pela indicação de Nietzsche ao cargo de professor da Universidade da Basileia, quando este se encontrava com 25 anos de idade¹³¹.

Embora Ritschl mantivesse boas relações com Wagner, ele acreditava que o músico não devia se envolver nessas questões por não saber nada de filologia, desacreditando por completo a tese de que a arte e a filosofia seriam os únicos

¹³¹ Cf. NIETZSCHE, 1986, p.708.

educadores do gênero humano, pois a recuperação científica da história promovida pela filologia também o seria.

Pensando sobre a recepção de sua obra, principalmente em relação ao status conferido à arte, aparentemente Nietzsche já trabalhava com a indisposição que criaria em seus pares, ao mesmo tempo em que pretende convencê-los de que sua proposta traz consigo uma grandiosidade esquecida pela filologia da época:

É possível, porém, que justamente para eles resulte de algum modo escandaloso ver um problema estético ser tomado tão a sério, caso não estejam em condições de reconhecer na arte mais do que um divertimento acessório, do que um tintinar de guizos que se pode muito bem dispensar ante a “seriedade da existência”: como se ninguém soubesse o que implicava, em face dessa contraposição, tal “seriedade da existência”. A esses homens sérios sirva-lhes de lição o fato de eu estar convencido de que a arte é a tarefa suprema e a atividade propriamente metafísica desta vida, no sentido do homem a quem, como o meu sublime precursor de luta nesta via, quero que fique dedicado este escrito (NT 26).

Nietzsche assume que a arte é a principal responsável pela tarefa de elevar a existência à sua máxima potência, transformando a cultura em uma fonte de excelência para formação humana e, por conseguinte, a construção do povo alemão. Seguramente, o mote para a colocação desses questionamentos se encontra nos estudos que Nietzsche

faz da tragédia grega, pois ele, assim como Wagner, acreditavam naquela época que o mito alemão dava continuidade ao mito grego (NT 136) ¹³².

Por sua formação clássica em filologia, Nietzsche estava em intenso contato com as grandes tragédias gregas, tinha acesso a várias interpretações de seus elementos poéticos e mitológicos, mas o foco de sua leitura era compreender como os helenos transformaram o sofrimento em júbilo através de uma forma de arte que o afirma como ínsito à vida. Seu ponto de partida, portanto, está na relação exemplar entre a suscetibilidade ao sofrimento e uma extraordinária sensibilidade artística, pois, afirma Nietzsche, “a tragédia está sentada em meio a esse transbordamento de vida, sofrimento e prazer” (NT 123).

Antes de investigarmos as implicações e os pressupostos dessa afirmação, é importante ter em mente que através de textos de recepção e cartas não publicadas, vemos que sua interpretação da cultura grega foi motivo de incômodo entre os pares, pelo menos desde sua aula inaugural na universidade da Basileia em 1869, cujo tema era *Homero e a filologia clássica*¹³³. Nietzsche apresenta nesta aula duas teses: uma que afirma a necessidade de indivíduos geniais em meio a um povo para que essa cultura seja elevada e eternizada, visto que, segundo ele, mesmo que sejam os “instintos das massas” e os “impulsos inconscientes” o motor da história, só o espírito genial seria

¹³² “O que será repetido com todas as letras em uma passagem do final do §24, cheia de alusões a personagens de mitos germânicos, retomados por Wagner e interpretados por Nietzsche como mitos dionisíacos”. MACHADO, R. 2005, p.27 e MACHADO, R. 2005, p 180.

¹³³ Elevando o papel do gênio para a grandeza da tradição homérica, Nietzsche expõe uma interpretação que vai contra certa tradição filológica alemã, pois afirmar ser pertinente discutir ou investigar sua “possível” personalidade. “A tradição antiga, desde os tempos de Pisístrato até a época dos gramáticos alexandrinos, passando por Aristóteles, imputava as irregularidades e disparidades à tradição oral. As falhas não eram de Homero, mas do descaso, desventura ou possível imperfeição de rapsodos distraídos, com o concomitante empobrecimento do canto original, desfigurado ao passar de boca em boca através dos séculos”. NIETZSCHE, 2008, p.4.

capaz de gerar uma grande poesia. Seguindo esta linha, a outra tese diz que é preciso conceder que em algum lugar do tempo existisse um “indivíduo” Homero, donde o gabarito de sua excelência permitiu recolher em seu nome toda grandeza da poesia épica heroica. Assim, ainda que nem tudo encontrado na *Iliada* e na *Odisseia* seja genuinamente “homérico”, isto é, mesmo não sendo Homero o escritor dessas epopeias, seria preciso compreender que surge do gênio artístico o legado da poesia épica¹³⁴.

Muitos elementos desta aula inaugural irão aparecer, três anos mais tarde, em seu primeiro livro publicado, revelando uma perspectiva interpretativa interessada na junção entre arte, ciência e filosofia. Neste sentido, mesmo completamente envolvido com os padrões da filologia da época, em 1869 já se apresentava a ideia de que: “a ciência tem em comum com a arte o fato de que o mais corriqueiro lhe aparece (como algo) inteiramente novo e atraente, recém-nascido, como por obra de encantamento, e vivenciado agora por vez primeira”¹³⁵. De modo geral, arte e ciência são apresentadas como motivações que se impõem sobre a vida, por isso, Nietzsche aponta um estranhamento relativo ao modo como a vida pode ser compreendida e apreciada em ambos os casos: “a vida merece ser vivida, diz a arte, a mais bela sedutora; a vida merece ser conhecida, diz a ciência”¹³⁶.

O diagnóstico é claro: arte e ciência têm como objeto a vida, ambas refazem a nossa experiência, mas a tese acampada em sua juventude afirma que cada uma nasce e oferece modos distintos de atribuir valor à existência. Essa é a origem destes

¹³⁴ “É a personalidade deste gênio que importa, pois ela é o que perdura, aquilo com que podemos apreender o que é grandioso”. NIETZSCHE, 2008, p.6.

¹³⁵ NIETZSCHE, 2008, p.10.

¹³⁶ NIETZSCHE, 2008, p.10.

fenômenos, e será através da busca pela origem da arte que o filósofo vai nos dizer em que condições ela mantém seu brilho original, separando a verdadeira arte daquilo que encontramos após seu enquadramento como entretenimento no seio de uma política depreciativa da existência — exemplificada em *O nascimento da tragédia* pelo avanço do racionalismo sobre o instinto artístico criativo¹³⁷.

À arte caberia a função de estimular a criação de sentimentos afirmativos em relação à existência, mas, sob a pressão por uma racionalidade incondicional, ela passa a seguir “novos deuses”:

Sócrates foi um mal-entendido; a inteira moral da melhoria, também a cristã, foi um mal-entendido... A luz do dia mais crua, a racionalidade a todo preço, a vida clara, fria, cautelosa, consciente, sem instinto, oferecendo resistência aos instintos era, ela mesma, apenas uma doença, uma outra doença — e de modo nenhum um caminho de retorno à virtude, à saúde, à felicidade... Ter de combater os instintos — eis a fórmula para a decadência: enquanto a vida se intensifica, felicidade é igual a instinto (CI 19).

O trecho acima foi retirado de uma das obras finais de Nietzsche, publicada em 1888, demonstrando que o diagnóstico apresentado nessa fase não destoa do que vemos nos escritos iniciais. Neste sentido, também encontramos em *Humano, demasiado humano* uma proximidade interessante: “antes de tudo ela [a arte] ensinou, através de

¹³⁷ De modo geral, Nietzsche avalia que a ruptura do *lógos* com o mito, movimento chave para a instauração da hegemonia do pensamento racional, separa a sabedoria trágica do conhecimento e torna o saber demasiadamente abstrato e faz com que ele perca a sua força natural: “sem o mito, porém, toda cultura perde sua força natural sadia e criadora: só um horizonte cercado de mitos encerra em unidade todo um movimento cultural. (...) As imagens do mito têm que ser os onipresentes e desapercibidos guardiães demoníacos, sob cuja custódia cresce a alma jovem e com cujos signos o homem dá a si mesmo uma interpretação de sua vida e de suas lutas” (NT 135).

milênios, a olhar com interesse e prazer para a vida em todas as suas formas e a levar nossa sensação tão longe que finalmente exclamamos: ‘Seja como for, a vida, ela é boa’” (HH §222). Embora tal diagnóstico seja matizado de distintas maneiras por entre os períodos de escrita do autor, contudo se mantém, assim como no texto sobre Homero, a ideia de que a arte tem sua origem em uma necessidade gerada no seio da existência e a grande arte, como a tragédia, seria diretamente relacionada com o que ele denominara de afirmação da vida.

Esta tese coloca a arte dionisíaca como o antípoda de uma diminuição do valor da existência por meio de subterfúgios moralistas que operam através de uma relação direta entre a depreciação da condição humana e negação do corpo. Neste sentido, encontramos nos textos escritos na época de publicação de *O nascimento da tragédia*, a defesa sobre ser a visão de mundo pertinente à cultura subentendida na tragédia como mantenedora de um tipo de conhecimento mais amplo, justamente porque traz consigo o elemento corporal.

A partir de uma observação acerca da sensibilidade do corpo para o efeito musical, Nietzsche concebe a música como exprimindo a “autêntica verdade” da natureza e, na medida em que associa a dança com os selvagens festivos dionisíacos (NT §1), interpreta o significado do corpo no processo artístico que leva o indivíduo a uma apreciação da vida pelo prisma disposto pelo mito trágico. Contudo, o corpo não é conceituado mediante uma defesa da adoção da fisiologia como padrão para as ações através da obediência irrestrita ao impulso natural animalesco, mas, pelo contrário, deve trazer consigo a medida da restrição e do autocontrole que serão fundamentais para superar os percalços da existência. O corpo se refere à sensibilidade apurada à colocação na existência de maneira afirmativa. Significa o engenho criativo pelo qual a

relação entre pensamento e vida instintiva faz jus a uma profunda consideração e reverência pelo valor da existência¹³⁸.

Existem outros escritos compostos na fase inicial da carreira de Nietzsche que, mesmo não lidando extensivamente com o tema do corpo, pelo menos tocam nessas questões. Em um ensaio incompleto não publicado, *Filosofia na época trágica dos gregos*¹³⁹, o autor afirma que a cultura grega floresceu na época dos pré-socráticos por meio de uma engenhosidade criativa, mas também porque havia o reconhecimento do caráter único da existência. Pelo qual afirmava que se a vida é um evento grandioso, tudo o que ela “conecta” também deve ser sagrado. Por isso, a origem da filosofia foi a união de indivíduos inovadores, representantes da imensa força da vida, constituindo uma “república de mentes criativas” que, neste contexto, eram inventoras “em um sentido superior”, pois o que inventaram foram os arquétipos do pensamento ocidental (FT 31-2).

De modo geral, Nietzsche acredita que esses gregos servem como modelo para criações geniais na medida em que além de filósofos eram artistas, isto é, eram dotados de um talento tamanho para sua atividade que exprimiam os elementos da vida e da história por uma forma plástica. Em suas palavras,

¹³⁸ Alain Badiou, em seu *Manual de inestética*, nos diz que “não é de modo algum o impulso corporal liberado, a energia selvagem do corpo... (Nietzsche está) a milhas de qualquer doutrina da dança como um êxtase primitivo ou como a pulsação esquecida do corpo. Dança oferece uma metáfora para um pensamento leve e sutil precisamente porque mostra a restrição imanente ao movimento e, portanto, se opõe à vulgaridade espontânea do corpo”. BADIOU, A. 2005, p.60.

¹³⁹ Segundo Fernando Barros, devido a uma heterodoxia na reconstrução dos filósofos antigos, este escrito parece falar mais sobre Nietzsche do que dos pré-socráticos: “do ponto de vista metodológico, *A filosofia na era trágica dos gregos* decerto ocupa um lugar à parte”. A própria pergunta pela origem da filosofia, se não se acha desatendida, é ao menos enfraquecida em termos de sua habitual importância. Transcendendo a datação historiográfica, o problema da origem abrigaria um sentimento de existência mais recuado, revelando uma procedência que nos escapa quando permanecemos aferrados unicamente à letra compilada pelo doxógrafo, a saber, ‘uma atmosfera pessoal, uma coloração de que se pode lançar mão a fim obter a imagem do filósofo’”. MORAES B, F. 2010, p. 168-69.

Todos esses homens são talhados de uma só pedra. O seu pensamento e o seu caráter estão ligados por uma necessidade estrita. Ignoram todas as convenções, porque naquela altura não havia nenhuma classe de filósofos e de sábios. Todos eles são, numa solidão extraordinária, os únicos homens que então viviam votados ao conhecimento. Todos possuem a energia virtuosa dos Antigos, pela qual superam todos os que vêm depois, e que lhes permite encontrar a sua forma própria e dar a esta o seu desenvolvimento pleno, nos pormenores mais pequenos e nas proporções mais amplas (FT 6).

Mesmo nos fenômenos particulares, quanto nas complexidades da natureza, a orientação destes criadores direcionava seu ímpeto em favor da incorporação das forças encontradas, isto é, esses filósofos não visavam a transcendência, mas a Terra. Todavia, o elogio a esses pensadores se torna menos efusivo quando Nietzsche confronta as posições metafísicas de Anaximandro e Parmênides, pois acredita que esses dois pensadores carregam as primeiras sementes destrutivas da descrença no mundo dos sentidos. Segundo Nietzsche, quando Anaximandro afirmou que sob a constante mudança, destruição e aparente caos do mundo dos sentidos havia uma unidade e permanência ocultas, o *apeiron*, a substância primária do universo, essa visão metafísica profunda serviu como a primeira fuga intelectual do mundo dos sentidos. “Daquele inquieto, incessante vir-a-ser e dando à luz, aquela careta de desfiguração dolorosa no semblante da natureza,... deste mundo de injustiça, de apostasia insolente da unidade primitiva de todas as coisas, Anaximandro foge para uma fortaleza metafísica à qual ele se inclina, deixando seu olhar varrer o horizonte” (FT 48).

Em outras palavras, Nietzsche mostra que a incorporação do sentido histórico por essa perspectiva metafísica revela, antes de tudo, uma atitude em relação à

existência que estaria na base dos dualismos que emergem em uma interpretação moral do mundo, como ele acredita ser visto na filosofia socrática. A dicotomia entre o eterno indefinido ou *apeiron* e um mundo de mudança irá torna-se um dualismo entre o mundo imutável e inteligível e o da mudança, do corpo e dos sentidos.

Isso promoveria a moralização da existência em favor de um reino permanente de verdade e bondade, sendo a incorporação desse mesmo impulso que leva Nietzsche a repreender a filosofia de Parmênides. Ela também desprezaria a natureza temporal e transitória da existência, negando, por consequência, o valor da vida.

Quando Parmênides afirma que o mundo real, o único ser verdadeiro, era eterno e imutável, e nega que o devir fosse efetivo, já que aquilo que verdadeiramente existe sempre é (que “o que é” não poderia deixar de ter existido), segundo Nietzsche, ele condena toda aparente mudança, movimento, vir-a-ser como simples ilusão. Resultando na falta de confiabilidade sobre aquilo que é conhecido a partir do transitório, por isso Parmênides seria um dos primeiros filósofos a desacreditar no corpo.

A partir de agora, a verdade só viverá nas generalidades mais pálidas e abstratas, nas cascas vazias dos termos mais indefinidos, como numa casa de teias de aranha. E além de tal verdade está agora nosso filósofo, igualmente tão sem sangue quanto suas abstrações, no tecido de suas fórmulas. Uma aranha, pelo menos, quer sangue de suas vítimas. O filósofo parmenidiano odeia sobretudo o sangue de suas vítimas, o sangue da realidade empírica que foi sacrificado e escoado por ele (FT 80).

Interessa-nos mostrar que Nietzsche apresenta uma interpretação peculiar da história da filosofia ao ressaltar o processo que leva todo o “mundo corporal” a se tornar

inferior quando comparado ao seu suposto contrário. Por meio deste movimento, toda a efemeridade da vida, tudo que está preso ao julgo do tempo, se mostraria como se nunca tivesse de fato uma verdadeira razão de existir¹⁴⁰. Essa percepção a respeito da questão sobre uma possível injustiça incrusta na própria existência, faz com que toda ela apareça como injustificada e ofensiva, ou seja, “todo vir-a-ser como uma emancipação do ser eterno, digna de castigo, como uma injustiça que deve ser expiada pelo sucumbir” (FT 15).

Nietzsche entende que compreender o mundo a partir de seu caráter abstrato promove a negação da existência, que ao fim condena a própria dinâmica das forças manifestas no corpo como uma manifestação injusta ou despropositada. Neste escopo, uma valorização do corpo será delineada em *O nascimento da tragédia* através do contraponto entre “sabedoria trágica” e “racionalismo socrático”.

Enquanto o “esquematismo lógico” (NT 89) é identificado na base da negação do corpo porque isola o instinto natural do pensamento — já que busca um princípio de identidade para garantir a soberania da via teórica, pelo qual a lógica se torna o critério, não apenas para conhecer o mundo, mas para impor uma visão de mundo sobre as demais —, Nietzsche defende que o “modo trágico” de pensar traz os sentidos como carro chefe na relação com o mundo, sendo o corpo, enquanto único e real, fonte de sabedoria.

Ao analisar a origem e a morte da tragédia grega, o filósofo então traz consigo uma apreciação da eterna luta entre a visão de mundo teórica e a sabedoria *trágica*: “Se

¹⁴⁰ “Nessa concisão lapidar, diz Anaximandro uma vez: ‘De onde as coisas têm seu nascimento, ali também devem ir ao fundo, segundo a necessidade; pois têm de pagar penitência e de ser julgadas por suas injustiças, conforme a ordem do tempo’” (FT 15).

a tragédia antiga foi obrigada a sair do trilho pelo impulso dialético para o saber otimista da ciência, é mister deduzir desse fato uma luta eterna entre *a consideração teórica e a consideração trágica do mundo*” (NT 104). Essa ideia vai ao encontro da tese de reconstrução de uma cultura artística na medida em que não é como um fenômeno moral que os gregos enxergavam a existência, mas um mundo em devir, avesso ao “moralista” e apto à mudança e a instabilidade.

Na história da filosofia é comum encontrarmos reflexões sobre o corpo humano empregadas para conceituar uma oposição do mesmo à parte intelectual da espécie, seja ela a alma ou a mente. Pensadores como Platão e Descartes possuem destaque em apresentar o “corporal” como algo degradado quando comparado com a mente ou com a alma. O desprezo pelo corpo traz consigo o pressuposto comum de que ele é inútil e enganoso no caminho para a verdade, pois o verdadeiro conhecimento da realidade só poderia ser alcançado através da razão. A divisão hierárquica entre estes pode ser resumida na tese de que a razão teria o privilégio de acessar uma estrutura inteligível intrínseca ao mundo enquanto o corpo sensível não estaria apto a acessar tal estrutura. Neste sentido, o raciocínio seria mais uma menos assim: uma vez que a sensibilidade está apartada da compreensão inteligível do mundo, ela seria sem valor quando o assunto em questão é a verdade.

O dualismo cartesiano apresenta o ser humano como um ente composto de duas substâncias fundamentalmente diferentes, uma material (o corpo) e outra imaterial (a

mente ou a alma). Por sua vez, o “dualismo platônico” sustenta que a alma humana e o corpo são substâncias distintas, a primeira imaterial e a última material, e a partir disso o pensamento é visto como propriamente uma função da alma e não do corpo. Platão apresenta uma distinção que se torna clássica entre intelecto e corporal, afirmando que a percepção, assim como o pensamento, possui a alma por direito próprio. Isso é, o cerne do humano, cujos atributos permitiriam um acesso privilegiado aos universos de leis que regem o mundo, está na abstração intelectual¹⁴¹.

Em questão se coloca que a distribuição da importância e do poder humano está associada a essa dimensão da hierarquia corpo e alma, à qual Nietzsche entende operar na prática cultural desde o nascimento da metafísica platônica até os dias atuais. No esteio dessa interpretação dualista, o mais importante seria estabelecer uma distinção intelectual para algumas capacidades no combate ao pernicioso da sensibilidade, a saber, o estímulo à ação ao invés da reflexão, da arte em detrimento da lógica.

O corpo também sofre ataques por estar sujeito ao sofrimento. Principalmente quando toca as questões que fogem ao alcance das nossas intervenções racionais: a finitude. Neste sentido que as teorias morais seriam postuladas a partir da negação do corpo, ou seja, como um último recurso à exclusão da dor e do sofrimento em vida, apresenta-se o corpo pela perspectiva de sua contraparte eterna, a alma, a mente, cuja aptidão ao racional seria capaz de progredir a humanidade além de seus “defeitos naturais”. Ao observar por este ângulo, o carnal, o impulsivo, o desejo seriam delinquentes em face de uma arte narrada por um eu-lírico calmo, douto. Essa, por sua vez, seria amarrada ao otimismo racionalista cuja construção teórica traz à cena a ideia

¹⁴¹ Em outras palavras, “Platão remodela os modos anteriores de conceber o corpo como plural, num corpo como todo unificado que se dispõe como o ‘carcereiro da alma’”. FONSECA, A. C. M. 2008, p. 56.

das obrigações do trabalho, da rotina e do mundo, como tarefas últimas que carregam em si o *télos* da existência.

Do ataque ao corpo à construção otimista da vida, Nietzsche se coloca contra a cultura socrática e sua necessidade de um indivíduo que se ajuste mecanicamente às suas demandas. A crítica, então, nos diz que “Todos os nossos meios educativos têm originariamente esse ideal em vista: qualquer outra existência precisa lutar penosamente para pôr-se à sua altura, como existência permitida e não como existência proposta” (NT 109). A compreensão que o filósofo faz da história da filosofia vai de encontro a uma leitura iluminista, já que não se trata de acreditar na melhora cognitiva como via privilegiada de revolução. “Em um sentido quase aterrador, durante longo tempo, o homem culto era encontrado aqui unicamente na forma do homem douto; mesmo as nossas artes poéticas tiveram de desenvolver-se a partir de imitações douradas e, no efeito capital da rima, reconhecemos ainda a gênese de nossa forma poética a partir de experimentos artificiais com uma linguagem não familiar, propriamente erudita. Quão incompreensível haveria de parecer a um grego autêntico o em si compreensível homem culto moderno” (NT 109).

No diálogo *Fédon*, por exemplo, Platão promove uma combinação desses pontos levantados anteriormente, mostrando que quando comparada à alma, o corpo fica claramente diminuído. Apresentando uma pergunta fundamental sobre a imortalidade da alma, de saída Platão coloca o pressuposto de uma dualidade inerente ao indivíduo: “que não será senão a separação entre a alma e o corpo? Morrer, então, consistirá em

apartar-se da alma o corpo, ficando este reduzido a si mesmo e, por outro lado, em libertar-se do corpo e isolar-se em si mesma? Ou será a morte outra coisa?”¹⁴².

No contexto dessas indagações, em sua conversa com Símias sobre a obtenção da verdade e investigando a função da sensibilidade na busca por um conhecimento verdadeiro, Sócrates advoga claramente pela inferioridade do corpo e sugere que o raciocínio seria obtido em sua melhor capacidade quando nenhum dos sentidos tomasse lugar no trabalho da alma, ou seja, por si mesma a alma alcança a realidade e a verdade que subsiste nela.

Como disse, os amigos da Sabedoria estão cientes de que, ao tomar conta de sua alma em tal estado, a Filosofia lhe fala com doçura e procura libertá-la, mostrando-lhe quão cheio de ilusões é o conhecimento adquirido por meio dos olhos, quão enganador o dos ouvidos e dos mais sentidos, aconselhando-a a abandoná-los e a não fazer uso deles se não só o necessário, e a recolher-se e concentrar-se em si mesma e só a acreditar em si própria e no que ela em si mesma aprender da realidade em si, e o inverso: a não aceitar como verdadeiro tudo o que ela considerar por meios que em cada caso se modificam, pois as coisas desses gênero são sensíveis e visíveis, ao passo que é inteligível e invisível o que ela vê por si mesma¹⁴³.

Sócrates afirma que o reino do divino e puro se apresenta na alma, mas esta, presa ao corpo, está fadada a viver no mundo visível e, uma vez que deixou o mundo invisível do “divino, imortal e sábio”, a alma é refém das loucuras e medos que o

¹⁴² PLATÃO. 2000, p. 85.

¹⁴³ PLATÃO. 2000, p. 87.

mundo dos sentidos provoca. A inteligência, nestes termos, seria enganada constantemente pelo o corpo, pois todo prazer e toda dor, por assim dizer, levam a alma a fixar-se mais profundamente ao corpo de modo a assimilar toda a experiência sensível como real. Por isso, mesmo sendo inevitável compartilhar as sensações corporais, segundo Sócrates, aquele preocupado com a verdade deve adotar hábitos de austeridade de modo a minimizar seu estado de ignorância:

Convencida de que não deve opor-se a semelhante libertação, a alma do verdadeiro filósofo abstém dos prazeres, das paixões e dos temores, tanto quanto possível, certa de que sempre que alguém se alegra em extremo, ou teme, ou deseja, ou sofre, o mal daí resultante não é o que se poderia imaginar, como seria o caso, por exemplo, de adoecer ou vir a arruinar-se por causa das paixões: o maior e o pior dos males é o que não se deixa perceber¹⁴⁴.

Sócrates vê o corpo como uma prisão que ameaça o potencial de pureza reflexiva cuja perfeição é o objetivo que cabe aos seres humanos alcançar, conseqüentemente, a preocupação do verdadeiro filósofo não deve ser com o corporal, mas com a alma. O corpo, neste contexto, nada diz respeito a uma observação atenta da própria natureza humana, mas algo exógeno, com o qual a alma convive com muitas dificuldades.

Em contrapartida, a filosofia de Nietzsche busca ir contra essa dualidade e apresenta diversas analogias com uma compreensão fisiológica dos fenômenos, combatendo essa compreensão tradicional da “alma” na filosofia. Por outro lado, existe uma distância ao moralismo socrático através da interpretação do mundo pela

¹⁴⁴ PLATÃO. 2000, p. 87.

perspectiva de artista, que se opõe à iminência do tempo e do trágico, como a tudo aquilo que ameaça a realização dos desejos, todavia, essa oposição não visa negar, mas afirmar aquilo ao qual a arte se opõe. O artista trágico diz não para uma moralidade desgastante para dizer sim a si mesmo, ou seja, ao corpo, dizer sim às suas paixões, ao destino, ou seja, ao trágico. Este “sim” é mais do que uma escolha, mas uma necessidade que parte da clareza e, neste sentido, da aceitação da natureza naquilo que ela apresenta de mais terrível e excitante.

Ao contrário do “homem teórico”, o artista dionisíaco entende que não há porque lutar contra a sua vontade, pois ela está intrínseca nele, imbricada no seu corpo e na própria vida. Deste modo, lutar contra esta vontade condiz a querer negar sua própria natureza, tentar esconder uma força que é incessante aos “ouvidos da consciência”, ao corpo.

O ponto até aqui discutido não deixa dúvidas, *O nascimento da tragédia* afirma ser a visão moralista da realidade decididamente antiartística.

Por trás de semelhante modo de pensar e valorar, o qual tem de ser adverso à arte, enquanto ela for de alguma maneira autêntica, sentia eu também desde sempre a hostilidade à vida, a rancorosa, vingativa aversão contra a própria vida: pois toda a vida repousa sobre a aparência, a arte, a ilusão, a óptica, a necessidade do perspectivístico e do erro. O cristianismo foi desde o início, essencial e basicamente, asco e fastio da vida na vida, que apenas se disfarçava, apenas se ocultava, apenas se enfeitava sob a crença em ‘outra’ ou ‘melhor’ vida (NT, TA 19).

Uma vez que o cristianismo é o platonismo popularizado — “O cristianismo é um platonismo para o povo” (ABM, prólogo) —, insere-se nessa interpretação a crítica ao corpo concebido a partir da alma. A “existência” não é um termo que se refere a uma unidade com comando central, ao contrário, ela é envolvida em relações complexas ao qual o corpo seria seu melhor representante. Anos mais tarde, Nietzsche afirma em *Ecce homo*: “A noção de ‘alma’, ‘espírito’, por fim a ‘alma imortal’, inventada para desprezar o corpo, torná-lo doente — ‘santo’ —, para tratar com terrível frivolidade todas as coisas que na vida merecem seriedade, as questões de alimentação, habitação, dieta espiritual, assistência a doentes, limpeza, clima! Em lugar da saúde a ‘salvação da alma’ — isto é, uma loucura circular entre convulsões de penitência e histeria de redenção!” (EH § 8).

Nas palavras de Deleuze, “o que define um corpo (na filosofia nietzschiana) é a relação entre forças dominantes e dominadas. Toda relação de forças constitui um corpo — seja químico, biológico, social ou político”¹⁴⁵. Esta ideia toma como referência toda a obra nietzschiana, onde inúmeras influências serão colocadas para o desenvolvimento de uma filosofia do corpo. Entretanto, desde a juventude o filósofo exibe o apreço em considerar a filosofia como uma atitude em relação à vida, no sentido em que inclui sua filosofia ser fundamentalmente informada pela fisiologia e com atenção apropriada ao corpo no tocante à construção dos significados da existência.

A própria qualidade de estar vivo faz com que a vida não exista sem nos prescrever suas formas por meio de nosso corpo, por isso a corporeidade traz muito mais informações para a investigação do que a auto-inspeção da consciência. O corpo

¹⁴⁵ DELEUZE, 1983, p. 40.

deve ser qualitativamente superior à consciência e a seu alcance cognitivo¹⁴⁶. Além de criticar a noção de alma como substância imaterial e imutável, Nietzsche também procurará desvencilhar-se da noção do corpo como um conceito de pura exterioridade física, concentrando-se mais na superação do dualismo entre espírito e matéria.

Ele argumenta que todas as unidades são fictícias e, assim, podem ser consideradas apenas como fenômenos secundários: a alma, a mente ou o sujeito não dependem exclusivamente do racional para agir, mas de uma multiplicidade de elementos que se projetam tanto biologicamente quanto de maneira artificial sobre o organismo humano. Em razão disso, os valores artísticos não podem ser considerados como uma criação do sujeito consciente, mas como o produto de todo o corpo, sendo, desta forma, os impulsos ou estados corporais os verdadeiros agentes criativos, pois são eles que fornecem a “atmosfera de criação”¹⁴⁷ na qual a arte se faz possível.

A matéria da arte possui um novo significado: uma vez que ela é corpo, cabe a ela o lócus onde ocorre o *agón* humano no tempo e no espaço. Este é um jogo cuja função lúdica pela competição transforma a disposição para as disputas e as lutas em um *éthos*, visto de forma exemplar nos gregos antigos, pelo qual o fundamental da vida é representado no espírito das competições e dos concursos¹⁴⁸. Em outras palavras, se a vida estabelece um sistema de valorações que visa a hierarquizar as ações necessárias a seu crescimento e conservação, a arte cumpre esse papel quando esse sistema de

¹⁴⁶ Neste sentido, temos em Zarathustra afirmado que “o corpo é uma grande razão” “– Eu sou corpo e alma – assim fala a criança. E por que não havemos de falar como as crianças?” (ZA 38).

¹⁴⁷ HAAR, 2013, p. 23.

¹⁴⁸ “O *agón* na vida dos gregos, ou a competição em qualquer outra parte do mundo, possui todas as características formais do jogo e, quanto à sua função, pertence quase inteiramente ao domínio da festa, isto é, ao domínio do lúdico”. HUIZINGA, J. 1993, p. 36.

valorações não é dualista, pois tanto o fenômeno moral quanto o artístico são fisiológicos.

Neste sentido, *O nascimento da tragédia* traz uma “concepção estética e cosmológica da *fisiologia dos impulsos* apolíneo e dionisíaco”¹⁴⁹. Isso ocorre porque Nietzsche contesta a hierarquia fortalecida desde Platão e sedimentada pela Igreja Cristã, defendendo que o espírito não pode controlar o corpo, já que esse não pode ser considerado inferior, pois inferiores são as classes “espirituais” justamente porque morais. A hierarquia agora traz o vivente que compreende a ineficácia de se opor à sua própria natureza como a fonte para estabelecer valores para o crescimento da vida.

Trata-se de pensar a origem da tragédia pela perspectiva de como o grego foi capaz de se atentar ao pedido do corpo e ao que é mais natural para a humanidade. A busca por uma compreensão fisiológica aparece muito cedo na obra de Nietzsche¹⁵⁰ e vem lado a lado com a “metafísica de artista” de *O nascimento da tragédia* como forma dessa perspectiva cosmológica que se apresenta na descrição da *fisiologia dos impulsos* apolíneo e dionisíaco.

Contra a tradição dualista aos moldes platônicos, ela oferece uma concepção diferente da relação entre fisiologia e psicologia em seu sentido amplo¹⁵¹, que surge a partir de termos centrais do vocabulário nietzschiano: *Leib* (corpo), *Trieb* (impulso), *Instinkt* (instinto), doença (*Krankheit*) e saúde (*Gesundheit*). No entanto, mesmo com o

¹⁴⁹ RAMACCIOTTI, B. 2012, p.66.

¹⁵⁰ “Pela primeira vez no texto sobre *Homero e a Filologia Clássica* (1869), escrito para a sua primeira aula na Universidade da Basileia. Neste texto, a civilização da época homérica é vista como a que faz valer o instinto fundamental”. ASSOUN, 2006, p. 97.

¹⁵¹ “Nos textos de Nietzsche, psicologia e fisiologia não são ciências, são antes linguagens simbólicas, cuja função é reenviar de maneira múltipla a uma nova concepção de corpo”. WOTLING, 1997, p. 14.

uso dessa terminologia biológica, Nietzsche se serve das figuras de Apolo e de Dioniso, símbolos religiosos dos antigos helenos, para esclarecer o estatuto de princípios a partir dos quais a cultura grega antiga se estabeleceu e sustentou as criações das obras de arte clássicas. Neste sentido, a tese de que todas as instituições do mundo grego se desenvolveram em torno dos impulsos apolíneo e dionisíaco (NT 27) revela que o conceito de impulso atribuiu à realidade uma diversidade conflitante de manifestações, impossíveis de reconduzir seu significado a um só termo.

Sobre este ponto, Giacóia nos diz que “o corpo tem a impalpável concretude de um campo de forças, ou de uma superfície de cruzamento de infinitas perspectivas”, por isso “não pode, pois, ser pensado no mero registro do somático, do biológico, daquilo que *strictu sensu* se denomina fisiologia”¹⁵².

O conceito de corpo nos leva ao contexto da reconstituição filológica empreendida por Nietzsche para mostrar como o apolíneo — regente dos atributos da beleza visual associada às artes plásticas e à poesia épica — e o dionisíaco — regente da intensidade e do sentimento passional simbolizado, por exemplo, em grande parte da música e da dança — podem ser pensados ambos como fenômenos fisiológicos experimentados pelos seres humanos. Ao introduzir seu estudo sobre a origem da arte e a formação da tragédia ática, Nietzsche propõe que “para nos aproximarmos mais desses dois impulsos pensemo-los primeiro como os universos artísticos, separados entre si, do sonho e da embriaguez, entre cujas manifestações fisiológicas cabe observar uma contraposição correspondente à que se apresenta entre o apolíneo e o dionisíaco” (NT 27-28).

¹⁵² GIACÓIA, O. 2002, p. 212.

Como observado no capítulo anterior, em *O nascimento da tragédia*, a discussão sobre a ascensão do dionisíaco entre a cultura grega e o papel do êxtase inerente a essa experiência artística emprega o conceito de corpo também como um símbolo do poder criativo-destrutivo da natureza. A chegada de Dioniso representaria a promoção da vida impulsiva, instintiva, ao centro do palco, significando a representação artística de uma visão de mundo na qual a existência demanda um envolvimento apaixonado em sua completude, um reconhecimento e veneração da própria dinâmica que subsiste na força da natureza.

Deste modo, a dança¹⁵³, como um recurso estético que descreve o impulso dionisíaco transcrito no simbolismo do corpo, exemplifica essa intensificação dos atos corporais, o sentido estético e o valor transformador do dionisíaco. Neste caso, não apenas como uma crítica à hegemonia da subjetividade, de uma primazia concedida à racionalidade abstrata como instância soberana das decisões humanas, mas também o conceito de corpo enquanto conceito estético capaz de se referir à dinâmica das forças artísticas, uma vez que fisiologicamente ele sofre (experimenta) tal dinâmica.

Enquanto o dionisíaco é um estimulante, uma força criativa que suscita sensações e reações fisiológicas extremas, uma entrega “sem receio a um orgiástico sentimento de liberdade” (NT 124), sua manifestação estética propõe uma arte originada no *pathos*. Sua simbologia expressa o saber de algo “conhecido” por uma perspectiva

¹⁵³ “É um fato que o homem, ao longo de sua história, sempre dançou para celebrar suas mudanças e transformações. A dança esteve associada primeiro a ritos sagrados; era um meio de comunicação entre o homem e seus deuses, uma forma de veneração destinada a invocar a manifestação de poderes sobrenaturais, mas também esteve vinculada aos ritos de fertilidade, nos quais se exaltava a exuberância da vida. Uma vez dessacralizada, converteu-se em meio de expressão do espírito do povo. Os grandes acontecimentos da vida cotidiana ainda se celebram com a dança, como manifestação da alegria e da vida. Nietzsche fixou seu olhar na cultura grega e, sobretudo, na origem de sua obra de arte, por antonomásia: a tragédia”. SANTIAGO GUERVOS, L. E. de. 2003, p.87.

diferente daquela envolvida no esquematismo lógico do otimismo¹⁵⁴. Segundo Nietzsche, os gregos trágicos se entregaram ritualisticamente à transformação impressa pelo espírito dionisíaco em seus corpos e deram uma imagem artística para a miríade de experiências intrínsecas a esse impulso, possível a partir da fusão entre música e corpo (NT 47).

A transformação corporal que está na origem da arte dionisíaca revelaria que só quando o corpo é completamente tomado pela força criativo-destrutiva do dionisíaco, tal qual a revelada pela opulência sexual da natureza que nunca para de destruir e recriar seus filhos, que os seres humanos possuirão a qualidade de representar Dioniso. Por isso, quando os gregos se reúnem para adorar o deus, percebem-se extasiados e transformados em séquito dionisíaco: “aqui se desvelava o verdadeiro homem, o sátiro barbudo, que jubilava perante seu deus” (NT 57-58), que “sob o efeito de tais disposições de ânimo e cognições exulta a turba entusiasmada dos servidores de Dioniso” (NT 57-58).

A afirmação do corpo é uma pré-condição da arte dionisíaca, pois “deixa o mundo da cena atuar sobre ele, não ao modo estético, mas sim corpóreo, empírico” (NT 53). Essa arte, portanto, questionaria a própria humanidade na medida em que se mostra capaz de remodelar quais são as prioridades dos viventes, ou seja, não mais importa a visão da horripilante mensagem contida na natureza quando observada fora do véu da ilusão, já que essa experiência estética é apenas a consequência da satisfação

¹⁵⁴Essa argumentação pressupõe que a metáfora tradicional que liga o conhecimento à visão deve ser rejeitada, mostrando que o ato de conhecer não significa retirar-se de uma situação de ignorância igual se retira a escuridão ante ao clarão, mas conhecer enquanto exigência de uma ação. Na história da filosofia isso ocorreu em diversos momentos, por exemplo, Platão, na clássica passagem da “teoria da linha dividida” no livro *A República*, escreve que as Formas são “as realidades que podem ser vistas apenas pela mente”. “O que eles modelam ou desenham, de que existem as sombras e os reflexos na água, servem-se disso como se fosse imagens, procurando ver o que não pode avistar-se, senão pelo pensamento”. PLATÃO. *A república*, p. 312.

exteriorizada no espetáculo trágico. Fenômeno este no qual Dioniso apresenta os resquícios de seu prazer, de sua realização, criando o meio por onde a humanidade se liberta de qualquer possível culpa que possa surgir em razão de sua entrega às forças antes devastadora.

Sendo este o quadro interpretativo, a dupla ocorrência do conceito de corpo, tanto como crítica ao dualismo platônico quanto o seu significado estético, permite-nos propor que a tese de afirmação da existência que Nietzsche assente ocorrer por meio da tragédia, está diretamente ligada à defesa da afirmação do corpo.

A importância do conceito de corpo atravessa então o enredo de *O nascimento da tragédia*, compondo o ponto de partida para Nietzsche expressar suas interpretações, mas, contudo, leva muitos comentadores a ler este ponto como um sinal de que o filósofo estaria comprometido com uma agenda cientificista e reducionista¹⁵⁵. No entanto, esse tipo de abordagem recai em alguns problemas, pois se, por um lado, podemos afirmar que é possível relacionar algumas das teses defendidas por Nietzsche com o programa filosófico do naturalismo científico — principalmente ao defender a

¹⁵⁵ “Esta guinada naturalista da filosofia contemporânea, especialmente visível no cenário acadêmico de língua inglesa, poderia ser apontada como a causa mais imediata do enorme interesse que este tema tem despertado entre os intérpretes de Nietzsche”. LOPES, R. 2011, p. 87. Segundo Santiago Guervós, em seu livro *Arte y Poder*, a fisiologia seria para Nietzsche um lance de linguagem simbólico e a atividade artística não seria outra coisa que uma “descarga” da exuberância de vida. Segundo o comentarista espanhol, Nietzsche não oferece uma explicação detalhada dessa transposição da estética à fisiologia, por causa de uma espécie de “nominalismo” sustentado pelo filósofo, pois seria impossível fundamentar a estética pura e simplesmente pela fisiologia. Cf. GUERVÓS, L. H. de Santiago. 2004. Segundo Matthew Rampley, a opção por uma “fisiologia da estética” por parte de Nietzsche é motivada por um interesse metodológico, pois os problemas da modernidade – entendidos pelo filósofo como o problema do valor, diretamente ligado ao avanço da metafísica – seriam sanados com a adoção de algumas atitudes estéticas e por isso ele realiza uma tentativa de fundamentar a estética sem recorrer a conceitos metafísicos. Cf. RAMPLEY, M. 1993.

metodologia das ciências empíricas como capaz de oferecer fundamentos bastante favoráveis para o seu projeto, uma vez que se afastam da pauta filosófica tradicional de negação do corpo —, por outro lado, uma vez que o filósofo rejeita alguns pressupostos basilares do programa naturalista, principalmente em relação ao determinismo biológico e ao reducionismo fisicalista, não podemos afirmar um comprometimento de Nietzsche em pensar todos os fenômenos humanos como reduzíveis a questões biológicas.

Ao observamos o questionamento expresso quando o próprio Nietzsche comenta seu primeiro livro: “que significado tem então, fisiologicamente falando, aquela loucura de onde brotou a arte trágica assim como a cômica, a loucura dionisíaca? Como? A loucura não será por acaso o sintoma da degeneração, do declínio, de uma cultura bastante tardia? Há porventura — uma pergunta para alienistas — neuroses da sanidade?” (NT, TA 17), podemos afirmar que o filósofo insinua que os fenômenos artísticos foram reduzidos a problemas fisiológicos? Seria uma preocupação posterior que o autor imputa a sua primeira publicação? Sua fisiologia da arte propõe uma redução dos problemas estéticos a questões de fisiologia aplicada?

No que diz respeito à periodização das preocupações nietzschianas com a chamada fisiologia da arte, Rosa Dias afirma que é no item sexto da terceira dissertação de *Genealogia da moral*, na qual Nietzsche opõe Stendhal a Kant e Schopenhauer que o filósofo traça, a partir dessa oposição, sua ideia sobre a fisiologia da arte que, de certo modo, substitui sua metafísica da arte, tal como a compreendeu em *O nascimento da tragédia*¹⁵⁶. Por outro lado, segundo Jill Marsden, em seu livro *After Nietzsche*, mesmo sendo a partir de 1880 que Nietzsche começa a desenvolver uma série de reflexões

¹⁵⁶ Cf. DIAS, R.M. *Nietzsche e a música*. Mais especificamente no terceiro capítulo intitulado *A fisiologia da arte*.

sobre a fisiologia da arte, “familiares preocupações podem ser encontradas já em o nascimento da tragédia”¹⁵⁷. Gregory Moore em seu livro *Nietzsche, biology and metaphor*, concorda com este ponto de vista sobre a fisiologia da arte, pois “os estados estéticos (*apolíneo e dionisíaco*), Nietzsche declara explicitamente, são acompanhados por ‘fenômenos fisiológicos’, pelo ‘sonho’ e a ‘intoxicação’”¹⁵⁸.

De todo modo, a compreensão do caráter imanente ou naturalista da arte foi abordada na juventude de Nietzsche tendo como base o diálogo com a metafísica que pretendia sustentá-la, mas, como o próprio autor observa alguns anos mais tarde, a afirmação da “metafísica de artista” não era a preocupação central do livro, mas sim observar como “sintoma da vida” (NT, TA 18)¹⁵⁹. A relação conceitual entre fisiologia e arte comumente sugere duas linhas interpretativas: uma que remete à investigação nietzschiana sobre as motivações psicológicas e orgânicas que influenciam o artista no seu ato criativo — como o processo orgânico do corpo humano que agrega diversas modalidades de expressão no âmbito das suas vivências singulares¹⁶⁰; e outra que tenta dar conta da sua conotação metafórica, ligada às condições vitais como um todo, aos

¹⁵⁷ MARS DEN, Jill. After Nietzsche. pg. 73.

¹⁵⁸ MOORE, Gregory. Nietzsche, biology and metaphor. pg. 93.

¹⁵⁹ Rogério Lopes em sua tese doutoral *Ceticismo e vida contemplativa em Nietzsche*, identifica que já no seu período de formação Nietzsche estaria comprometido com um ceticismo epistemológico que implicaria na não concessão de validade epistêmica a proposições metafísicas, uma vez que elas carecem de coerência, consistência e simplicidade, virtudes epistêmicas que orientam a prática científica. Procedendo, assim, que a “metafísica de artista” teria como motivação não a ideia da procedência teórico-científica do pensamento metafísico, mas o reconhecimento da necessidade de satisfação de impulsos metafísico-especulativos na criação de uma cultura “superior”; nesse período, portanto, Nietzsche estaria ligado de alguma forma à chamada “tese da inevitabilidade antropológica da metafísica”. LOPES, R. A., 2008.

¹⁶⁰ No que diz respeito ao alcance do termo “fisiologia”, Helmut Pfoth, por exemplo, nos chama a atenção para o fato de que, tendo em vista o século XIX, é preciso distinguir entre o uso “metafórico” do termo, presente em escritores como Brillat-Severin, Baudelaire e Balzac, os quais, ironicamente, tratam de questões da vida social e da arte, organizando “cientificamente seu discurso” e o uso a partir do discurso científico especializado, no qual “fisiologia” é, antes de mais nada, uma disciplina científica”. CHAVES, Ernani. 2009, pg. 3.

instintos que potencializam a vida, incluindo assim tanto a questão física quanto a psíquica.

No entanto, ambas as linhas supramencionadas podem ser compreendidas como um recurso nietzschiano de trazer para discussão sobre a atividade artística conhecimentos procedentes das ciências naturais, tais como a fisiologia do corpo humano. De acordo com Frezzatti Jr., “o corpo ou a unidade orgânica nada mais é, para Nietzsche, do que um conjunto de impulsos. Sendo este conjunto bem hierarquizado, ou seja, sendo tornado uma ‘unidade’ pela potência e dominação de um (alguns) impulso(s), o corpo é saudável; sendo desorganizado ou anárquico, o corpo é mórbido”. Em razão disso, ainda segundo Frezzatti Jr., “a disposição dos impulsos em um organismo indica sua condição fisiológica. Se os impulsos estiverem hierarquizados, ou seja, organizados segundo um impulso ou conjunto de impulsos dominantes, o corpo é sadio; se estiverem desagregados, é doente. Culturas, filosofias, morais e pensamentos são expressões desses impulsos”¹⁶¹.

Segundo Rosa Dias, “fica claro que Nietzsche sente e entende a arte a partir do corpo, pensado como multiplicidade hierarquizada de forças cuja organização é indício de saúde ou doença, de negação ou afirmação da vida”¹⁶². Neste contexto, segundo Müller-Lauter, podemos extrair pelo menos três usos do termo “fisiologia” dos textos nietzschianos¹⁶³. Por eles, a influência do pensamento biológico emergente do sec. XIX

¹⁶¹ FREZZATTI Jr. W. A. 2003, pg. 25 – 28.

¹⁶² DIAS, Rosa. 2005, p.119.

¹⁶³ O primeiro está ligado à ciência do século XIX, no segundo, o fisiológico aparece como aquilo que determina de modo somático o homem, isto é, as funções orgânicas no sentido daquilo que é imediatamente corpórea (as afecções), na terceira, a fisiologia é apresentada pelo filósofo como luta de *quanta* de potência que determinam suas respectivas forças e fraquezas. Cf. MÜLLER –LAUTER, W. 2009, p. 21-24.

não pode ser configurada como um cientificismo e tampouco reduzida a um conjunto bem delimitado de ideias¹⁶⁴.

Tal perspectiva é endossada por Richard Schacht, cuja interpretação defende que, em geral, Nietzsche pode ser lido como um verdadeiro crítico do “naturalismo cientificista”¹⁶⁵, pois ele “está determinado a levar em conta a investigação científica e o que pode ser aprendido e entendido através dela, mas de forma alguma postula, ou mesmo supõe, que não possa haver algo mais sobre a realidade humana e o mundo em que nos encontramos, e qualquer coisa mais que isso comporte, além daquilo que as ciências da natureza são capazes de oferecer e dizer”¹⁶⁶.

A nosso ver, longe de ser hostil ou depreciativo em relação às ciências da natureza, Nietzsche atribui grande importância à sofisticação do pensamento científico-natural para o programa da filosofia na medida em que as ciências naturais são bastante capazes de acrescentar para os filósofos conhecimentos fundamentais sobre o papel do corpo para a compressão filosófica sobre a vida humana, mas, ao contrário de defender

¹⁶⁴ “Ao mesmo tempo em que se desenvolviam novas frentes de estudo e novas técnicas, a estrutura do fazer científico se alterava, pelas quais questões de caráter filosófico se juntavam a investigação biológica. Como exemplo, podemos citar duas questões intimamente entrelaçadas com o mecanicismo: a discussão sobre a relação entre os processos orgânicos e inorgânicos e os argumentos sobre a natureza da vida. Longe de haver um acordo sobre o caráter da vida, várias correntes debatiam-se entre si para definir o fenômeno vital. Vitalistas, mecanicistas, químicos e outros mais disputavam o estatuto dos processos orgânicos: seriam eles reduzidos a leis mecânicas ou físico-químicas ou teriam leis específicas? O mecanicismo, nesse embate, não foi criticado apenas por aqueles que se alinhavam com alguma das perspectivas vitalistas, mas também por aqueles que se utilizavam dos métodos de investigação físico-químicos. Pensamos, portanto, que não é possível abordar o tema do mecanicismo utilizando conceitos gerais e simplistas, o que desconsideraria as verdadeiras posições teóricas dos vários biólogos e filósofos envolvidos no assunto. Em outras palavras, não encontramos no século XIX pesquisadores com posturas, por exemplo, do mecanicismo puro ou do vitalismo puro. A filosofia da biologia ainda se ressentia da falta de estudos específicos dos textos dos biólogos desse século.” Cf. FREZZATTI Jr, W. A. 2003, p. 437

¹⁶⁵ Tal como explica Schacht: “Por exemplo, há o tipo “mecanicista” que ele chama de uma “das mais estúpidas [*der dummsten*]” maneiras de apreciar e interpretar a música (mas não só a música) no livro V da segunda edição de *A gaia ciência* (GC 373), e o tipo que ele atribui (em *Além do bem e do mal* [BM, 1886]) aos “*Naturalisten*” cuja inépcia [*Ungeschick*] é tal que “mal tocam a alma e a perdem” (BM 12) In: SCHACHT, R. 2009, p. 14.

¹⁶⁶ SCHACHT, R. 2009, p. 4.

um programa reducionista, por analogias entre arte e fisiologia, ele defende que nos estados artísticos a vida é intensificada e, por isso, capaz de estabelecer novas formas de avaliar a existência.

O corpo é o conceito que Nietzsche utiliza para mostrar que a vida e as instituições humanas estão presas à necessidade cega e inexorável dada pela própria natureza, mas que seu cultivo junto a práticas afirmativas o leva a produzir novas maneiras de os seres humanos se colocarem na existência. O importante, então, é que *O nascimento da tragédia* carrega a disputa do filósofo “com a contraposição popular, e de todo falsa, de alma e corpo” (NT 129).

A tese de Nietzsche é clara: é por uma revolução do corpo que se revoluciona a existência, todavia, não o corpo meramente físico, mas o corpo como articulação dos elementos da vida, capaz de regulamentar o limite entre os desejos humanos e a possibilidade de realização, entre o que se quer e o que pode ser feito. A forma com a qual o corpo está presente na Terra nos possibilita sentir o seu estado de espírito frágil e desejoso, o estado de espírito de um agente musical, apto à volúpia e prazer, mas ao mesmo tempo amarrado a seu destino fatídico na finitude. *O nascimento da tragédia* apresenta o deleite que o grego artístico presencia ao sentir-se parte da natureza, agora não mais algoz, mas como êxtase musical que inspira sensualidade e poesia, pela qual revela-se a verdade de estar sendo leal a si mesmo, isto é, ao corpo. Neste sentido, segundo Nietzsche, enquanto Kant demonstra os limites da razão teórica, a estética de Schopenhauer mostra a arte como via de acesso ao conhecimento desta verdade (NT 101).

O corpo como fio interpretativo no jovem Nietzsche, então, segue Schopenhauer ao assumir que a música não proporciona uma mesma espécie de prazer da que

encontramos nas belas formas, mas segue princípios estéticos diversos das outras artes. A partir disso, o filósofo pode ilustrar que, por um lado, temos a arte que preserva a “autêntica verdade da natureza”, isto é, a tragédia que nasce a partir do ânimo musical e, de forma conflitante, aparece a cultura fundada pelo racionalismo. Essa última antagoniza com a cultura artística, pois usa o termo “corpo” para retratar a natureza humana envenenada, tal qual definida na era cristã pela ideia de corrupção por causa do pecado, origem da impureza e devassidão da alma.

Quando observamos o conceito de corpo em *O nascimento da tragédia*, percebemos que ele ocupa um papel central para distinguir as formas dionisíaca e apolínea da arte grega. Pois, se no esplendoroso e no belo encontramos o apolíneo como um escudo para as horríveis condições que a existência sofre, a arte dionisíaca inspira-se na intoxicação inebriante do desejo violento. A arte grega decorre necessariamente da interpretação da vivência feita pela cultura grega, que lá, como agora, Nietzsche entende ser decifrada pelo pessimismo.

Nesse aspecto, o corpo deve ser o fio condutor da pesquisa e a questão da subjetividade se torna a questão de entender como os afetos permeiam as relações dos gregos com a existência, o que resulta na sua arte. Essa ideia aparece no significado que Nietzsche oferece para o coro trágico, pois é aqui que ele distingue a importância da experimentação fisiológica na tragédia, como visto no seguinte trecho:

O coro das Oceânides acredita ver efetivamente à sua frente o titã Prometeu e considera a si próprio tão real como o deus na cena. E será que o mais elevado e puro tipo de espectador é o que, qual as Oceânides, considera Prometeu corporalmente presente e real? (...) Nós havíamos acreditado em um público estético e tínhamos o

espectador individual por tão mais habilitado quanto mais estivesse em condições de aceitar a obra de arte como arte, isto é, esteticamente (NT 53).

São os impulsos inconscientes que resultam tanto nas atividades racionais quanto nas artísticas. Por isso, “entender que o perfeito espectador ideal deixa o mundo da cena atuar sobre ele, não ao modo estético, mas sim corpóreo, empírico. “Oh, esses gregos!” (NT 53).

A existência de processos corporais específicos a cada arte serve de fundamento para as analogias fisiológicas do apolíneo e do dionisíaco com o sonho e com a embriaguez. Segundo Nietzsche, o elemento dionisíaco da arte trágica pode ser compreendido como uma espécie de utilização dos afetos de modo artístico, por isso a ideia de *Rausch* (intoxicação dionisíaca) remete à aceleração da exaltação que pode ser contagiosa. Como vemos, por exemplo, no parágrafo 17: “Também a arte dionisíaca quer nos convencer do eterno prazer da existência”, ou seja, o efeito da arte dionisíaca nos contagia, pois “em êxtase dionisíaco”, acreditamos na “indestrutibilidade e a perenidade deste prazer” (NT 102).

O conceito de *Rausch* serve para combater a crença na estabilidade da subjetividade e resulta de um grande entusiasmo, podendo mesmo ser extremo: “o *Rausch* da destruição, o *Rausch* da crueldade; o *Rausch* de influência meteorológica, por exemplo, o *Rausch* da primavera; ou a influência de narcóticos”¹⁶⁷. Contudo, a ideia de *Rausch* não afirma ser o dionisíaco a transgressão de todos os limites, como era comum aos primeiros românticos. Por meio desse êxtase, não se trata de nascer uma experiência individual absoluta, a possibilidade de transgredir todos os limites por meio

¹⁶⁷ NIETZSCHE, F. *Nachgelassene Fragmente* (written 1884–85).

de uma decisão consciente, justamente porque não há nenhuma escolha sobre a transgressão. Apenas se intensifica as próprias forças da existência, por isso, a referência às “raízes animais” suscitadas pelo impulso dionisíaco podem ser compreendidas como uma constatação da atuação da arte no corpo humano.

Enquanto a arte atuar na esfera apolínea, com forma e representação, ela trabalha como um meio e procede para figurar ao espectador sua individualidade. Já quanto ao dionisíaco, afirma-se que o meio o constitui, ou seja, o corpo em êxtase torna a arte sensorial e confronta o espectador com sua lacuna, por meio da qual o “impróprio” se revela. A experiência da alteridade só existe onde ocorre uma contradição com o princípio da individuação, por isso as divergências em relação ao aspecto metafísico da obra de juventude nietzschiana quando propõe que “o artista já renunciou à sua subjetividade no processo dionisíaco” (NT 44). Essa afirmativa sugere apenas que o estado de êxtase deve ser direcionado para fora do sujeito, pois expande a vivência do indivíduo para além de seu cotidiano.

Só podemos falar de um “aumento de intensidade” capaz de subverter a subjetividade na medida em que a corporeidade é assumida como origem da arte, pois, como Nietzsche afirma, o corpo e música são análogos quando se trata da ausência de forma fixa. Portanto, *O nascimento da tragédia* apresenta uma “desubjetificação” da criatividade. Ou seja, a subjetividade desaparece mediante a força do elemento dionisíaco na arte.

Nietzsche é preciso ao dizer que a tragédia capta essa ideia e a apresenta com maestria: “Nós, de nossa parte, afirmamos antes que toda essa contraposição do subjetivo e do objetivo, segundo a qual, como se fora uma medida de valor, mesmo Schopenhauer ainda divide as artes, é em geral inadequada em estética, uma vez que o

sujeito, o indivíduo que quer e que promove os seus escopos egoísticos, só pode ser pensado como adversário e não como origem da arte” (NT 45).

Tomando o corpo como fio condutor, podemos interpretar o significado dessa afirmação como a constatação que a tragédia cumpriria a sua finalidade estética enquanto espetáculo, não da pura subjetividade, mas como metáfora simbólica da vivência humana em meio as forças que dominam toda a existência. Não se trata de uma história originada na individualidade, mas do despertar sensível e da experiência imaginativa sobre a vida humana em geral. Ao possibilitar o “fora de si”, a tragédia favorece olhar para a existência como se fosse de um ponto de vista impessoal, como se fosse possível ponderar sobre a vida pela perspectiva de um evento atemporal, fora dos limites da subjetividade. Por isso o filósofo afirma que “na medida em que o sujeito é um artista, ele já está liberto de sua vontade individual e tornou-se, por assim dizer, um medium através do qual o único Sujeito verdadeiramente existente celebra a sua redenção na aparência” (NT45).

Conforme explicado também no texto de um curso ministrado por Nietzsche na Basileia em 1870, denominado *O drama musical grego*,

Não é por capricho ou arbitraria euforia se, nos primeiros começos do drama, multidões movendo-se selvagememente, fantasiadas de sátiro e de Sileno, com a cara suja de fuligem, de mínio e seivas de plantas, com grinaldas de flores sobre a cabeça, vagueavam por campos e bosques: o efeito todo poderoso da primavera, que se anuncia tão repentinamente, intensifica aqui também as forças vitais até um tal excesso, que estados extáticos, visões e a crença no próprio encantamento surgem por todos os lados, e seres com o mesmo ânimo

percorrem em turba o campo. E aqui está o berço do drama. Pois ele não começou com alguém que tivesse se disfarçado e quisesse enganar os outros: não, começou antes, quando o homem está fora de si e se crê transformado e encantado¹⁶⁸.

A ideia do encantamento coloca em questão a força artística não individualizada capaz de reorganizar por completo a própria experiência da vida. Um lugar de indeterminação apenas possível por meio de um estado fisiológico dionisíaco.

O jovem Nietzsche contrapõe o conceito de ilusão na arte por meio da ressignificação do conceito de corpo, o qual primeiro remove o indivíduo da arte. “Assim se separam um do outro, (...) o mundo da realidade cotidiana e o da dionisíaca” (NT 55). A tragédia seria uma arte maior por derivar de algo prévio à qualquer personificação, não dependeria de uma capacidade do artista em manter o domínio formal, mas sim em jogar com seus impulsos inconscientes, para além das noções de autonomia e liberdade. Quando trata da sabedoria dionisíaca, Nietzsche também se esforça em esclarecer que se trata de um tipo de conhecimento que não é discursivo e impossível de ser reduzido a qualquer esquema lógico.

Dificuldades à parte, a sabedoria dionisíaca seria um conhecimento transcorrido entre gerações que se configura como produção artística, dependendo diretamente de como a experiência se manifesta em um povo e este, por último, oferece a ela um significado. Esse processo de atribuição de significados funda-se na corporificação de uma instância não subjetiva capaz de modificar afetos¹⁶⁹. Essa questão traz um ensejo

¹⁶⁸ NIETZSCHE, F. *Das griechische Musikdrama*, palestra no Museu da Basileia em 18 de janeiro de 1870. 2005^a, p. 26.

¹⁶⁹ Haveria duas formas de afetos, produzidos por duas formas diferentes de impulsos, aqueles que aumentam o desejo pela vida na medida em que promove o aumento das forças corporais, e aqueles que

interessante para Nietzsche já que, uma vez reconhecido que não temos domínio sobre o curso do mundo, sobre como percebemos e a forma com a qual ele nos impacta, se abre o problema do pessimismo.

Para Nietzsche, a produtividade criativa não pode ser realmente compreendida. Resta a interpretação de como ela se faz presente no corpo, isto é, argumentando não menos metafisicamente do que o dualismo racionalista que sustenta a interpretação artística contra a qual está lutando. Entretanto, Nietzsche designa uma possibilidade de encontrar na arte grega o real significado oculto da expressão dionisíaca, da prática artística que “irrompe” do intelectualmente inconcebível. Aquilo que atua sem obedecer ou derivar das leis da causalidade, uma característica própria de um impulso que simultaneamente torna os afetos extasiados e a existência justificada.

Cabe investigar como Nietzsche apresenta a afirmação dionisíaca da vida mediante, dentre outras coisas, o reconhecimento de Dioniso como símbolo de situações onde a “não subjetividade” e a efemeridade da vida é contraposta às aspirações olímpicas dos seres humanos. Em outras palavras, como o encontro com a verdade pessimista de Sileno, que ilustra o momento no qual humanidade entende-se como insignificante, serve para provocar, em um segundo momento, a administração das forças que conduzem o indivíduo, mas provêm de fora, ou seja, são exteriores ao sujeito.

Antes de passarmos a essa questão, abordamos um aspecto central da filosofia schopenhaueriana em que Nietzsche se inspira, mas nega em *O nascimento da tragédia*.

inversamente diminuem nossa capacidade criativa, tal qual Nietzsche acusa ocorrer com o povo alemão de seu tempo. “Nisso vive em nós a sensação de que o nascimento de uma era trágica tivesse significado para o espírito alemão apenas um retorno a ele mesmo, um bem-aventurado reencontrar-se a si próprio, depois que, por longo tempo, enormes poderes conquistadores, vindos de fora, haviam reduzido à escravidão de sua forma o que vivia em desamparada barbárie da forma” (NT 119-120).

Isso porque ele afirma que o fenômeno estético transposto pela tragédia deveria envolver uma sabedoria de mundo que em nada se assemelha à batalha do “homem teórico”, através da qual o elemento musical mostra-se uma via privilegiada para justificar o mundo como fenômeno estético. Entre outras influências, a metafísica da vontade de Schopenhauer envolve o ambiente do projeto nietzschiano na medida em que este não se limita a mostrar como ocorre o nascimento da tragédia grega, mas busca construir como a afirmação do corpo era o núcleo da sabedoria trágica, e como ela serve hoje como contraponto ao logocentrismo deletério da cultura ocidental. Como Nietzsche anunciaria mais tarde — “‘*O nascimento da tragédia*’ foi minha primeira transvaloração de todos os valores: com isto me coloco uma vez mais de volta ao solo, a partir da qual meu querer, meu poder cresce” (CI 107).

2.2. Schopenhauer e a negação do corpo

Não iremos reconstruir o debate sobre a interpretação da obra de Schopenhauer, pois nosso foco é expor o sentido geral da metafísica da Vontade, ou seja, seu ímpeto em elaborar questões filosóficas que não cabem na esfera da percepção do mundo fenomênico, buscando conceder validade teórica e existencial à especulação metafísica. Importa mostrar que Schopenhauer sustenta sua visão de mundo recorrendo a uma classe específica de experiência, a saber, a experiência imediata da Vontade que ocorre no corpo. Nesse sentido, veremos como o filósofo afirma que o corpo é um objeto imediato, constituindo para o sujeito o ponto de partida de qualquer conhecimento, pois precede o uso da lei da causalidade e assim fornece os primeiros dados para apreensão da realidade a partir dessa nova perspectiva que o filósofo tenta construir, ou seja, pela Vontade¹⁷⁰. O corpo, portanto, é entendido como a representação que serve de ponto de partida para o sujeito do conhecimento: é através desta forma particular de fenômeno que se chega a toda intuição — e conseqüentemente a todos os conceitos e leis lógicas da razão.

A filosofia de Schopenhauer é bastante conhecida por fazer uma defesa do pessimismo que, *grosso modo*, afirma que a vida é fútil e trágica: fútil porque tudo é engano, ilusão, ridículo e máscara; trágica porque o sofrimento e o nada são a condição humana por excelência. O prazer, embora seja uma motivação justa para as ações humanas, será visto pelo filósofo como algo meramente suscitado pela remoção da dor,

¹⁷⁰ SCHOPENHAUER, Arthur. *O Mundo como Vontade e Representação*. 2005. Doravante citado como (MVR) seguido do número da página.

mas que, por natureza, não pode perdurar. Sua durabilidade é comprometida porque está submerso em meio a um mar de sofrimento manifesto a cada instante, assim, quanto mais se conhece a vida, tanto através da prática quanto por via teórica, mais se percebe que seu estatuto não passa de uma miríade de dores e sua eterna recorrência.

O mundo como Vontade e representação apresenta como um dos focos principais o problema do “mundo”, inspirando-se em grande medida pela constatação cognitiva de que a todo instante a satisfação de nosso querer é o maior erro e ilusão que a humanidade carrega. Nas palavras do filósofo,

Há apenas um erro inato, e este é o de que nós existimos para sermos felizes. Ele é inato em nós porque coincide com a nossa própria existência e porque, de fato, todo nosso ser é apenas a sua paráfrase, assim como nosso corpo é o seu monograma: nós somos justamente Vontade de viver, e na satisfação sucessiva de todo o nosso querer é em que pensamos mediante a noção da felicidade. Enquanto nós persistimos neste erro, e ainda por cima corroboramo-lo com dogmas otimistas, o mundo nos parece cheio de contradições. Assim, a cada passo, nas grandes ou nas pequenas coisas, somos obrigados a experimentar que o mundo e a vida estão completamente arranjados de modo a não conterem a existência feliz (...). Neste sentido, seria mais correto colocar o objetivo da vida em nossas dores do que nos prazeres (MVR 813).

A oposição que Schopenhauer faz ao otimismo será avaliada no terceiro capítulo desta tese, mas cabe observar desde já que ele acreditava que, pelo fato de nossos desejos causarem necessariamente sofrimento e dor, a origem dos desejos seria o problema central de todas as preocupações humanas. Neste sentido, quando o filósofo

descobre que a origem deste fluxo sem fim é a própria existência, ou seja, a vida é a causa do mar de desejos ao qual estamos submersos, a mesma nos mostraria que jamais existirá qualquer possível satisfação total dos desejos. Por sua vez, enquanto não se concretiza, a ilusão e a esperança fomentam a condição humana de eternamente esperar a sensação que o sentimento de felicidade proporciona, sem contudo realizar que a saciedade é momentânea e o desejo contínuo.

O caráter ambíguo e estranho da vida revela-se no trecho citado acima: a essência de nossa existência é a Vontade de viver, que coincide com a busca incessante de satisfação de nosso desejo, mas, não obstante, o mundo revelado pela experiência mostra que essa vontade é impossível de preenchimento completo.

De acordo com Schopenhauer, isso ocorre porque a vida individual não passa da interpretação da Vontade universal através das próprias vivências. O filósofo entende que, apesar da individualização que se passa neste processo, tal individualização não passa de ilusão e que o quadro geral da existência opera de modo a manter a mesma dinâmica do seu local de nascedouro. Em outras palavras, a vida, o mundo visível, o fenômeno, é apenas o espelho da Vontade. Deste modo, o mais inteligente a ser feito é readequar nossa compreensão e, com isso, perceber que o sofrimento não é uma “patologia” ou um “desvio” do bom andamento da vida, mas parte significativa do curso da existência. Esse processo seria responsável por uma reviravolta nas pretensões humanas na medida em que reconhece ser a felicidade volátil e inapreensível.

O filósofo realça que a verdade do mundo, juntamente com a vivência desta “verdade”, se esconde sob a esperança de que os “momentos felizes” sejam constantes, contudo, na realidade, isso não ocorre. Neste contexto Schopenhauer executa uma transformação do conceito de verdade, pois reconhece seu caráter ilusório, e nos diz: “a

felicidade repousa sempre no futuro” (MVR 438). Ou seja, a satisfação do querer é sempre algo a se alcançar. Toda a motivação humana, ao se deparar com o fato da impossibilidade natural de tal júbilo, deveria ter como motivação justamente seu oposto.

Conforme ele desenvolve o conceito de Vontade, temos que o mundo é uma dualidade emergente, isto é, não uma dualidade entre céu e terra, mas em relação à própria essência da realidade: teríamos, de um lado, o “mundo” da representação e dos fenômenos, que é secundário e irreal, e, contraposto a esse, o “mundo” da Vontade, que é real e verdadeiro. Nas palavras de Schopenhauer:

Tenho chamado a coisa-em-si, a natureza interna do mundo, a vontade, após o que é mais intimamente conhecido deste mundo para nós. Naturalmente esta é uma expressão subjetivamente escolhida, ou seja, em relação ao sujeito do conhecimento, mas tal consideração é essencial para comunicarmos o conhecimento. Ela é, portanto, infinitamente melhor do que se eu tivesse chamado de Brahm, Brahma, alma do mundo, ou qualquer outra coisa (MVR 169).

Deste modo, o “mundo” que está em contato com nossos sentidos seria apenas a nossa representação e não a realidade em si mesma; já a “realidade objetiva”, o “real que existe em si mesmo” é a Vontade, todavia inacessível cognitivamente. Assim como Kant, Schopenhauer trabalha com a ideia de que a apreensão da realidade, a intuição, opera a partir de princípios que não são extraídos da experiência sensível, mas sim formas *a priori* do conhecimento: o tempo e o espaço. Estes funcionam como “lentes” unicamente pelas quais os objetos nos são dados, sendo a primeira como sentido interno e a segunda como sentido externo.

Schopenhauer defende que o momento inicial da consciência é formado pelas representações que ainda não nos aparecem sob aquelas duas formas da intuição, mas apenas como representações temporais, não havendo qualquer dimensão espacial prévia: “o sujeito conhece imediatamente apenas pelo sentido interno, sendo o sentido externo o objeto do sentido interno que percebe as percepções do primeiro, o sujeito está, pois, submetido somente, no que tange à presença imediata das percepções em sua consciência, às condições do tempo a título de forma do sentido interno”¹⁷¹.

Esse movimento serve para definir os limites entre o subjetivo e o objetivo: a sensação seria puramente subjetiva, enquanto a intuição seria objetiva, “pois a sensação, de qualquer espécie que ela seja, consiste num fato que se produz no próprio organismo, limitado, como tal, à região subcutânea e não podendo por isso conter por si mesma nada que esteja situada além da pele e, portanto, fora de nós”. (QR 68) Segundo Jair Barboza, Schopenhauer acredita que “o espaço é a possibilidade de determinações de suas partes entre si, o que se chama posição. O espaço é secundário em relação ao tempo, pois este é a forma primária do ser-consciente, é a forma do sentido interno, onde o sentido do mundo se constitui”¹⁷².

Essa distinção espelha a separação entre representações por excelência e representações de coisas reais, cujo escopo geral trata de um expediente da experiência visando entender se essa remete a algo fora de nós ou se diz respeito a uma volição. Contra a proposta segundo a qual nada existe fora da esfera individual, Schopenhauer não percorre caminhos para além dos sentidos, ao contrário, se concentra em não perder

¹⁷¹ SCHOPENHAUER, Arthur. De la cuádruple raíz del principio de razón suficiente. Trad. de Leopoldo-Eulogio Palácios, Madrid: Editorial Gredos, 1981, p. 23. Doravante citado como (QR) seguido da página.

¹⁷² BARBOZA, Jair. 2006, p. 37.

“o solo” da experiência. Em outras palavras, o corpo como o operador da relação entre intuição e sensação, entre um sentimento e o que é um objeto, “uma coisa”, mostrando que a percepção é uma impressão com existência real.

Será a partir da relação causal entre o corpo e as representações imediatas, que surgirá a intuição do mundo, pela qual depende a intuição de todos os demais objetos da experiência. Os objetos apresentam-se ao produzirem modificações no corpo, ou melhor, são intuídos na medida em que provocam sensações e essas fazem a ponte entre as representações imediatas e o mundo empírico. Neste sentido, a dualidade imanente seria essa dupla configuração da Vontade, mostrando-se imediatamente pelo estímulo sensitivo, e mediado como representação intelectual do mundo empírico.

Schopenhauer nos explica que o corpo relaciona-se com ambos concomitantemente: enquanto relação direta com as representações imediatas das sensações e como representação dos objetos pertencentes à totalidade da experiência. “Quando Schopenhauer designa o corpo como o objeto imediato, imputa-lhe assim um papel duplo. Por um lado, o corpo apresenta-se encadeado a todos os outros objetos do mundo, lugar no qual já se encontrava para todos os filósofos da tradição, que designavam o corpo como um objeto exterior e espacial entre a grande multidão de corpos materiais. Por outro lado, reserva ao corpo uma posição especial ao explicá-lo como objeto imediato, possuidor de uma função mediadora em relação aos outros objetos”.¹⁷³

A sensação seria a instância mediadora que permite a intuição do mundo como representação, por isso o corpo não é ainda um objeto do mundo empírico durante o

¹⁷³ SCHÖNDORF, H. 1982, p. 145.

mecanismo de conhecimento, já que não pode ser objeto enquanto opera de modo imediato. No texto revisado da *Quádrupla Raiz* em 1847, Schopenhauer diz:

Na primeira edição desta dissertação, chamei o corpo orgânico de objeto imediato, na medida em que ele é ponto de partida para a intuição de todos os outros objetos, ou seja, seu intermediário, mas a significação desta expressão possui um valor muito impróprio. Pois mesmo que a percepção de suas sensações seja totalmente imediata, isso não faz com que, por isso, o corpo ele mesmo se apresente como objeto; tudo permanece ainda subjetivo, ou seja, sensação... O conhecimento objetivo do corpo, ou seja, seu conhecimento como objeto, é igualmente um conhecimento mediato... [quando] suas partes agem sobre seus sentidos, portanto se o olho vê o corpo, se a mão o toca. (QR 106).

Nesse parágrafo Schopenhauer alude apenas ao uso da expressão “objeto imediato”. O valor do corpo como intermediário é o mesmo, mas ainda não é dado como representação da coisa no espaço e no tempo. Em suma, o que parece estar em questão nessa retificação é certo oxímoro presente na expressão “objeto imediato”; pois, se algo é um objeto, só o é através da ação conjunta entre a causalidade e as formas da intuição. Assim, “tempo, espaço e causalidade, doravante nomeados princípio de razão do devir, apreendem os dados empíricos fornecidos pela sensibilidade corpórea e constituem a natureza”¹⁷⁴. O conhecimento se refere aos conceitos produzidos pela razão, esses conceitos podem se relacionar “fundamentando” um ao outro, mas a abstração requer um ponto de apoio que não pode ser ela mesma, pois sua cadeia

¹⁷⁴ BARBOZA, Jair. 2006, p. 35.

começa na intuição, isto é, no corpo, mas o “corpo como manifestação direta e imediata do em-si”¹⁷⁵.

Neste sentido, o corpo é um operador duplo quando o assunto é o conhecimento. Podemos pensar que enquanto conscientes, os seres humanos julgam que a ação está baseada em um ato volitivo nos moldes de um poder de escolha. De fato, a observação da experiência interna nos ensina que o que se passa é um ato de vontade e com isso nos entendemos como seres no mundo. No entanto, diferentemente de todas as outras representações, “eu” experimento “meu corpo” de uma maneira única, por exemplo, no momento em que escrevo no computador, estou ciente de três representações predominantes: uma é o teclado, a segunda é a tela do computador, e a terceira é a minha mão, com a qual eu tenho os dedos digitando o que intenciono escrever.

Obviamente eu não posso experimentar o teclado ou tela do computador da mesma maneira que eu faço a experiência da minha mão, desta forma podemos dizer que “estou dentro” da minha mão e, como tal, notoriamente não posso dizer que estou dentro do teclado ou da tela do computador. Todos os três identificam-se como representações, mas eu só tenho conhecimento interno da minha mão, quer dizer, em relação ao meu corpo, posso experimentar sua existência de duas formas, de dois pontos de vista diferentes.

Schopenhauer afirma que essa autoconsciência do corpo é sua característica definidora e determinante para ele poder ser considerado uma experiência particular, na qual se origina a sensação de posse, que o faz torná-lo “meu corpo”. Se eu não possuísse

¹⁷⁵ BARBOZA, Jair. 2005, p. 107.

isto dentro da consciência ou não tivesse o conhecimento de que por ele se manifesta a minha vontade, não seria meu corpo. Em vez disso, como no exemplo, seria apenas outra representação (o teclado ou a tela do computador) dentro do meu campo perceptual.

Está em questão a defesa da existência de que os seres humanos possuem acesso privilegiado ao corpo, pois ele é imediato em minha experiência. Contudo, este “corpo próprio” só pode ser objetivado quando ele mesmo é percebido como objeto mediato, ou seja, o corpo visto por uma perspectiva global é o que enraíza o indivíduo na Terra, mas, pela perspectiva do sujeito que pensa e conhece, ele também é uma representação entre as outras, um objeto entre outros objetos.

Sobre este ponto, Christopher Janaway nos diz: “ao chamar o corpo de objeto imediato do sujeito, Schopenhauer pode atrair o mal-entendido de que o próprio corpo é posto como objeto da percepção”, assim, segue o comentador, “se o corpo tem qualquer papel imediato na percepção, isso não reside em ser percebido com qualquer maior clareza ou ausência de fatores mediadores”¹⁷⁶. Ao contrário, significa que é o corpo do sujeito que percebe. Em outras palavras, Schopenhauer mostra que o corpo é a própria condição de conhecimento da Vontade, pois é concomitantemente representação do mundo e Vontade objetivada. Enquanto representação, o corpo é condição de entendimento da realidade, mas enquanto Vontade é a chave de acesso à essência do mundo.

Essa construção filosófica de Schopenhauer visa também resolver o problema de identificação do entendimento com o corpo, isto é, o conhecimento decorrente do

¹⁷⁶ JANAWAY, Christopher. 1989, p. 158.

mecanismo natural (cérebro). Se este órgão é corporal, ele também seria representação? Schopenhauer percebeu esta circularidade, propondo uma solução pela distinção entre mundo da Vontade e mundo da representação. Assim, enquanto no mundo como representação o sujeito do conhecimento aparece ao mesmo tempo como o iniciador desta realidade fenomênica e também como o resultado de um encadeamento causal no tempo e no espaço, por outro lado, no mundo como Vontade, em que não fazem presença as formas da temporalidade e da espacialidade, sujeito e objeto são apenas suas objetivações da mesma. Retomando Janaway, “o ponto é simplesmente que, se das alterações sensoriais do meu corpo resultam a experiência de uma coisa espaço-temporal, então é essa coisa que é objeto da minha percepção, e não, nesse caso, meu corpo”¹⁷⁷.

Reconhecemos essa dupla acepção para a relação entre corpo e Vontade. Quem opera a relação causal entre os dois tipos de representação é o entendimento: “é o entendimento que, por meio de sua forma própria, por consequência *a priori*, ou seja, antes de toda experiência (pois a experiência era impossível até este momento), concebe a sensação corporal dada como um efeito; este efeito deve necessariamente, como tal, ter uma causa” (QR 69). Entendido nestes termos, a causalidade é a única forma do entendimento para Schopenhauer, mas só pode haver causalidade entre duas representações de coisas reais, dois objetos, e jamais entre uma “coisa” e o corpo enquanto representação imediata.

Todavia, o corpo se mostra ele mesmo como o objeto da autoconsciência e, simplificando o argumento de Schopenhauer no livro II de *O mundo*, a autoconsciência

¹⁷⁷ JANAWAY, Christopher. 1989, p. 158.

possui apenas um objeto: a Vontade. O caminho da argumentação nos diz que a expressão “objeto imediato”, que originalmente designara o corpo no mecanismo de conhecimento, neste contexto, passa a se referir ao sujeito do querer, a Vontade. Em outras palavras, dentro da relação de causalidade que suscita as representações do mundo, o corpo joga consigo mesmo quando “observa” a si mesmo possuindo representações, mas, pela perspectiva do corpo como caixa de ressonância da Vontade, o corpo é apenas manifestação daquilo que não é “si mesmo”.

Nessa perspectiva criada por Schopenhauer, todo ato da Vontade e toda ação do corpo não seriam, então, estados distintos apreendidos pelo entendimento, mas, ao contrário, uma única coisa, especificando-se na medida em que se apresenta de duas diferentes formas, uma imediatamente e outra na malha dos princípios da razão. Na famosa passagem de *O mundo*: “agora a verdade não é, como nos outros casos, a referência de uma representação abstrata a uma outra representação, ou à forma necessária do representar intuitivo e abstrato, mas é a referência de um juízo à relação que uma representação intuitiva, o corpo, tem com algo que absolutamente não é representação, mas *Toto genere* diferente dela, a saber: Vontade” (MVR 160).

Segundo Schopenhauer, a Vontade objetiva-se a si mesma nas diversas formas de fenômenos constituidores do mundo que se manifestam cotidianamente aos nossos sentidos. Ela é uma unidade absoluta, uma vez que, considerada em si mesma, para além de toda possível objetificação fenomênica, estaria fora das categorias *a priori* do espaço e do tempo: “a pluralidade de coisas no espaço e no tempo que juntas são a objetividade da Vontade, não dizem respeito à Vontade, que, apesar dessa pluralidade, permanece indivisível” (MVR 128).

O mundo fenomênico seria, então, uma ilusão, uma imagem representada, pois funcionaria a partir de princípios que não dizem respeito à verdade da Vontade. Deste modo, os fenômenos formariam uma máscara sobreposta ao real, que agora passa a ser visto como Vontade, à qual nós nunca transpomos além do nível da imagem representada. A metafísica de Schopenhauer afirma que é impossível ver quem veste a máscara: “nós permaneceremos do lado de fora das coisas; nunca seremos capazes de penetrar em sua natureza interior, e investigar o que elas são em si mesmos, em outras palavras, o que elas podem ser por si mesmas” (MVR 195).

Schopenhauer descreve a Vontade como sendo sem sujeito e, por isso, indecifrável. Isso ocorre porque a Vontade é uma espécie de manifestação do poder do Cosmo — inconsciente, infundada e cega — que visa apenas sua própria permanência. Como uma força misteriosa do universo, ela objetiva a si mesma enquanto aparece para nós como natureza ou como mundo. Todavia, não há possibilidade de qualquer relação causal entre a Vontade e o seu fenômeno.

Schopenhauer evita qualquer relação de causalidade entre coisa em si e fenômeno: “o mundo inteiro dos objetos é e permanece representação, e precisamente por isso é, sem exceção e em toda a eternidade, condicionado pelo sujeito, ou seja, possui idealidade transcendental” (MVR 57). Por isso sua questão se concentra em pensar que, se o conhecimento é operado a partir de sensações no corpo e se toda exterioridade nos é posta, sair do dogmatismo significa pensarmos que “os dois são uma única e mesma coisa, que todo objeto pressupõe sempre e eternamente um sujeito e, por isso, permanece representação” (MVR 151-52).

Fazendo uma análise deste ponto a partir do que é dito no escrito *Quádrupla raiz*, Jair Barboza fala que “a representação em mim é, antes de tudo, uma complexa

atividade no interior do cérebro, ao fim da qual se tem uma imagem”, pois “o sujeito do conhecimento não se temporaliza, não se confunde com o mundo, em verdade, ele é o olho que vê o mundo, é, pois, o limite do mundo e do que pode ser dito e traçado sobre ele”¹⁷⁸. Claramente o ponto é pensar o mundo através da experiência que o corpo faz da própria existência, o que confere um estatuto diferenciado para a metafísica de Schopenhauer, pois estabelece um sentido específico para a relação entre o físico e o metafísico.

A partir de uma observação atenta da autoconsciência, Schopenhauer acredita que seríamos levados a perceber que, para além do sujeito do conhecimento, há algo na experiência que existe enquanto o outro dessa relação. Como aponta Bryan Magee, “seu aparelho sensorial está aberto para todo o mundo dos *phenomena* e, ao mesmo tempo, o que quer que fosse *noumenal* deveria ser idêntico tanto nela quanto em todas as coisas. Segue-se disso que o caminho mais promissor para um conhecimento da realidade total, incluindo o *noumenon*, é o caminho do auto-exame”¹⁷⁹.

Neste sentido o filósofo diz que o correto a ser feito é “penetrar o olhar no interior da natureza”, de modo a permitir que “o subjetivo nos forneça a chave para a interpretação do objetivo” (CM 456). Ou seja, ao voltarmos nossa atenção para a “consciência de si” que temos a todo instante, essa nos mostrará que a relação causal do mundo empírico não ocorre de maneira igual à relação da consciência com o mundo.

O objeto desta “consciência de si” será a Vontade, mas, mesmo sendo o objeto dessa consciência, ela não aparece meramente como objeto, pois, neste momento, a

¹⁷⁸ BARBOZA, Jair. 2005, p. 109.

¹⁷⁹ MAGEE, Bryan. 1997, p. 131.

nossa vontade é também sujeito. “A identidade do sujeito do querer com o sujeito do conhecer, que faz com que a palavra ‘eu’ os encerre e os designe, é o nó do mundo... aqui, onde se trata do sujeito, as regras para o conhecimento dos objetos não são mais válidas e uma identidade efetiva entre o que conhece e o que é conhecido como querente, ou seja, do sujeito com o objeto, é imediatamente dada” (QR 171).

Schopenhauer afirma que esses dois modos de percepção do instante da realidade se mostram como uma maneira de entendermos o caráter dividido do mundo em geral e, já que na esfera interior do copo imediato existe uma identidade entre cognição e volição, a mesma nos permite defender que, mesmo não podendo ser avaliada pela razão, a Vontade pode ser constatada na vida. Em outras palavras, na medida em que o próprio indivíduo conhece a si, ele vislumbra a Vontade, já que essa experiência nos indica como ela funcionaria. Quando assumimos a investigação pela perspectiva da Vontade, ao tentar identificar o processo que resulta do conhecimento que volta para “dentro” no intuito de captar a manifestação da própria Vontade enquanto “minha vontade”, temos um nó, pois o desejo que motiva a ação encontra a si mesmo como objeto.

Segundo Bryan Magee, a metafísica de Schopenhauer ganha forma diante deste nó: “a partir do momento em que foi postulada a distinção de total realidade entre *phenomena* e *noumenon*”, afirma Magee, “deveríamos ter percebido que, se todo objeto no mundo são ambos, então nós mesmos temos de ser ambos. Isso significaria, de fato, que cada pessoa individual teria de ser um completo microcosmo”¹⁸⁰. O conhecimento de si é, assim, o único conhecimento a nosso alcance, pois temos acesso apenas a nós

¹⁸⁰ MAGEEE, Bryan. 1997, p. 131

mesmos imediatamente. Por este motivo Schopenhauer nos diz que é um conhecimento de tipo especial, o único sobre o qual podemos falar de dentro. Este ponto nos é interessante porque produz a identificação entre Vontade e corpo, não demonstrando a existência de “dois mundos”, mas o mesmo mundo visto de perspectivas diferentes.

A Vontade manifesta-se a nós sucessivamente, e a conhecemos apenas por seus atos, por isso os atos da vontade humana aparecem objetivamente como atos corporais. Schopenhauer tem clareza sobre a dificuldade, ou impossibilidade, de se mostrar essa identidade, uma vez que ela não pode ser deduzida de nenhum outro conhecimento no sentido forte do termo, por isso defende que, mesmo assim, ela pode ser evidenciada. Em outras palavras, podemos fazê-la referência enquanto sensação da relação entre a representação intuitiva, o corpo, e o que se manifesta sem ser representação, a Vontade.

A “verdade filosófica por excelência” (MVR 160), que o filósofo nos fala nada mais é do que dizer que querer e agir são a mesma coisa vista sob dois pontos de vista diferentes. Ao largo do sentido coloquial que entende como ato volitivo algo como a prática do poder de escolha, deliberações, Schopenhauer pretende se referir com esse termo aos atos voluntários e involuntários de nosso corpo. Isto é, o ato da Vontade se refere a um conhecimento de outra ordem, imediato, interno, sendo que este conhecimento só pode ser obtido pelo corpo, este ocorre enquanto volição tornada visível e nos fornece a chave, segundo Schopenhauer, para a compreensão da natureza profunda do mundo.

Neste sentido, o ato de vontade propriamente dito não se diferencia da ação, portanto, “na medida em que conheço minha vontade propriamente dita como objeto,

conheço-a como corpo” (MVR 159), ou seja, o corpo é a própria vontade manifesta de maneira objetiva, a “ação do corpo nada mais é senão o ato da Vontade objetivado”¹⁸¹.

O conhecimento que tenho da minha vontade, embora imediato, não se separa do conhecimento que tenho do meu corpo. Conheço minha vontade não no todo, como unidade, não perfeitamente conforme sua essência, mas só em seus atos isolados, portanto no tempo, que é a forma do fenômeno de meu corpo e de qualquer objeto (MVR 159).

O corpo é a porta de acesso à metafísica. Schopenhauer afirma que a metafísica deveria ser descoberta no próprio mundo da experiência. O corpo é o único conceito capaz de abarcar o real significado do mundo como representação, “enquanto o que é imediatamente conhecido, além de ser condição de possibilidade do conhecer, o corpo é a chave para descobrir o significado do mundo. (...) ele é o ‘ponto certo’ do entrelaçamento delas, o lugar privilegiado que permite desvendar o sentido da experiência a partir dela própria”¹⁸².

O corpo é o próprio sujeito do querer¹⁸³ e, de modo geral, existe uma tentativa de traçar o percurso simbólico do corpo que parte do biológico até o social, como local para a efetivação, mesmo que inacabável, do verdadeiro agente do mundo. Nas palavras

¹⁸¹ “Isto é, que apareceu na intuição... Por conseguinte, o corpo, que no livro precedente e no meu ensaio sobre o princípio de razão chamei objeto imediato, conforme o ponto da vista unilateral (da representação) ali intencionalmente adotado, aqui, de outro ponto de vista, é denominado objetividade da vontade”. (MVR 157)

¹⁸² CACCIOLA, M.L.M.O. 1994, p. 41.

¹⁸³ Assoun nos diz que “ao sistematizar o vivido pulsional”, a filosofia de Schopenhauer “permite-nos objetivá-lo, portanto, pensá-lo” e, com isso, mostra uma dimensão antropológica irreduzível da condição humana, pois é na medida em que tem um corpo que o sujeito de conhecimento se torna um indivíduo. ASSOUN, 1978, p. 132

de Cacciola, Schopenhauer defende que “a condição de possibilidade da filosofia é o conhecimento do corpo como sendo o único objeto do qual não conheço apenas um lado, o da representação, mas também o segundo, que se chama Vontade”¹⁸⁴.

Este corpo é dado de duas maneiras completamente diferentes: uma vez como representação na intuição do entendimento, como objeto entre objetos e submetido às leis destes; outra vez de maneira completamente outra, a saber, como aquilo conhecido imediatamente por cada um e indicado pela palavra vontade (MVR 157).

Todas as ações do corpo, tanto voluntárias quanto involuntárias, nada mais são do que a objetivação da vontade. O corpo pode ser visto, através de seus atos, como fornecedor de um conhecimento *a posteriori* da Vontade, e, inversamente, a Vontade pode ser compreendida como uma força que permite um conhecimento *a priori* do corpo. Neste sentido, Schopenhauer afirma que “todo ato verdadeiro, autêntico, imediato da vontade é também simultânea e imediatamente ato fenomênico do corpo; e, em correspondência, toda ação sobre o corpo é também simultânea e imediatamente ação sobre a vontade, que enquanto tal se chama dor, caso a contrarie, ou bem-estar, prazer, caso lhe seja conforme” (MVR 158).

Isso reforça a tese de que a partir da autoconsciência e do autoexame podemos impor o estado privilegiado de conhecimento, já que só havendo conhecimento a partir do corpo e, se eu tenho um acesso privilegiado a ele, posso conhecê-lo melhor. Portanto, podemos legislar sobre o mundo, pois, tal como tenho acesso à verdade enquanto corpo, devo também ter acesso à verdade enquanto mundo — e isso garante o âmbito prático da existência como um todo.

¹⁸⁴ CACCIOLA, M.L.M.O. 1994, p. 57.

Mesmo sendo o “nó” do mundo, o sujeito não reúne em si todo o mundo, quer dizer, mesmo que as formas da representação a ele se reportem, isso não implica em um acesso direto à essência do mundo¹⁸⁵, por isso, mesmo o indivíduo reunindo em si o direito de determinar ou compor as regras e normas sobre a realidade, a Vontade nunca lhe é um fenômeno totalmente claro. A formulação metafísica com base no acesso privilegiado que o corpo possui à essência do mundo mostra que, como um bom leitor de Kant, Schopenhauer acredita que no terreno da metafísica nada pode ser demonstrado, por isso a tentativa de abarcar conceitualmente a experiência que temos da própria vida apresenta momentos de contradição.

Mesmo ciente disso, a filosofia da Vontade tenta delimitar que o que muda no mundo não é sua essência, mas o grau de objetivação da Vontade. Neste sentido, o conceito de corpo permite-o apreciar não mais o funcionamento das relações entre o homem e a instância superior que o guiava, seja ela chamada de Deus ou outra coisa, mas as relações entre os seres humanos. Portanto, a investigação schopenhaueriana abre-se para pensar como o corpo percebe e define o que é o campo real da criação, definindo como se vê e entende a realidade, definindo qual será o campo de atuação humana, ou seja, o corpo, no modo como Schopenhauer o compreende, permite pensar uma nova estética. Isso, como veremos, é central para o jovem Nietzsche.

¹⁸⁵ Cf. ZÖLLER, G. *Schopenhauer on the Self*. In: JANAWAY, C. 1999.

Schopenhauer compreende que o corpo é ativo e afirmativo em um sentido bastante específico: ele é o ponto de partida dos fenômenos, pois retrata a objetivação da Vontade. Todavia, é justamente esse caráter que justificará para Schopenhauer sua proposta de negação do corpo. Embora pareça contraditório, veremos que não é o caso, pois o que está em jogo é o conceito de corpo como ponto no qual a Vontade deixa-se ver em contraposição à representação do indivíduo; este último, fonte de dor e sofrimento.

A noção de indivíduo surge no livro segundo de *O mundo como vontade e representação* como algo duplo: enquanto sujeito do conhecimento e como corpo. Nestes termos,

A significação do mundo nunca seria encontrada se o investigador, ele mesmo, nada mais fosse senão puro sujeito que conhece (cabeça de anjo alada destituída de corpo). Contudo, ele mesmo se enraíza neste mundo, encontra-se nele como indivíduo, isto é, seu conhecimento, sustentáculo condicionante do mundo inteiro como representação, é no todo intermediado por um corpo, cujas afecções são para o entendimento o ponto de partida da intuição do mundo (MVR 156).

Claramente não se trata mais da identidade entre corpo e Vontade, mas da identidade entre os fenômenos da Vontade. O termo “sujeito do conhecimento” se refere a uma parte do corpo, por isso um indivíduo não é simplesmente corpo, mas uma junção de sujeito de conhecimento e corpo. Conhecer, então, já seria uma manifestação da Vontade. Neste contexto o filósofo introduz seu conceito de Ideia, pois enquanto o indivíduo está presente no mundo da representação, o seu correspondente arquétipo é

alheio ao *principium individuationis*. Assim, Ideias são simplesmente fenômenos não espaciais e não temporais — são, por isso, eternas e amorfas.

Schopenhauer defende que para além do mundo empírico, podemos encontrar outro tipo de representação, independente dos princípios de razão. No entanto, retomando o modelo que foi dito acima, a Ideia não possui outra essência ou é feita de outro material, mas apenas um grau particular de objetivação da Vontade.

Os diferentes graus de objetivação da Vontade expressos em inumeráveis indivíduos e que existem como seus protótipos inalcançáveis, ou formas eternas das coisas, que nunca aparecem no tempo e no espaço, médium do indivíduo, mas existem fixamente, não submetidos a mudança alguma, são e nunca será vir-a-ser, enquanto as coisas nascem e perecem, sempre vêm-a-ser e nunca são; os graus de objetivação da Vontade, (...) não são outra coisa senão as Ideias de Platão... (MVR 191).

Além do paralelo teórico com a filosofia de Platão, este termo servirá para Schopenhauer dizer que, tal como Platão encontrou salvação através da contemplação e afirmação do mundo das Ideias, nós, participantes da civilização moderna, devemos encontrar essa mesma salvação através da negação da Vontade. Desta forma, sua teoria da arte será expressa através de uma metafísica do belo, como aquela que se apresenta a partir de uma “doutrina de apreensão das Ideias, que são justamente o objeto da arte”¹⁸⁶. Deste modo, o autor coloca: “entendo, pois, sob Ideia cada fixo e determinado grau de objetivação da Vontade, na medida em que esta é coisa-em-si e, portanto, é alheia à

¹⁸⁶ SCHOPENHAUER, A. *Metafísica do Belo*. São Paulo: Edunesp, 2001, p. 23. Doravante (MB).

pluralidade. Graus que se relacionam com as coisas particulares como suas formas eternas ou protótipos” (MVR 191).

O modo como o filósofo irá entender o significado próprio ao conceito de belo é metafísico, portanto, em consonância com a definição de seu conceito de Ideia. Quer dizer, o “esquema geral” da arte refere-se à intuição do que, enquanto fenômeno, ainda não passou pela individuação, ou seja, é a Ideia enquanto objetividade imediata da Vontade. Segundo Barboza, “o conhecimento destas não se liga mais ao indivíduo, mas aí se isola o objeto da torrente fugidia dos fenômenos (...), por um corte vertical na horizontalidade fenomênica, é-se elevado à sua espécie, ao seu arquétipo”¹⁸⁷.

Com isso, nos diz Barboza, “nesse instante desaparecem o indivíduo e o princípio de razão”¹⁸⁸, pois o sujeito contempla puramente os arquétipos da natureza e se desfaz neles, provocando uma identidade sujeito-objeto. Deste modo, “o conhecimento destemporaliza-se e atinge o que há de mais nuclear nas coisas. De modo privilegiado isso ocorre na arte, ‘exposição de Ideias’”¹⁸⁹.

Schopenhauer afirma que o conhecimento estético é objetivo, ou melhor, ele vem a nós por meio da objetivação das Ideias. Contudo, pondera o filósofo, ele se origina em um sujeito cognoscente “puro”, sem possuir qualquer referência a meros objetos que se relacionam entre si na esfera do conhecimento de tipo científico, isto é, através das modalidades do princípio de razão. Neste sentido, “a arte é a obra do gênio” (MVR 253), já que diz respeito a uma representação de tipo especial, na qual se trata de um sujeito puro e um objeto também “puro”. O objeto estético é aquele que foi retirado

¹⁸⁷ BARBOZA, Jair. 2006, p. 40.

¹⁸⁸ BARBOZA, Jair. 2006, p. 40.

¹⁸⁹ BARBOZA, Jair. 2006, p. 40.

tanto das cadeias causais das representações intuitivas, quanto das cadeias dedutivas das representações abstratas. Por isso a obra de arte só pode provir do gênio, ou seja, um sujeito cujas qualidades acessam esse tipo especial de conhecimento e, por meio da Ideia, permite a fusão de sujeito e objeto.

Este tipo especial de sujeito repete as Ideias eternas apreendidas por pura contemplação, o essencial e permanente dos fenômenos do mundo que, a depender da forma em que é repetido, expõe-se como arte plástica, poesia ou música, pois “sua única origem é o conhecimento das Ideias, seu único fim é a comunicação deste conhecimento” (MVR 253). O gênio é, por assim dizer, a possibilidade do próprio sujeito alcançar o desinteresse, de afastar sua apreensão cognitiva da multiplicidade de objetos que só existem enquanto fenômenos no teatro das aparências que é o mundo.

Quando existe esse “desinteresse”, o indivíduo genial correlaciona-se com as representações independentes do princípio da razão, de modo que, embebido na contemplação estética, a pessoa sente a supressão da sua individualidade e de “um só golpe” se vê como puro sujeito do conhecimento, pois sua consciência se desprende dos princípios de individuação e apenas as Ideias vêm à mente; com isso “o puro sujeito do conhecimento cessa por momentos de ver turvadamente pela finitude, pelo tempo, e passa a ver *sub specie aeterni*, do ponto de vista da eternidade”¹⁹⁰.

Este processo faz com que desapareçam os limites tão marcantes entre sujeito e objeto em face à consideração empírica da natureza, pois “o que é conhecido nesse

¹⁹⁰ BARBOZA, Jair. 2006, p. 41.

instante não é a coisa isolada, o fenômeno, mas a sua Ideia; não o seu “como” (onde, por que, para que) mas o seu ‘quê’”¹⁹¹.

O conceito de Ideia nos remete ao fundamento do conceito de Vontade e, assim, ao papel do corpo, pois, mesmo o gênio criador sendo um indivíduo excepcional e isolado, que consegue ver uma verdade antes oculta, essa verdade já existe. Ou seja, através do conhecimento das Ideias se vê além das aparências, mas, como no mito da caverna, o gênio emerge do contato com o real e “fundamentalmente verdadeiro”¹⁹².

A Vontade propriamente dita não está “no mundo” do mesmo modo que estão as Ideias, as coisas reais e o sujeito que conhece, pois ela é apenas essência, é apenas força motriz, amorfa e eterna, que rivaliza a todo instante. A Ideia se diferencia apenas pelo nível em que o fenômeno se encontra dentro do processo de “passagem” da Vontade, ou seja, a ideia estaria no meio: ainda sem forma, mas já desprendida de temporalidade.

Kant e Platão (embora) tenham uma concordância íntima tanto em suas cosmovisões quanto na identidade do fim a que aspiram, o que os incentivou e conduziu ao filosofar, a Ideia e a coisa-em-si, não são absolutamente uma única e mesma coisa. (...) A Ideia platônica, ao contrário, é necessariamente objeto, algo conhecido, uma representação e justamente por isso, e apenas por isso, diferente da coisa-em-si. A Ideia simplesmente se despiu das formas subordinadas do fenômeno concebidas sob o princípio de razão; ou, antes, ainda não entrou em tais formas. Porém, a forma primeira e mais universal ela

¹⁹¹ BARBOZA, Jair. 2006, p. 41.

¹⁹² Cf. LEBRUN, G. 1970, p. 406.

conservou, a da representação em geral, a do ser-objeto para um sujeito (MVR 241-42).

A história que Schopenhauer nos conta não é a do mundo enquanto objeto empírico ante nossos sentidos, mas sim do mundo enquanto uma representação de “uma coisa” incluída na trajetória da Vontade. Em outras palavras, a história narrada são as crônicas da Vontade vistas pela perspectiva do corpo. Neste sentido, a Ideia existe simplesmente como fenômeno ainda não objetivado, não subordinado ao princípio de razão, por isso objeto ainda livre.

A hierarquia proposta salta aos olhos: no primeiro nível a Vontade, no segundo a Ideia e por último a representação. Os dois primeiros não se enquadram na causalidade, na mudança e na pluralidade, pois esses termos só dizem respeito aos fenômenos que passaram pelo princípio de individuação, “a pluralidade desses indivíduos só pode ser representada por meio do tempo e espaço, enquanto o seu nascimento e morte só o são pela causalidade” (MVR 235-36).

O conceito de corpo é o operador que o filósofo utiliza para perceber as diferenças de gradação, pois, como vimos, enquanto o sujeito é limitado a conhecer só o que é dado pelo entendimento, pelo corpo pressentimos esse “outro” essencial do mundo, o que só existe enquanto para algo que o sente¹⁹³. Segundo Cacciola, “o conhecimento intuitivo que o gênio propiciaria por meio da obra, leva à interpretação de uma vertente mística na estética schopenhaueriana, que se manifesta na contemplação e

¹⁹³ Neste sentido Schopenhauer nos diz que “é um erro de Kant não computar entre tais formas (...) a do ser-objeto-para-um-sujeito, que é exatamente a primeira e mais universal forma de todo fenômeno, isto é, de toda representação” (MVR 241).

na atitude desinteressada do sensível do sujeito puro do conhecimento, o que renunciaria a ‘negação da vontade’”¹⁹⁴.

A tese da negação do corpo ganha forma à medida que vai se tornando evidente a condição frágil e limitada do indivíduo em relação à estrutura geral da realidade, tornando aparente a ideia de ser justificável rever a própria condição de ser indivíduo. Em outras palavras, através da contemplação das Ideias suscitada na experiência estética, uma verdade se mostra e castiga o indivíduo, pois, conforme a supressão da individualidade é acompanhada por um momento de prazer, se chega à percepção que os problemas do mundo não são outra coisa que o efeito do princípio de individuação.

Segundo Barbosa, “Schopenhauer, após firmar que as Ideias são atos originários e adequados da Vontade, expondo-se em toda a natureza, agora as firma não enquanto exposições fenomênicas, manifestações que afirmam a Vontade, e sim como Ideias contempláveis esteticamente”. Deste modo, a própria estrutura argumentativa do filósofo implica a negação da vontade, “pois na contemplação estética da Ideia desaparecem os sinais de luta pela matéria, característica da afirmação da Vontade, somem os impulsos de vida e os interesses conectados a eles, e a própria Vontade, ao contemplar-se, deixa de querer a vida”¹⁹⁵. Portanto, se quisermos nos livrar do sofrimento, primeiro devemos nos livrar da opressão exercida pela individuação, o que, por sua vez, só é possível a partir da supressão do corpo enquanto mecanismo deste *principium individuationis*.

¹⁹⁴ CACCIOLA, M.L. 2012, p. 36.

¹⁹⁵ BARBOZA, Jair. 2001, p. 63-64.

Parece-nos, então, que a metafísica expressa em *O Mundo como Vontade e Representação* nos conduz ao sentimento de que a vida não pode ser bela — já que o belo é justamente a experiência arrebatadora que surge na medida em que o princípio de individuação é superado — mas exclusivamente dor e sofrimento. Nesse sentido surge uma acepção específica de pessimismo que podemos sugerir referir-se a uma ideia de moralidade também específica: a identificação do princípio de individuação como fonte de sofrimento revela que a libertação desse princípio seria uma ação moral, pois, enquanto multiplicidade, a vida é ilusória; e enquanto fonte de sofrimento, afirmá-la seria pecaminoso.

Entender a dinâmica da individuação nestes termos já justificaria o pessimismo, uma vez que a condição de afirmação da vontade é ser subordinada ao processo de individuação. Por isso afirmar a Vontade, em linhas schopenhauerianas, inevitavelmente significa afirmar a causa do sofrimento, pois só se pode libertar do sofrimento pela renúncia da vontade, negando a individualidade e buscando mitigar a manifestação da Vontade no tempo e no espaço¹⁹⁶.

Isso complementa a questão do pessimismo, à qual retornaremos adiante, mas cabe apontar algumas conclusões sobre essa relação entre metafísica e sofrimento, isto é, sobre a construção de um pessimismo metafísico. Metafísica porque a sua premissa fundamental é a reprovação do próprio mundo devido à constatação de sua dinâmica volitiva e do predomínio da dor. Isso significa algo semelhante à constatação de uma cosmologia, no sentido em que o mundo mesmo se refere a um complexo de desejos

¹⁹⁶ Segundo Karsten Harries, Schopenhauer afirma que “a verdadeira satisfação é considerada incompatível com nossa condição” e “a experiência estética nos concede algo como essa satisfação, mesmo que apenas por um tempo e ao preço do que geralmente consideramos realidade”. HARRIES, Karsten. 2014, p. 130.

vorazes, expressão da degradação e da morte, pelo qual suas leis gerais determinam o estatuto da nossa condição sofredora. À proporção que a Vontade é em nós vontade de vida, nossa natureza possui a inclinação para a sua contínua manutenção, por isso o filósofo coloca que a dinâmica geral da vida é a busca incessante pela satisfação de desejos. Desejos estes que, do ponto de vista subjetivo, produzem sentimentos de prazer, mas que sua falta é identificada como dor e sofrimento.

“A base de todo querer é desejo, ou seja, dor, à qual o homem é vinculado desde sua origem e por natureza” (MVR 401). Schopenhauer defende, então, que o prazer é sempre negativo, pois só pode existir concomitantemente à admissão da realidade de sua falta, por isso “toda satisfação, ou o que comumente se chama felicidade, é própria e essencialmente falando apenas negativa, jamais positiva” (MVR 411). Embora o rompimento da individuação deixe experimentar um momento de superação da dor, isso seria momentâneo, não nos deixando nenhuma base empírica para entrever a superação definitiva do sofrimento *per natura*.

Como exceção à regra, Schopenhauer vislumbra a liberdade quando o indivíduo se separa de toda relação com algo exterior a ele e o sujeito de sua relação com a Vontade, por isso a contemplação do belo pode ser considerada um “quietivo”, já que neste momento já não se trata mais da representação, mas da “Ideia, a forma eterna, a objetividade imediata da Vontade”, e não sendo “um” particular, “aquele que concebe na intuição não é mais indivíduo, visto que o indivíduo se perdeu nessa intuição, e sim o atemporal puro sujeito do conhecimento” (MVR 245-46).

Evitar o sofrimento é uma condição restrita, não é um processo qualquer de ascese, mas um momento súbito reservado a alguns. Deste modo, Schopenhauer nos mostra que o prazer nascido da contemplação artística, o prazer pelo Belo, é

essencialmente supressão da individualidade, por isso momentâneo, portanto, tal contentamento não é para o indivíduo, mas para o corpo. Neste sentido que a arte trabalha pela salvação, pois suprime por um momento a identidade entre corpo e indivíduo, provocando um saber desinteressado; momento de libertação humana perante a coação da Vontade.

Por meio da experiência estética se instaura uma dinâmica que preenche o indivíduo da mais perfeita contemplação, isto é, o objeto realmente artístico não ativa o mecanismo do desejo e, portanto, não estimula a Vontade, por isso ele afirma que na contemplação estética existe uma percepção não sujeita ao princípio da razão. Segundo Maria Lúcia Cacciola: “em Schopenhauer, o conhecimento estético é objetivo, pois dado por meio da objetivação das Ideias, mas que parte de um sujeito cognoscente “puro” (rein Subjekt des Erkennens), por isso despido de qualquer referência a objetos que se relacionam entre si no domínio do conhecimento científico e do senso comum, por meio das modalidades do princípio de razão”. Deste modo, propõe Cacciola, “Trata-se (...) de uma representação de tipo especial, um sujeito puro que se refere a um objeto também ‘puro’, isto é, destacado quer das cadeias causais das representações intuitivas, quer das cadeias dedutivas das representações abstratas”¹⁹⁷.

Uma vez considerado todo fenômeno como ilusão, na arte essa ilusão aparece desvelada como tal em seu íntimo. Ou seja, a arte não esconde, mas, ao invés disso, traz à tona uma pura representação, não mais atinente a qualquer outra, mas na sua ideal singularidade. Assim, “se na representação submetida ao princípio de razão, o que se

¹⁹⁷ CACCIOLA, M. L. 2012, p.3.

conhece são meramente as relações entre objetos, a arte desvela o próprio objeto não mediado, o protótipo e não o éctipo”¹⁹⁸.

A arte seria a mediadora entre o desejo e a Vontade, contudo, a negação da Vontade será mais bem alcançada através de uma vida ascética e de santidade, pois o santo pode contemplar objetos sem a necessidade de uma mediação, o que lhe permite o desapego à Vontade. Entretanto, este tipo deve montar uma estrutura de guerra para conseguir tal feito, pois requer a negação irresoluta do desejo junto a uma doutrina ascética, como, por exemplo, a vida de castidade e de abnegação do prazer. Portanto, podemos entender que Schopenhauer afirma esse processo de negação do corpo por meio do enorme esforço ascético, cujo objetivo é neutralizar o impulso de seu querer viver.

Neste sentido, o projeto schopenhaueriano afirma ser necessário negar o corpo. Essa necessidade de negação pode ser vista quando Schopenhauer define a contemplação artística enquanto resultado da habilidade nativa do gênio de mudar da perspectiva empírica, individual, para o ponto de vista transcendental, simbolizada pela transição do indivíduo empírico, preso na rede de seus interesses cotidianos, ao “puro sujeito do conhecimento”, cujo desinteresse permite que ele se torne o “espelho do mundo” (MVR 246). O principal efeito dessa habilidade é um “silenciamento” da vontade no indivíduo, que, embalada pelas Ideias, interrompe temporariamente seu esforço sem fim e é assim liberta dos males da individuação. No entanto, a precondição para a mudança necessária da perspectiva empírica para a perspectiva transcendental é a possibilidade de o gênio contornar o uso do princípio da razão, “libertando o

¹⁹⁸ CACCIOLA, M. L. O. 1999, p.10.

conhecimento do serviço escravo da Vontade” (MVR 266), pois, caso contrário, o ponto de vista empírico seria mantido e nenhuma identificação com a vontade seria possível¹⁹⁹. É por isso que a contemplação artística, segundo Schopenhauer, tem seus objetos específicos junto às Ideias²⁰⁰.

Schopenhauer argumenta que todas as tragédias concretamente ilustram como o esforço humano é invariavelmente fútil. Segundo Roberto Machado, Schopenhauer é um autor cujo interesse “antes de tudo é determinar a visão trágica do mundo que a tragédia apresenta”, pois, para ele, “a vida de cada homem, quando tomada em conjunto, é uma verdadeira tragédia”²⁰¹.

Segundo Peter Szondi, “a apresentação que Schopenhauer faz da tragédia interpreta o trágico como autodestruição e autonegação da vontade. Nos conflitos que constituem a ação da tragédia (quer se deem entre homem e fatalidade ou entre homem e homem), Schopenhauer enxerga a luta das diversas manifestações da vontade umas com as outras, portanto, a luta da vontade contra si mesma”²⁰². Esta arte ensinaria aos espectadores que a luta só leva ao aumento da dor e por isso a função da tragédia é

¹⁹⁹ Schopenhauer nos diz que o conhecimento do artista é superior ao do historiador ou do cientista, já que estes últimos apenas percebem o mundo da individuação, adquirindo somente uma compreensão dos fenômenos. “Em seus rostos, especialmente nos olhos, vemos a expressão, o reflexo do modo mais perfeito de conhecimento, a saber, aquele que não é direcionado às coisas isoladas mas às Ideias, portanto que apreendeu perfeitamente a essência inteira do mundo e da vida, conhecimento que, atuando retroativamente sobre a Vontade e ao contrário do outro orientado para as coisas isoladas, não fornece MOTIVOS a ela, mas se torna um QUIETIVO de todo querer, do qual resultou a resignação perfeita, que é o espírito mais íntimo tanto do cristianismo quanto da sabedoria indiana, a renúncia a todo querer, a viragem, a supressão da Vontade e, com esta, da essência inteira do mundo, portanto a redenção. Assim, aqueles mestres imortais da arte expressaram intuitivamente em suas obras a sabedoria suprema. Ali se encontra o ápice de toda arte...” (MVR 309).

²⁰⁰ A arte, então, “repete as Ideias eternas apreendidas por pura contemplação, o essencial e permanente dos fenômenos do mundo” (MVR 253)

²⁰¹ MACHADO, R. 2006, p. 183. Todavia, Machado nos diz que Schopenhauer acredita que é possível o enfretamento do trágico “ através de uma contemplação artística pura”. Idem, p. 181.

²⁰² SZONDI, Peter. *Ensaio sobre o trágico*, p. 53.

fomentar uma atitude de resignação no espectador: “o sentido verdadeiro da tragédia reside na profunda intelecção de que os heróis não expiam os seus pecados individuais, mas o pecado original, isto é, a culpa da existência mesma” (MVR 334).

Em outras palavras, Schopenhauer afirma que a arte trágica dos gregos clássicos apresenta clareza objetiva sobre o fato da vida como um todo estar organizada de acordo com a Vontade, de modo que o drama do herói trágico torna evidente que existência não é dada à satisfação dos desejos nascidos na esfera do indivíduo, por isso não há final feliz. Ao contrário, a felicidade é apenas em um erro quando a trama da história é perspectivada pelo ponto de vista da Vontade, ordem natural de toda existência. A tragédia, então, teria esse efeito porque fornece uma vívida ilustração da frustração ao qual tende o esforço humano, sugerindo a negação do corpo.

2.3. Afirmação do corpo

Segundo Nietzsche, Schopenhauer abre o caminho para a compreensão do trágico junto à aprovação da restrição que Kant faz à cognição da *coisa em si*. Neste contexto, o desenvolvimento filosófico que Schopenhauer faz ao perceber que a tarefa moderna, “o problema do mundo”, é existencial e não apenas exercício especulativo, traz o conceito de corpo para o centro do debate. Entretanto, enquanto Schopenhauer parte do corpo para construir sua metafísica e essa o leva a diminuir a existência, Nietzsche apresenta seus votos pela afirmação do corpo.

Essa ideia visa nos textos de juventude explicar o jogo dos instintos que perfaz a condição de toda arte, ressaltando a saúde do corpo como impulso artístico no qual se forma uma espécie de “subjetividade” dinâmica que, como Dioniso, eternamente se destrói e reconstrói em um perpétuo jogo, doando novas formas à realidade. Em outras palavras, o corpo está como local privilegiado da existência, pois nada mais é do que a atividade da qual surge a experiência e de onde a vida é avaliada. O conceito de corpo não se refere a um objeto que pode ser considerado como algo dado de antemão, pronto para ser transportado para o estado estético, mas um elemento em meio ao processo de formação que deve ser afirmado.

Por isso que na arte grega,

Nada há que lembre ascese, espiritualidade e dever, aqui só nos fala uma opulenta e triunfante existência, onde tudo o que se faz presente é divinizado, não importando que seja bom ou mau. E assim é possível que o observador fique realmente surpreendido ante essa fantástica exaltação da vida e se pergunte com qual filtro mágico no corpo

puderam tais homens exuberantes desfrutar da vida a ponto de se depararem, para onde quer que olhassem, com o riso de Helena — a imagem ideal, “pairando em doce sensualidade”, da própria existência deles (NT 36).

O escopo dessas afirmações é a tese sobre o pensamento mítico ou trágico ser uma forma maior de conhecimento em relação à metafísica nascida do racionalismo socrático, pois sob o efeito da arte podem os valores afirmadores da vida se articular em torno da celebração trágica.

No período de escrita dos primeiros trabalhos do filósofo, ele pensa uma teoria dos impulsos estéticos e fisiológicos muito próximos à tentativa de afrontar as bases de uma consideração otimista-racionalista de mundo na forma de um paralelo entre arte e ciência, julgando a herança moral do socratismo como um impulso avesso à arte e responsável pela decadência da cultura artística grega. A questão do corpo no jovem Nietzsche é marcada por diversas influências do debate contemporâneo: pressupõe a metafísica de Schopenhauer, o interesse por uma naturalização da compreensão sobre os seres humanos, mas tem na investigação dos elementos que fazem da arte grega o ideal clássico de beleza e opulente manifestação do trágico, seu princípio norteador.

A nosso ver, são as diferentes respostas à percepção que uma cultura faz dos limites da existência que indica o modo como a mesma é avaliada, sendo que a questão principal que Nietzsche levanta diz respeito à disposição para encarar tais limites. Isso porque essas disposições mudam de acordo com a auto percepção que um indivíduo ou um povo faz de si mesmo, isto é, a inclinação para avaliar a existência é proporcional à sensibilidade para ela. Afinal, os seres humanos são o seu corpo ou será que são suas mentes\almas que habitam o indivíduo?

Nietzsche entende que respostas diferentes a essa questão geram significados diferentes para o ato de avaliar a vida. Assim, enquanto o ânimo original da religião cristã faz do conhecimento das coisas sagradas o padrão ao qual devemos nos referir para pensar a vida na terra, à qual segue a tradição metafísica grega que aposta em uma isomorfia entre pensar e Ser, Nietzsche pensa que o ânimo que gera o artista trágico, além de levar o grego dionisíaco a caçar do pastor cristão (NT 57), produz justamente a afirmação do corpo e nega qualquer isomorfia entre a racionalidade e a natureza.

Na base da tragédia não haveria espaço para separação entre corpo e alma, sendo o estatuto da arte antes de tudo uma prática que visa atingir a tarefa de elevação ideal da vida a uma situação de glória, justificando a vida perante o espírito artístico e criativo que eles cultivavam. Neste sentido, a arte é pensada a partir da noção de movimento, ou seja, os elementos que compõem o processo dinâmico da criação artística seriam resultado da atuação de forças corporais, nas quais as diferentes partes são explicadas pelo filósofo como um jogo entre impulsos diferentes.

Essa questão coloca a tarefa da arte em destaque, pois, “para glorificar-se, suas criaturas precisavam sentir-se dignas de glorificação, precisavam rever-se numa esfera superior, sem que esse mundo perfeito da intuição atuasse como imperativo ou como censura” (NT 38). A questão da Vontade ali não é mais o princípio motivador, mas podemos pensá-la como um lance argumentativo de Nietzsche para mostrar que os movimentos dos impulsos artísticos não possam jamais ser pensados sem a noção de referência, pois, se há arte, há movimento em um corpo.

A argumentação nietzschiana parece seguir muito mais o quadro que as ciências naturais da época fornecem para pensar que a realidade é um mundo de forças inter-relacionadas que não têm caráter determinante em si mesmas. Essa consideração é

interessante na medida em que esta compreensão do mundo permite rejeitar as “coisas em si” sem justificar um relativismo radical, no qual as perspectivas são meros pontos de vista sobre uma realidade composta de coisas existentes independentemente. Em vez disso, abre espaço para considerar a autoridade de diferentes perspectivas compatíveis com a visão de que tudo existe e “é o que é” apenas em relação a algo mais.

Ao seguir sua argumentação próxima ao que ele entende como as constatações da ciência moderna, Nietzsche apresenta que o erro avaliativo decorre justamente da filosofia moral do “homem teórico” quando esta assume um ponto de vista que pretende situar-se em um lugar fora deste jogo criativo. *Grosso modo*, a moral se opõe à dinâmica criativa do “grego artístico” na medida em que ela seria motivada pela crença sobre a possível distinção entre vida e ilusão, fator determinante para promover uma “espiritualização” da alma e uma depreciação do corpo, o que vai contra a arte em geral na medida em que essa surge a partir de um movimento contrário ao da moral: uma corporificação das forças subsistentes na natureza. Em vista disso, entendemos que o conceito de Vontade deve ser desinflado para estudarmos as afirmações do filósofo.

Com base apenas nos primeiros escritos de Nietzsche, a visão de mundo trágica ou dionisíaca parece se associar à poesia, pois sua forma serve como referência para a ideia de que seu poder criativo, a inspiração que desperta emoção e apreciação estética, nos permite entender o mundo como um jogo artístico de criação e destruição.

Nietzsche projeta a ideia de um corpo artístico como dentro de seu projeto geral. Deste modo, haveria um vínculo entre uma “ontologia relacional” e as reflexões iniciais de Nietzsche sobre a arte trágica, ou seja, a sabedoria dionisíaca que sustenta a tragédia deve ser tomada como uma forma de elaboração filosófica de mundo. Segundo Alexandre Nehamas, Nietzsche defende que o mundo seja indeterminado e esta

ontologia relacional não aparece como “uma alternativa à metafísica da substância e do acidente”. Em vez disso, a argumentação nietzschiana afirma que “nossas categorias linguísticas são compatíveis com diferentes versões da estrutura ontológica do mundo”²⁰³. Seguindo esta ideia, portanto, a leitura que Nietzsche faz da tragédia pressupõe que o mundo é indeterminado não porque uma ontologia relacional é verdadeira, mas porque nenhuma ontologia é verdadeira.

Os pontos de vista de Nietzsche são simplesmente *seus* pontos de vista. Entretanto, essa leitura de Nehamas leva em conta toda a obra do filósofo, gerando dificuldades para sua utilização como chave interpretativa para *O nascimento da tragédia*, pois a leitura perspectivista não explica por que Nietzsche aponta para os avanços científicos e filosóficos de sua época como responsáveis para uma validade do trágico, como fontes de conhecimento que abalam as fronteiras entre a tradição otimista e a dionisíaca. O filósofo trata de uma “fronteira divisória de duas formas diferentes de existência” (NT 119) fundamentais para pensar o valor da cultura grega como ponto de referência para a sua época, pois essa se encontra diante de uma mobilização articulada justamente pelo avanço do conhecimento.

Embora seu livro inicial apresente movimentos dúbios que sugerem um Nietzsche ainda comprometido com alguma versão da coisa-em-si, isto é, com a Vontade, uma leitura atenta ao papel do corpo e sua relação com a questão do pessimismo pode ser usada para compreender o sentido da sabedoria dionisíaca de forma compatível com o que delineamos acima como uma ontologia que é perspectivista.

²⁰³ NEHAMAS, A. 1985, p. 96. Apesar da posição de Nehamas ser consistente com sua compreensão do perspectivismo de Nietzsche, e o mesmo possui algumas especificidades em relação a *O nascimento da tragédia*, ainda assim vemos com grande utilidade investigativa sua proposta.

Apesar do tema do perspectivismo ser fundamental em seus escritos posteriores, em *O nascimento da tragédia*, vemos que a arte é pensada como o resultado de algo que ocorre quando alguma coisa pré-existente, desconhecida, estimula os nervos para produzir sensações básicas. Quando Nietzsche fala em objetivos da arte — “a verdadeiramente séria tarefa da arte — livrar a vista de olhar no horror da noite e salvar o sujeito” (NT 117), ele primeiro mostra que apolíneo e dionisíaco são apenas um caso de forças ou poderes que tanto se afetam quanto afetam o corpo, além de recorrer à defesa de que nenhum dos seria estranho à cultura grega (NT §2). As analogias com a fisiologia dos impulsos artísticos não copiam propriedades independentes. O que podemos chamar aqui de fisiologia é um processo criativo das diversas qualidades que percebemos e experimentamos esteticamente²⁰⁴.

A indeterminação ontológica pode ser considerada central para a reversão do socratismo estético que Nietzsche situa como tarefa do renascimento da tragédia. Esta ideia assume que diferentes corpos, ou tipos de vida, percebem o mundo de forma diferente, como também defende que pequenas diferenças de estímulos em órgãos sensoriais criem experiências qualitativamente diferentes do que parece ser uma e a

²⁰⁴ Este relato do corpo aparece em diversos momentos da obra inaugural de Nietzsche: “Mas na medida em que o sujeito é um artista, ele já está liberto de sua vontade individual e tornou-se, por assim dizer, um medium através do qual o único Sujeito verdadeiramente existente celebra a sua redenção na aparência (NT 47)”. “O artista grego, em especial, experimentava com respeito às divindades um obscuro sentimento de dependência recíproca e precisamente no Prometeu de Ésquilo tal sentimento está simbolizado (NT 66)”. “O caráter não se deixará mais ampliar até o tipo eterno, senão que, ao contrário, através de matizes artificiais e sombreamentos, através da finíssima determinação de todas as linhas, atuará individualmente, de modo que o espectador já não sinta de forma alguma o mito, mas sim a poderosa verdade da natureza e a força instintiva do artista (NT 106)”. “O artista já renunciou à sua subjetividade no processo dionisíaco: a imagem, que lhe mostra a sua unidade com o coração do mundo, é uma cena de sonho, que torna sensível aquela contradição e aquela dor primordiais, juntamente com o prazer primigênio da aparência” (NT 44). “Até agora examinamos o apolíneo e o seu oposto, o dionisíaco, como poderes artísticos que, sem a mediação do artista humano, irrompem da própria natureza” (NT 32). aparece também em momentos posteriores de seu trabalho filosófico, como, por exemplo, “o esquecimento desse mundo primitivo das metáforas, (...) a esclerose de um mar de imagens que surgiu originariamente como uma torrente escaldante da capacidade original da imaginação humana, (...) foi exclusivamente pelo fato de que o homem esqueceu que ele próprio é um sujeito e certamente um sujeito atuante criador e artista” (VM §1)

mesma coisa. O corpo “pensa”, ou seja, sente, e isso cria a necessidade da verdadeira arte, pois tal como a “dualidade dos sexos, em que a luta é incessante e onde intervêm periódicas reconciliações” (NT 27), a vivência do corpo é o paralelo para a criação da arte grega. Para essa ter existido, foi exigido o confronto entre o impulso à forma e o impulso ao ébrio, que só chegou a atingir seu ápice quando um momento de fusão foi alcançado.

O filósofo afirma que o grego trágico não conseguiria assumir que a alma é algo distinto do corpo, pois o destino do corpo é o destino da própria existência, por isso a arte não seria algo mental, mas carnal. Neste sentido entenderíamos porque os deuses gregos possuíam a fisionomia humana, já que, na medida em que estão sujeitos às mesmas leis físicas, compartilham dos mesmos tormentos e vivem na “mesma Terra”, eles podem glorificar nossa vida porque dos mesmos perigos compartilham. Em outras palavras, são referências para guiar a vida humana porque “sabem” e “vivem” próximos um do outro, desenvolvendo a mesma trama dos acontecimentos.

A dicotomia entre corpo e alma remete neste momento ao modelo moral cristalizado por Platão, mas sua origem também reflete um desejo de salvação, presente naqueles que buscam refúgio na “ciranda pastoral da metafísica”, na “pátria primigênia” (NT 126), pela qual a tessitura do real poderia ser cotejada por um ideário moral. A moralidade já se manifestava no terreno do qual surgiu a filosofia de Sócrates e seria elevada à máxima potência pelos ensinamentos cristãos, sedimentando uma forma de compreender a realidade que prima pelo repúdio da existência corporal em favor de um reino permanente de verdade e bondade, “o cristianismo como a mais extravagante figuração do tema moral que a humanidade chegou até agora a escutar” (NT 19).

Nietzsche defende que esse reino “além-mundo” não passa de uma atitude evasiva que projeta um lugar de absoluta perfeição, onde não há os perigos, a maldade ou a injustiça da vivência atual. Desta forma, sua proposta indica que não podemos desconsiderar a compreensão e postura do Grego em relação à existência para pensar a arte clássica, como também não é apenas nas obras de arte que há atuação dos impulsos artísticos, apolíneo e dionisíaco. Ao contrário, são fisiologicamente atuantes na forma de um estímulo material das forças motoras que levam à criação, por isso Nietzsche propõe uma analogia com a fisiologia desses impulsos artísticos que visa o prazer alcançado através de suas experiências corporais.

Diferente da tradição, simbolizada por Nietzsche na figura do Sócrates moribundo tomado pela alegria bem na véspera de sua morte²⁰⁵, ele nos fala que na afirmação do corpo provocado pela tragédia grega, revela-se outra experiência de si, resultado por um estilo diferente de arranjar os elementos da existência:

E no que se refere à origem do coro trágico: houve porventura, naqueles séculos em que o corpo grego florescia e a alma grega estuava de vida, arrebatamentos endêmicos? Visões e alucinações que se comunicavam a comunidades inteiras, a assembleias culturais inteiras? Como? E se os gregos tivessem, precisamente em meio à riqueza de sua juventude, a vontade para o trágico e fossem pessimistas? Se fosse justamente a loucura, para empregar uma palavra de Platão, que tivesse trazido as maiores bênçãos sobre a Hélade? (NT, TA 17-18).

²⁰⁵ Tema abordado por Nietzsche em *Crepúsculo dos ídolos*. A afirmação de que Sócrates deve a Asclépio (o deus da cura na antiga mitologia grega) um galo como sinal de sua convicção de que a morte é uma cura: “Mesmo Sócrates disse ao morrer. ‘Viver — é estar há muito tempo enfermo: devo um galo a Esculápio libertador’” (CI 14).

O corpo, então, é fonte de prazer e satisfação sensorial. O próprio exercício daquilo que constitui nossa natureza leva ao florescimento da cultura, mas essa pode ser assaltada pela tirania da razão e da utilidade que aparece toda vez que se reforça a dissociação entre corpo e alma, condenado a se impor uma hierarquia na qual a alma que pensa tem prevalência sobre o corpo que obedece. O que na perspectiva racionalista aparece como loucura, Nietzsche julga como sinal de saúde do corpo, presente na prática artística sob a forma do jogo e da brincadeira, de modo a mostrar que essa visão de mundo revela que ser matéria, ser carne, é uma dignidade e um esplendor, “expressão da aptidão dionisíaca de um povo” (NT 143).

Muito além da inspiração schopenhaueriana, Nietzsche explora a ambiguidade entre o corpo e “dualismo platônico” em seus primeiros escritos e usa o conceito de corpo tanto como uma metáfora para o conhecimento trágico quanto como princípio biológico de todo fenômeno cultural. Entretanto, o fenômeno biológico não são aparências de um “mundo verdadeiro” que existe além dos fenômenos apreendidos. Isto é, ao apontar a fisiologia dos impulsos artísticos, Nietzsche não os aproxima do conceito de coisa em si. O filósofo não trabalha com a distinção entre algumas aparências serem verdadeiras, pois correspondem à maneira como o mundo realmente é, e falsas na medida em que não correspondem.

Aprofundaremos no último capítulo essa questão, mas vale pontuar que não há algum critério de verdade que nos permita distinguir as aparências desta forma, já que o termo “ilusão” que surge ao longo do texto para distinção entre apolíneo e dionisíaco não diz respeito a um tipo de engano dos sentidos ou interpretação errônea da realidade. Como não há um mundo metafísico além da experiência sensorial, não faz mais sentido a distinção entre aparência e realidade em consequência da constatação de ilusões neste

nível de diferenciação, pois, nossos sentidos, na medida em que relatam como o mundo aparece a cada corpo, não mentem.

Nietzsche apresenta, então, a afirmação de que “um alvo completamente diverso tem a arte do artista plástico: aqui o sofrimento do indivíduo subjuga Apolo mediante a glorificação luminosa da eternidade da aparência, aqui a beleza triunfa sobre o sofrimento inerente à vida, a dor é, em certo sentido, mentirosamente apagada dos traços da natureza” (NT 102), e apresenta a contrapartida de que na arte dionisíaca, “a mesma natureza nos interpela com sua voz verdadeira, inalterada” de modo a obrigar o vivente à existência e a eternamente ‘satisfazer-se com essa mudança das aparências!’” (NT 102).

Embora o dionisíaco também seja criado através das sensações básicas e do êxtase que ocorre quando o corpo “agrupa” essa torrente de sensações, a imposição de forma plástica sobre os dados fornecidos pelos sentidos é a característica mais importante da formação da tragédia.

Assim, o apolíneo nos arranca da universalidade dionisíaca e nos encanta (...) através deles satisfaz o nosso senso de beleza sedento de grandes e sublimes formas; faz desfilar ante nós imagens de vida e nos incita a apreender com o pensamento o cerne vital nelas contido. Com a força descomunal da imagem, do conceito, do ensinamento ético, da excitação simpática, o apolíneo arrasta o homem para fora de sua auto-aniquilação orgiástica e o engana, passando por sobre a universalidade da ocorrência dionisíaca, a fim de levá-lo à ilusão de que ele vê uma única imagem do mundo (...). O que não conseguirá a magia terapêutica de Apolo, se até dentro de nós pode suscitar a ilusão de que efetivamente o dionisíaco, a serviço do apolíneo, é capaz de

intensificar os efeitos deste, de que a música, mesmo essencialmente, é arte de representação para um conteúdo apolíneo? (NT 127)

A imposição da forma como unidade, identidade, em sensações que geram a arte dionisíaca é o que permite a tragédia, enquanto símbolo máximo da afirmação da existência, surgir em meio aos gregos clássicos. Não se trata simplesmente de aplicar diferentes sistemas lógicos para a classificação de objetos individuais, pois o fenômeno estético cria os próprios objetos que então classificamos. Ou seja, o corpo extático será o sucedâneo possível a relações naturais perdidas no estado “civilizado” e a forma a transformação dele em um fenômeno humano. Sua afirmação é um artifício, por isto só poderá ser fruto de uma ruptura, que Nietzsche afirma ser simbolizada na quebra do princípio de individuação, mesmo que em meio ao processo artístico o artista não esteja conscientes deste processo criativo²⁰⁶.

A falsificação é necessária porque não podemos viver em um mundo tal qual descrito pelo pessimismo schopenhaueriano. Ou seja, sem a arte, Sileno seria dotado de razão quando afirma que viver seria um erro. ““Por que me obrigas a dizer-te o que seria para ti mais salutar não ouvir? O melhor de tudo é para ti inteiramente inatingível: não ter nascido, não ser, nada ser. Depois disso, porém, o melhor para ti é logo morrer”” (NT 36). Em vez disso, somos capazes de aventurar na construção de sentido, significado e valor para a vida. Tal tarefa que poderia ser vista pela ação do apolíneo, mas, como também buscamos o prazer máximo com tudo aquilo que a experiência de estar vivo pode oferecer, vemos florescer o dionisíaco.

²⁰⁶ Similar às observações de Nietzsche sobre o perspectivismo no início do *Além do Bem e do Mal*: “a inverdade é uma condição de vida” (ABM §4). Nietzsche argumenta que não poderíamos viver sem esta “falsificação” constante, de modo que “renunciar a falsos julgamentos significaria renunciar à vida e à negação da vida” (ABM §4).

A negação desse fato torna a pessoa em um otimista que acredita erroneamente que o mundo da vida que ele construiu é algo encontrado na natureza e, portanto, crê na razão enquanto verdadeira em sua inquisição da realidade. Neste sentido, o otimismo teórico é dogmático e enganador porque não consegue entender que também estão criando artisticamente o mundo.

Em contraste, o artista trágico, justamente por ser dionisíaco, entende que os viventes criam a ordem e o valor que constituem nossas respectivas perspectivas, e é tarefa do filósofo recriar conscientemente uma perspectiva que reflita as condições e valores que permitiram o nascimento da arte trágica. No caso de *O nascimento da tragédia*, portanto, podemos afirmar que esse movimento seria o apelo nietzschiano para que seu tempo entenda as possibilidades trazidas por Schopenhauer e especialmente Wagner. Ao fazê-lo, a filosofia não apenas dará estilo a seu caráter (GC 290), mas também transfigurará a existência naquilo que “ela é” e a justifica: como fenômenos estéticos (NT §5).

Segundo Roberto Machado, “se *O nascimento da tragédia* é um centauro nascido do cruzamento da arte, da ciência e da filosofia, (...) é em uma de suas passagens mais poéticas que se revela de modo mais veemente o tom militante em favor do renascimento do trágico pela força criadora do dionisíaco musical”. Sendo justamente a disposição do filósofo que, conclui Machado, “insere o primeiro livro de Nietzsche no projeto de política cultural iniciado, na Alemanha, por Winckelmann, Goethe e Schiller, principalmente, e tinha, na época de Nietzsche, Wagner como seu principal representante”²⁰⁷. Assim, a questão da afirmação do corpo é central para o

²⁰⁷ MACHADO, R. 2006, p.182.

desenvolvimento que o filósofo pretende para a questão da arte em uma perspectiva trágica.

Schopenhauer tendo razão, como poderia a arte grega afirmar a vida? Além disso, como pode Nietzsche afirmar que a tragédia ensina que é desejável e que vale a pena viver? Nietzsche denomina esse reconhecimento geral da natureza e do destino do indivíduo como sabedoria dionisíaca cuja origem remete à descrença nas ilusões que comumente protegem a vida de sua face terrível. Como veremos nos próximos capítulos, essa temática compõe o debate de Nietzsche com o pessimismo filosófico, mas cabe pontuar que sua atenção foi atraída para os gregos porque seriam dotados de uma cultura que já não os colocava como selvagens brutos, insensatos e insensivelmente impelidos pela vida por impulsos instintivos cegos. Em vez disso, eram altamente inteligentes, sensíveis e conhecedores dos percalços da existência. O fato de não serem sustentados por algo como a crença religiosa cristã, nem por nenhum mito de progresso histórico, faz a civilização grega ser um elemento central para procurar na sua arte os segredos pelos quais seu povo não sucumbiu à negação do corpo.

A arte trágica é uma realização marcante e gloriosa para toda cultura e, segundo Nietzsche, os gregos foram capazes de produzi-la justamente por serem dionisíacos. Esta é a ideia orientadora de todo o tratamento que Nietzsche dá à arte em geral, pois, fazendo referência às figuras conceituais de Dioniso e Apolo, traz à baila a noção central de sua filosofia da arte: a afirmação da existência. A relação entre a arte e a vida

em *O Nascimento da tragédia* requer ser entendida não como uma esfera de atividade e experiência autocontida e fechada na subjetividade, mas como intimamente ligada ao corpo. Isso se reflete em uma espécie de dialética entre a disposição do corpo e a compreensão do mundo de modo que, cada um afetando o outro, interfere na produção de obras de arte. Essa ideia deve ser vista quando Nietzsche afirma que os impulsos artísticos — dionisíaco e apolíneo — são manifestações de tendências básicas discerníveis tanto nos seres humanos quanto na natureza.

As consequências de sua interpretação da ocorrência desses impulsos são evidentes no desenvolvimento do conceito de corpo que gradualmente se desloca para o centro de suas discussões sobre a arte, a vida e o mundo em seus escritos posteriores, mas que já em sua primeira obra delimitam uma importante diferença em relação a Schopenhauer. Como foi observado, quando Nietzsche introduz sua discussão sobre a dualidade entre apolíneo e dionisíaco, destacam-se duas formas de arte como paradigmas de cada uma delas: “a arte do figurador plástico” e a “arte não-figurada” (NT 27). Sua noção de impulso revela que os seres humanos são impelidos por disposições arcaicas a responder a cada um deles à contramão da razão.

Nietzsche parte de que a arte está diretamente relacionada com o corpo e assim, por meio da vivência estética, os seres humanos são capazes de desempenhar suas funções de sustentação de vida. O argumento de Nietzsche segue que as atividades artísticas devem ser consideradas como uma peça dos processos mais básicos da vida. Ou seja, a arte imita a natureza na medida em que o mesmo processo ocorre nas duas. “Em face desses estados artísticos imediatos da natureza, todo artista é um ‘imitador’, e isso quer como artista onírico apolíneo, quer como artista extático dionisíaco” (NT 32).

A transformação criativa está envolvida na arte não menos do que na natureza, pois a verdadeira arte não mais envolve a tentativa de representar a natureza crua, isto é, não é o apolíneo e o dionisíaco puros que são fielmente transpostos na obra, mas a verdadeira arte apenas dá expressão ao conteúdo das experiências vividas durante esses estados. Mesmo Nietzsche compreendendo estes estados fisiológicos como o ponto de partida para a criação artística, os termos “sonho” e “êxtase” estão sendo usados metaforicamente, pois a arte criada pelos viventes envolve necessariamente uma transfiguração daquilo que é experimentado por meio desses estados artísticos da natureza.

Nestes termos, o corpo é trabalhado por Nietzsche como central na arte também por fazer a diferença qualitativa entre os tipos de transfiguração. Em outras palavras, podemos falar de um tipo de arte com um caráter simbolicamente expressivo e outro sem. É importante notar que a arte não deve ser compreendida como possuidora da função de representar fielmente ou de expressar simbolicamente qualquer coisa. Isso porque é o suplemento da realidade da natureza (NT 140), ou seja, é o produto da experiência fisiológica da vida colocado ao lado dela para sua superação. Se existe alguma relação significativa entre a arte e essa realidade, segundo Nietzsche, ela não consiste na ligação imediata da arte com os fenômenos experienciais dos quais ela é transfiguração, mas na sua capacidade de nos levar a experimentar melhor o mundo da experiência comum.

A arte dionisíaca não é menos uma “transfiguração” da natureza do que a arte apolínea. A relação quase “imediata” de identidade com a “unidade primordial” que Nietzsche descreve com o dionisíaco está também sob uma forma alterada, pois no confronto com o seu destino, o herói refaz simbolicamente os suplícios de Dioniso.

Assim, “a essência da natureza deve expressar-se por via simbólica” (NT 35), e é essa ideia que surge sustentando a tese de que, “para captar esse desencadeamento simultâneo de todas as forças simbólicas, o homem já deve ter arribado ao nível de despreendimento de si próprio que deseja exprimir-se simbolicamente naquelas forças: o servidor ditirâmico de Dioniso só é portanto entendido por seus iguais!” (NT 35).

Cabe salientar que se trata de um simbolismo do corpo — a dança, forçando cada membro a um movimento rítmico. Nietzsche considera esses símbolos como as sublimações de impulsos naturais atrelados ao dionisíaco arcaico, sendo o “simbolismo” ao qual elas dão origem, passível de uma analogia com as forças da própria natureza. Contudo, ao pensar na arte, Nietzsche afirma que nossa natureza alcança um “jubileu artístico” (NT §2). Em outras palavras, as expressões originadas por este fenômeno têm uma afinidade natural com a realidade que simbolizam, mas o artista dionisíaco não emprega símbolos para expressar algum afeto específico ou alguma característica particular da vida cultural, ele se inspira nessa experiência e expressa a realidade da natureza de uma maneira que nos permite superar nossa aversão a ela e obter “alegria na existência” a partir da identificação com ela.

As noções de transfiguração e ilusão não se restringem apenas às obras de arte, mas dizem respeito aos sujeitos de tal experiência na medida em que só existem enquanto fenômeno humano. A consciência dos viventes que experimentam essas formas de arte passa por uma transformação análoga à que ocorre em sua criação, ou seja, a própria identidade psicológica do sujeito que vive a arte é, assim, em certo sentido, transfigurada, ainda que limitada.

Apesar da influência de Schopenhauer no quadro geral desenvolvido, Nietzsche mostra que através da experiência provocada pelo dionisíaco na arte, o indivíduo pode

avaliar diferentemente a existência. Não se trata de modificá-la, mas afirmá-la. O corpo experimenta o prazer imenso e justifica a existência só pelo fato desse momento existir. Nietzsche entende que a valorização do corpo pela arte se aplica tanto à contemplação de imagens idealizadas que elevam o indivíduo acima da ação ordinária, quanto à experiência de corporificar expressões simbólicas originadas na experiência que abre mão do controle do indivíduo. Por isso a transformação do “homem dionisíaco” não envolve a obtenção de uma vontade contemplativa (a falta de vontade), mas a representação vívida de uma união profunda com aquilo que escapa da individuação.

Não podemos dizer que sob o dionisíaco o indivíduo troca suas “informações fisiológicas” e sua “identidade cultural” com outra experiência, tampouco podemos afirmar que ele escapa do curso de destruição reservado a tudo que vive. Entretanto, como fenômeno experiencial ele é fisiologicamente transformado em um vivente para quem a única realidade da qual ele está consciente é aquela que se expressa nos movimentos rítmicos em que ele está imerso. Nietzsche, então, argumenta que, através da experiência da arte dionisíaca, podemos reconfigurar o metro utilizado para avaliar a existência, pois:

Nós mesmos somos realmente, por breves instantes, o ser primordial e sentimos o seu indomável desejo e prazer de existir; a luta, o tormento, a aniquilação das aparências se nos afiguram agora necessários, dada a plethora de incontáveis formas de existência a comprimir-se e a empurrar-se para entrar na vida, dada a exuberante fecundidade da vontade do mundo; nós somos trespassados pelo espinho raivante desses tormentos, onde quer que nos tenhamos tornado um só, por assim dizer, com esse incomensurável arquiprazer

na existência e onde quer que pressintamos, em êxtase dionisíaco, a indestrutibilidade e a perenidade deste prazer (NT 102).

Não ser “si mesmo” apresenta-se como resultado da arte, por isso essa transformação se manifesta como um comportamento que cessa a atividade ordinária. Tal experiência seria exemplarmente extasiante na medida em que se descobre que a própria existência é um momento da realidade universal. Isto é, expressa na arte dionisíaca, a existência com a qual damos conta ordinariamente se mostra em sua essência: não passa de mais uma simples individuação de algo que existe eternamente, ou seja, não guarda nenhum privilégio a si. Com isso em mente, se colocamos em pé de igualdade todas as experiências que o corpo permite vivenciar, abrimos espaço para uma nova hierarquia de valores.

A afirmação do corpo pela arte não significa que se tenha o poder de dissipação da ilusão envolvida na consciência ordinária de si mesmo. Mas, na medida em que tal experiência leva à união profunda com essa “realidade”, pode-se dizer também que essa transformação tem o significado de fomentar outra ilusão (ou outras ilusões). Segundo Nietzsche, uma arte que afirma o dionisíaco, não menos do que no caso da arte apolínea, sugere o valor da vida por meio da afirmação de uma mentira: a eternidade da vida para além dos fenômenos.

Isso aparece ao menos duas vezes em *O nascimento da tragédia*: “Uma vez que os favoritos dos deuses morrem cedo, isso vale em todas as coisas, porém não menos certo é que, depois, eles vivem eternamente com os deuses” (NT 124); “O véu de beleza da arte, àqueloutro, por sua vez, o consolo metafísico de que, sob o turbilhão dos fenômenos, continua fluindo a vida eterna” (NT 108). Não obstante, a ilusão em jogo não é que exista uma vida eterna em outro lugar, mas que através da transformação de

nossa identidade psico-fisiológica, cujo fenômeno sugere alcançar um senso de unidade com a natureza, descobrimos o conhecimento dionisíaco de que a existência permanece disponível para nós em sua máxima experimentação.

Deve-se, porém, separar “os gregos dionisíacos dos bárbaros dionisíacos” (NT 33). Podemos compreender essa ideia através do menosprezo que a vida ordinária pode sofrer mediante a grandeza deliciosa do êxtase dionisíaco. “A disparidade entre os estados dionisíacos e a angustiante da vida comum, a ilusão discernida e seu reconhecimento considerado desconcertante; e assim o efeito de longo prazo de tal experiência pode ser mais prejudicial do que propício à vida”²⁰⁸. Este tipo de experiência se torna alcançável por meio de uma valorização do carnal, do instintivo, tal qual os gregos trágicos o fizeram, mas o apolíneo é indispensável, pois torna a existência daqueles que a vivem qualitativamente diferente daquela experimentada por os indivíduos que permanecem inteiramente imersos no êxtase, na experiência arrebatadora do dionisíaco. Essa diferença qualitativa explica a celebração da realização dos gregos clássicos na criação da arte trágica em *O nascimento da tragédia*.

Afirmar o corpo significa que a vida não pode afinal ser vivida apenas no plano do natural, mas que a experiência estética suscitada pela tragédia reflete a vitória da arte sobre a depreciação da existência, com a qual a arte é capaz de iluminar o mundo da experiência comum. A condição humana é trágica, mas a arte trágica pode exprimir o fundamento dionisíaco de existência para que a transformação fisiológica envolvida no impulso dionisíaco absorva os efeitos negativos oriundos de uma falta de significado transcendente. Com isso, podemos afirmar que o problema do pessimismo ronda as

²⁰⁸ SCHACHT, Richard. 2002, p. 513.

principais teses de Nietzsche em sua obra de estreia, pois ele não está de modo algum disposto a concluir que o que poderia ser chamado de sabedoria dionisíaca encerre uma verdade sobre a existência que a julgue como um fenômeno a ser considerado sem saída para as aspirações humanas ante a natureza.

De acordo com Alexander Nehamas, Nietzsche pensa a relação entre corpo e arte a partir de um esteticismo que escapa ao dogmatismo implícito no projeto científico²⁰⁹. Por outro lado, o comentador Brian Leiter argumenta que a tese de Nehamas falha na interpretação de Nietzsche porque possui uma compreensão ruim do que significa afirmar que Nietzsche pensa o mundo como um texto literário, ou seja, como algo essencialmente indeterminado, o que permite a defesa da legitimidade de uma pluralidade de interpretações contraditórias.

O ponto levantado por Leiter para combater uma definição esteticista do pensamento nietzschiano é que, ao longo de toda obra, majoritariamente encontramos apelos aos resultados das ciências naturais que não permite defender que o filósofo pensa ser o mundo dotado de uma natureza parelha ao que normalmente associamos a textos e personagens literários²¹⁰. Neste contexto, ao contrário do pluralismo esteticista, Leiter defende que interpretar o mundo como um texto literário não implica na legitimidade de uma pluralidade de interpretações conflituosas, mas, como bom

²⁰⁹ Cf. NEHAMAS, A. 1985.

²¹⁰ Cf. LEITER, B. 2002.

filólogo, Nietzsche defenderia que interpretar textos significa interpretá-los corretamente.

Em outras palavras, em vez de permitir uma pluralidade de interpretações conflituosas, Nietzsche defenderia que o mundo e a natureza requerem maneiras corretas de aproximação. Isso ficaria claro no desenvolvimento posterior da filosofia de Nietzsche²¹¹, mas também seria a tese pertinente a *O nascimento da tragédia*, visto, por exemplo, quando Nietzsche elogia o avanço de Kant e Schopenhauer, e apesar de sugerir um antagonismo com a sabedoria trágica, defende-se que o erro é o otimismo, não a “versão científica” para o mundo.

Enquanto o infortúnio que dormita no seio da cultura teórica começa paulatinamente a angustiar o homem moderno, e ele, inquieto, recorre, tirando-os de suas experiências, a certos meios a fim de desviar o perigo, sem que ele mesmo creia nesses meios; isto é, enquanto esse homem começa a pressentir as suas próprias consequências, grandes naturezas, com disposições universais, souberam utilizar com incrível sensatez o instrumento da própria ciência, a fim de expor os limites e condicionamentos do conhecer em geral e, com isso, negar definitivamente a pretensão da ciência à validade universal e a metas universais: prova mediante a qual, pela primeira vez, foi reconhecida como tal aquela ideia ilusória que, pela mão da causalidade, se arroga o poder de sondar o ser mais íntimo das coisas (NT 110).

²¹¹ “Retraduzir o homem em a natureza, tornar-se senhor de muitas interpretações vãs e sentimentais e dos sentidos ocultos, do que até agora foi recoberto como que por um estrato de seixos e pelo eterno fundamental ‘homo natura’”. (ABM 157)

Leiter argumenta que interpretar corretamente o mundo significa para Nietzsche interpretar o ser humano como um organismo natural, portanto, ele constrói um programa naturalista que é “nitidamente inestético” no sentido de um pluralismo interpretativo. Neste contexto, a interpretação da afirmação do corpo pela arte trágica seria uma jogada de Nietzsche em prol de um ajustamento cognitivo ao programa das ciências naturais? De fato, podemos compreender que Nietzsche liga a tese de uma justificação estética da existência a uma interpretação do papel da afirmação do corpo na arte trágica, entregando assim uma concepção naturalizada, ou seja, não metafísica, do ser humano e do mundo. Entretanto, em *O nascimento da tragédia*, ele recorre à visão científica da sua época para justificar uma ontologia que prevê um espaço aberto de disputa sobre o valor da existência.

Isso pode ser percebido no valor que Nietzsche concede a Heráclito, seja na obra inaugural, seja em *A filosofia na época trágica dos gregos*. O que podemos considerar uma ontologia na proposta estética nietzschiana se encontra justamente na compreensão da realidade de acordo com a categoria estética do jogo, em vez das categorias morais como bem e mal, verdade e mentira. A sabedoria dionisíaca revela o mundo em que tudo existe e “é o que é” apenas em relação ao corpo, de modo que, quando consideradas em “si mesmas”, as entidades fundamentais da realidade são essencialmente indeterminadas.

Embora em seu primeiro livro se limite a recorrer a Heráclito como um ponto de referência, Nietzsche deixa espaço para se apropriar desta tese heraclitiana para justificar sua versão do fenômeno do dionisíaco. Assim, se o que Nietzsche apresenta como reconhecimento do papel que o conhecimento científico de sua época opera para

justificar as características de uma “ontologia estética”, apenas podemos reconhecer o mérito do filósofo na sua articulação de um esteticismo naturalizado.

Lembram que em ambos os estados nos cumpre reconhecer um fenômeno dionisíaco que torna a nos revelar sempre de novo o lúdico construir e desconstruir do mundo individual como eflúvio de um arquiprazer, de maneira parecida à comparação que é efetuada por Heráclito, o Obscuro, entre a força plasmadora do universo e uma criança que, brincando, assenta pedras aqui e ali e constrói montes de areia e volta a derrubá-los (NT 142).

Nietzsche nos mostra uma visão de mundo compreendida como correta, e isto explica muito de sua tentativa em reconstruir conceitualmente um modo de vida pré-socrático que se perdeu no tempo²¹². Essa tese é fundamental para compreendermos a afirmação do corpo, por isso cabe ressaltar que *O nascimento da tragédia* é construído em torno de uma interpretação narrativa sobre o nascimento, a morte e o renascimento da tragédia que está diretamente relacionada com o nascimento e a morte de uma visão de mundo dionisíaca.

Implícita nessa estrutura, encontramos a ideia de que a arte genuína emerge dentro de uma compreensão específica do que é a existência e o mundo. Deste modo, se esta visão é destruída, a arte genuína ou a tragédia perece com ela e as formas racionalizadas tomam o seu lugar. Nas palavras de Nietzsche, a arte é forçada a servir as exigências da filosofia otimista de Sócrates (NT §14). Ele entende que, se a tarefa da arte, incluída aqui a filosofia, dentro de uma “cosmovisão” otimista é ultrapassar o

²¹² O que podemos mostrar citando o título de um de seus escritos iniciais: *A visão dionisíaca de mundo*., que foi um dos cinco ensaios e palestras que constituíram a base do seu primeiro livro.

sofrimento e curar a dor inscrita na existência através do conhecimento (NT §18), opostamente, a tarefa da arte quando se adota a cosmovisão pessimista é justificar e afirmar a existência através da transfiguração do sofrimento em um “fenômeno estético” (NT §5).

Neste sentido, claramente está em questão que o escopo da arte dionisiaca é transfigurar os elementos feios e desarmônicos, aos quais toda forma de existência está imersa, em um “jogo artístico” que expresse a construção e destruição lúdica do reino da individualidade, o que ele pretende expor nos termos de um fenômeno estético percebido como o transbordamento do “prazer primordial” (NT §24).

Ao comparar o fenômeno estético à representação de Heráclito de uma criança que “coloca pedras aqui e ali”, Nietzsche mostra a relação intrínseca de seu primeiro livro publicado e as reflexões sobre a filosofia pré-socrática em sua obra inédita, *A filosofia na época trágica dos gregos*. Esse texto nos ajuda a compreender a motivação geral de *O nascimento da tragédia* porque, através de uma longa exposição da filosofia de Heráclito, a exposição de Nietzsche não só compara o entendimento heraclitiano do mundo com um jogo artístico de construção e destruição lúdica, mas também atribui ao pré-socrático a visão de que tudo no mundo é constituído pelas suas relações.

A tese de a valoração da existência depender do corpo é justificada por Nietzsche quando associa a filosofia de Heráclito à visão de mundo do “homem estético”, sendo o significado de estético aqui, o entendimento de que neste mundo só há movimento, que somos como “artistas e crianças” que se envolvem com o mundo sem nenhuma teleologia superior que a justifique. O “homem estético”, podemos assim dizer, experimenta a existência sem qualquer aditivo moral.

E, assim como brincam o artista e a criança, assim brinca também o fogo eternamente ativo, constrói e destrói com inocência — e esse jogo joga-o o Eão consigo mesmo. Transformando-se em água e em terra, junta, como uma criança, montinhos de areia à beira-mar, constrói e derruba: de vez em quando, recomeça o jogo. Um instante de saciedade: depois, a necessidade apodera-se outra vez dele, tal como a necessidade força o artista a criar. Não é a perversidade, mas o impulso do jogo sempre despertando de novo que chama outros mundos à vida. As vezes, a criança lança fora o brinquedo: mas depressa recomeça a brincar com uma disposição inocente. Mas, logo que constrói, liga e junta as formas segundo uma lei e em conformidade com uma ordem intrínseca (FT §7).

Encontramos a almejada justificação estética do mundo, mas que também não podemos furtar de compreender como uma visão naturalizada do mundo. Isso ocorre porque a interpretação de Nietzsche sobre esse aspecto da filosofia anterior a Sócrates exibe uma ontologia naturalizada desprovida de qualquer entidade transcendente e metafísica. Ou seja, a “visão de mundo” compartilhada aqui se mostra como um relato do que existe fundamentalmente sem recorrer a entidades que transcendem o mundo físico ou natural. O argumento nietzschiano defende que, para afirmar o corpo, “o mundo natural”, é preciso deixar de lado todo compromisso com um “segundo mundo” metafísico que possa ser usado para condenar ou coordenar as ações humanas na existência.

Deste modo, em termos do escopo de nossa investigação, entendemos que uma afirmação completa da existência, tal qual Nietzsche julga envolver a tragédia, requer o

abandono da ontologia dualista de Schopenhauer. Apesar disso, não encontramos no texto publicado de *O nascimento da tragédia*, tal censura a Schopenhauer.

Não seriam conflitantes a apropriação da metafísica da Vontade e a visão heraclitiana de mundo? Para responder esta questão, temos que ter em mente que, ao apresentar um relato naturalista da arte, situando sua proposta visando negar qualquer distinção entre um mundo físico e um mundo metafísico, Nietzsche não se limita a um materialismo ou mecanicismo. Isso é visto nas suas noções de abertura apolínea ao Olimpo (NT §3) e abertura dionisíaca às forças da natureza (NT §7 e §16)²¹³. Deste modo, a influência de Schopenhauer sobre Nietzsche não se confunde com a metafísica da Vontade, pois não só eliminou a fonte metafísica de todo devir, como também negou a existência de qualquer coisa no mundo empírico que seja dotada de propriedades intrínsecas. Embora o discurso de Nietzsche sobre a afirmação do corpo sugira uma tese sobre a constante mudança do mundo empírico, essa ideia também pode ser entendida como uma visão sobre a estrutura relacional da realidade: a visão de que as entidades fundamentais do mundo, consideradas em si mesmas, são essencialmente indeterminadas.

Nietzsche nos mostra isso ao comentar seu próprio livro. Citamos uma passagem longa, pois se conferimos crédito ao filósofo, nada melhor do que sua própria análise:

Já no prefácio a Richard Wagner é a arte — e não a moral — apresentada como a atividade propriamente metafísica do homem; no próprio livro retorna múltiplas vezes a sugestiva proposição de que a existência do mundo só se justifica como fenômeno estético. De fato, o livro todo conhece apenas um sentido de artista (...) — um “deus”,

²¹³ Cotejando com seu texto sobre a filosofia na época trágica, vemos que Nietzsche também deu um passo no sentido de negar completamente o Ser (FT §5).

se assim se deseja, mas decerto só um deus-artista completamente inconsiderado e amoral, que no construir como no destruir, no bom como no ruim, quer aperceber-se de seu idêntico prazer e autocracia, que, criando mundos, se desembaraça da necessidade da abundância e superabundância, do sofrimento das contraposições nele apinhadas (NT, TA 18).

A influência de Heráclito é central na construção da ontologia básica para o nascimento do trágico, pois abre caminho para pensar o mundo como composto de opostos que são necessariamente unidos. Tudo o que coexiste no espaço e no tempo tem apenas uma existência relativa, que cada coisa existe através e para outra como ela. Isto é mais bem fundamentado em *A filosofia na época trágica*, já que lá a doutrina de Heráclito sobre o devir é aprofundada quanto à tese da mudança e estabilidade (FT §5). Tal ontologia está relacionada à afirmativa sobre o constante conflito entre os impulsos artísticos que permeia a teoria nietzschiana da tragédia porque os tipos de relações que se mantêm neste nível são relações dinâmicas, de tal forma que todos os impulsos na relação estão necessariamente afetando ou sendo afetados pela outro da relação.

Dito de outra forma, a tragédia pressupõe a sabedoria dionisíaca sobre um mundo essencialmente indeterminado porque seus impulsos fundamentais não têm nenhum caráter determinante em si mesmos, ou seja, independentemente de suas relações. Em vez disso, assumem um caráter determinado somente na medida em que se relacionam com o corpo, pois se humanizam apolineamente.

A nosso ver, de acordo com Nietzsche, se as melhores teorias filosóficas não atestam a existência de entidades não-relacionais, isto é, a existência de coisas-em-si, não se sucede que devemos supor sua existência simplesmente com o argumento de que

a realidade desprovida de tais entidades é ininteligível para nós. Por isso rejeita o isomorfismo entre o pensamento e o Ser, aceitando uma visão de mundo na qual os eventos não são ontologicamente anteriores às suas relações.

O mundo como a eternamente cambiante, eternamente nova visão do ser mais sofredor, mais antitético, mais contraditório, que só na aparência sabe redimir-se: toda essa metafísica do artista pode-se denominar arbitrária, ociosa, fantástica — o essencial nisso é que ela já denuncia um espírito que um dia, qualquer que seja o perigo, se porá contra a interpretação e a significação morais da existência. Aqui se anuncia, quiçá pela primeira vez, um pessimismo “além do bem e do mal”, aqui recebe palavra e fórmula aquela “perversidade do modo de pensar” contra a qual Schopenhauer não se cansa de arremessar de antemão as suas mais furiosas maldições e relâmpagos — uma filosofia que ousa colocar, rebaixar a própria moral ao mundo da aparência e não apenas entre as “aparências” ou fenômenos, mas entre os “enganos”, como aparência, ilusão, erro, interpretação, acomodamento, arte (NT TA 18).

Cap. 3. Nietzsche e o Pessimismo

3.1. O pessimismo em *O nascimento da tragédia*

Seguindo o que até aqui foi investigado, é importante ter em mente que o argumento desenvolvido pelo filósofo visa explicar não apenas a gênese da tragédia, mas de toda a antiga poesia grega. Coloca em evidência não só as forças artísticas da natureza, mas sim a condição humana diante de uma proposta de justificação da existência pela perspectiva do efeito estético experimentado no espetáculo trágico. Neste contexto, embora a dualidade entre os impulsos apolíneo e dionisíaco seja fundamental para compreender a teoria nietzschiana sobre como nasce a tragédia ática, ela é também central na explicação de por que, por meio dessa dualidade, podemos representar devidamente o gênio musical, cabendo investigar como a mesma praticamente desaparece uma vez que a figura de Sócrates é introduzida na obra. “Antes de chamarmos pelo nome esse outro espectador (...) aproximemo-nos agora dessa tendência socrática com a qual Eurípides combateu e venceu a tragédia esquiliana. Que objetivo (...) poderia em geral, na mais alta idealidade de sua execução, ter o propósito euripídiano de basear o drama tão-somente sobre o não-dionisíaco?” (NT 78-79).

De modo geral, como mostraremos adiante, isso ocorre justamente porque a figura de Sócrates não estaria no lugar antes dedicado ao impulso apolíneo, mas sim consistiria na introdução de forças exógenas e hostis à arte: racionalismo e otimismo. Tendo em mente essa contraposição, o texto de *O nascimento da tragédia* como um todo pode ser entendido por meio de uma dinâmica diferente: sob a luz da importância

da relação entre o pessimismo e otimismo, poesia e filosofia. Portanto, o problema do pessimismo é um dos focos centrais dos princípios fundamentais das primeira obra de Nietzsche²¹⁴.

Concomitante à descrição dos impulsos apolíneo e dionisíaco, Nietzsche propõe como motivação essencial para a arte, a relação desta com uma necessidade prática: ela surge como uma ferramenta indispensável para enfrentar o terrível inserido na malha da existência. Este panorama existencial é denominado como sabedoria trágica. Esse conceito é fundamental para entender a participação de Nietzsche no debate sobre o pessimismo no século XIX. A centralidade dessa questão pode ser percebida em diversas passagens, como a que se segue: “as luminosas aparições dos heróis de Sófocles, em suma, o apolíneo da máscara, são produtos necessários de um olhar no que há de mais íntimo e horroroso na natureza, como que manchas luminosas para curar a vista ferida pela noite medonha” (NT 63).

A centralidade dessa discussão pode ser acompanhada também na publicação do prefácio tardio *Tentativa de autocrítica*, no qual o filósofo afirma ter ousado pensar a questão da arte pela perspectiva da vida, “àquela tarefa de que este livro temerário ousou pela primeira vez aproximar-se — *ver a ciência com a ótica do artista, mas a arte, com a da vida ...*” (NT 17). No bojo dessa afirmação, Nietzsche reconhece na sua autocrítica o peso dos defeitos resultantes de ter estado sob a influência de Schopenhauer, mas também afirma que o livro coloca uma série de questões importantes, como a natureza da arte e seu significado na transformação do iniciado no

²¹⁴ Encontramos no *Nachlass*: “A única possibilidade de vida: na arte. Caso contrário, um afastamento da vida. A aniquilação completa da ilusão é o impulso das ciências: seria seguido pelo quietismo - se não fosse pela arte”. Nietzsche. 2009, p. 22.

dionisíaco em um tipo de pessoa intensificada em seu sentimento de vida, capaz de dizer sim, de querer a existência cada vez mais.

Sobre a questão do efeito estético e da função metafísica da arte, portanto, também se ajusta a pergunta acerca das nuances entre o que o grego trágico revela do valor da existência e o que veio a ser pautado posteriormente pelo “homem teórico”. Deste modo, concomitante a sua interpretação sobre o embate entre realidade e ilusão, a qual diz que os impulsos artísticos, apolíneo e dionisíaco, são impulsos da natureza e que emergem no mundo para satisfação de sua própria vontade, Nietzsche afirma que as artes como um todo trabalham para tornar a vida possível e digna (NT 29). O problema é que a arte pós-Sócrates passa a servir ao reino das ações individuais pelas quais o impulso dionisíaco sai de cena.

Mesmo não ocultando a influência de Schopenhauer sobre seu entendimento de mundo, o jovem Nietzsche estava profundamente inquieto com as conclusões schopenhauerianas a respeito do “valor da existência”. Contra seu mestre, afirma que enquanto fenômeno estético, a existência e o mundo podem ser justificados. Ao discutir a situação terrível ao qual estava imerso o povo Heleno, Nietzsche entendeu que “ele é salvo pela arte, e através da arte salva-se nele — a vida” (NT 55)²¹⁵.

A tarefa “que” Nietzsche entende para a arte está diretamente ligada a sua interpretação de que toda a arte grega nasce de Dioniso; essa seria a grande revelação alcançada pelo grego apolíneo: “Sim, ele devia sentir mais ainda: toda a sua existência, com toda beleza e comedimento, repousava sobre um encoberto substrato de sofrimento

²¹⁵ “Não é de se presumir que, sob suas idílicas seduções, sob suas alexandrinas artes da lisonja, a suprema e, cumpre assim chamá-la, verdadeiramente séria tarefa da arte — livrar a vista de olhar no horror da noite e salvar o sujeito” (NT 117).

e conhecimento, que lhe era de novo revelado através daquele elemento dionisíaco. E vede! Apolo não podia viver sem Dioniso! O ‘titânico’ e o ‘bárbaro’ eram, no fim de contas, precisamente uma necessidade tal como o apolíneo!” (NT 41). O processo de transformação da aspereza da realidade é indispensável para a própria vida e, por isso,

Quem compreende esse cerne interior da lenda de Prometeu — quer dizer, a necessidade de sacrilégio imposta ao indivíduo que aspira ao titânico — deverá também sentir ao mesmo tempo o não-apolíneo dessa concepção pessimista; pois Apolo quer conduzir os seres singulares à tranquilidade precisamente traçando linhas fronteiriças entre eles e lembrando sempre de novo, com suas exigências de autoconhecimento e comedimento, que tais linhas são as leis mais sagradas do mundo (NT 68).

O “terror e o horror” pessimista está na base de toda arte. Por esta razão não se trata de um entretenimento idílico, mas por saber sobre esse pessimismo que os gregos desenvolveram sua arte. Como podemos compreender essa afirmação? Primeiramente, a arte como necessidade de “salvação” sugere que o conceito de vida pode ser compreendido ao mesmo tempo como um mundo da natureza, do qual nascem todos os fenômenos, mas também como algo a ser superado, pois requer a criação para poder existir de modo afeito à humanidade.

Nietzsche é cuidadoso ao enfatizar que a “luta pela existência” não é apenas negativa, pois não é apenas a luta de um organismo com as forças destrutivas de depredação, fome e assim por diante. Ao contrário, reconheceu que contribuições positivas da cultura servem para o organismo em seu próprio crescimento. Neste sentido, a esfera estética da vida também pode ser compreendida dentro da “luta pela

existência” observada no nível biológico. Por isso ele diz: “um exemplo disso é o acima mencionado Platão: ele que, na condenação da tragédia e da arte em geral, não fica certamente atrás do ingênuo cinismo de seu mestre, precisou, por necessidades inteiramente artísticas, criar uma forma de arte que tem parentesco interno justamente com as formas de arte vigentes e por ele repelidas” (NT 88).

Resta claro que otimismo e pessimismo direcionam-se ao mesmo problema, mas o otimismo falha ao ser inartístico e esquecer que essa tarefa sempre é mantida pela força criativa. Ao enfatizar a capacidade cognitiva, a filosofia socrática confunde a essência da vivência humana quando negligencia a preeminência essencial do espontâneo, da capacidade constante de reordenamento de forças formativas, tal qual visto na Grécia trágica ao superar o pessimismo de Sileno. Pelo fato de usar a arte para negar a arte, Platão nega o papel imperioso do funcionamento do próprio organismo, em que a capacidade artística aparece ativa e sempre apta a doar formas diferentes à existência²¹⁶. Tal explicação otimista erra na medida em que assume que o Cosmo tem um *télos* passível de ser desvelado pela razão.

A tragédia, segundo Nietzsche, nos mostra justamente o contrário. Ela é a fonte mais importante para a compreensão da cosmovisão grega porque seu propósito original não é uma exposição teológica, mas a celebração de Dioniso aludida no drama musical do destino humano ante o sagrado e a pólis. Neste sentido, a tragédia fornece uma alternativa ao otimismo teórico por mostrar que a inexistência de um objetivo maior

²¹⁶ Afirmções muito semelhantes encontraram no livro *Genealogia da moral*: “Mas com isto se desconhece a essência da vida, a sua vontade de poder; com isto não se percebe a primazia fundamental das forças espontâneas, agressivas, expansivas, criadoras de novas formas, interpretações e direções, forças cuja ação necessariamente precede a "adaptação"; com isto se nega, no próprio organismo, o papel dominante dos mais altos funcionários, aqueles nos quais a vontade de vida aparece ativa e conformadora” (GM 2, §12)

para a vida não implica em uma negação total da mesma, abrindo espaço para sua justificação estética. Para tanto, “o indivíduo que quer e que promove os seus escopos egoísticos, só pode ser pensado como adversário e não como origem da arte” (NT 47).

A conjuntura do prefácio tardio ao *O nascimento da tragédia* compõe o esforço do filósofo para enfatizar os temas verdadeiramente centrais do livro, no qual se promove a mudança do subtítulo da obra: a partir da edição de 1886, o livro passa a estampar o título: *O nascimento da tragédia, ou helenismo e pessimismo*²¹⁷. Em suma, com essa mudança temos a tentativa de tornar evidente que o principal interesse filosófico do livro era encontrado junto às afirmações referentes ao fato de que: 1) a arte é um valor superior para a existência; 2) os gregos estavam cientes desse caráter terrível da existência desprovida de arte — denominado de sabedoria trágica.

Com isso o filósofo afirma que a arte depende de uma necessidade de superar a sabedoria dionisíaca instintivamente inconsciente, ou seja, por toda a arte grega perpassou as consequências de uma visão de mundo trágica e, por isso, foi possível o processo visto na tragédia: a “transposição da sabedoria dionisíaca instintivamente inconsciente para a linguagem das imagens” (NT 101). Esta afirmação vai ao encontro da tese nietzschiana que defende a cultura apolínea nascendo e convivendo lado a lado com a brutalidade e a desmesura dionisíaca.

O impulso apolíneo criador do mundo olímpico cuja beleza fez a vida ser salva pela arte, relacionava-se intimamente com o dionisíaco na forma de um conhecimento

²¹⁷ Ao abordar a série de prefácios tardios que Nietzsche constrói para suas obras, Henry Burnett nos mostra que, a respeito da “Tentativa de autocrítica” e da mudança do subtítulo de *O Nascimento da tragédia*, “Nietzsche pode referendar a tese de que a arte grega nada mais foi do que uma possibilidade de defesa diante do pessimismo. (...) Todas as ligações que ele constrói entre guerra, tragédia e pessimismo querem mostrar que o livro se justifica e que, no mínimo, já indicava aquela que será a pergunta central de sua obra”. BURNETT, Henry. 2008, p.54.

da parte “obscura” e essencial da existência; manifestado nos mitos populares dos gregos. Neste sentido, a afirmação da vida por uma cultura puramente apolínea, na qual essa assume a forma da “esplêndida” ingenuidade dos gregos antigos “segundo a característica dada, como a flor a brotar de um sombrio abismo da cultura apolínea, como o triunfo obtido pela vontade helênica, através de seu espelhamento da beleza, sobre o sofrimento e a sabedoria do sofrimento” (NT 107), pode ser entendida como a articulação que Nietzsche propõe sobre a questão de como os gregos assumiam uma visão de mundo pessimista ao mesmo tempo em que construía uma cultura extremamente afirmativa e positiva em relação à vida.

A centralidade desta questão fica clara quando o próprio Nietzsche comenta o seu texto:

Sim, o que é dionisíaco? — Neste livro há uma resposta a essa pergunta — um “sabedor” fala aqui, o iniciado e discípulo de seu deus. (...). Uma questão fundamental é a relação dos gregos com a dor, seu grau de sensibilidade (...) — aquela questão de se realmente o seu cada vez mais forte anseio de beleza, de festas, de divertimentos, de novos cultos brotou da carência, da privação, da melancolia, da dor. Estabelecido que precisamente isso tenha sido verdade — (...) de onde haveria de provir o anseio contraposto a este, que se apresentou ainda antes no tempo, o anseio do feio, a boa e severa Vontade dos antigos helenos para o pessimismo, para o mito trágico, para a imagem de tudo quanto há de terrível, maligno, enigmático, aniquilador e fatídico no fundo da existência — de onde deveria então originar-se a tragédia? (NT, TA 17).

Apesar do anacronismo com qual Nietzsche reconstrói filologicamente a arte antiga²¹⁸, a relevância da sabedoria dionisíaca retrata uma preocupação que transpassa os limites historiográficos, pois, como nos diz Julian Young, o lema de *O nascimento da tragédia* é: queremos aprender sobre a arte trágica porque, “através de um ‘renascimento’ da obra de arte grega”, Nietzsche espera poder “superar nossa própria ‘náusea’”²¹⁹.

Neste contexto, a tese de a poesia grega surgir como uma resposta a uma visão pessimista do mundo serviu para Nietzsche pensar o seu tempo e os problemas comuns ao debate levado a cabo por Schopenhauer e pelos românticos, pois acusa ter sido novamente revelado pela filosofia, não mais através do mito, mas agora através de conceitos²²⁰, o caráter falho do otimismo antagônico à visão de mundo do grego trágico²²¹.

Mesmo que Nietzsche não apresente o mundo artístico dos gregos como efetivamente emergente de uma compreensão filosófica do mundo, ele tenta articular o

²¹⁸ “Daí também por que, quando o livro é publicado, Nietzsche se preocupa com o silêncio de seus pares, sobretudo o de Ritschl escrevendo-lhe que estranha não ter recebido nenhuma palavra a seu respeito, e que esse silêncio o inquieta”. MACHADO, R. 2005b, (Introdução).

²¹⁹ YOUNG, J. 2010, p. 124.

²²⁰ “Por meio de Kant e Schopenhauer, o espírito da filosofia alemã, manando de fontes idênticas, viu-se possibilitado a destruir o satisfeito prazer de existir do socratismo científico, pela demonstração de seus limites, e como através dessa demonstração se introduziu um modo infinitamente mais profundo e sério de considerar as questões éticas e a arte, modo que podemos designar francamente como a sabedoria dionisíaca expressa em conceitos: para onde aponta o mistério dessa unidade entre a música alemã e a filosofia alemã, se não para uma nova forma de existência, sobre cujo conteúdo só podemos informar-nos pressentindo-o a partir de analogias helênicas?” (NT 119).

²²¹ A ciência entendida neste momento como aquela sensação perfeita de diferenciação em meio à natureza amorfa, capaz de nos levar à sensação de potência que se impõe de acordo com suas próprias regras sobre o mundo, ela mesma, segundo o filósofo, revela aos indivíduos sua condição fundamental. “Agora, porém a ciência, esporeada por sua vigorosa ilusão, corre, indetenível, até os seus limites (...). Quando divisa aí, para seu susto, como, nesses limites, a lógica passa a girar em redor de si mesma e acaba por morder a própria cauda - então irrompe a nova forma de conhecimento, o conhecimento trágico” (NT 95).

processo originário de criação artística a partir de sua relação com a experiência de mundo por uma perspectiva descrita pelo campo conceitual da filosofia pessimista moderna. Em relação a essa, ele parece defender que o conhecimento da verdade da existência revela que, “mesmo para ser apenas suportada, (a vida) precisa da arte como meio de proteção e remédio” (NT 95).

Nietzsche afirma que a história da gênese da tragédia grega nos diz que o próprio desenvolvimento da arte clássica mostra a situação existencial ao qual ele remete os seus argumentos: “a articulação das cenas e as imagens perspícuas revelam uma sabedoria mais profunda do que aquela que o próprio poeta pode apreender em palavras e conceitos” (NT 103). Essa sabedoria nasce, então, do próprio corpo, pois mesmo “que o significado, (...) do mito trágico nunca se tornou transparente, com nitidez conceitual, aos poetas gregos e, ainda menos, aos filósofos gregos” (NT 103), Nietzsche acredita ser possível definir através deles “a sabedoria trágica”.

Contudo, a explicação nietzschiana sugere ser infundida mais com ideias filosóficas modernas do que com reflexões atribuídas aos próprios gregos, sendo talvez o motivo para o processo de “abandono de sua tentativa de definir a tragédia grega e a concentração em uma tentativa de definir ‘o trágico’ em seu lugar”²²².

Antes de investigarmos como o filósofo se situa no debate moderno acerca do pessimismo, o qual traz clareza para as dificuldades da afirmação nietzschiana sobre a vida precisar da arte para ser salva, cabe ressaltar que mesmo o universo da arte antiga dos gregos — desde Homero até a época das grandes tragédias de Ésquilo e Sófocles — podendo ser entendido relativamente desprovido de filosofia, a relação entre mito e

²²² SILK e STERN, 2012, p. 279.

poesia será entendida por Nietzsche como o meio pelo qual os gregos haviam articulado e expressado seu pessimismo com bases em uma experiência de mundo. Neste contexto, o conceito de trágico seria o elemento central na proposta nietzschiana para articular a visão de mundo que permeava a arte grega. Tarefa esta que revela a preocupação do autor em “encontrar a expressão simbólica para a sua autêntica sabedoria dionisíaca” (NT 108).

“E onde mais haveremos de buscar tal expressão senão na tragédia e, em geral, no conceito do trágico?” (NT 108). Tanto o processo corporal que leva à integração do artista com a opulência do dionisíaco, quanto a referência à sabedoria trágica presente no fundamento da arte serão contempladas com esse conceito. Em outras palavras, Nietzsche afirma que trágica é a condição humana, mas que trágico também é a expressão artística de uma experiência dionisíaca de mundo.

Para alcançarmos uma maior clareza sobre o significado que o filósofo empresta a este conceito, é importante pensar na “tragicidade da existência” exposta pelos mitos gregos: “um exemplo desse estro criativo na arte do trágico estaria em *O Prometeu acorrentado*. O drama do titã que, por roubar aos deuses o segredo do fogo e o revelar aos homens, é condenado ao eterno sofrimento”. O significado desse mito mostra a sapiência grega diante do fato de que nenhum avanço humano é fruto de uma dádiva, mas resultado de uma disputa contra as próprias forças regentes da natureza, sendo essa condição que “é vista por nosso espectador como a peça que melhor constrói o ‘pessimismo’, isto é, a tragicidade” (NT 160).

Ao evidenciar o problema do pessimismo, segundo Young, para Nietzsche, os gregos foram, de fato, Schopenhauerianos²²³. Ou seja, Nietzsche defendeu que entre os helenos anteriores ao nascimento da filosofia socrática preponderava uma sensibilidade para os “terrores e horrores” da existência, de modo que podemos exemplarmente compreender a experiência de mundo²²⁴ relatada em seus mitos sob o termo “pessimismo”. Por isso a importância da “sabedoria de Sileno” para sua proposta, pois ela pode ser definida como a expressão do conhecimento dionisíaco que subsistia na sabedoria popular da cultura Grega:

Reza a antiga lenda que o rei Midas perseguiu na floresta, durante longo tempo, sem conseguir capturá-lo, o sábio Sileno, o companheiro de Dioniso. Quando, por fim, ele veio a cair em suas mãos, perguntou-lhe o rei qual dentre as coisas era a melhor e a mais preferível para o homem. Obstinado e imóvel, o demônio calava-se; até que, forçado pelo rei, prorrompeu finalmente, por entre um riso amarelo, nestas palavras: — Estirpe miserável e efêmera, filhos do acaso e do tormento! Por que me obrigas a dizer-te o que seria para ti mais salutar não ouvir? O melhor de tudo é para ti inteiramente inatingível: não ter nascido, não ser, nada ser. Depois disso, porém, o melhor para ti é logo morrer (NT 36).

Mesmo suportando o peso de tal conhecimento, segundo Nietzsche, os gregos sobreviveram e prosperaram, dando forma a uma civilização símbolo de grandeza desde então; assim, remetendo à imagem mítica do fogo entregue a humanidade por Prometeu,

²²³ YOUNG, J. 2010, p. 124.

²²⁴ “No destino de Édipo, o homem mais sábio do mundo condenou inadvertidamente o assassinato de seu pai e dormiu com sua mãe, de Prometeu, condenado por seu amor ao homem por ter uma águia alimentando seu fígado por toda a eternidade”. YOUNG, J. 2010, p. 124.

podemos saber de seu significado no fato de que desde os primeiros passos do desenvolvimento da humanidade e sua cultura, existe a figura da dor, todavia essa dor não deve ser entendida em termos morais.

Tal como o fogo não se torna um poder humano por fruto do acaso, pelo simples desenvolvimento natural, todo conhecimento e domínio sobre as forças naturais implica em algum nível de “sacrilégio” — explícito na penação de Prometeu —, isto é, em uma disputa sem trégua entre os viventes e a natureza. Se o fogo possibilita o progresso à ciência, ele também surge marcado por uma penosa contradição entre humanidade e natureza.

Toda especificidade e empresa humana na Terra é resultado de um ato de superação, cujo processo se caracterizou por ser um trabalho extremamente árduo e desafiador e, neste sentido, a primeira obra nietzschiana identifica a tensão entre o poético e o teórico pela perspectiva da disputa pela realidade e efetividade do espírito criativo e artístico. Esse quadro é ilustrado pela relação entre apolíneo e dionisíaco, pelo qual a sensação de superioridade e domínio do indivíduo se revela como apenas mais uma ilusão apta à vida: “de tempo em tempo a maré alta do dionisíaco torna a desfazer todos aqueles pequenos círculos em que a ‘vontade’ unilateralmente apolínea procura constringer a helenidade” (NT 68).

A precedência cronológica de Apolo, portanto, não significa uma exclusividade do impulso apolíneo em uma época. Para Nietzsche, tal feito representa o contrário, ou seja, a expressão da tremenda necessidade que levou os gregos a criarem a arte como meio de sobreviverem. “Só consigo pois explicar o Estado dórico e a arte dórica como um contínuo acampamento de guerra da força apolínea: só em uma incessante resistência contra o caráter titânico-barbaresco do dionisíaco podia perdurar uma arte

tão desafiadoramente austera, circundada de baluartes, uma educação tão belicosa e áspera, um Estado de natureza tão cruel e brutal” (NT 42).

Essa necessidade se revela porque Nietzsche assume que uma cultura ou mesmo um indivíduo que não foi atormentado em qualquer grau pelo conhecimento dionisíaco ou sentido os horrores da existência não possuiria nenhum anseio por reverter esse quadro, por isso o período histórico correspondente ao domínio apolíneo, no qual se destacava a epopeia homérica, em nenhum momento se classificaria pela exclusão do outro “mundo artístico”.

Os gregos poderiam desfrutar a ilusão por diversos motivos, mas, seguindo o argumento nietzschiano, isso ocorre porque restava evidente entre eles as consequências de uma consciência pessimista. Quer dizer, fazia-se necessário “o supremo efeito da cultura apolínea: a qual precisa sempre derrubar primeiro um reino de Titãs, matar monstros e, mediante poderosas alucinações e jubilosas ilusões, fazer-se vitoriosa sobre uma horrível profundidade da consideração do mundo e sobre a mais excitável aptidão para o sofrimento” (NT 38).

Uma vez que a própria vivência os levou a exigir uma justificativa para a vida, para satisfazer essa necessidade o talento artístico lutou para conquistar as características necessárias para traçar uma justificativa pela beleza, e assim enfrentar a disposição para o sofrimento simbolizado em sua sabedoria popular. Deste modo ele põe a pergunta: “de que outra maneira poderia aquele povo tão suscetível ao sensitivo, tão impetuoso no desejo, tão singularmente apto ao sofrimento, suportar a existência”? (NT 37). Como visto, isso ocorreu quando a própria vida foi “banhada de uma glória mais alta” (NT 37).

Esse é o gatilho utilizado por Nietzsche ao construir uma das teses centrais de sua primeira obra: “o grego conheceu e sentiu os temores e os horrores do existir: para que lhe fosse possível de algum modo viver, teve de colocar ali, entre ele e a vida, a resplendente criação onírica dos deuses olímpicos”²²⁵ (NT 36). A criação do mundo olímpico dos deuses enquanto exemplo de glorificação da existência pela arte remete à questão da justificação da existência porque a verdade cruel inscrita no mundo — “aquela inaudita desconfiança ante os poderes titânicos da natureza, aquela Moira [destino] a reinar impiedosa sobre todos os conhecimentos, aquele abutre a roer o grande amigo dos homens que foi Prometeu” (NT 37) — precisou ser substituída para haver a civilização.

O problema do pessimismo foi a origem da arte clássica, pois o conhecimento da verdade dionisiaca subsiste na criação do véu apolíneo da aparência²²⁶, destarte, entende-se porque a vida necessita da arte e a verdadeira vida só existe quando ela pode ser desfrutada artisticamente.

De acordo com Julian Young, estas considerações requerem compreender a dupla acepção do apolíneo que é utilizada por Nietzsche: “na primeira ele apenas

²²⁵ Segundo Nietzsche, Apolo sempre foi uma das deidades olímpicas e seu caráter reluzia em todos os demais deuses do Olimpo: “o mesmo impulso, que se materializou em Apolo, engendrou todo o mundo olímpico e, neste sentido, Apolo deve ser reputado por nós como um pai desse mundo” (NT 35). Em toda a história do mito de Apolo encontramos diversas caracterizações e identificações diferentes da divindade, como também a interpretação erudita do tema é alvo de controvérsias. No entanto, essa identificação de Apolo é o resultado de um aprimoramento cultural e mitológico dos gregos, pois, como explica Juanito Brandão: “É necessário levar em conta uma longa evolução da cultura e do espírito grego e mais particularmente da interpretação dos mitos, para se reconhecer nele, bem mais tarde, um deus solar, um deus da luz, de sorte que seu arco e suas flechas pudessem ser comparados ao sol e a seus raios. Em suas origens, o filho de Leto estava indubitavelmente ligado à simbólica lunar. (...) No primeiro canto da *Iliada*, apresenta-se como um deus vingador, de flechas mortíferas: o senhor arqueiro, o toxóforo; o portador do arco de prata, o argirótoxo”. BRANDÃO, Juanito. 1986, p. 84-85.

²²⁶ Os gregos em seu mais criativo período sabiam muito bem que a base de toda a existência era trágica, pois mesmo que estivesse soterrada por diversas camadas de ilusão, o dionisiaco “não lhe era na realidade tão estranho”, por isso a sensação de “que sua consciência apolínea apenas lhe cobria como um véu esse mundo dionisiaco” (NT 30).

significa o mundo de todos os dias”, o mundo governado pela ilusão de individualidade e em termos “das capacidades da mente humana que geram esse mundo”²²⁷, entretanto, a segunda consiste em afirmar que para ser possível viver, os gregos tiveram que colocar a arte entre eles e a “verdade”.

Neste sentido, quando a cultura grega se vê embebida da selvagem presença do impulso dionisíaco, pelo qual a ilusão apolínea mostra-se contestada enquanto legítima mediadora, Nietzsche lê nesse ponto uma mensagem sobre os perigos de uma situação na qual a vida se torne fraca e propícia à disposição ascética “negadora da Vontade” (NT 56), pois aquele que reconheceu tais fatos estaria potencialmente sujeito ao anseio por uma negação da vida (NT 55).

Podemos compreender esse ponto não apenas como uma discussão sobre formas artísticas, mas, de forma geral, como um questionamento sobre o fato de que qualquer visão de mundo não estética (seja cristã ou mecanicista), ao assumir o objetivo de querer a verdade a qualquer custo, colidirá com a falta de apreciação artística da existência. Como ele escreve na época da publicação de seu primeiro livro: “agora a ciência está restrita apenas pela arte. É uma questão de juízos de valor sobre o conhecimento”²²⁸. Portanto, o experimentar da existência sem a devida preparação estética pode provocar uma forma deletéria de pessimismo.

Como é o caso do otimismo teórico, que devido sua pretensão de compreender a própria vida, afirmando possuir verdades fundamentais, nega a arte. E, uma vez

²²⁷ Isso se reflete nos mitos com os quais eles celebravam a vitória dos deuses olímpicos sobre os Titãs, pois simboliza tanto Apolo como referência à capacidade que gerou a arte, quanto como o status da vida, presa na ilusão da própria existência individual. Cf. YOUNG, J. 2010, p. 126

²²⁸ Nietzsche. 2009, p.103.

negada a arte, resta a animalidade da nossa espécie que, por sua vez, não apresenta nenhum elemento artisticamente superior. Assim, enquanto evento simplesmente biológico, a existência é pura desordem, o que é o contrário ao “tipo” superior de existência vista na época trágico dos gregos, a qual afirma e nega o pessimismo ao mesmo tempo.

O filósofo afirma que diante do arrombo de uma consciência pessimista, aquela cultura não forjada dionisiacamente, isto é, sem arte, sem pessimismo, pode entender que a negação da existência seria o caminho correto a se seguir. Ou seja, “um baixo profundo de cólera e de prazer destruidor, uma furiosa determinação contra tudo o que é ‘agora’, uma vontade que não está muito longe do niilismo prático e que parece dizer ‘é preferível que nada seja verdadeiro do que vós terdes razão, do que vossa verdade ficar com a razão!’” (NT, TA 22).

Isso seria a motivação para a recusa da proposta schopenhaueriana: segundo Richard Schacht, Nietzsche “sentiu-se obrigado a admitir que Schopenhauer tinha um caso *prima facie* e colocara o ônus da prova sobre qualquer pessoa que fizesse uma avaliação diferente deles”; contudo, ao invés de concordar com Schopenhauer, “muito do seu próprio pensamento pode ser considerado como uma tentativa de enfrentar esse desafio e estabelecer um veredicto alternativo viável”²²⁹. Neste sentido, Nietzsche entende que sempre que esse arranjo trágico da natureza se sobressai à ilusão, ou melhor, na linguagem dos textos de juventude, quando a condição natural dos humanos é revelada em toda sua verdade, o perigo supremo para o indivíduo se faz perceptível e o medo de ser destruído pelo que há de terrível no fundamento do mundo pode ser fatal.

²²⁹ SCHACHT, R. 2002, p.478.

Agora não há mais consolo que adiante, o anelo vai além de um mundo após a morte, além dos próprios deuses; a existência, com seu reflexo resplendente nos deuses ou em um além-mundo imortal, é denegada. Na consciência da verdade uma vez contemplada, o homem vê agora, por toda parte, apenas o aspecto horroroso e absurdo do ser, agora ele compreende o que há de simbólico no destino de Ofélia, agora reconhece a sabedoria do deus dos bosques, Sileno: isso o enoja” (NT 56).

Neste sentido, se a sabedoria dionisíaca é o conhecimento da verdade que brota desde o âmago misterioso do mundo natural (NT 57), o assecla de Dioniso pode ser compreendido como o veículo pelo qual essa verdade velada vem à baila. Assim, seja pelo seu culto ou pelo estado de êxtase, mesmo que sua mensagem deixe na consciência a constatação de o ser humano estar preso ao destino que a natureza guarda para tudo aquilo que vive, isto é, a morte, Nietzsche afirma que “com a força descomunal da imagem, do conceito, do ensinamento ético, da excitação simpática, o apolíneo arrasta o homem para fora de sua auto-aniquilação orgiástica e o engana, passando por sobre a universalidade da ocorrência dionisíaca” (NT 127).

Foi por uma dimensão prática do pessimismo, portanto, que o grego apolíneo transfigurou o dionisíaco em arte e, por isso, ele mostra que na formação da tragédia existe uma mensagem que deve ser entendida pelas sociedades contemporâneas como uma sabedoria maior porque soube reverter a negação da existência. Isso estaria explícito, segundo o filósofo, tanto na cultura apolínea quanto na tragédia, pois, assim como “a existência sob o radioso clarão solar de tais deuses é sentida como algo em si digno de ser desejado e a verdadeira *dor* dos homens homéricos está em separar-se

dessa existência“, Nietzsche nos fala, “de modo que agora, invertendo-se a sabedoria do Sileno, poder-se-ia dizer: ‘A pior coisa de todas é para eles morrer logo; a segunda pior é simplesmente morrer um dia’” (NT 37²³⁰).

Do mesmo modo ocorre no espetáculo trágico, pois a relação entre mito e música guarda o indivíduo dos perigos do pessimismo:

A tragédia absorve em seu íntimo o mais alto orgasmo musical, de modo que é ela que, tanto entre os gregos quanto entre nós, leva diretamente a música à sua perfeição; mas, logo a seguir, coloca a seu lado o mito trágico e o herói trágico, o qual então, como um poderoso Titã, toma sobre o dorso o mundo dionisíaco inteiro e nos alivia dele: (...). Graças a esse mesmo mito trágico, sabe libertar-nos, na pessoa do herói trágico, da ávida impulsão para esta existência e, com mão admoestadora, nos lembra de um outro ser e de um outro prazer superior, para o qual o herói combatente, cheio de premonições, se prepara com sua derrota e não com suas vitórias (NT 124-125).

O apolíneo antagoniza com a sabedoria dionisíaca, todavia, não é otimista. Ao contrário, Nietzsche afirma que na medida em que os gregos apolíneos reconhecem “a verdade” do ensinamento narrado por Sileno, eles também reconhecem o pessimismo. Portanto, enquanto existe o reino dos impulsos artísticos, também existe a sabedoria trágica e não há espaço para o otimismo, sendo que quando este último aparece, quem deixa de existir é a arte.

²³⁰ A tradução brasileira contém uma inadequação no início desse trecho. “Das Dasein unter dem hellen Sonnenscheine solcher Götter wird als das an sich Erstrebenswerthe empfunden, und der eigentliche Schmerz der homerischen Menschen bezieht sich auf das Abscheiden aus ihm, vor allem auf das baldige Abscheiden: so dass man jetzt von ihnen, mit Umkehrung der silenischen Weisheit, sagen könnte, “das Allerschlimmste sei für sie, bald zu sterben, das Zweitschlimmste, überhaupt einmal zu sterben”.

Na linguagem do prefácio de 1886, podemos dizer que esses gregos artísticos incorporaram um “pessimismo de força”: “adivinha-se em que lugar era colocado, com isso, o grande ponto de interrogação sobre o valor da existência. Será o pessimismo necessariamente o signo do declínio, da ruína, do fracasso, dos instintos cansados e debilitados — como ele o foi entre os indianos, como ele o é, segundo todas as aparências, entre nós, homens e europeus ‘modernos’? Há um pessimismo da *fortitude*?” (NT, *Ta* 14).

Ao contrário do otimismo de inspiração socrática, é um tipo diferente de pessimismo que inverte a afirmação avaliativa de Sileno, de tal forma que mesmo uma vida cheia de sofrimento é vista como o maior bem e a morte é uma perda terrível. Por essa perspectiva, o épico, a lírica e a tragédia são entendidos como criações artísticas que tornaram possível uma resposta afirmativa da vida ao pessimismo. Do mesmo modo que a arte justifica a existência para o benefício do mundo grego, tal como o fez o épico homérico, “a teodiceia que sozinha se basta” (NT 37), Nietzsche entende que a afirmação da existência é ainda melhor e o otimismo seria, na verdade, uma proposta que nega ou esconde as forças corporais da civilização.

Deste modo, a compreensão genuína da arte trágica não pode negar a capacidade humana de ver grandes seres e obras humanas como grandiosas obras de arte. Por isso “é apenas como um fenômeno estético que a existência e o mundo são eternamente justificados” (NT 47). Contudo, há uma diferença central entre a justificativa da arte apolínea e a dionisíaca, já que, como vimos no capítulo anterior, esse último possui um humor musical primordial²³¹.

²³¹ “Como condição preparatória do ato de poeatar, não uma série de imagens, com ordenada causalidade dos pensamentos, mas antes um estado de ânimo musical” (NT 44).

A explicação nietzschiana da gênese da tragédia — e a maneira pela qual ela reconcilia a dualidade apolíneo-dionisíaca — ocorre em dois níveis: o primeiro se refere à psicologia do poeta trágico, isto é, seu ânimo musical, no qual o artista expressa a dor e a contradição primordiais do mundo através de imagens oníricas simbólicas após Apolo se aproximar dele e o tocar com o “seu laurel” (NT 44). O que provoca um encantamento através da música dionisíaca e faz o coro e seus membros serem capazes de se imaginar transformados, agindo como se eles tivessem sensivelmente a experiência de possuir outro corpo²³².

A outra reconciliação que a tragédia atinge diz respeito ao efeito do trágico, ou seja, a união dos dois deuses como a maior das artes afirmadoras, reconfigurando esteticamente o problema de uma existência que, de outro modo, seria sofrida e sem sentido. Isso se torna possível porque muito parecido com o *pathos* da epopeia homérica, a tragédia apresenta ao espectador uma imagem do caráter e da ação encenada pelo herói trágico cuja forma idealizada revela, ela própria, a elevação da humanidade.

Que o amigo atento se represente, segundo as suas experiências, o efeito de uma verdadeira tragédia musical, pura e sem imissão. Penso ter descrito de tal forma o fenômeno deste efeito, por ambos os lados, que esse amigo saberá agora explicar-se as suas próprias experiências. Ele há de lembrar-se, efetivamente, de que, à vista do mito movendo-se à sua frente, sentia-se elevado a uma espécie de onisciência, **como se** agora a força visiva de seus olhos não fosse meramente uma força superficial, porém capaz de penetrar no interior, e **como se**, agora, as

²³² “Esse processo do coro trágico é o profenômeno dramático: ver-se a si próprio transformado diante de si mesmo e então atuar **como se** na realidade a pessoa tivesse entrado em outro corpo, em outra personagem” (NT 60).

ebulições da vontade, a luta dos motivos e a corrente engrossante das paixões ele as enxergasse diante de si, com a ajuda da música, tangivelmente visíveis, **por assim dizer**, qual uma profusão de linhas e figuras vivamente movidas, e com isso pudesse mergulhar até os mais delicados mistérios das emoções inconscientes (NT 130 *grifo nosso*).

O sofrimento do mundo, portanto, é percebido e inserido em uma compreensão artística da existência e é aí que a arte trágica parece confrontar diretamente o pessimismo, no qual, pelo deleite com a destruição do indivíduo, fornece aos espectadores um confronto premente com a condição limite da vida humana, isto é, com o sofrimento e a morte.

Em outras palavras, Nietzsche afirma que só nos exemplos individuais de tal aniquilamento, com a experiência da quebra da individualidade, é que fica claro para nós “o eterno fenômeno da arte dionisíaca, a qual leva à expressão a Vontade em sua onipotência, por assim dizer, (...) a vida eterna para além de toda a aparência e apesar de todo o aniquilamento” (NT 102), ao passo que, “o herói, a mais elevada aparição da Vontade, é, para o nosso prazer, negado, porque é apenas aparência, e a vida eterna da Vontade não é tocada de modo nenhum por seu aniquilamento. ‘Nós acreditamos na vida eterna’, assim exclama a tragédia” (NT 102).

O objetivo, portanto, do artista dionisíaco é nos convencer de que esses elementos fazem parte de um jogo eterno: “retomando a minha proposição anterior, de que a existência e o mundo aparecem justificados somente como fenômeno estético: nesse sentido precisamente o mito trágico nos deve convencer de que mesmo o feio e o

desarmônico são um jogo artístico que a vontade, na perene plenitude de seu prazer, joga consigo própria” (NT 141).

A tragédia começa em um estado psicológico no qual o artista dionisíaco perde sua identidade e é neste “clima” musical que o poeta vai além das aparências. “Esse fenômeno primordial da arte dionisíaca só por um caminho direto torna-se singularmente inteligível e é imediatamente captado: no maravilhoso significado da dissonância musical” (NT 141). Este seria um caso no qual encontramos prazer na experiência da dor e na continuidade com o processo de criação e destruição da natureza, de modo que, assim como a dissonância musical une prazer e dor, o mito trágico une vida e morte, de tal forma que é através da morte do trágico herói que a tragédia pode afirmar sua crença na vida.

Voltaremos a essa questão da dissonância no próximo capítulo, mas, de toda forma, cabe ressaltar que mesmo sem defender aquela necessidade metafísica do artista dionisíaco acessar a realidade em si, isto é, experimentar a vida como se fosse feito a partir da perspectiva da Vontade, e transferir para a existência mortal a vida sentida pela perspectiva daquilo que está além dos princípios da razão, Nietzsche pensa que a própria experimentação da arte trágica pode fazer com que se intervenha sobre a “sabedoria dionisíaca” de uma maneira fisiológica. Ou seja, o êxtase dionisíaco leva a uma experiência que supera o pessimismo.

A nosso ver, com isso o filósofo explicita que a questão do combate ao pessimismo passa pela requalificação da experiência de modo a hierarquizar o valor da vida a partir de outros princípios. Sob o êxtase de Dioniso, o ser humano está propício a trocar a experiência de ser um indivíduo fragmentado, vivendo uma vida sem grandes

significados, por uma vivência cujo prazer basta, justifica-a, e leva o indivíduo a querer muito mais disto que ele presencia em vida.

Nietzsche, em sua filosofia da música está mais interessado em identificar onde, como e em quais condições foi possível o advento de um mecanismo como esse. A transposição de uma vida ameaçada pelo pessimismo negativo para uma vivência afirmativa e desejosa de mais vida, e menos em defender um real acesso cognitivo ao que existe de metafísico no mundo. Entendido nestes termos, nossa hipótese ganha força na medida em que podemos identificar claramente que o inimigo da arte é o que Nietzsche denomina de socratismo. Portanto, mesmo *O nascimento da tragédia* expondo uma forte influência de Schopenhauer, o pessimismo grego que Nietzsche identifica na base da sabedoria popular daquele povo é, de modo geral, distinto do pessimismo que vemos na tradição moderna.

Conquanto acusa o maléfico da influência schopenhaueriana, Nietzsche reitera a caracterização dos gregos pré-socráticos como pessimistas, tal qual enfatizado na *Tentativa* quando o filósofo elogia o exame da vontade dos gregos antigos com o pessimismo em contraste com o otimismo de Sócrates (NT, *Ta* 18). A argumentação nietzschiana, portanto, assume o conceito de pessimismo e o vincula à época pré-socrática, sugerindo que era esse o elemento base da “filosofia” que serviu de terreno para o surgimento da arte trágica.

Seu elogio dessa visão de mundo parece sugerir que os pré-socráticos possuíram um saber pessimista e que esse foi negado para as gerações posteriores quando o otimismo teórico ganhou força. Essa é a origem do diagnóstico nietzschiano: a sabedoria pessimista dos gregos foi retirada do palco por Eurípedes e, a partir de então,

entrou em um processo de esquecimento. Mas como Nietzsche entende a questão do pessimismo? Pelo conceito de trágico em seu primeiro livro.

Este parece se referir ao reconhecimento de que há uma condição inalterável que leva à destruição final de todas as coisas e, mesmo que não possa ser jamais curada, pela arte ela pode ser enfrentada. Com isso rejeita-se a conclusão, popular desde Aristóteles, de que a tragédia oferece algum tipo de purificação moral das emoções geradas pelas terríveis verdades da condição humana, pois não há vínculo maior da arte com algum tipo de lição moral, mas com um comportamento ético em sentido amplo²³³.

Esta última ideia explicativa, que soa tão sublime para certos políticos — como se a imutável lei moral fosse representada pelos democráticos atenienses no coro popular ao qual sempre assistiria razão por sobre os apaixonados excessos e desregramentos dos reis —, pode ainda recomendar-se tanto mais por um dito de Aristóteles: mas ela não tem influência sobre a formação originária da tragédia, pois está excluída daquelas fontes primevas puramente religiosas toda contraposição entre povo e príncipe, assim como em geral qualquer esfera sócio-política (NT 52).

Nietzsche afirma que a tragédia se refere mais precisamente a uma situação da qual a consciência humana de outra forma fugiria. O enredo da tragédia não coloca em questão (para o indivíduo) o equilíbrio de si mesmo, mas uma luta contra o destino, na

²³³ Em *Crepúsculo dos ídolos*, o filósofo nos esclarece seu ponto: “A psicologia da orgia como sentimento de vida e força trasbordante, dentro dos limites do que até a dor opera como estimulante, deu-se a chave da ideia do sentimento trágico, que nem Aristóteles nem nossos pessimistas lograram compreender” (CI 101). Richard Schacht, contudo, defende que Nietzsche, em seu primeiro livro, ainda visa a purificação pelo trágico ao qual recorre Aristóteles. Cf. SCHACHT, R. 2002, pp 497-498.

qual o sofrimento do herói não é medido por uma ideia de merecimento, mas por um sentimento místico religioso.

Esse sentimento seria o próprio significado estético com o qual ela vem ao palco, por isso a tragédia se contrapõe ao pessimismo: não recomenda nenhuma cura para o trágico da existência, apenas uma espécie de reconhecimento público ante sua profundidade e poder. Este reconhecimento será o fenômeno a partir do qual Nietzsche justificaria os festivais teatrais trágicos serem conhecidos como “dionisíacas”; por isso também afirma que a tragédia, em sua forma primitiva, tinha como tema único os sofrimentos de Dioniso (NT 69).

Dioniso, no relato de Nietzsche, sofre as agonias da existência de forma exemplar. Ele é separado do fluxo eterno e individualizado, depois despedaçado e reunido ao todo, ou seja, “todas as partes componentes de uma profunda e pessimista consideração do mundo e ao mesmo tempo a doutrina misteriosófica da tragédia: o conhecimento básico da unidade de tudo o que existe, a consideração da individuação como causa primeira do mal, a arte como a esperança jubilosa de que possa ser rompido o feitiço da individuação, como pressentimento de uma unidade restabelecida” (NT 70).

A trajetória do deus é suficiente para avaliarmos quanto os gregos podem contribuir para o debate sobre o pessimismo; assim, há um prestígio da vida do herói trágico porque ela reflete em uma questão atemporal sobre quando podemos dizer que a vida vale a pena. Neste sentido, o conceito de pessimismo parece se referir ao campo teórico dos filósofos jônicos que precederam Sócrates, mas que depende, em última instância da recepção nietzschiana do debate em torno de Schopenhauer.

Antes de passarmos à investigação do uso destes conceitos no século XIX, cabe observar que em *Filosofia na Era Trágica dos Gregos*, Nietzsche acredita que os pré-socráticos compreenderam claramente o princípio geral do pessimismo: que todas as coisas humanas estão marcadas pela destruição e que, ao fim, nada podemos fazer para lutar contra esta marca. Segundo Dienstag, isso ocorre porque os pré-socráticos já entendiam “que o tempo é um fardo inabalável para os seres humanos”²³⁴. A visão de mundo dos gregos trágicos, enraizada na consciência da finitude e na sua forte relação com a ideia de destino, segundo Nietzsche, nos serve de modelo para pensar o problema do pessimismo, mas isso seria o mesmo que afirmar que essa tragicidade é a precursora do pessimismo moderno?

²³⁴ “Nietzsche tende a levar em conta as diferenças entre a temporalidade antiga e moderna, falando da crescente “consciência histórica” dos modernos. Embora seja certamente correto fazê-lo, parece-me que isso não pode cobrir a incongruência de chamar os gregos de ‘pessimistas’. É claro que, se algum dos pré-socráticos colocaria as coisas dessa maneira, é discutível (embora Heráclito, em particular, seja certamente compreendido dessa maneira). O que é importante aqui é que Nietzsche levou-os a fazê-lo, que ele entendeu que a raiz do pessimismo era, como ele escreveu mais tarde, ‘doença do tempo’ (KGW 7: 2: 51).” DIENSTAG, J. p. 168. Apesar de concordamos com a interpretação de Dienstag, existe uma distância considerável entre a consciência do tempo que era compartilhada pelos antigos e aquela feita pelos modernos, assim, temos sempre presente um anacronismo latente que caracteriza a assimilação que Nietzsche faz entre pessimismo e filosofia trágica dos gregos.

3.2. Pessimismo e otimismo na modernidade.

Meu ‘a priori’ — teve minha curiosidade assim como minha suspeita, de fazer alto, temporariamente, diante da pergunta: que origem tem propriamente nosso bom e mau. De fato, já quando rapaz de treze anos, o problema da origem do mal me perseguia: foi a ele que dediquei, numa idade em que se tem ‘o coração dividido entre brinquedos e Deus’, meu primeiro brinquedo literário, meu primeiro exercício filosófico de escrita — e, no tocante à minha “solução” do problema daquela vez, dei a Deus, como é justo, a honra, e fiz dele o pai do mal (GM, *prólogo*, 3).

De acordo com os editores da enciclopédia britânica, pessimismo e otimismo são opiniões pessoais ou atitudes, muitas vezes amplamente prevalentes, sobre o mal parente ou a bondade do mundo²³⁵. Entendido nestes termos, pessimismo e otimismo estão de acordo com os temperamentos e experiências de valor de foro individual, e não

²³⁵ The Editors of Encyclopedia Britannica. Pessimism. Edição: Encyclopedia Britannica, inc. 2018. URL: <https://www.britannica.com/topic/pessimism>.

com tradições filosóficas. Entre os estudiosos contemporâneos, como no importante livro de Bryan Magee sobre a filosofia de Schopenhauer, o pessimismo seria uma referência teórica para a pessoa que espera que as coisas acabem mal. Neste sentido, o pessimismo decorreria de características pessoais cujo resultado faz com que o indivíduo, no caso, um filósofo, se aproxime do mundo com cautela e receio, pois seu sentimento é de que a experiência não será positiva²³⁶. Por esta leitura, deve haver uma separação nítida entre o pessimismo enquanto problema filosófico e o pessimista como uma questão biográfica, pois o tema não pode girar em torno da pergunta sobre se “o copo está meio vazio ou meio cheio”²³⁷.

Essa separação é importante para o pessimismo filosófico do século XIX, já que este depende menos do humor individual do que das razões objetivas para o juízo sobre o objeto em disputa. Em outras palavras, ao abordarmos o tema em sua perspectiva filosófica ampla, não se deve colocar o pessimismo em analogia à questão da tendência de ver o copo meio cheio ou meio vazio, pois assim se assume que as propriedades do objeto de investigação, seu conteúdo, são em última análise um assunto indiferente à avaliação argumentativa concreta. Em razão disso, diminuí o “problema pessimista” ao

²³⁶Por isso ela afirma que “a identificação tradicional dele (Schopenhauer) em termos de seu pessimismo é em grande parte irrelevante para uma consideração séria dele como um filósofo” (MAGEE, Bryan. 1997, p. 13). O argumento consiste em afirmar que a biografia é irrelevante para definir-se uma filosofia como pessimista, ou seja, se para definirmos a perspectiva pessimista temos como referência exclusiva a disposição de humor do filósofo, seu estado de ânimo, o objeto de investigação verdadeiramente filosófico passaria ao largo e até mesmo poderia ser dispensável. Antecipando um pouco o que traremos mais adiante, temos o comentário de John Atwell mostrando que abordar o pessimismo de Schopenhauer como se ele referisse a uma única posição filosófica seria temerário, pois há várias conclusões distintas e cada uma delas leva Schopenhauer a caminhos diferentes. ATWELL 1990, p. 173.

²³⁷ “Dois homens que estão bebendo juntos lançam olhares simultâneos para a garrafa que eles estão compartilhando, cada um pensa a si mesmo: ‘Ah bom, ela ainda está meio cheia’, enquanto que no mesmo momento o outro pensa: ‘Oh querida, ela já está meio vazia’. O ponto é que eles não possuem nenhum argumento sobre o quanto de vinho está na garrafa, ou sobre a precisão de qualquer medição, fotografia ou desenho, e ainda, o mesmo fato está sendo não apenas visto, mas respondido de maneiras completamente diferentes”. MAGEE, Bryan. 1997, p. 14.

compreender este se referir a assertivas que não requerem explicar seus motivos. Isto é, reduz tal reflexão filosófica a questões de autoestima ou estado de espírito do agente especulativo.

Contudo, o desenvolvimento do tema no século XIX²³⁸, compreendido assim os casos de Schopenhauer e Nietzsche, revela que os reais interesses do debate não são meros estados de humor, mas sim justificativas para a própria existência. Mesmo reunindo a disposição pessoal do autor em interpretar o mundo de acordo com seu próprio humor, o problema do pessimismo traz consigo uma reflexão sobre a questão do “mundo (...) ser algo que, no fundo, não deveria ser”²³⁹.

Antes de avançarmos na investigação deste ponto, cabe ressaltar que a palavra “pessimismo” é relativamente nova e pode ter seu estrelato filosófico rastreado até meados do século XVII, onde foi retirado do vocábulo francês para se referir à atitude de ver o mundo de forma triste. O termo originalmente utilizado era basicamente o mesmo “que” melancolia. Segundo Tobias Dahlkvist, existe um problema no estudo do pessimismo porque muitas vezes não se qualificam as mudanças históricas que o conceito atravessou desde seu auge na Alemanha do século XIX até os nossos dias. Segundo ele, o próprio uso nesta época foi permeado de diversas conotações e marcadamente delimitado por elementos retóricos que se impunham sobre a recepção

²³⁸ Talvez como consequência desse senso comum, a relevância do pessimismo para a análise filosófica foi frequentemente questionada. Citando alguns casos conhecidos, Bertrand Russell nos diz que o pessimismo é uma questão de temperamento e não de razão, (RUSSELL, B. 1947) e Loemker pensa semelhante, registrando dúvidas sobre se o pessimismo é suficientemente preciso para fins filosóficos: “apesar de otimismo e pessimismo serem termos úteis para expressar atitudes humanas fundamentais em direção ao universo, ou em relação a alguns dos seus aspectos, eles têm uma ambiguidade que os torna inútil para uma análise filosófica” (LOEMKER. 1967).

²³⁹ CONSTÂNCIO, J. 2012, p.47.

do termo vindo do século XVIII, no qual o termo “pessimista foi originalmente definido, metaforicamente, para referenciar ‘aquele que vê as coisas em preto’”²⁴⁰.

O crédito da popularização do pessimismo na modernidade geralmente é cedido a Leibniz, não por ele ser um modelo de filósofo pessimista, mas por ter colocado em termos “otimistas” uma justificativa do ordenamento da realidade.²⁴¹ Neste contexto, mesmo que não exista uma tradição pessimista na história da filosofia, a cunhagem do termo e o modo em que ocorreu seu uso possuem uma história própria e apresentam diversas acepções diferentes.

De acordo com Dahlkvist, existe uma espécie de vício de origem na concepção do pessimismo filosófico, pois seria pela referência ao quadro clínico da melancolia que o termo iria adentrar o debate do século XIX: “o próprio fraseado da definição original de pessimismo cria, assim, um elo íntimo entre o pessimismo e a melancolia”, atrapalhando por isso sua precisa determinação filosófica, uma vez que, conclui Dahlkvist, “ao definir o pessimismo em termos de melancolia, está implícito que o pessimismo é uma forma de doença mental”²⁴². Deste modo, preocupações ou proposições que fossem expostas a partir de uma perspectiva pessimista ou melancólica seriam tratadas como uma questão que diz respeito exclusivamente àquela pessoa acometida pelo quadro clínico de uma “doença mental”, por isso os primeiros usos do

²⁴⁰ DAHLKVIST, Tobias. 2007, p. 29.

²⁴¹ Cf. NEIMAN, S. 2002.

²⁴² DAHLKVIST, T. 2007, p. 29

termo pessimismo seriam em referência a um sintoma patológico que afeta a compreensão das pessoas mediante a um processo fisiológico natural²⁴³.

Além de todo o discurso médico, a discussão a respeito da melancolia encampava a ideia de um estado de ânimo associado à aptidão dos grandes homens ao processo de criação genial, como uma condição de espírito que conferia inteligência e capacidades artísticas. Nestes termos, “através da noção platônica de uma loucura divina, e o relato aristotélico de todos os grandes homens como melancólicos, a melancolia tem um ar de genialidade, criatividade”²⁴⁴. O pessimismo, entretanto, se torna comum entre os pensadores do século XIX no contexto de um debate sobre juízos e projeções sobre a vida e o mundo em geral.

Esta foi a época em que “livros pesados previram que o prognóstico da humanidade acabaria por levá-la para uma situação em que a verdade anunciada pelo pessimismo seria tão amplamente reconhecida que a raça humana escolheria a auto aniquilação”²⁴⁵. Dahlkvist nos fala que o século XIX exhibe o processo pelo qual se forma uma tradição comprometida em entender esse traço do temperamento humano que ao mesmo tempo se mostrava patológico, uma vez que afligia a vontade de viver,

²⁴³ Segundo Michael Pauen, “o pessimismo é claramente distinguido da melancolia, embora características comuns também sejam visíveis aqui. Mas enquanto o pessimista reivindica a verdade objetiva, a melancolia é entendida como uma predisposição subjetiva, até mesmo como uma doença” . Sobre este ponto, a melancolia enquanto uma questão médica era relacionada a doenças mórbidas e tradicionalmente descrita em termos muito próximos ao que o senso comum oferecerá ao termo pessimista. PAUEN, M. 1997, p.17. O melancólico seria “aquele que olha através de um pedaço de vidro vermelho e julga tudo o que vê por ter a cor vermelha” ou “aos homens melancólicos tudo é negro”. BURTON, Robert. 2001, p. 425.

²⁴⁴ “A bilis negra excessiva (no caso da melancolia natural) ou a fumaça preta das substâncias queimadas (no caso do pó melancólico) circulando no corpo da pessoa faz com que a melancolia se espalhe para os olhos. O melancólico, portanto, *voilà les choses en noir*. Para Burton, e para os antigos médicos de cujos trabalhos o livro é uma compilação do que se falava na época, esse é um processo fisiológico material. Para o jornalista anônimo por trás da primeira definição de pessimismo, é uma metáfora”. DAHLKVIST, T. 2007, p. 29.

²⁴⁵ DAHLKVIST, T. 2007, p. 29.

mas que também se associava a características criativas, divinas e subversivas do comportamento humano.

A apropriação que os filósofos fazem do termo acaba estabelecendo uma invariável ligação do pessimismo com o seu oposto, “otimismo”, pois o termo foi conceituado com a intenção clara de rivalizar com o arranjo teórico da Teodiceia elaborada por Leibniz.

Deste modo, “enquanto o otimismo refere-se à noção de que o nosso é o melhor mundo possível, a etimologia de pessimismo contém uma referência implícita à noção de que nós habitamos o pior mundo possível”²⁴⁶. O pessimismo, portanto, estaria diretamente relacionado com a questão da justificação da existência e,

Embora seja necessário diferenciar o conceito de pessimismo e embora o termo seja usado em pelo menos quatro sentidos diferentes no debate sobre o pessimismo no final do século XIX, o termo, no entanto, tinha um significado primário na tradição filosófica pessimista. Este significado principal é a noção de que a existência não pode ser justificada. (...). Isto significa, simplesmente, que a não existência é preferível à existência. (...) Esta é a concepção de pessimismo explícita ou implicitamente utilizada por todos os principais filósofos pessimistas, bem como por seus adversários, no debate sobre o pessimismo que se alastrou na comunidade filosófica durante algumas décadas após a descoberta de Arthur Schopenhauer no final 1850²⁴⁷.

²⁴⁶ DAHLKVIST, T. 2006, p. 13.

²⁴⁷ DAHLKVIST, T. 2006, p.16.

Sobre a formação do conceito de pessimismo e o debate ao qual Nietzsche se insere, Susan Neiman também acredita que o pessimismo na filosofia se constrói como um contra-movimento em relação ao otimismo que, segundo a autora, é central na modernidade porque se refere ao “problema do mal”. Em outras palavras, a questão do pessimismo traz em si o debate sobre a justificação da existência que atravessa a história humana, pois, segundo Neiman, o “problema do mal” não se refere exclusivamente a um problema religioso, mas, principalmente, aos problemas seculares que cercam a inteligibilidade do mundo, já que o mal e o sofrimento não se referem a conceitos religiosos, mas a eventos constantes da vida cotidiana.

Para Neiman, o otimismo se relaciona com as bases do desenvolvimento da filosofia moderna e busca construir um enredo para as mudanças que ocorrem na compreensão do indivíduo e de seu lugar no mundo. A autora entende que, se o destino humano pode ser definido como o “mal metafísico” ao qual todos estão submetidos (a contingência e a finitude), para justificar esse mal, sempre houve a tentativa de se sobrepor um princípio de ordem. Tal princípio segue a história da civilização e intenta justificar a existência desse mal a partir do reconhecimento de uma possível diretriz maior do mundo, capaz de conferir algum sentido maior ao embate entre as expectativas humana e a consciência da finitude e da contingência.

Neiman entendeu que há uma nova feição para esse problema quando a religião cristã — enquanto fonte de uma forma de justificar a existência que durante séculos inscreveu a vida humana dentro do complexo explicativo da providência divina, fazendo ganhar força a ideia de que nada no mundo é aleatório, pois a origem e o destino de tudo se devem a Deus — passa por uma turbulência em seu sistema de justificação do mal junto ao ambiente científico moderno. Isso porque, de acordo com a moral cristã, o

cidadão virtuoso, o “bom cristão”, seria aquele que possui a fé cega e aceita os fardos da vida sem esboçar conflito ou dúvida, e dele será o reino eterno ²⁴⁸. A base desse pensamento ortodoxo para a justificação da existência é a crença que Deus criou e governa o mundo segundo suas intenções e estas, justamente por serem divinas, seriam sempre boas e justas, garantindo então o justo funcionamento do mundo.

A resposta tradicional cristã parecia poder dissolver as questões da relação entre mal metafísico e mal natural através dos atributos de Deus, oferecendo uma compreensão do mal que o justificasse²⁴⁹, como visto na solução agostiniana²⁵⁰, que concebe como divina justiça, sua “visão penal da história”²⁵¹, toda penação humana.

Em suma, para o crente, o mal não está na Criação, mas no ato da vontade, pois nasce a partir do livre arbítrio que foi entregue aos homens ²⁵². Segundo Neiman, essa tese agostiniana passa a não se sustentar mais na Europa quando os filósofos cortaram o cordão que anteriormente ligava o mal natural ao mal moral. Movimento que fica popularmente evidente no período iluminista.

²⁴⁸ Esse conjunto de qualidades faz com que “a crença na redenção messiânica, bem como a esperança de vida eterna, como o núcleo de qualquer visão cristã, sirvam para justificar a existência”. NEIMAN, Susan. 2002, p.25.

²⁴⁹ Mesmo que tal compreensão tenha sofrido sutis alterações e refinamentos ao longo da história, o núcleo da concepção cristã ortodoxa pode ser visto em Agostinho: o mal é uma privação e subsunção do sofrimento ao pecado, o mal de pena ao mal de culpa. Ou seja, o mal é dosado por Deus em contrapartida aos atos humanos pecaminosos. Essa tese assume que o mal não é algo concreto, isto é, um objeto não pode ser mal *em si*, pois como criatura feita por Deus é também boa e bela, mesmo que não absolutamente boa e bela. O mal, então, está no ato da vontade, quer dizer, nasce a partir do livre arbítrio que foi entregue aos homens.

²⁵⁰ Em suma, para Agostinho, a vontade se dirige a um bem, e neste sentido é boa, mas erra seu alvo ao preferir o “bem temporal” em detrimento da “eternidade”, assim, o mal residiria precisamente nesse desvio e não haveria mal sofrido que não seja resultado do mal cometido, portanto, todo o mal natural (dor, morte e sofrimento) é a justa punição do mal moral, do erro cometido, do pecado.

²⁵¹ “Para Agostinho, o vínculo entre o mal natural e o mal moral era claro: punição infinita para culpa infinita”. NEIMAN, S. 2002, p. 50.

²⁵² “Para Agostinho, o vínculo entre o mal natural e o mal moral era claro: punição infinita para culpa infinita” NEIMAN, S. 2002, p. 50.

Ao contrário de Agostinho, Rousseau considerava que a Queda, bem como qualquer possível redenção dela, podia ser explicada em termos que são completamente naturais. Nesse contexto, naturais significava científicos, por oposição a religiosos. Rousseau substituiu a teologia pela história, a graça pela psicologia educacional. Ao fazer isso, tirou a responsabilidade pelo mal das mãos de Deus e colocou-a firmemente nas nossas²⁵³.

Seria a partir do esgotamento da tradicional justificativa deísta para os problemas do mundo, no qual o mal físico é a punição pelo mal moral, que a mente filosófica moderna passa a construir os questionamentos sobre a existência tentando não recorrer a esse vínculo metafísico, levando à substituição da responsabilidade de Deus pela responsabilidade humana²⁵⁴.

A partir desse ímpeto por doar racionalidade ao problema do mal, segundo Neiman, ganha evidência a construção de teodiceias, como a de Leibniz. A teodiceia, fazendo jus ao contexto intelectual e ao nível da discussão da época, se propõe a oferecer respostas para a pergunta sobre a origem do mal em termos condizentes ao projeto iluminista. Para tanto, esse movimento coloca em questão todo o sistema ocidental fundamentado em concepções de inspiração teísta, pois, *grosso modo*, fica-se

²⁵³ NEIMAN, S. 2002, p. 50.

²⁵⁴ Por exemplo, em um exercício especulativo de oposição entre a fé e a razão, Pierre Bayle evidencia a petição de princípio na resposta que visa isentar Deus do mal ao identificar no livre arbítrio humano o princípio do sofrimento e do pecado. “Mas eis aqui uma outra falha de sua resposta [de São Basílio]: ele imagina poder se livrar das dificuldades, desculpando a Providência, desde que garanta que os vícios tenham sua origem na alma do homem. Como não percebeu que isto é fugir da dificuldade ou dar por solução a coisa mesma em que consiste a principal dificuldade? (...) Vós respondeis [aos Maniqueus] que o mal aí no mundo entrou pelo homem; mas como isto, já que, de acordo com vós, o homem é a obra de um ser infinitamente santo e infinitamente poderoso?”. O espírito iluminista de Bayle leva-o a concluir: “Não é tão impossível que as trevas saiam da luz quanto é impossível que o efeito de um tal princípio seja mau? É aí que reside a dificuldade. São Basílio não poderia ignorá-la; por que ele diz tão friamente que se deve buscar o mal apenas no interior do homem? Mas quem aí o depositou?”. BAYLE, P. *Pauliciens*. In: *Dictionnaire historique et critique*. Apud, NEIMAN, S. 2002, p. 55.

acertado que “o problema do mal ocorre quando se tenta afirmar três proposições que não se encaixam: 1. O mal existe. 2. Deus é benevolente. 3. Deus é onipotente. Vire-as, revire-as e embaralhem-nas à vontade, elas não podem existir juntas. Uma delas precisa desaparecer”²⁵⁵.

Neiman acredita que a primeira alegação é uma descrição aparente demais para ser questionada e a segunda e a terceira alegações, contudo, não são os resultados de uma reflexão *a posteriori*, mas sim *a priori*, isto é, são pressupostos fortemente provenientes de hipóteses de fé. Assim, sendo impossível negar a existência da dor e do sofrimento, mesmo para uma mente cristã, resta repensar as outras duas proposições²⁵⁶, de modo que o resultado desta encruzilhada foi o pensamento ortodoxo cristão sendo gradativamente deixado de lado, mesmo por aqueles que se propunham a fazer uma defesa de Deus²⁵⁷.

Neste contexto, Neiman nos diz que Pierre Bayle inaugura um debate longo quando questiona a premissa de que o sofrimento é fruto da justiça divina na medida em que ocorre como consequência do pecado, argumentando que não havia sentido em defender que pelo livre arbítrio Deus permitiria o pecado, pois, se assim o fosse, minaria

²⁵⁵ NEIMAN, Susan. 2002, p. 121.

²⁵⁶ Entretanto, se caso você exclua a benevolência divina, encontrar-se-á defendendo uma heresia na medida em que abre espaço para defender que em Deus se origina o mal; caso se exclua a onipotência, vê-se preso a outra forma de heresia, pois ou se caminha para o maniqueísmo ou para a ideia de um Deus fraco.

²⁵⁷ De acordo com Neiman, a primeira tentativa importante de reformular essas proposições foi de Pierre Bayle, que mostra como as tentativas tradicionais até então abandonam a ideia da benevolência de Deus: “Se você disser que Deus permitiu o pecado de modo a manifestar sua sabedoria, que brilha mais em meio às desordens que a maldade humana produz a cada dia do que brilhariam em um estado de inocência, terá a resposta de que isso é comparar Deus, quer a um pai que permita que seus filhos quebrem a perna para poder mostrar a todos sua grande capacidade de consertar seus ossos quebrados, quer a um rei que permita que sedições e desordens se desenvolvam em seu reino para poder assim obter a glória por sua derrota” (BAYLE, P. 1,176). “Um pai que deixa os filhos quebrarem a perna para poder mostrar sua habilidade de cura. Será esse o Deus em quem confiamos? Será que a doutrina de um Ser cuja justiça, sabedoria e misericórdia se mostram no fato de Ele redimir apenas algumas das criaturas que Ele permitiu caírem em pecado mortal realmente sugere algo melhor?” NEIMAN, Susan. 2002, p.123.

a benevolência divina²⁵⁸. Esse tipo de questionamento fez com que as consequências da crença na onipotência de Deus sejam aterrorizantes, já que conduz muito rapidamente a um Deus indigno de nossa adoração, pois se Deus pode tudo e permite o sofrimento, esse Deus brincaria com os seres humanos e nada que façamos nos garante uma boa vida²⁵⁹.

A consciência de que a relação entre aquelas três proposições não se encaixam guiarão o pensamento Europeu sobre a justificação da existência, que ganhou um capítulo particular com a recepção das histórias do Rei Afonso X de Castela²⁶⁰ e do terremoto que destrói Lisboa no século XVII²⁶¹, já que alguns como Pierre Bayle assumiram que o rei Afonso, o qual poderia “ser o primeiro herói do Iluminismo”²⁶², estava no direito de reclamar de Deus, fato este que suscitou respostas de intelectuais como Leibniz.

²⁵⁸ Deus estaria esperando o erro para aplicar o castigo? Esse entrave revertia completamente a defesa da Providência. Uma vez que por essa se entende que, pelo fato de “Deus saber mais do que você e organizar os acontecimentos em nome do interesse em longo prazo que você não tem visão de futuro nem maturidade suficiente para perceber”, a crença na Providência não passaria de um desejo infantil por “um mundo ordenado por pais sábios e amorosos que supram as necessidades das quais não estamos conscientes, que protejam os interesses que não vemos, que nada na realidade pode confirmar”. NEIMAN, Susan. 2002, p.126.

²⁵⁹ Todavia, as fortes objeções, colocadas por Bayle, não visam demonstrar unicamente a prudência do ceticismo, mas sim apresentar a ideia de que os mistérios de Deus são indecifráveis pelo pensamento humano, ou seja, os mistérios espirituais fazem parte da realidade humana e jamais serão desvendados. Para ele, se pudéssemos dissolver todos os questionamentos, igualaríamos nosso intelecto ao intelecto divino e assim deixaríamos de ser humanos. Segundo Bahr, a questão sobre a origem do mal foi para Bayle uma ocasião imbatível para essa reflexão sobre a natureza da fé divina e, uma vez que falta uma resposta, esta deve “estar além de nossa razão (...) precisamente, que havia permanecido uma dificuldade teórica no coração do cristianismo, (...) assediados por seus detratores antes do evento da queda de Adão, a fonte reconhecida de todos os males, eles tentaram dar-lhe uma solução racional em vez de se retirar para seu forte: a palavra de Deus”. BAHR, F. 2010, p.11.

²⁶⁰ Afonso X, o Sábio ou o Astrólogo, foi rei de Castela e Leão de 1252 até a sua morte em 1284.[2]

²⁶¹ “Quanto peso uma referência bruta é capaz de carregar? Não é preciso mais do que o nome de um lugar para significar: o colapso da confiança mais básica no mundo, dos fundamentos que possibilitam a civilização. Sabendo disso, os leitores modernos podem sentir-se melancólicos: feliz a época que um terremoto pode prejudicar tanto. NEIMAN, Susan. 2002, p.8.

²⁶² NEIMAN, Susan. p. 24.

Deste modo, assim como a catástrofe que assola Lisboa, o destino doloroso de Afonso serviu como um exemplo de vida trágica e da justiça divina durante vários séculos, a ideia de castigo correto que Deus havia providenciado para fazer justiça diante do espírito blasfemador que Afonso personificava, pois sua penação seria a justiça divina sendo realizada mediante o seu comentário a respeito das possíveis melhoras na criação divina. De maneira semelhante, o terremoto de 1755 — que destruiu a cidade de Lisboa e vários milhares de seus habitantes — “estremeceu desde o Iluminismo até a Prússia oriental”²⁶³.

A tese da providência divina e o argumento do desígnio passam a ser vistos como indecentes a partir desses eventos²⁶⁴. Podemos dizer que o abalo da terra também abalou as bases das ideias pré-iluministas, ou seja, rejeitou as justificações alegadamente racionais para os desígnios divinos, de modo a retirar o lado sagrado que prevalecia para o “sentido” da história. O problema, então, passa a ser de inteligibilidade: conhecer Deus significa negá-Lo enquanto benevolente e todo poderoso.

²⁶³ “Onde um desconhecido estudioso de importância menor chamado Immanuel Kant escreveu três ensaios sobre a natureza dos terremotos para o jornal de Königsberg”. Todavia, ele não estava sozinho. “A reação ao terremoto foi tão ampla quanto veloz. Voltaire e Rousseau nela encontraram mais uma razão para brigar, academias Europa afora dedicaram-lhe concursos de ensaios premiados, e, segundo várias fontes, Goethe, então com seis anos de idade, foi levado pela primeira vez à dúvida” Um evento que coloca em questão todo processo popularizado desde o início do cristianismo causou impactos não só físicos, mas, principalmente, teóricos. “O papel do terramoto na mudança das consciências de então é ainda hoje considerado por muitos comentadores como o maior ‘choque’ social desde a queda do Império Romano no final do século V, encontrando o seu equivalente, *mutatis mutandis*, no que Auschwitz significou no século XX”. NEIMAN, Susan. 2002, p.8.

²⁶⁴ Esse choque civilizacional reverberou por muito tempo, servindo para um ataque intelectual dos inimigos do teísmo quando os próprios teístas se encontram preocupados com o abalo sobre a bondade do Criador. “O terremoto afetou as melhores mentes da Europa, mas não se limitou a elas. As reações populares foram de sermões a esboços de testemunhas a poesia de péssima qualidade. Sua quantidade foi tão grande, que chegou a causar suspiros na imprensa contemporânea e comentários sardônicos de Frederico, o Grande, que considerou exagerado o cancelamento dos preparativos para o carnaval meses depois do desastre” NEIMAN, Susan. 2002, p.8.

O impacto destes acontecimentos na filosofia moderna aponta que a ideia é que se pode conservar a fé em Deus ao mesmo tempo em que se reconhece que essa fé está em conflito com a razão e com a experiência; ou pode rejeitar a fé completamente. O problema é defender a razão humana e a fé no Criador ao mesmo tempo.

Admitir a realidade do mal impede de fornecer uma explicação para ele. Ocasionalmente, pensadores reagiam propondo o maniqueísmo como a resposta mais razoável ao problema do mal. Mas mesmo Bayle estava consciente de que isso era menos uma solução para o problema do que uma reflexão sobre ele: *Há duas forças no universo, uma do bem, uma do mal.* — Isso é apenas o mundo que vemos e não uma explicação para ele. Não é de surpreender que Bayle pensasse ser a fé a resposta mais profunda. Antes de Rousseau, em suma, havia apenas uma alternativa: ou não existe problema do mal, ou não existe resposta para ele²⁶⁵.

A aceitação do mal como um mistério não era mais adequada, pois ou o mal deve ser explicado de acordo com a razão humana ou deve ser, por direito, desafiado pelo espírito humano²⁶⁶. A discussão do problema do mal leva a uma reestruturação do próprio conhecimento e, assim, a Teodiceia de Leibniz racionalizou e defendeu a visão tradicional contra ataques como o de Bayle, contrapondo a essa ideia a defesa de que a experiência do mal moral ou natural decorre de uma consequência justa da imperfeição

²⁶⁵ NEIMAN. 2002, p.48.

²⁶⁶ O impacto na filosofia moderna de argumentos céticos podem levar a rejeitar Deus ou abraçá-los em um ato de fé motivado pelo desespero ou pelo êxtase, pois coloca em questão a razão humana, ou melhor, o ceticismo em relação à razão humana: “você pode conservar sua fé em Deus ao mesmo tempo em que reconhece que essa fé está em conflito com a razão e com a experiência; ou pode rejeitar a fé completamente. O que você não pode conservar é sua fé sincera na razão humana”. NEIMAN, Susan. 2002, p.128.

de todas as coisas criadas, pois eles seriam dissolvidos em uma necessidade originada em uma compreensão metafísica ampla²⁶⁷.

O argumento de Leibniz para a sua afirmação de que o nosso mundo é o melhor de todos os mundos possíveis, primeiramente, tenta anular o fideísmo defendido por Pierre Bayle²⁶⁸, particularmente como apresentado na entrada ‘maniqueístas’ de seu *Dicionário histórico e crítico*²⁶⁹. O projeto da teodiceia, então, é fazer com que os atributos essenciais de Deus sejam racionalmente compatíveis com a sua criação, pois o que está em jogo é a exaltação da capacidade humanidade de entender de fato a presença de Deus e os motivos maiores que regulam o universo.

Neste sentido, uma premissa importante em seu argumento é que, dada a própria natureza de Deus, Ele não poderia não conseguir criar o melhor mundo possível, ou então Ele não seria Deus ou ele teria escolhido não criar: “sua sabedoria suprema, unida a uma bondade que não é menos infinita, não pode deixar de ter escolhido o melhor. Porque, como um mal menor é uma espécie de bem, mesmo assim um bem menor é um tipo de mal se ele fica no caminho de um bem maior; e não haveria algo

²⁶⁷ Uma vez que o universo, tal como a ciência se apressa em mostrar, se conforma às leis naturais gerais passíveis de conhecimento, esse fato indicaria de forma evidente quão bem a criação é feita: não requer intervenção divina especial para mantê-la funcionando.

²⁶⁸ A razão quebra as preposições fundamentais da ideia tradicional da justificação do mundo pela providência, deixando espaço apenas para a fé: não precisa de conceitos para afirmar que o mal existe, ninguém neste mundo poderia colocar o mal em dúvida; argumentar sobre a benevolência de Deus leva a um pesadelo; enquanto que levar às últimas consequências a onipotência de Deus faz você defender um maniqueísmo, pois a única saída era pensar que Deus luta bravamente por nós contra um ser tão poderoso quanto ele. Em outras palavras, Bayle nos diz que se o primeiro ponto é empírico, e se uma justificação por essa via mostra a que a rejeição de qualquer dessas reivindicações é inaceitável, o único recurso é rejeitar essa mesma razão que insiste em buscar sentido lógico nessas premissas. Portanto, o problema não é essencialmente Deus, o problema é que ele foge à razão. Se tentarmos entendê-Lo, somos justamente levados a negá-Lo, logo, descarta-se dessa reflexão a razão.

²⁶⁹ Segundo David Woods, Leibniz concebeu sua reação a Bayle não como um argumento teísta, supostamente para combater a possível ameaça do ateísmo, mas como um argumento em defesa da razão, para combater o ceticismo e a ideia da fé cega. Cf. WOODS, David. 2014.

para corrigir nas ações de Deus se fosse possível fazer melhor (...) e não houvesse o melhor entre todos os mundos possíveis, Deus não teria produzido qualquer”²⁷⁰.

Em outras palavras, uma vez que para a época se está acordado que Deus é o criador do mundo e, dado que este debate ocorre originalmente dentro do horizonte intelectual do teísmo, fica certo, então, que o mundo é o melhor mundo possível, porque qualquer menor seleção dos elementos e eventos que existem no mundo, faria ser contrária à natureza de Deus.

Restaria apenas determinar quais são os padrões pelos quais o mundo está a ser julgado? Para Leibniz, o padrão que deve assumir prioridade lógica não é a maior quantidade de felicidade ou mesmo a maior quantidade de virtude, sua principal preocupação é com o ordenamento da natureza, pois ordem divina significa perfeição metafísica. Por isso Leibniz argumenta que a criação de Deus deve ser estruturada de maneira inteligível:

O método *a priori* é certo se pudermos demonstrar, a partir da natureza conhecida de Deus, que a estrutura do mundo está de acordo com as razões divinas e, a partir desta estrutura, poder finalmente chegar aos princípios das coisas. Este método é de todos o mais excelente e, portanto, não parece ser inteiramente impossível. Para nossa mente, que é dotada com o conceito de perfeição, e sabemos que Deus age da maneira mais perfeita (...) para que possamos ter os verdadeiros conceitos do universo, a grandeza de Deus e a natureza da alma, através dos quais, a mente poderá ser aperfeiçoada, pois este é o

²⁷⁰ LEIBNIZ, G. W. 1952, p. 128.

fim mais importante da contemplação²⁷¹.

Leibniz quer nos mostrar que um Deus cuja criação é governada pelas mais simples leis discerníveis possíveis, otimizadas e abundantes, é maior do que um Deus cuja criação é governada por elementos aleatórios e de puro capricho. O argumento insiste em esclarecer que as inúmeras vantagens que um mundo bem ordenado oferece aos seus habitantes são óbvias, principalmente pelo fato de por meio de sua mais perfeita ordem, os habitantes deste mundo podem se habilitar para esta estrutura e se aperfeiçoarem de várias maneiras.

A regularidade e maestria que ordena a criação do universo são de tais formas bem “raciocinadas”, que mesmo nós, simples viventes desprovidos da verdade, podemos assim chegar ao verdadeiro conhecimento. Portanto, antes de entender Deus como um pai generoso, Leibniz o define como um excelente engenheiro, um arquiteto de extrema destreza. Por isso essa grande obra arquitetônica, que é o universo, pressupõe uma força que a qualifique a ser racionalmente ordenada e funcionar de acordo com a natureza e o propósito do arquiteto.

O que esse argumento nos diz sobre o nosso mundo, uma vez que, de todos os mundos possíveis, este é o melhor? Como Susan Neiman mostra, ele explica a ocorrência do mal sem comprometer qualquer um dos atributos divinos a que, após críticas ao estilo das feitas por Bayle, poderiam permanecer claros apenas sobre os fundamentos da fé. “Deus, tendo escolhido o mais perfeito de todos os mundos

²⁷¹ LEIBNIZ, G. W. 1969, p. 283.

possíveis”, Leibniz diz: “havia sido solicitado pela sua sabedoria para permitir que o mal estivesse ligado com ele”²⁷².

Na criação de um mundo que é tão perfeito como pode ser possível, seria errado da parte de Deus não criar qualquer coisa reconhecidamente má, ou seja, o mal faz parte da grandeza do mundo, ele está incluído no melhor possível dos mundos. Deste modo, o fato de existirem coisas que nos causam ferimentos e temores, serve não para colocar em disputa as capacidades do Criador, mas sim a própria compreensão humana, pois se a humanidade deseja afastar-se de qualquer mal no mundo real, ela também estaria desejando que houvesse sido criado um mundo menor.

Ao contrário de questionar o mundo por qualquer falta de sentido ou contingência trágica de seus fenômenos, Leibniz argumenta que os males vistos e sentidos em toda a vida são realmente o resultado da incompletude extrema do mero conhecimento humano. Portanto, o mundo, a vida e a existência estão justificados em toda sua incompletude e tragicidade.

O problema, contudo, é a limitação da capacidade humana de compreensão.

Para Leibniz,

Se tivermos a mesma opinião do rei Afonso, receberemos, diria eu, a seguinte resposta: você só conhece o mundo desde anteontem, mal consegue ver à frente do próprio nariz e reclama do mundo. Espere até saber mais sobre o mundo... E encontrará nele sagacidade e beleza que transcendem qualquer imaginação. Tiremos disso conclusões quanto à sabedoria e à bondade do autor das coisas, mesmo das coisas que não

²⁷² LEIBNIZ, G. W. 1952, p. 67.

conhecemos²⁷³.

O argumento é claro em afirmar que todas as imperfeições serão simplesmente dissolvidas quando colocadas em um contexto de maior inteligência. Até mesmo os males incontestáveis perderiam seu grau de terribilidade quando percebemos que, em última instância, eles intrinsecamente faziam parte e eram necessários para o melhor de todos os mundos possíveis.

A fim de responder pela vivência humana prática, Leibniz propõe que todas essas perfeições são maximizadas na confluência com a razão que está apta a nesta perfeição atuar²⁷⁴, e a “perfeição inclui não só a boa moral e os bons físicos de criaturas inteligentes, mas também o bem que é puramente metafísico”, assim como, igualmente, “o bem metafísico que inclui tudo, torna-se necessário, por vezes, a admitir o mal físico e o mal moral”²⁷⁵.

A solução de Leibniz, portanto, era mover todos os problemas para uma questão de conjuntura, pois se o cálculo divino estabeleceu as réguas da razão, o seu funcionamento decorre do desempenho das leis utilizadas. Em consequência, sua defesa da criação pelo seu caráter formal leva a razão para um estatuto acima do próprio Deus e, uma vez que a razão em si é o elemento basilar da criação, já que ela prescreve leis que pretendem imitar Deus, não é de surpreender que Deus possa parecer supérfluo.

²⁷³ LEIBNIZ, G. W. 1952, p. 248.

²⁷⁴ Por exemplo, a beleza é a percepção de harmonia metafísica; que o verdadeiro conhecimento é da ordem que Deus impõe; que o verdadeiro prazer e felicidade são sustentados por tal conhecimento; que o amor de Deus é dependente da compreensão de suas razões inteligíveis; que a virtude geral começa com o amor de Deus etc.

²⁷⁵ LEIBNIZ, G. W. 1952, p. 258. “Leibniz esforçou-se tanto para realizar nosso desejo de entender o Criador em termos inteligíveis para nós, que nos deu um Deus criado a nossa imagem. Hegel comparou-o a um vendedor de feira: o Deus de Leibniz só pode oferecer o que está disponível”. NEIMAN, Susan. 2002, p.34.

Portanto, ao entronizar a própria razão como o agente do universo, o debate em torno do problema do mal leva não apenas a uma questão metafísica, outrossim, a assumir que Deus pode ser julgado mediante essa mesma razão.

É aqui que encontraremos o cerne do que ficou conhecido como otimismo filosófico: sendo o universo criado por Deus, nele se torna possível conciliar o máximo de bem e o mínimo de mal, o que faz dele o melhor dos mundos possíveis. A mudança operada pela filosofia moderna centraliza a torrente de respostas à esperança de que os segredos do universo e seu sentido maior seriam revelados à razão em algum momento. Ou seja, há uma razão por trás de tudo e o único problema é a ignorância em percebê-la: “Leibniz afirmou isso com muita clareza, dizendo-nos que, se entendêssemos como Deus fez o mundo, não poderíamos sequer desejar que qualquer coisa nele fosse diferente”²⁷⁶.

O otimismo, então, alega que o ponto de vista limitado do homem em seu elo na cadeia da criação faz não aceitarmos o mundo como justificado. Ademais, propõe a crença na razão como reveladora de que este é o melhor dos mundos possíveis, restando ao ser humano a esperança em um futuro no qual todas as mazelas se resolveriam, pois, há uma ordem por trás das aparências que, por ora, somente Deus sabe decodificar.

Enquanto aparentemente se vale de argumentos sobre a prevalência do bem, apelando a nossa falta de instrumentos para julgar o todo, Leibniz empreende seu projeto de justificação a partir da concordância entre a fé e a razão. Seu trabalho busca mostrar a capacidade da razão em lidar com os mistérios da fé, sem compreendê-los, mas explicando-os. Conseqüentemente, pretende defender que é possível justificar a

²⁷⁶ NEIMAN, Susan. 2002, p.144.

bondade e a onipotência divina pela razão, bastando apenas que essa compreenda os sentidos dos atributos de Deus, de Suas escolhas, bem como o sentido de liberdade e necessidade nas escolhas humanas. Assim, longe da imagem simplista, o otimismo filosófico moderno, de um modo geral, pode ser lido como uma tentativa de compreender a relação entre a ordem do mundo e o vivente, a partir de padrões racionais de argumentação.

Segundo Joshua Foa Dienstag, “Arthur Schopenhauer é o expoente mais conhecido do pessimismo, mas o pessimismo já aparece nos trabalhos de Jean-Jacques Rousseau e continua depois de Schopenhauer em teóricos como Friedrich Nietzsche. Impulsionado pela extraordinária violência política do século XX, o pessimismo experimentou uma espécie de renascimento em figuras como Sigmund Freud, Max Weber, Albert Camus, Theodor Adorno e E. M. Cioran”²⁷⁷. Esses pensadores são divididos por Dienstag em quatro subgrupos: pessimistas culturais (para quem as cargas de tempo aparecem particularmente nos reinos de costumes e comportamentos); pessimistas metafísicos (que identificaram o tempo como uma estrutura fundamental da experiência humana e o descreveram como um problema); pessimistas existenciais (que combinam elementos dos dois tipos anteriores de pessimismo em uma atitude irônica

²⁷⁷ DIENSTAG, Joshua. F. 2015, p. 1. A questão de Dienstag é sobre a relação entre pessimismo e filosofia política. Saber se o pessimismo, ao ensinar as limitações da vida humana, provoca uma redução na possibilidade do agir publicamente ou enseja um desejo de isolamento antes às relações humanas.

em relação à vida); e, por último, Nietzsche recebe uma categoria própria, rotulada de pessimismo dionisíaco.

Dienstag entende que a formação do pessimismo moderno se apresenta como “uma forma de autoconduta que valoriza a vida que nos é dada, apesar do diagnóstico de sua condição”²⁷⁸. A partir disso ele exemplifica o pessimismo como um fenômeno moderno, mas que não começa exclusivamente por Schopenhauer, pois a questão do pessimismo não se resume ao conflito com o otimismo inaugurado por Leibniz. Para ele, o pessimismo é uma posição filosófica que abrange o debate a respeito da constatação de um propósito evidente para o mundo. Deste modo, ao invés de uma disputa sobre o balanço dos momentos tristes e desanimados, o pessimismo moderno denotaria as relações entre os homens e o mundo, incluindo o problema de saber se o mundo é reconhecido como predominantemente “bom” ou “ruim”, como também quais condicionantes operam no processo de valoração da existência.

Por esta perspectiva, o pessimismo se torna um interesse filosófico com Rousseau, sendo um fenômeno fundamentalmente moderno na medida em que está ligado à noção moderna de tempo linear, uma vez que todo pensamento pessimista considera o tempo linear uma fonte de sofrimento inevitável. De modo geral, essa questão consiste em investir e saber *se* o indivíduo ou o mundo possuem um valor predeterminado e em que medida este seria alterável. O que está em debate é o modo como o indivíduo pode reconhecer sua relação com o mundo e operar dentro dela. Ademais, quer esse valor seja inerente ou não, resta entender se a natureza e, por conseguinte, o comportamento moral, exhibe valor existencial *em si*, já que sendo

²⁷⁸ DIENSTAG, Joshua. F. 2006, p. 40.

positiva a resposta, cabe questionar se por si só este confere valor para vida. Por isso o pessimismo como um debate estritamente moderno significa assumir que o seu impacto filosófico se confunde com a reflexão moderna sobre a natureza, as relações humanas e a autorealização pessoal.

Pessimismo e otimismo denotam um conjunto complexo de relações entre o Eu e o mundo que, no final, dizem respeito tanto ao valor em si da vida, quanto à questão de que, havendo esse valor, podemos afirmar que ele é um evento democrático, isto é, acessível para todas as pessoas. Neste contexto, uma filosofia pode ser ao mesmo tempo pessimista na medida em que nega qualquer forma de “salvação”, defendendo, por exemplo, que a felicidade plena é efetivamente inatingível em termos reais, ou que a condição da existência é a falta de propósito macrocósmico, mas, apesar de tudo, poderia oferecer no fim um pessimismo positivo na medida em que se objetiva produzir benefício genuíno aos indivíduos durante essa existência despropositada. Em outras palavras, pode-se usar o pessimismo como uma negação da estrutura tradicional de avaliação qualitativa da vida, por exemplo: negar a fé religiosa e a esperança no progresso por meio da ciência; contudo, concluir que com isso (ou apesar disso) a vida é boa merece ser exaltada²⁷⁹.

Seguindo este raciocínio, temos que, de um modo geral, Dienstag acredita no fato de a modernidade abrir espaço para o pessimismo porque ela está relacionada com

²⁷⁹ Dienstag argumenta em favor de um projeto comum entre a tradição pessimista e a crítica política moderna. Isso ocorreria porque ambas se colocam como uma alternativa contínua à corrente principal do pensamento político moderno quando esta última se notabiliza por uma confiança na razão com vistas progresso social e histórico. O estudioso comenta que a falta de uma evidente proposta positiva fez com o os filósofos pessimistas fossem historicamente renegados enquanto pensadores políticos, concedendo a eles apenas o direito de serem bons críticos da sociedade. “Eles aparecem como vozes no deserto, para colocar de forma polida ou para colocá-lo menos educadamente, como excêntricos”. DIENSTAG, Joshua. F. 2006, p. 40.

a ideia de progresso²⁸⁰. Não obstante, Nietzsche é um forte crítico a essa ideia de progresso: “uma tal forma de consideração acostumou os alemães a falar em ‘processo do mundo’” e a justificar a sua própria época como o resultado necessário deste processo; uma tal forma de consideração colocou a história — na medida em que ela é “o conceito que realiza a si mesmo”, “a dialética do espírito dos povos” e o “tribunal do mundo” — no lugar dos outros poderes espirituais, a arte e a religião, como a única força soberana²⁸¹.

Enquanto a ideia de progresso se consolida e fomenta a consciência científica da modernidade, o pessimismo forma justamente uma força contra-hegemônica em relação ao próprio progresso. Ou seja, nega que existe algo na história humana que pode ser entendido como um progresso em sentido robusto do termo, como também nega a esperança sobre o projeto de racionalização provocar necessariamente o progresso.

Nietzsche, como veremos, pode ser entendido como um fiador desse projeto²⁸²: “quem examinar a consciência do europeu de hoje haverá de extrair, de entre mil dobras e recessos morais, sempre o mesmo imperativo, o imperativo do temor do

²⁸⁰ “A história universal é o progresso da consciência da liberdade – um progresso cuja necessidade temos de reconhecer”. HEGEL. 1999, p. 25. Algo muito parecido aparece em Kant, na Segunda Proposição da *Ideia de uma História Universal de um ponto de vista Cosmopolita*: “No homem (única criatura racional sobre a Terra), aquelas disposições naturais que estão voltadas para o uso de sua razão devem desenvolver-se completamente apenas na espécie e não no indivíduo”. KANT, I. 2003, p. 5.

²⁸¹ “Acredito que não houve nenhuma oscilação perigosa ou mudança da cultura alemã neste século que, por meio da monstruosa, e até o presente instante ininterrupta, influência desta filosofia, a filosofia hegeliana, não tenha se tornado bem mais perigosa. Na verdade, paralisante e desanimadora é a crença em ser um filho tardio de sua época. Uma tal crença, porém, parece aterradora e dizimadora, se um dia idolatra com uma franca exaltação este filho tardio como a meta e o sentido verdadeiro de todos os acontecimentos anteriores, quando a sua miséria sapiente é equiparada a um acabamento perfeito da história do mundo (...)”. NIETZSCHE, F. 2003, p. 72.

²⁸² Segundo Frezzatti Junior, “Nietzsche declara que o darwinismo considera os processos evolutivos como progresso: o progresso é uma ‘ideologia darwinista’”. FREZZATTI JR., Wilson Antônio. 2014, p.107. Em 1878, *Humano, demasiado humano* já faz ponderações em relação às explicações do progresso cultural quando pensado como luta pela existência, pois Nietzsche considera que este não é o único “ponto de vista” relevante.

rebanho: ‘queremos que algum dia não haja nada mais a temer!’. Algum dia — em toda a Europa, a via e a vontade que conduzem a ele se chamam agora ‘progresso’” (ABM 101). Cabe observar que Dienstag afirma ser o pessimismo uma posição específica em relação ao tempo, pois, oposto ao otimismo, o pessimista recusa a ideia de que as coisas podem melhorar com o passar do tempo. Contudo, essa falta de crença no progresso não significa defender que a humanidade esteja condenada ou em decadência. Ao contrário, apenas sustenta que o progresso é uma ilusão e que a condição humana não tende ao melhor.

Em razão disso, “a característica principal do pessimismo não é a ideia de declínio, mas a negação do progresso (...) e uma consequente sensibilidade às cargas da temporalidade em um mundo onde a mudança não-progressiva é uma condição fundamental”²⁸³. Enquanto o otimismo é assimilado pela crença difusa no progresso, como se fosse a única escolha remanescente à razão para uma justificação de mundo por uma perspectiva secular, o pessimismo não encontra evidência de que a razão levará à melhoria da condição humana e por isso acusa também a própria racionalidade: “somente quando não esperarmos nada do futuro que estaremos livres para experimentá-lo como será, e não como uma decepção”²⁸⁴.

Wyatt Tilby também entende que o pessimismo filosófico se configura em torno de uma demanda moderna por resposta sobre os problemas do mundo, mas, diferentemente de Dienstag, entende o pessimismo como uma requalificação de uma espécie de sentimento relativamente comum aos seres humanos, o qual caminha de

²⁸³ DIENSTAG, Joshua. F. 2015, p. 1.

²⁸⁴ DIENSGTAG, Joshua. 2006, p.247.

acordo com as demandas nascidas junto à modernidade ocidental. Seu argumento se assemelha ao de Susan Neiman ao recorrer a catástrofes que ganharam notoriedade na sociedade como uma espécie de pedra de toque que colocava em questão os sistemas explicativos vigentes, configurando o motivo para a adesão e dissipação de teses pessimistas.

Segundo o autor, “na maioria dos casos, no entanto, os efeitos de tais calamidades são transitórios”²⁸⁵ devido a uma “resiliência natural dos seres humanos”²⁸⁶ e, por isso, propõe que o processo de geração de novas demandas explicativas é lento e apenas suavemente foi ganhando espaço na sociedade europeia. Wyatt aponta que muitas vezes a arte é a primeira a demonstrar os efeitos dessa nova demanda. Ele cita como exemplo a peste negra, ocorrida na Inglaterra no século XIII, que levou até a população uma desconfiança generalizada nas instituições sociais, promovendo um tipo de sentimento pessimista que se mostra nos “*Cantebury Tales*”²⁸⁷. Outro exemplo apontado pelo autor é a relação do pessimismo com a forte opressão Czarista, com a miséria e a fome que marcaram a vida na Rússia. Estes fatores teriam perpetuado a visão de mundo pessimista na sociedade, refletindo nitidamente na literatura, na arte e na música russa²⁸⁸.

A ideia geral de Wyatt é que o pessimismo se torna uma alternativa interessante sempre que a sociedade apresenta elementos contundentes de

²⁸⁵ TILBY, A. Wyatt. 1918, p. 298.

²⁸⁶ TILBY, A. Wyatt. 1918, 298.

²⁸⁷ *The Cantebury Tales* é uma coleção de histórias (duas delas em prosa, e outras vinte e duas em verso) escritas a partir de 1387 por Geoffrey Chaucer.

²⁸⁸ Cf. TILBY, A. Wyatt. 1918, pp. 295 -298.

desorganização, nos quais a impressão de insignificância da vida individual se torna uma “persistente convicção”²⁸⁹ de impotência humana. Esse quadro forma o sentimento pessimista, oferecendo respaldo a ideias como a “vontade de Alá” ou a crença na “providência divina” como formas de construir uma justificativa aceitável para os acontecimentos terrenos. Ainda segundo Wyatt, desde Hesíodo até os tempos modernos, a teoria da queda é utilizada para explicar e justificar o peso do mal que acomete a vida humana. Esta teoria, amplamente difundida pelo cristianismo, afirma que as mazelas humanas começam a ocorrer quando os seres humanos saem de um reino primitivo de felicidade ou são expulsos do paraíso quando quebram o acordo firmado com o criador da vida.

Segundo o autor, a “teoria da queda” seria a forma basilar do pessimismo que fundamenta, entre outras correntes, o cristianismo, reverberando por longo tempo um sentimento comum que levou a idealizações que, muitas vezes, se apegaram ao desejo de restituir o ambiente ancestral para a humanidade atual. Para Wyatt, esta seria uma história contada de diversas maneiras e transpassaria gerações, sempre propondo uma série de expiações e purgações morais como o modo pelo qual os seres humanos podem retornar ao seu lugar de direito.

A tese de Wyatt é que o pessimismo é uma resposta ao sofrimento e, por isso, não seria uma tese exclusivamente moderna, pois, dentre as inúmeras respostas históricas ao problema da dor, do mal e do sofrimento, encontraríamos a busca pelo reino da felicidade junto a Deus, à busca pelo Nirvana, à prece pela proteção divina e, entre outras, o pessimismo filosófico. Diferente de Dienstag, Wyatt defende que na

²⁸⁹ TILBY, A. Wyatt. 1918, p. 298.

época moderna essas convicções são remodeladas e o objeto idealizado seria uma “Era dourada” por vir, ao qual o homem pode se espelhar para guiar suas atitudes no presente²⁹⁰. Uma espécie de secularização da questão do sofrimento vai provocar dois grupos distintos de discussão: um que defenderia a ideia de que a proximidade com a condição natural é uma forma de retomar a inocência de nosso espírito; e o outro grupo que está mais interessado no projeto de que o reino de justiça e da bonança ocorrerá no futuro, sendo que este só seria passível de construção na medida em que adequamos os homens às habilidades necessárias para construir tal reino de felicidade e paz. Neste sentido o pessimismo seria algo relacionado com a condição humana, formando tanto a base para religião quanto para o pensamento secular moderno.

Para justificar sua leitura, o argumento oferecido por Wyatt nos diz que enquanto o religioso entende que o problema do mal é uma questão que independe da empiria, atuando de acordo com um ordenamento transcendental da realidade, a produção especulativa da mente secular moderna muitas vezes compactua com a ideia de que a humanidade está em uma condição péssima, seja por estar em um universo em processo de perda de energia, como a tese de Lord Kelvin sobre a morte térmica, seja pela ideia de que o conhecimento torna a sociedade mais tecnicista e menos humana, uma vez que abre mão da liberdade e da individualidade²⁹¹.

²⁹⁰ Essa ideia de “era de ouro” dos seres humanos está na base tanto de teorias pessimistas modernas quanto de religiões antigas, pois o que sustenta este tipo de entendimento seria uma consideração negativa prévia da condição humana. Deste modo, teríamos várias pessoas compromissadas com o esforço pela reconstrução das condições que seriam imaginadas como aquelas pertinentes à era antiga da felicidade. Cf. TILBY, A. Wyatt. 1918, p. 298.

²⁹¹ TILBY, A. Wyatt. 1918, p. 298. Portanto, par o autor, o pessimismo moderno, assim como o religioso, seria uma espécie de resposta natural que os seres humanos oferecem quando colocados diante de problemas extremos, passando da religião ao pensamento científico.

Ellen Mitchell também entende o pessimismo moderno como um modo de relação sensual e intelectual com a realidade, mas que passa a ser a base para uma consideração filosófica de mundo no século XIX. A autora apresenta que o contexto da filosofia pessimista moderna tem por base o sentimento despertado quando a vida humana é vista pelo ângulo da insignificância perante a totalidade do real, tal qual seria o fundamento de várias religiões, mas que ganha novos contornos com o apelo naturalista e mecanicista que alguns pensadores emprestam a esse sentimento²⁹². Mitchell acrescenta que a questão central do pessimismo moderno seria a formação não mais de um sentimento, como deixa entrever Wyatt, mas de um juízo a respeito da existência. Para a autora, o pessimismo filosófico cria corpo no debate em torno da pergunta sobre se a vida vale a pena ser vivida mesmo experimentada na perspectiva moderna, isto é, sem um Deus criador e responsável pela existência.

A filósofa parece defender que o pessimismo enquanto sentimento seria válido como ponto de vista pessoal, até mesmo interessante como no caso do fomento oferecido ao trabalho criativo de vários artistas, mas que este se torna um erro quando elevado à categoria filosófica. Segundo Mitchell, a questão sobre o valor da vida “não é uma questão nova, mas a repetição de uma antiga questão transferida do Oriente para o mundo ocidental”²⁹³.

Deste modo, sempre houve pessimistas e o grande diferencial de sua época era que antes o pessimismo nunca havia sido colocado em uma base metafísica e formulado em um “sistema filosófico”²⁹⁴. Neste sentido, “uma tensão pessimista pode ser

²⁹² Cf. MITCHELL, Ellen. M. 1886.

²⁹³ MITCHELL, Ellen. M. 1886, p. 187.

²⁹⁴ MITCHELL, Ellen. M. 1886, p. 187.

encontrada na literatura de todas as idades — desde as queixas de Jó e as palavras do pregador em Eclesiastes, até a patética melancolia de Shelley e Byron, de Heine e Lamartine, e do italiano Leopardi”²⁹⁵. Para a autora, o pessimismo sempre existiu enquanto temperamento e deve continuar existindo enquanto “modo de ver” o mundo, pois seria favorável ao estímulo criativo, exigindo respostas variadas aos problemas da existência e, por isso, seria uma tensão interessante para a vida humana. O problema, portanto, é quando ele se torna um assunto filosófico, pois enquanto o artista reconhece o mal congruente à vida humana “por um viés mais subjetivo do que objetivo, uma sombra caindo em meio ao sol da vida”, a tendência a filosófica é pensar que este sentimento revela “a substância da qual ela (a vida) é feita”²⁹⁶.

Ao elaborar suas considerações sobre a filosofia de Schopenhauer e Von Hartmann como exemplos máximos do pessimismo filosófico germânico, Mitchell defende que o sentimento pessimista ganha um peso diferente quando a filosofia o assume²⁹⁷. Em suma, enquanto o poeta tem no pessimismo uma matéria bruta a ser trabalhada artisticamente, a filosofia procura “explicar sua gênese e elaborar um esquema para sua aniquilação”, de modo que o debate ganha corpo e leva à formulação de várias teorias que defendem que a vida não vale a pena. Portanto, o problema no qual a filósofa entende circunscrever o pessimismo é a sua defesa da não ação, quer dizer, o

²⁹⁵ MITCHELL, Ellen. M. 1886, p. 187.

²⁹⁶ MITCHELL, Ellen. M. 1886, p. 187. É “uma parte da investidura do poeta sentir profundamente as palavras mais tristes da humanidade e dar-lhes uma expressão adequada e poderosa”, entretanto, não seria esta atitude adequada ao filósofo, já que este faz dela uma questão relativa à essência da natureza. MITCHELL, Ellen. M. 1886, p. 188.

²⁹⁷ Ellen Mitchell atenta para um aspecto interessante, pois ela remete ao fato do domínio da Europa no Oriente fazer com que o pessimismo budista se espalhe no coração europeu. Ela nos fala do extraordinário que é a presença de um pessimismo entre uma “raça enérgica e disciplinada, tão fortemente construída para o conhecimento e para a ação (...). Sua influência sinistra espalhou-se pela Alemanha e deu frutos fatais ao niilismo da Rússia”. MITCHELL, Ellen. M. 1886, p. 189.

pessimismo seria uma filosofia da natureza e da ação humana que, deixando de satisfazer nossas mais elevadas necessidades e aspirações, levará à esterilidade e à morte espiritual²⁹⁸.

A escritora inglesa George Eliot [pseudônimo de Mary Ann Evans], que traduziu obras de vários filósofos europeus do século XIX, concorda que o ponto central do debate é a questão da justificação de uma vida presente e futura que, abrindo mão de Deus, seja inspirada e cheia de significados, por isso nos diz que este debate decorria da mudança de um quadro religioso para o secular filosófico, fundamentado no mundo existencial “dos sentidos”²⁹⁹. Para Eliot, essa tarefa, em grande escala, funcionaria como uma espécie de tradução dos valores cristãos centrais para uma ética pautada em uma interpretação secular da existência humana³⁰⁰.

²⁹⁸ Mitchell de alguma maneira entende que é inerente à nossa natureza possuir uma ideia maior de absoluto divino, já que essa ideia é o mecanismo indispensável para a “força e a consolação dos homens através dos tempos”. MITCHELL, Ellen. M. 1886, p. 194. A autora acusa o mecanismo que ela entende operar na formação de uma filosofia pessimista: coloca em questão a transformação da filosofia em um dos protagonistas centrais, juntamente com a arte, do sentimento pessimista. O arcabouço teórico de muitos filósofos teria sido colocado como influência direta em grande parte da produção artística e intelectual da época, ilustrando a “busca humana pela salvação, entretanto, não mais a salvação em outro mundo, mas nesta vida”. MITCHELL, Ellen. M. 1886, pp. 190-193.

²⁹⁹ Ela defende que a crença religiosa seria uma coisa do passado e que questões como o lugar da vida no universo, a realização individual e social, o código moral das relações humanas, apresentadas como a nova urgência da sociedade, deveriam ser resolvidas por uma filosofia que tomasse por base a real existência das pessoas, a chamada “salvação aqui na terra”. ELIOT, George. 1992, p. 135. Neste contexto, O debate entre pessimismo e otimismo conduzido por Feuerbach e Schopenhauer influencia diretamente a Inglaterra. Ambos os filósofos são introduzidos aos leitores britânicos na década de 1850 e tanto os pensadores conservadores quanto os liberais, durante o último período vitoriano, utilizam muito do pensamento dos dois filósofos para levantar o debate sobre questões-chave a respeito dos papéis da ética, do caráter e da comunidade e o destino humano em uma sociedade secularizada. Eliot foi influenciada por este ambiente e discutiu amplamente a gama de ideias e filosofias que se preocupam com questões éticas e morais e a questão do destino individual e social humano, lidando com essas questões fortemente em sua ficção. Cf. BRUNNING, Jane. 2008.

³⁰⁰ Ao falar que era tarefa da filosofia produzir uma nova visão de mundo, Eliot não se referia a uma filosofia sistemática capaz de gerir a questão do sentido das ações humanas a partir de uma visão totalizante, mas a um pensamento que deve “trilhar o caminho árduo (...) que conduzirá, não de fato ao céu, mas a uma eminência de onde podemos ver coisas muito brilhantes e abençoadas na terra” (ELIOT, George. 1992, p. 137). Ou seja, ela enfatizava a necessidade de fundamentar a filosofia na existência. Essa ideia de uma filosofia que argumente a partir da sua própria experiência, que fale a partir da

Com isso fica implícito que o problema em questão diz respeito à capacidade representativa de uma visão de mundo pessimista, pois “é a única visão da vida em que você nunca pode ser desapontado”³⁰¹. Neste sentido que Barbara DeMille reconhece que: “em meados do século XIX, a questão dos padrões morais e das concepções ideais, as noções de perfectibilidade do homem de acordo com paradigmas intangíveis foram seriamente minadas pela vitalidade do ceticismo religioso e por descobertas científicas, mas seus impulsos teleológicos e deontológicos permaneceram na consciência cultural muito depois de seus respectivos credos terem diminuído”³⁰².

experiência individual, só faz sentido na medida em que pressupõe que a tarefa central é o enfrentamento do pessimismo.

³⁰¹ HARDY, Thomas. 1962, p 311.

³⁰² De MILLE, Barbara. 1990, p.704.

3.2.1 Pessimismo filosófico de Schopenhauer

Notamos que essas aproximações acima buscam no sentimento pessimista o fundamento para a filosofia pessimista, e assim, mesmo que esta última seja um fenômeno moderno, o sentimento originário não seria. Todavia, o fato de o século XIX ter exibido a proeminência de Schopenhauer — existindo uma escola reconhecida de pessimismo por um curto espaço de tempo — fez com que a recepção do pessimismo se concentrasse na apreciação da resposta filosófica à constatação de que a vida apresenta um excesso de dor sobre o prazer. Segundo Dahlkvist, a diferença nas reações despertadas ou a recepção de manifestações de uma perspectiva considerada pessimista “ecoam as atitudes em relação ao pessimismo que eram muito típicas no período em que o pessimismo foi levado a sério como um problema filosófico. Meu palpite é que a incompatibilidade das reações depende do fato de que o pessimismo é uma palavra com associações muito díspares”³⁰³.

Para Dahlkvist, não haveria motivos para se sustentar que todos os pensadores pessimistas consideram o tempo linear uma fonte de sofrimento inevitável, sendo esta própria definição problemática. “De várias maneiras ela apresenta falhas: “é altamente anacrônica, sem levar em conta o que o termo significava para os pensadores para quem o pessimismo era um problema genuíno”³⁰⁴. Contra esta métrica temporal, o argumento

³⁰³ DAHLKVIST, Tobias. 2007, p. 12. Antes de apresentar sua abordagem do tema, Dahlkvist faz uma série de críticas aos estudos recentes sobre o pessimismo e, no que diz respeito ao comentário a que mais nos aproximamos, exibe seu descontentamento com a posição de Dienstag. Para ele, a discussão de Dienstag comete o erro de, por um lado, não considerar Schopenhauer como o fundador do pessimismo filosófico moderno, sustentando tal crédito a Rousseau e, em segundo lugar, por se ligar a uma corrente interpretativa que o liga de forma irrestrita à noção moderna de tempo linear.

³⁰⁴ “(...) Uma definição em termos de tempo enfatiza em demasia o papel do tempo nas obras dos vários pessimistas”. DAHLKVIST, Tobias. 2007, p. 13.

de Dahlkvist propõe que, mesmo com diversas conotações díspares empregadas ao longo da história de apropriação do conceito, o termo exibia um significado primário, a saber, que a existência não pode ser justificada.

O pessimismo que se consolida no século XVIII é uma posição contra o otimismo, ou melhor, contra a ideia expressa por Leibniz quando cunhou o termo teodiceia, justificando que o nosso mundo é o melhor mundo possível³⁰⁵. O pessimismo seria o termo de uma dicotomia, seria a ideia de “pior”, que se opõe ante a ideia de melhor, que, uma vez incorporada pela filosofia de Schopenhauer, se referiria à tese de que habitamos o pior dos mundos possíveis³⁰⁶.

Embora seja esta a apropriação central do conceito, Dahlkvist apresenta quatro usos diferentes do termo pessimismo em meados do século XIX:

1. Para indicar uma tendência psicológica;
2. Uma interpretação histórico-filosófica sobre a decadência da humanidade;
3. A noção de que o nosso mundo é o pior dos mundos possíveis;
4. A ideia de que a existência não pode ser justificada.

Essa concepção número quatro seria a que Schopenhauer e Hartmann mais utilizam e, por isso, sobre esta insígnia que se formaria o cerne da tradição pessimista

³⁰⁵ A posição de Leibniz não seria hegemônica nem mesmo entre seus admiradores, pois o próprio termo otimismo foi inventado como um termo pejorativo. Segundo Dahlkvist, em 1753, a Deutsche Akademie der Wissenschaften organizou um concurso prêmio relativo ao caráter sustentável de otimismo. (...) Aparentemente, este concurso foi, na realidade, dirigido contra Leibniz, mas como ele foi o fundador da Akademie, ele não poderia ser atacado em persona. Deste modo, “por sua etimologia, o pessimismo está ligada ao seu antônimo. O termo pessimismo foi obviamente escolhido para criar associações com o otimismo”. Cf. DAHLKVIST, Tobias. 2007, p. 42.

³⁰⁶ Segundo Volker Gerhardt, filosoficamente, o pessimismo é uma “nova criação em ligação à controvérsia literária sobre o otimismo em meados do século XVIII”. GERHARDT, V. “Pessimismus”. 1989.

que se estabeleceu após 1850. Conquanto o termo “pessimismo” seja mais antigo do que a escrita de Schopenhauer, Dahlkvist entende que o pessimismo propriamente filosófico foi uma questão nascida com a interpretação schopenhaueriana do problema da justificação da existência.

Mesmo que o próprio Schopenhauer não faça uso constante do termo, como também sequer havia consenso quanto ao seu conteúdo conceitual até bem depois de sua morte, “ainda assim, foi com Schopenhauer que o pessimismo tornou-se um problema filosófico. O sistema metafísico de Schopenhauer é, portanto, o ponto de partida óbvio para uma investigação sobre a história da filosofia do pessimismo”³⁰⁷.

Como visto anteriormente, a palavra “pessimista” foi originalmente definida metaforicamente como “aquele que vê as coisas em preto”, estabelecendo, portanto, uma conexão clara com a interpretação do quadro clínico associado à melancolia. Todavia, enquanto a medicina antiga buscava, com esses termos, abordar um processo fisiológico, o uso popular, jornalístico, tenta construir uma metáfora sobre o modo de entender o mundo que o melancólico exibia. Essa é a justificativa apresentada para o fato de o pessimismo ter sido compreendido como uma questão de humor muito mais do que um conceito filosófico, pois sua própria origem seria bastante próxima à melancolia, que era vista como condizente, ou ao menos bastante próximo, a uma doença mental. É óbvio que mesmo na época em que o termo foi cunhado já se notava uma série de diferenças entre pessimismo e melancolia, mas, segundo Dahlkvist, a assertiva de que os dois assuntos podem ser mantidos separados repousa fortemente no significado que a filosofia impõe ao tema a partir de meados do século XIX. Nem tanto

³⁰⁷ DAHLKVIST, Tobias. 2007, p.23.

por exibirem de forma clara um significado diferente para o termo, mas, sobretudo, por usar “as conotações de melancolia para fins retóricos”³⁰⁸.

Muito da apropriação retórica que envolve o tema pode ser visto como decorrente do fato de que os filósofos do pessimismo operaram uma empreitada conceitual em prol de criar a filosofia de uma experiência de vida. Ou seja, trazer para a esfera da reflexão conceitual muito daquilo que havia ficado à margem do debate sobre as questões públicas e sociais que dominaram o pensamento moderno, principalmente no que diz respeito à experiência individual da existência e o campo simbólico da atividade humana. Assim, a filosofia de Schopenhauer seria justamente a síntese desta tentativa de fundar um sistema filosófico sobre uma forma de experimentar como funcionaria o mundo. Por isso Dahlkvist justifica sua opção de compreender o pessimismo como um termo utilizado pelos filósofos do século XIX no intuito de pensar sobre uma experiência de vida e, com isso, trazer para a esfera conceitual determinadas particularidades individuais da experiência qualitativamente diferenciada em relação ao comum humano.

No modo como entende Arthur Schopenhauer, a maravilha da filosofia é a admiração e o espanto diante do sofrimento e da morte. Se vivêssemos para sempre sem sofrimento, segundo o filósofo, então não teríamos nenhum ímpeto de refletir sobre o mundo. A certeza da morte e a experiência do sofrimento são os motivos que criam em nós uma necessidade de compreender como é feito o lugar no qual tais eventos paradigmáticos são produzidos — a filosofia, portanto, surge da tarefa de interpretar o mundo em sua totalidade. Se este mundo, como explora a filosofia schopenhaueriana, é

³⁰⁸DAHLKVIST, Tobias. 2007, p.30.

caracterizado pela consciência da morte inelutável e a constatação de que a dor é inevitável, a filosofia começa com um problema existencial tremendo.

Recorrendo a muitas imagens e metáforas, a naturalidade da necessidade do sofrimento foi exposta por Schopenhauer e, agradando muitas pessoas de sua época até nossos dias, em uma opinião semelhante à de Susan Neiman, defende que o ponto central da filosofia é dar conta do problema da justificação da existência.

Eu não posso, como geralmente é feito, colocar a diferença fundamental de todas as religiões na questão de saber se eles são monoteístas, panteístas, ateístas, mas apenas na questão de saber se eles são otimistas ou pessimistas, em outras palavras, se eles apresentam a existência deste mundo como justificada, por si só, e, conseqüentemente, irão louvar e recomendá-la ou considerá-la como algo que (...) realmente não deveria ser³⁰⁹.

Fica claro que quando Schopenhauer fala de uma diferença fundamental, ele está direcionando a distinção qualitativa dos referidos sistemas de acordo com seus próprios fundamentos. Todavia, a questão neste ponto tem sua relevância na avaliação da motivação geral por trás de toda especulação: ela é otimista ou pessimista? Ele argumenta que tanto a especulação filosófica quanto a fé religiosa começam não apenas com um espanto pelo saber, mas, principalmente, como resposta ao desespero da condição humana: “não apenas sobre o que existe no mundo, mas ainda mais que é um mundo tão miserável e melancólico, metafisicamente, o despertar do problema no

³⁰⁹ SCHOPENHAUER, A. *The World as Will and Representation, Volumes I and II*, trans. E. F. J. Payne. New York: Dover, 1969. (Doravante *WWR* acrescido do número de página).

homem é uma agitação que não pode ser acalmada quer por ceticismo ou crítica” (MVR II 172).

A disputa é pelo sentido da vida, mas também por aquilo que se origina junto à consciência da ausência deste sentido: “quanto ao resto, a filosofia é essencialmente sabedoria mundo; o problema é o mundo” (MVR II 187). O pensamento especulativo é entendido como a procura de respostas para as perguntas que possam surgir a partir da falta de sentido inerente ao mundo e qualquer metafísica se mostrará incompleta quando não consegue responder adequadamente ao impulso primário do qual surgiu. Por isso Schopenhauer vai nos falar que otimismo e pessimismo são, em última instância, as categorias filosóficas fundamentais.

Quando se trata da filosofia de Schopenhauer, o que diferenciaria a visão otimista da visão pessimista é a distinção entre o modo de identificação prévia das questões, pois a filosofia de Schopenhauer busca justificar não só seus argumentos, mas toda filosofia pessimista. A esse respeito, John Atwell afirma que, antes de qualquer interpretação de sua obra, temos de ter em mente que o pessimismo de Schopenhauer não será apresentado sob um padrão unificado de teses. Para Atwell, seria temerário assim entender, pois há várias conclusões distintas em sua obra e cada uma delas leva Schopenhauer a caminhos diferentes³¹⁰.

Schopenhauer afirma que todas as filosofias otimistas da natureza deixam para trás a constatação pessimista da realidade quando tentam explicar a aparição do mal e do sofrimento no mundo. Este seria um erro interpretativo que inviabiliza o otimismo,

³¹⁰ “Schopenhauer não se coloca diante de uma filosofia unificada e coerente de pessimismo; ele não tem um conjunto padrão de argumentos para estabelecer uma conclusão pessimista sobre a vida consciente”. ATWELL, J. E. 1990, p. 173. Segundo Young, em Schopenhauer se estabelece uma distinção entre tipos de pessimismo, definido por Young como pessimismo psicológico e pessimismo filosófico. Cf. YOUNG, J. 1994.

pois, se mesmo os sofrimentos do mundo fossem minimizados quando colocados de frente a uma ordem do universo, eles não poderiam ser descartados quando se trata de um julgamento intelectualmente honesto sobre o mundo.

Para este mundo a tentativa foi feita para adaptar o sistema de otimismo, e demonstrar-nos que é o melhor de todos os mundos possíveis. O absurdo é gritante. No entanto, um otimista diz-me para abrir os olhos e olhar para o mundo e ver como é bonito na luz do sol, com as suas montanhas, vales, rios, plantas, animais, e assim por diante. Mas é o mundo, então, um entretenimento? (MVR II 581).

As respostas da filosofia devem ser confirmadas pelo próprio mundo e, portanto, se o mundo realmente fosse como os otimistas pensam, as diferenças seriam apenas aparentes. Todavia, aos olhos de Schopenhauer, a aparência do mundo nos aponta para princípios pessimistas, que são, sem dúvida, confirmados pelo sofrimento generalizado que motiva o problema do mal e para a conclusão geral de que o arranjo do mundo não é o produto de uma seleção racional, mas fruto do irracional experimentado quando se manifesta no corpo. Deste modo, segundo Woods, mesmo sem ser expresso em uma única chave interpretativa, “o pessimismo de Schopenhauer pode ser visto como a morte de um padrão específico usado para responder à questão do valor da vida. Isto é o que eu chamaria de padrão cosmológico, no qual os filósofos olham para o arranjo do mundo, seus trabalhos e suas leis, a fim de, com sorte, encontrar algo ‘lá fora’ que dê sentido à vida do indivíduo e seus sofrimentos”³¹¹.

Schopenhauer abertamente desafia Leibniz, argumentando que o nosso mundo é o pior de todos os mundos possíveis, pois as condições de vida são péssimas, ou seja,

³¹¹ WOODS, David. 2014, p. 212.

tão más como elas possivelmente podem ser. Neste sentido, qualquer mundo pior do que o real não seria possível. “Contra as provas palpavelmente sofisticadas de Leibniz de que este é o melhor de todos os mundos possíveis”, Schopenhauer diz: “podemos até opor a sério e honestamente a prova de que é o pior de todos os mundos possíveis” (MVR II 583). Sua defesa do argumento passa pelo questionamento sobre se o mundo é um lugar sentido como amistoso ou hostil às maiores aspirações humanas. “Tudo isso depende (...) mais uma vez, das forças poderosas da natureza que habitam sob a crosta firme do planeta. (...) O terremoto de Lisboa, do Haiti, a destruição de Pompeia são apenas pequenas sugestões”. Por causa do caráter inamistoso do mundo e pelo fato da existência estar constantemente em perigo, o filósofo define: “o mundo é tão ruim quanto ele pode ser” (MVR II 583-4).

Presumivelmente, um mundo melhor que o nosso seria aquele em que não haveria dúvidas sobre seu caráter, em que erros e ações não levem diretamente à desgraça. O argumento do pior de todos os mundos possíveis, no entanto, vai contra o padrão implícito de perfeição em Leibniz, pois ecoa sua objeção ao equilíbrio delicado e precário do mundo.

Schopenhauer distingue entre o valor da contemplação, por um lado, e o valor de ser, por outro. Por isso a comparação do mundo com um show, como atores em um palco no qual a plateia expressa uma mesma percepção, já que o otimismo trata como redentora apenas o ato de contemplar as características do mundo. Assim, enquanto suspende a consideração do que é ser aquilo que se contempla, o otimismo sugere contemplar o bom funcionamento do espetáculo como motivo para qualificar a qualidade positiva do mundo. Em outras palavras, Schopenhauer ataca aqueles filósofos

que argumentam por um otimismo em razão de um padrão estético de perfeição metafísica, tal como visto em Leibniz³¹².

O otimismo por razões metafísicas ou estéticas, segundo Schopenhauer, é obstrutivo à uma atitude moral correta, pois “se considerarmos os atores que atuam no palco (...) o desejo e o sofrimento cada vez mais forte, e aumentar, até que finalmente a vida humana não oferece qualquer outro material do que aquele para tragédias e comédias, então aquele que não é um hipócrita dificilmente será disposta para sair em aleluias” (MVR II 581). Assim, se o mundo está cheio de tormentos, ele induz o sofrimento para todos aqueles que refletem a este respeito.

Contra o público esclarecido e contemplativo que supõe o otimismo, o filósofo afirma que “o aumento do conhecimento sobre o mundo só confirma o horror fundamental do mundo”, por isso sua crítica ao otimismo de Leibniz afirma que “neste mundo, a capacidade de sentir dor aumenta com o conhecimento e, portanto, atinge o seu grau mais elevado no homem” (MVR II 581). Por sua vez, o mundo só seria bom mediante garantias metafísicas.

Enquanto Leibniz julga fazer “uma exposição detalhada de como o mal está conectado com o melhor esquema possível para o universo”³¹³, na qual, mesmo sendo indemonstrável, ele acredita pode ter certeza em virtude das consequências lógicas da natureza de Deus, Schopenhauer afirma que isso não passa de uma explicação que

³¹² Schopenhauer busca seu padrão moral de acordo com argumentos sobre a inteligibilidade do mundo e está disposto a localizar o valor do mundo fora de sua aparência, já que sua crítica “seria que a garantia otimista de sermos um participante na tarefa moral suprema que a beleza natural pode nos inspirar (...) entra em conflito com o horror gritando e realidade subjetiva de quem está em dor excruciante” WOODS, David. 2014, p. 215.

³¹³ LEIBNIZ, G. W. 1952, p. 214.

pressupõe a si mesma. Ou seja, “para cada falsa decifração, mesmo que se adaptem alguns fenômenos, vai ainda mais flagrantemente contradizer o restante” e, portanto, conclui, “o otimismo de Leibniz [está] em conflito com a miséria óbvia da existência” (MVR II 184).

Schopenhauer acredita — tal como Susan Neiman descreve no caso de Pierre Bayle — que qualquer metafísica, quando se propõe a oferecer algum conforto aos viventes, deve ser capaz de defender-se *a posteriori*, bem como *a priori*. Portanto, a justificação da existência deve ter uma condição necessária para além da condição de que os seus argumentos e princípios podem ser montados de uma forma racionalmente coerente, isto é, ela deve fazer sentido concreto para o corpo: o mal ao qual a vida e o mundo estão sujeitos. Neste sentido, enquanto o otimismo sugere princípios subjacentes que unem os vários fenômenos do mundo, em casos reais, o mal e o sofrimento por si só refutam a tese de que este é o melhor de todos os mundos possíveis.

Para Schopenhauer, o pessimismo só seria refutado diante da apresentação de um plano geral previamente exposto para a existência. A defesa de uma visão pessimista do mundo fica, nestes termos, correlata a um apelo por um realismo, pois, se o mundo fosse como o otimista *diz que é*, então o próprio mundo deveria aparecer de forma diferente, isto é, as pessoas não teriam temor do sofrimento, da dor e da morte. O otimismo só seria validado por um mundo que não seria teoricamente um problema e sua existência não exigiria qualquer explicação, mas, “em vez disso, é de fato um problema insolúvel, já que mesmo a filosofia mais perfeita sempre conterà um elemento inexplicável, como um precipitado insolúvel ou o restante que é sempre deixado para trás pela proporção irracional de duas quantidades” (MVR II 579).

A vontade de viver, por sua vez, seria a origem do problema justamente porque o mundo não é racional e inteligentemente construído.

Se alguém se aventura a levantar a questão de por que não há absolutamente nada em lugar deste mundo, então o mundo não pode ser justificado por si mesmo; nenhum fundamento, nenhuma causa final de sua existência pode ser encontrada em si mesma; não se pode demonstrar que exista para o seu próprio bem, em outras palavras, para seu próprio benefício. Em decorrência de meu ensinamento, isso pode, é claro, ser explicado pelo fato de que o princípio da existência do mundo é expressamente infundado, a saber, uma vontade de viver cega que, como coisa em si, não pode ser sujeito ao princípio da razão ou razão suficiente; porque este princípio é meramente a forma dos fenômenos, e somente através dela tudo é justificado (MVR II 579).

Uma vez que a realidade possui como fundamento o impulso cego da vontade para a vida, a própria experiência do mundo confirmaria as teses pessimistas, pois os seres humanos experimentam o mundo não como se fosse uma totalidade racionalmente planejada para o melhor, mas como se fosse um acaso convocando o caos. Para Schopenhauer, a filosofia deve ser confirmada a partir do próprio mundo, pois, se o mundo realmente era como Leibniz e outros otimistas afirmavam, a própria experiência do corpo seria outra, sem medo generalizado do sofrimento e da finitude. Neste sentido, a filosofia schopenhaueriana pode ser entendida na sua proximidade à tese pessimista que aparece caracterizada, em *O nascimento da tragédia*, pela sabedoria de Sileno: o mundo é algo que deveria não ser.

Quando Nietzsche mostra que os gregos reverteram a sabedoria de Sileno, na qual surge a arte como antídoto à negação da vida, não se trata de uma superação da

tradição pessimista de caráter schopenhaueriano? Encontramos uma exposição pertinente ao desenvolvimento da questão, pois a importância da filosofia de Schopenhauer consiste justamente na pergunta que ela deixa como resultado. Ou seja, a relevância maior da filosofia schopenhaueriana é o questionamento sobre se “a existência tem, de todo em todo, um sentido?” (GC 357). Esta ideia faz, segundo Nietzsche, de Schopenhauer um “bom Europeu”: como um bom herdeiro da tradição ocidental na medida em que esclarece o significado profundo da vitória do pensamento crítico-científico sobre a fé num Deus transcendente. Por isso a dubiedade da figura de Schopenhauer na construção de *O nascimento da tragédia*.

3.3. O jovem Nietzsche e a história do pessimismo

Apesar de Nietzsche ter “lido as obras dos principais pessimistas”³¹⁴ no período de sua formação acadêmica, *O nascimento da tragédia* utiliza poucas vezes o termo pessimismo em sua escrita. Esta questão é identificada por Dahlkvist e ele apresenta uma interpretação que se justifica através do argumento de que o primeiro livro de Nietzsche consiste muito mais em uma resposta aos problemas ocupados pelo filósofo do que a identificação precisa das questões abordadas, de modo que “se vê a solução, mas não o problema”³¹⁵.

Segundo Dahlkvist, também o registro do termo nos fragmentos póstumos dos seus anos de estudante não é muito frequente, mas “o termo aparece em fragmentos que são listas de ensaios e apresentações nas quais Nietzsche está pensando em temas antigos”, todavia, essas listas não passam de listas sem “maior profundidade”³¹⁶. Fora isso, o relato mais contundente no início da década de 1860 é um relato no qual Nietzsche observa a influência do pai de um amigo, Mushacke, em um fragmento cujo escopo relembra seus dois primeiros anos como estudante em Leipzig: “Nossas conversas também alimentaram meu temperamento amargurado; (...) suas memórias do tempo dos jovens hegelianos, enfim, toda a atmosfera pessimista de um homem que olhou para trás das cenas e alimentou muito o meu humor. Foi então que aprendi a

³¹⁴ DAHLKVIST, Tobias. 2012, p. 118.

³¹⁵ DAHLKVIST, Tobias. 2012, p. 119.

³¹⁶ Cf. DAHLKVIST, Tobias. 2012, p. 120-130.

gostar de ver as ‘coisas em preto’, depois que a minha vida, sem a minha culpa, pareceu-me negra”³¹⁷.

Por estes motivos, podemos perceber nos escritos dos primeiros anos de sua formação, Nietzsche compreendia o conceito de pessimismo mais próximo ao uso retórico que percorre o termo desde o século XVII do que o problema do pessimismo tal qual a filosofia do século XIX o colocara. “Nietzsche certamente tinha interesse em pessimismo, mas parece que lhe interessava como um panorama geral sobre a vida, e não como um problema teórico, filosófico. Ele queria ser um pessimista, ele queria ser considerado como um pessimista, mas praticamente não há reflexões intelectuais [nesta época] sobre o pessimismo filosófico”³¹⁸.

A imprecisão do termo nos primeiros relatos e notas nietzschianas leva Dahlkvist a defender que, ao falar do período pré-1869, “a conclusão razoável parece ser que o pessimismo é um tema que o jovem Nietzsche tem algum interesse, mas que ele ainda não tem uma opinião muito clara do que significa o termo”³¹⁹. Deste modo, a oportuna apropriação do termo “pessimismo” modifica-se nos escritos nietzschianos até se tornar um conceito central em sua primeira obra. Isto é, parte de uma conotação ilustrativa de um estado emocional até a fixação como ideia que se contrapõe ao otimismo, ou melhor, à visão de mundo otimista que aparecerá sendo combatida posteriormente pelas teses de seu primeiro livro.

³¹⁷ FP\ KGW I: 4, p. 509.

³¹⁸ DAHLKVIST, Tobias. 2012, p. 130.

³¹⁹ DAHLKVIST, Tobias. 2012, p. 121. Entre fevereiro de 1868 e agosto de 1869, entretanto, uma nota escrita por Nietzsche – no momento em que ele e seus amigos, como Paul Deussen, se orgulhavam em se dizer “schopenhauerianos” – faz uma menção ao pessimismo que aproxima-o mais do modo como a questão será trabalhada no contexto “schopenhaueriano” do século XIX: “esta é a era de Schopenhauer; um pessimismo saudável, cujo pano de fundo é o ideal de um ser humano sério, repugnância contra tudo que é oco e sem substância, e atração para o que é saudável e simples” (FP\ KGW I, 241).

Como ficou registrado por Cosima Wagner: “à noite, uma carta do pr. Nietzsche, que nos agrada como seu humor. Falando nisso, R. diz que Schopenhauer no final pode ter uma má influência sobre esses jovens, uma vez que eles aplicam o pessimismo, que é uma forma de pensar e refletir, para a vida, a partir da qual uma desesperança em questões práticas toma forma”³²⁰.

Paralelo às críticas que o jovem Nietzsche percebe na metafísica schopenhaueriana, a admiração pelo estilo de Schopenhauer não é em nenhum momento questionado e é justamente essa consideração que demonstra o modo como irá se formar a questão do pessimismo para Nietzsche como um problema filosófico. No contexto do convívio na residência dos Wagner, o pessimismo não é ainda “um conceito filosófico” aos olhos de Nietzsche, mas também deixa de ser apresentado como uma mera “disposição psicológica”. Ao contrário, “parece ser algo como uma familiaridade com os caminhos do mundo”³²¹.

Mesmo entendendo o pessimismo menos como uma posição filosófica do que um desejo de ser um pensador schopenhaueriano³²², o jovem Nietzsche é levado em um debate com Wagner a refletir sobre o valor de uma postura pessimista em relação a vida, de modo que — como fica documentado por Cosima Wagner em seu diário — o debate entre Nietzsche e Wagner a respeito do vegetarianismo que o filósofo advogava traz em

³²⁰ WAGNER, Cosima. *Die Tagebücher*, vol. I, p. 199 (17 February 1870).

³²¹ DAHLKVIST, Tobias. 2012, p. 127.

³²² “Schopenhauer é o filósofo de um classicismo renascido, de um Helenismo germânico. Schopenhauer alemão é o filósofo de uma Alemanha rejuvenescida, e como tal ele era muito maior do que o seu tempo, que não foi tentar apanhar com ele o agora. Ele é mais sóbrio do que sua época, mais saudável, mas também mais bonita e ideal, e acima de tudo mais verdadeiro. Ele é o filósofo mais verdadeiro: o cantor com a voz mais forte no coro filosófico” (FP\KGW I, 241).

questão o tema da justificação da existência, e com ele vem à tona o papel de uma filosofia pessimista.

Neste encontro, o problema surge quando Wagner entende que o pessimismo deve ser unicamente uma ferramenta intelectual, uma forma de pensar o mundo, mas que, contudo, não deveria ser autorizado a influenciar a vida prática sem nenhuma ressalva. Em uma anotação de Cosima Wagner podemos observar como o pessimismo atravessa o debate, por exemplo, em 1869 ela escreve que:

Café com prof. Nietzsche; infelizmente deixa R. (Wagner) muito incomodado por uma promessa que ele fez de não comer carne e apenas comer legumes. R. considera isso um absurdo, e também arrogância, e quando o pr. diz que é eticamente importante não comer animais, etc., R. responde que toda a nossa existência é um compromisso, que só pode ser expiado pela produção de algo bom. Apenas beber leite não é suficiente, assim só transforma-se em um asceta. Para fazer algo de bom em nosso clima, precisamos de uma boa nutrição e assim por diante. Quando o prof. dá a R. o direito e ainda permanece com esta abstinência, R. fica com raiva³²³.

Embora o pessimismo não seja um conceito central neste trecho, podemos afirmar que ele ainda constituiu uma premissa importante na argumentação de Wagner que extrapola a questão apenas de seguir ou não uma dieta vegetariana. O verdadeiro debate foi sobre uma possível justificação para os argumentos que defendem o “não-fazer” como uma atitude correta a ser tomada em prol da realidade. Conforme vemos

³²³ WAGNER, Cosima. *Die Tagebücher*, vol. I, p. 152 (19 Setembro de 1869).

pelo relato de Cosima, o problema era entendido naquele círculo como uma questão que, se não decorrente, ao menos passa por uma má compreensão do pessimismo.

Neste sentido, ao tecer uma observação sobre o impacto que a filosofia schopenhaueriana tem sobre os jovens da época, põe-se em evidência uma graduação sobre a medida na qual a recepção do pensamento pessimista seria patológica. Por isso a visão imatura de Nietzsche é contestada por Wagner quando o que é compreendido sob o termo “pessimismo” se mostra uma variação do argumento que acredita que os problemas da existência requerem, em alguma medida, a opção por uma abstenção da ação. Especificamente, como uma defesa da não ação em relação a atitudes cujos resultados poderiam ser interpretados como uma contribuição para o sofrimento no mundo.

Em outras palavras, poupar a vida dos animais como motivação para o vegetarianismo era entendido por Wagner como justificação da ideia de que o sofrimento inerente à existência requer alguma forma de recusa em contribuir para que ele ocorra. Não passando, portanto, de uma consequência da crença de que esta privação resignaria ou expiaria os pecados da existência. Essa reflexão voltará mais tarde no aforismo 145 de *A gaia ciência*: “na mesma ordem de ideias, os promotores dos modos narcóticos de pensar e sentir, como esses filósofos hindus, se gabam de um regime que gostariam de fazer dele uma lei para as massas, um regime que é puramente vegetariano: procuram assim despertar e aumentar a necessidade que eles são, só eles, capazes de satisfazer” (GC 138). Com requintes diferentes, o argumento escreve que aqueles cujo interesse consiste em alguma forma de abstinência servem apenas para limitar a capacidade das pessoas para pensar e sentir.

O jovem Nietzsche forma sua ideia sobre o pessimismo mediante a contestação de Wagner sobre este programa enquanto postura intelectual que visa a resignação do sofrimento por uma apologia da não-ação. Wagner mostra que o ímpeto criativo deve ser compreendido como a forma correta de se sobressair ao conhecimento pessimista.

Há, portanto, uma inversão completa no modo como até então o jovem Nietzsche tratava a questão: se o regime de abstenção é contrário à vida dos seres intelectualmente produtivos, seus modelos — como assim fica entendido o vegetarianismo — nos impedem de justificar a existência. Com isso, Nietzsche passa a se preocupar em pensar o tema a partir da “lente do criador”, do gênio criativo, de modo a defender a tese de a vida ser essencialmente uma tarefa criativa. Isso posto, pela perspectiva desenvolvida em *O nascimento da tragédia*, tal ato envolve necessariamente também a destruição, pois, como o dionisíaco demonstra, criação e destruição são elementos de um mesmo fenômeno.

A proximidade com o gênio Wagner promove um giro teórico no pessimismo presente nos anos de formação de Nietzsche. Se antes o filósofo tendia a pensar que, como Schopenhauer, uma vez demonstrado que a existência é em si algo que deve ser expiado, a austeridade do asceta é o modelo a ser seguido, o jovem filólogo passa a tratar a questão pela perspectiva de artista. Essa é uma tensão que aparece no texto de seu primeiro livro, pela qual o problema em questão passa a ser contraposto com a ideia de que o pessimismo nos leva a perceber a necessidade de criar, seja para exaltar os feitos que estar vivo nos permite alcançar, seja encarando o problema da justificação e afirmação da existência.

A força do argumento wagneriano sobre a prioridade da ação em detrimento da resignação faz Nietzsche pensar a respeito das práticas pertinentes aos homens

criadores, como fica claro em uma carta para Carl von Gersdorff, em 1869: “a experiência neste campo é que: as naturezas espiritualmente produtivas e agradavelmente intensivas devem ter carne. O outro modo de vida continua sendo para os padeiros e fazendeiros, que não são nada além de máquinas digestivas” (FP\ KSB 3, 58). A questão da justificação da existência e sua relação com o assunto do “pessimismo” começa a ganhar uma forma na medida em que Nietzsche passa a compreendê-la como uma doutrina teórica que tem consequências práticas, coincidindo essa mudança com o período no qual Nietzsche tem contato com o pensamento de Eduard von Hartman³²⁴.

Segundo Dahlkvist, Hartmann não apresenta uma definição precisa do conceito de pessimismo, mas, em um de seus comentários sobre como Schopenhauer usa o termo, nos revela como ele entendeu o problema:

A tentativa de prova de que este mundo é o pior de todos os mundos possíveis é evidentemente um sofisma; em nenhum outro lugar Schopenhauer quer afirmar e provar qualquer outra coisa além de que a existência desse mundo é pior do que a sua inexistência, e essa é uma afirmação que considero correta³²⁵.

³²⁴ A primeira referência a Hartmann é uma carta a Carl von Gersdorff datada de 04 de agosto de 1869 em que ele recomenda-o a ler o livro *Philosophie des Unbewussten*. Cf. CAVALCANTI, A. H. 2005, p. 39-62. É interessante notar que, posteriormente, em alguns momentos Hartmann é referenciado por Nietzsche pela alcunha de “filósofo da moda”, mas, não obstante, seria o modo como Hartmann entende o pessimismo uma forte influência no modo como Nietzsche assimilará o tema. Carta de Nietzsche a Oswald Marbach, 14 de junho de 1874. (FP\ KSB 2, 234). “Embora ele (Nietzsche) tenha até então estado a ler Schopenhauer, só após ler Hartmann que ele discute a filosofia de Schopenhauer como uma forma de pessimismo filosófico”. DAHLKVIST, Tobias. 2012, p. 132. Neste contexto, embora ele tenha se mantido um feroz crítico da filosofia de Hartmann, há o elogio de um ânimo nos escritos de Hartmann que ele julga ser de bom tom para suas ideias, pois apresenta “belos conhecimentos”. Carta a Rohde, 11 de Novembro de 1869: “eu compartilho suas opiniões e atitudes em relação a Hartmann. Mas eu o li muito, já que ele tem os mais belos conhecimentos (...) sobre a existência vil.” (FP\KSB 3, 73)

³²⁵ HARTMANN, 2004, p. 540.

Nesta passagem podemos observar claramente que o pessimismo de Schopenhauer não deve ser uma mera opinião sem consequências práticas sobre o mundo, mas uma constatação. Segundo Hartmann, sua simples afirmação deve colocar em perspectiva a consequência implicada por este raciocínio: de que o verdadeiro conteúdo de uma filosofia pessimista são as consequências práticas endossadas pela tese de que a não-existência é preferível à existência.

Em outras palavras, essa é a consequência prática da filosofia pessimista e, nesse sentido, Hartmann expõe como ele entende ser o encaminhamento correto da questão do pessimismo. Ao se referir a sua articulação do tema, Hartmann nos diz sobre “a questão de se ser ou não-ser” merecer prioridade sobre o mundo existente. Com isso, ele entende que a colocação desse problema revela o quão presente está uma avaliação hedonista da existência, pois, “depois de uma conscienciosa consideração de que toda a existência mundana implica mais desgosto do que prazer”, sua consequência nada mais é que a consciência de que “o não-ser do mundo seria preferível ao seu ser”³²⁶.

Hartmann entende que o sentido comum da avaliação da existência tem o poder de transformar o debate sobre a questão da justificação da vida, permitindo ser formatada a partir da interpretação do pessimismo enquanto uma disputa sobre uma esfera prática da vida humana. Segundo Dahlkvist, tal interpretação requer algo como uma avaliação dos argumentos que se dão em termos de juízos sobre o valor da existência. Deste modo, a verdade sobre o conteúdo do pessimismo filosófico torna-se aparentemente possível de ser estabelecida por uma via empírica, mas, na medida em que Hartmann explora ao máximo o caráter prático de uma visão pessimista, se torna

³²⁶ HARTMANN, 2004, p. 626.

indispensável uma avaliação do valor disso para a vida; o que estabelece uma importante diferença entre ele e Schopenhauer. Isso porque, se para Schopenhauer havia a impossibilidade do prazer superar o sofrimento e o mesmo seria uma verdade analítica *a priori*, já que o sofrimento é tangível e o prazer é ilusório, para Hartmann, o excesso de peso do sofrimento pode ser entendido como algo contingente, pois ele reconhece o valor positivo do prazer, mesmo diante do fato de que toda atividade humana capaz de gerar prazer nos traga, inevitavelmente, uma quantidade ainda maior de dor.

A explicação dessa tese mostra que Hartmann modifica o foco do problema, mas compartilha dos preceitos básicos da filosofia de Schopenhauer. Assim, temos que ter em mente que Hartmann endossa a tese de que o verdadeiro agente do mundo é a Vontade e ela consiste em um perpétuo esforço por satisfação, mas essa satisfação raramente é alcançada. Por isso essa visão de mundo acaba em condenar os seres humanos a uma existência naturalmente miserável: “do querer resulta sempre mais desprazer do que prazer, [...] portanto, a Vontade, que quer a felicidade, alcança o contrário, a infelicidade; por conseguinte, no mais contra racional, para seu próprio tormento, crava os dentes em sua própria carne”³²⁷.

Na última parte da *Filosofia do inconsciente*, que é dedicada à questão de saber se a felicidade pode superar o sofrimento, a conclusão de Hartmann é contundente em afirmar que os seres humanos “não podem alcançar a felicidade”. Contudo, Hartmann não se define como um pessimista. Isso significa a abertura para uma separação entre

³²⁷ HARTMANN, 2004, p. 632. Hartmann acredita, por exemplo, que os prazeres do amor são reais e válidos, entretanto são acompanhados e superados pelas ansiedades e pelo desespero que o amor também causa. Isto é, os seres humanos são capazes de encontrar prazeres, como, por exemplo, “naquela música favorita ou no trabalho produzido, mas isso não impede que sejam superados pelo desconforto de salas de concertos lotadas e mal aquecidas e museus”. HARTMANN, 2004, p. 558.

descrição e prescrição pessimista do mundo, que será central em *O nascimento da tragédia*.

Posteriormente investigaremos esta separação, mas cabe nesse momento apontar que, como o valor da vida passa a ser medido a partir de um cálculo entre dor e felicidade, o conceito de pessimismo passa a se confundir à resposta negativa a esse cálculo. Para Hartmann, a “palavra pessimismo é, portanto, uma imitação imprópria da palavra otimismo”³²⁸, ou seja, o pessimismo está diretamente relacionado à recusa de um balanço positivo da experiência geral da vida em relação à felicidade, de modo que essa ideia promove uma qualificação do próprio termo. Portanto, *pessimismo* não se refere a uma consequência lógica de reflexões filosóficas sobre o mundo, mas o resultado empírico de uma avaliação do mundo, de um cálculo sobre a negatividade da satisfação da vontade³²⁹.

A modificação no conceito de pessimismo coloca em evidência a tese de que a existência é pior do que a inexistência. Assim, a relação de equilíbrio entre felicidade e sofrimento projeta a impossibilidade da justificação da existência. Neste sentido, enquanto Schopenhauer considerava que o pessimismo leva à defesa do ascetismo como prática de vida, por outro lado, em Hartmann, a diferença entre o aspecto teórico e prático é diluída, resultando que o “conhecimento pessimista” implica que, uma vez difundida esta visão de mundo o suficiente, a verdade por ele anunciada levará a humanidade a desejar a negação da existência de forma extrema. A tese pessimista de Hartmann, portanto, afirma que a ciência é responsável por desvelar a realidade do

³²⁸ HARTMANN, 2004, p. 540.

³²⁹ *Zur Geschichte und Begründung des Pessimismus*. Hartmann faz o pessimismo filosófico lidar com a questão de saber se o equilíbrio do prazer do mundo é negativo e isso conduz a uma ocupação intelectual com a totalidade dos sentimentos de prazer e dor. HARTMANN, 2004.

mundo e, por isso, o próprio avanço da ciência levaria ao fortalecimento da aspiração pela negação extrema da existência.

Segundo Dahlkvist, Nietzsche aceita a apropriação hartmanniana do conceito e assim passa a entender o “problema do pessimismo” em um sentido próximo ao utilizado para articular o papel do impulso dionisíaco em sua primeira obra. Se com Schopenhauer o pessimismo passa a ser tratado como um problema filosófico sobre o valor da vida, é em *Filosofia do inconsciente* que se estabelece um debate sobre os argumentos envolvidos na questão³³⁰. Para Michael Pauen: somente a partir da “publicação da *Filosofia do inconsciente* de Hartmann seguiu-se uma discussão sobre o pessimismo”³³¹, contudo ele ressalta que “o pessimismo não se deixa entender como uma agudização das condições históricas”³³², ou seja, a avaliação do sofrimento não pode ser considerado uma criação ordinária, mas demanda uma longa tradição sobre questões de ordem teológica e metafísica³³³.

Nos escritos de juventude, Nietzsche aceita a descrição de Hartmann para o problema do pessimismo, mas recusa a solução hartmanniana para o problema. Ou seja, ele acrescenta a tese da arte nos proteger contra o excesso de conhecimento e confrontar o pessimismo. Neste sentido, embora nos fragmentos escritos entre os anos que precedem a publicação de *O nascimento da tragédia*, o pessimismo seja um tema muito

³³⁰ Sabemos que outros pensadores são importantes na inserção de Nietzsche no debate. Apresentando variações da leitura do pessimismo em Schopenhauer. Por exemplo, Philipp Mainländer (*Die Philosophie der Erlösung* (1876-86)), Julius Bahnsen (*Der Widerspruch im Wissen und Wesen der Welt* (1880-82)), Agnes Taubert (*Der Pessimismus und seine Gegner* (1873)). Cf. DAHLKVIST, T. 2002.

³³¹ PAEUN, M. 1997, p. 122.

³³² PAEUN, M. 1997, p. 9.

³³³ Segundo Invernizzi: “o debate em torno do pessimismo chega ao seu ápice com a entrada na cena filosófica de Eduard von Hartmann. A sua *Filosofia do inconsciente*, publicada em 1869, obtém grande sucesso ao aparecer, que torna célebre seu jovem autor”. INVERNIZZI, G. 1994, p. 121.

próximo a sua leitura de Hartmann, Nietzsche sustenta que a arte tem uma grande importância sobre a possível reformulação do “Pessimismus-Fragen”³³⁴.

Isso ocorre porque, assim como os gregos, devemos à arte a possibilidade de uma resposta ao problema do pessimismo. Em outras palavras, a arte evita que se chegue, como ocorre com Édipo, à afirmação da terrível conclusão que tanto Hartmann quanto Schopenhauer imaginavam para o pessimismo: a melhor coisa é não nascer, mas morrer rápido pode ser quase tão bom. “Esta é a verdade, não só para mim. Mas para este homem cego e arruinado”³³⁵.

Podemos dizer que o modo como os modernos colocam a questão do pessimismo exibe um deslocamento em relação ao significado prático original dos gregos antigos, pois já é embebida por séculos de cristianismo e platonismo, o que faz a conclusão pessimista moderna ir ao sentido oposto do que o filósofo julga caracterizar a sabedoria trágica dos antigos helenos. Neste contexto, o otimismo como inimigo da arte se justifica porque revela que a vida boa não deveria mais ser uma questão estética, mas uma tentação de autorizar teoricamente uma versão metafisicamente fundamentada para o mundo e a vida individual, pela qual o ordenamento racional do mundo garante recompensas em um além vida, ao comportamento moralmente engajado.

A negação do pessimismo dionisíaco pela filosofia resultou na figura do sábio, o qual Nietzsche questionaria se não sofria pelo excesso de razão: “em todas as épocas, os mais sábios tiveram um julgamento idêntico sobre a vida: ela não vale nada (...) Por toda parte e sempre as bocas murmuraram o mesmo som — um som cheio de dúvida,

³³⁴ “Pessimismus-Fragen” é o termo que Hartmann comumente utiliza para se referir ao pessimismo.

³³⁵ SÓFOCLES, Édipo em Colono, linha 1224.

cheio de melancolia, cheio de cansaço com a vida, cheio de oposição à vida” (CI 29). De acordo com Nietzsche, o próprio pessimismo grego serviria também para refutar a filosofia pessimista moderna. Isso porque a vida artística dos gregos reconhecia o pessimismo, mas o afirmava e o superava. Na medida em que os deuses gregos estavam dispostos a compartilhar da vida tal qual a humanidade estava condenada a fazer, os problemas do arranjo metafísico para a existência não têm mais importância.

Quando Nietzsche assume a questão do pessimismo moderno, portanto, ele não coloca a questão através da pergunta se o mundo é uma fonte maior de prazer ou desprazer, mas se as pessoas são capazes de querê-lo. Essa questão leva à investigação sobre como foi possível aos gregos terem força para querer o mundo:

Aquela questão de se realmente o seu cada vez mais forte anseio de beleza, de festas, de divertimentos, de novos cultos brotou da carência, da privação, da melancolia, da dor. Estabelecido que precisamente isso tenha sido verdade (...) de onde haveria de provir o anseio contraposto a este, que se apresentou ainda antes no tempo, o anseio do feio, a boa e severa vontade dos antigos helenos para o pessimismo, para o mito trágico, para a imagem de tudo quanto há de terrível, maligno, enigmático, aniquilador e fatídico no fundo da existência — de onde deveria então originar-se a tragédia? Porventura do prazer, da força, da saúde transbordante, de uma plenitude demasiado grande? (NT, TA 17).

A cultura olímpica, por exemplo, pode sugerir vários tipos de experiência que o cristão não pode imaginar, como traições, volúpias de amor, mentiras por honra e poder, etc. Deste modo, em uma cultura artística, não há mediação entre ser e dever, pois, uma vez que a natureza é contraposta eternamente às aspirações da humanidade, não há

rendição. A natureza e a existência não podem ser jamais reconciliadas, já que a própria finitude da existência é uma condenação da própria natureza. Contudo, enquanto o real é condenado pelo racional, a arte luta com o real e produz um mundo repleto de significado junto a essa própria luta.

A arte em *O nascimento da tragédia* supera o pessimismo porque tenta mostrar que a própria vida refuta ou reformula o problema do mal na medida em que promove um novo arranjo para a questão da justificação da existência. Essa ideia é o ponto chave da recusa a Schopenhauer, pois a tese de uma filosofia da afirmação dionisíaca ser possível e necessária se forma em oposição ao resignacionismo da tradição pessimista schopenhaueriana. A arte depende de Dioniso, mas enquanto deus artista “completamente inconsiderado e amoral, que no construir como no destruir, no bom como no ruim, quer aperceber-se de seu idêntico prazer e autocracia, que, criando mundos, se desembaraça da necessidade da abundância e superabundância, do sofrimento das contraposições nele apinhadas” (NT TA 18).

Vemos delimitado o fato de o pessimismo grego ser diferente daquele que se formou junto à tese de o nosso mundo ser o pior de todos os mundos possíveis. Tal qual aparece na tese schopenhaueriana de que “a existência não pode ser justificada, o que significa, tanto quanto que a não-existência é preferível a existência”. Como Nietzsche mostra, se no mito de Sileno podemos encontrar uma lição sobre a vida nos moldes visto nessa noção moderna para o problema do pessimismo, e os Gregos a isso superam, sem contudo deixarem o pessimismo de lado, resta evidente uma má-compreensão moderna sobre o pessimismo grego, como também sobre o próprio conceito de pessimismo.

Uma vez que não podemos identificar responsáveis pela existência do mundo e, por conseguinte, por sua condição, os gregos trágicos mostram que a tarefa de justificar a existência foi entendida por eles de um modo consideravelmente distante em relação aos alemães. Mais uma vez, está em questão a experiência, o modo de vida levado a cabo, não uma tese científica sobre o mundo, como se a ciência, e não a arte, pudesse oferecer uma espécie de espelho da natureza. Esse seria o debate no qual Nietzsche está inserido e pelo qual estão em jogo a tradição pessimista sobre o valor da vida, questionando tanto sobre se o mundo é ordenado para o nosso benefício, quanto oferecendo um juízo sobre o valor de existência.

A rejeição nietzschiana do pessimismo moderno depende primeiro da ideia sobre o valor da existência não depender da questão da felicidade humana como nos falou Hartmann, segundo porque os helenos antes de Sócrates mostram que: 1. a transformação do pessimismo pela arte reverte a sabedoria de Sileno e 2. mesmo afirmando toda verdade deste saber, pode-se concluir, como Aquiles, que a existência é preferível à não existência³³⁶.

Nietzsche entendeu que o grego pessimista “assemelha-se a Hamlet: ambos lançaram alguma vez um olhar verdadeiro à essência das coisas, ambos passaram a conhecer e a ambos enoja atuar; pois sua atuação não pode modificar em nada a eterna essência das coisas, e eles sentem como algo ridículo e humilhante que se lhes exija endireitar de novo o mundo que está desconjuntado” (NT 56). Ou seja, ambos realmente viram a essência das coisas, adquiriram conhecimento, e a percepção dessa terrível verdade pode inibir o deleite com a vida. Esse conhecimento não pode ser banido da

³³⁶ “Se o lamento soa uma vez, ele ressoa por Aquiles, de tão curta vida, pelo gênero humano que muda e passa como as folhas, pelo ocaso da idade heroica. Não é indigno do maior dos heróis anelar pela continuação da vida, ainda que seja como trabalhador a jornal” (NT 37).

consciência ou velado. Contudo, do mesmo modo que subsiste à arte uma consideração “profunda e pessimista do mundo” (NT 70), na arte trágica temos a transformação dessa condição em um espetáculo de prazer³³⁷.

De modo geral, se trata de pensar o pessimismo em linhas que não levam à negação da existência, como ocorre com Hamlet: “a hesitação do protagonista mais famoso de Shakespeare exemplifica o estado de paralisia associado ao conhecimento de uma verdade por trás do mundo das aparências”³³⁸. A nosso ver, Nietzsche propõe que o valor da existência depende em última instância das atitudes que os seres humanos adotam em relação ao conhecimento da “verdade dionisíaca“. Por isso uma fisiologia de artista faz-se necessária para uma atitude positiva em relação à existência. Neste sentido, a relação da arte com pessimismo coloca em dúvida a tese de o conhecimento não fantasiado do mundo levar à negação da existência. Nietzsche compreende a arte como capaz de reformar os seus efeitos negativos: “a tragédia é um poder médico natural contra o dionisíaco” (FP\ KSA, 7, 69).

Na arte trágica, tanto o pessimismo quanto o “dionisismo” estariam em benefício de uma força capaz de reverter a negação da vida e, por isso, podem ser usados como ferramentas libertárias³³⁹. “A vida tem que ser possível: portanto o

³³⁷ Segundo Pedro Sússekind, Nietzsche se interessa em Hamlet principalmente “porque se trata de circunstâncias nas quais repousa, sob uma aparente felicidade, uma verdade profunda e terrível” e sendo Hamlet, “um personagem altamente filosófico, é quem conhece essa verdade mais profunda e, por isso mesmo, encara com enfado ou horror a situação à sua volta”. SÜSSEKIND, P. 2012, p. 182.

³³⁸ SÜSSEKIND, P. 2012, p. 184.

³³⁹ “Qual foi a intenção da vontade? que afinal é una. O pensamento trágico foi agora trazido ao mundo, como um resgate da verdade através da beleza, subordinação incondicional ao olímpico, contra o conhecimento mais horrível. Assim, a vontade ganhou ainda outra possibilidade de ser: a vontade consciente da vida no indivíduo, de acordo com o pensamento trágico, obviamente, não diretamente, mas através da arte. Portanto, uma nova arte vem agora, a tragédia”. (FP\ KSA 7, 9). NF 3 [33], winter 1869-70–early 1870, KSA 7, p. 69.

dionisismo puro é impossível. Pois o pessimismo é ilógico na prática e na teoria” (FP\ KSA, 7, 69). A tragédia protege o grego do pessimismo não apenas de modo *a posteriori*, mas sim na própria compreensão geral da existência como necessariamente um processo dionisíaco de criação e destruição. Enquanto os modernos compreendem a questão do pessimismo através de uma ideia sobre o ser humano ser refém das forças caóticas da natureza, o grego dionisíaco já entende *a priori* este problema a partir da perspectiva criativa, como peças dentro do jogo da natureza consigo mesma.

A questão, portanto, com o renascimento da tragédia, é como reformar o ser humano para se ver no “espelho” como antes fez o grego dionisíaco. Neste momento, não se trata de uma disputa sobre crenças. Nietzsche deve agora mostrar como a tragédia ensina o pessimismo e afirma a vida ao mesmo tempo. Ou seja, deve-se mostrar que a tragédia, ao mesmo tempo, ensina e supera o pessimismo.

4. A fisiologia do dionisíaco

4.1. A invenção de Dioniso

Nietzsche se mostra um bom crítico si mesmo quando, cerca de 14 anos após a publicação de *O nascimento da tragédia*, apresenta seu prefácio tardio “Tentativa de autocrítica”, no qual reconhece que as teses defendidas em seu primeiro livro são questionáveis, resultantes principalmente da admiração por Wagner e Schopenhauer (NT *TA*). Todavia, neste mesmo prefácio tardio, ele executa uma defesa da teoria geral que o livro traz à baila, reconhecendo a importância de uma série de questões ali identificadas, resultando na defesa do valor do livro por meio da ênfase naquilo que o texto coloca em evidência a despeito da roupagem schopenhaueriana. Ou seja, quando o autor discute “o problema da ciência”, “o significado da moralidade” e “o valor da existência” (NT *TA* §4). Neste sentido, como visto nos capítulos anteriores, a questão que orienta e estrutura seu trabalho diz respeito à natureza da arte e seu significado na vida humana, principalmente no que tange o problema de justificação da vida quando se aceitam os problemas levantados pela tradição pessimista.

O interesse de Nietzsche extrapola o âmbito acadêmico e de sua crença sobre a arte grega não haver sido adequadamente compreendida pelos seus colegas filólogos e esteticistas clássicos. Tal como observado no prefácio original ao *O nascimento da tragédia*, sua proposta de levar um problema estético tão a sério consiste na percepção da arte ser mais do que uma agradável diversão à margem da “seriedade da existência” (NT 26), já que a tese geral do livro afirma que as artes como um todo servem para

tornar a vida possível e “digna de ser vivida” (NT 29). Desta feita, se a influência de Schopenhauer incide menos na consideração metafísica do mundo e mais no impacto em sua valoração otimista/pessimista da realidade, pode-se dizer que a inspiração que guia filosoficamente o jovem Nietzsche visa combater as terríveis conclusões levantadas pelo pessimismo filosófico a respeito do valor da vida.

Apesar da decisiva influência de Hartmann na concepção inicial de Nietzsche acerca do conceito de pessimismo, muito da filosofia em *O nascimento da tragédia* é marcado pelo pessimismo de Schopenhauer. Mais precisamente, de que o pessimismo necessariamente defende que a não existência seria preferível à existência. Por este motivo vemos uma duplicidade quando o filósofo insiste em utilizar muitos conceitos oriundos da metafísica da Vontade concomitantes a uma concepção da origem da tragédia no mundo grego que seja capaz de oferecer uma resolução alternativa à filosofia pessimista.

Em outras palavras, mesmo retirando de Hartmann a tese sobre o significado último do pessimismo ser uma defesa sobre a vida não valer a pena, Nietzsche ainda busca seguir uma linha schopenhaueriana de entendimento sobre o pessimismo no que concerne à importância deste para a prática da liberdade. Colocando, então, um dos argumentos centrais do livro sobre a perspectiva do debate acerca do pessimismo, percebemos que quando ele afirma existir uma necessidade de se reconhecer que apenas enquanto “fenômeno estético” a existência e o mundo podem ser justificados (NT 47), a arte é o meio pelo qual Nietzsche discute a situação relativamente perigosa do ser humano em relação à autocraticamente denominada “verdade da existência”. Isto é, a arte é o campo propício ao debate sobre o pessimismo porque ela fornece uma mediação para a humanidade encontrar justificativa para a existência quando esta se vê ameaçada

junto à percepção do caráter sofrido da finitude e a dolorosa contingência dos acontecimentos no mundo.

Por ser indissociável da experiência daquele que mirou a terrível vulnerabilidade dos seres humanos ante a “chamada história mundial”, cuja forma evidencia a “crueldade da natureza” (NT 55), a compreensão de toda existência como um grande fenômeno estético pode motivar o vivente a se engajar criativamente na construção de uma vivência grandiosa e repleta de significados. Ou seja, a arte antagoniza com o problema do pessimismo. Por sua vez, ao estudar a tragédia, Nietzsche atribuiu mais um tipo de função para a arte: não apenas a arte como mediadora, mas como cúmplice na revelação do destino inexorável que está guardado para tudo aquilo que vive. Contudo, contra a tendência de desesperança que esta situação poderia sugerir, a tragédia cumpre o papel de reconhecimento e transformação dessa mais profunda sabedoria que a ciência ou a filosofia podem oferecer. Ao contrário destas — em geral, ciência é confundida na sua primeira obra com o espírito racionalista de Sócrates —, o artista trágico entende o mundo como essencialmente irracional, cuja luta e destruição são incessantes. As diversas analogias com o aspecto revelador do dionisíaco, portanto, não contradizem a motivação geral do texto em identificar e superar as condições anunciadas por uma visão de mundo pessimista.

Diversas partes do texto sugerem que a filosofia de Sócrates e a ciência equivalem-se ao esperarem que as profundezas da natureza possam ser entendidas e consertadas por meio do conhecimento (NT §12 e §15). O diagnóstico nietzschiano sobre o socratismo também inclui que este último divulgava a crença de que a ciência pode curar o sofrimento humano. Apesar das controvérsias em relação à interpretação de Sócrates mediante tal feita, a argumentação de Nietzsche sobre esse ponto é útil à

concepção sobre a arte trágica ser o cerne da superação tanto do otimismo socrático quanto do pessimismo de Schopenhauer. Isso porque o escopo geral da afirmação diz respeito tanto ao embate entre otimismo racionalista e o fenômeno do trágico identificado por ele no mundo antigo, quanto aquele que o filósofo compreende estar presente na cultura moderna. A seu ver, o otimismo é caracterizado pela tendência à negação da vida na medida em que não reconhece suficientemente que a existência é marcada por incessantes lutas e esforços, destruição e sofrimento. Desta feita, o impacto da filosofia no ambiente cultural da Grécia clássica serve de comparação com o impacto do iluminismo nos tempos modernos.

Por essa razão, Nietzsche defende que o pessimismo, quando mal compreendido, não se apresenta interessante. Neste sentido, a relação entre arte e filosofia só podem ser compreendidas mediante o reconhecimento de formas diferentes de pessimismo para o autor. É interessante ressaltar que não se trata de uma defesa do irracionalismo ou uma espécie de contraposição de qualquer tradicionalismo ante a ofensiva científica, mas, unicamente, que reconhecer a tragicidade da existência não implica em tornar qualquer esforço ou valor inútil. Como Nietzsche também vai ponderar, o pessimismo não é necessariamente fruto da escassez de saúde, mas pode surgir da abundância.

O ponto chave é a discussão sobre um programa cultural estar ou não comprometido com a necessidade de se ofertar formas racionalmente acessíveis de compreensão da realidade. Pois, se determinada construção afetiva produz a criação artística, outra forma de se colocar o corpo no mundo pode favorecer a procura por uma chave lógica capaz de conferir coesão à diversidade. Em outras palavras, cada polo desse antagonismo testemunha e realiza uma visão de mundo específica.

Mesmo tomando que o conhecimento científico baliza os seres humanos em boas escolhas, uma vez aceita a descrição pessimista aos moldes schopenhauerianos, a justificação da existência demanda a criação de uma arte cuja significação não é suscetível de determinação conceitual definitiva. Entretanto, esse impasse entre otimismo e pessimismo, tal como exposto em *O nascimento da tragédia*, interessa à arte não porque ela permite acesso a uma verdade escondida ou mudaria a natureza do real, mas porque é capaz de participar ativamente da construção do corpo. Ou seja, de formas de colocar o corpo no mundo “mais ou menos interessantes e desejáveis, contribuindo para a consolidação de uma sensibilidade satisfeita com a condição natural da nossa espécie”³⁴⁰.

Segundo Nietzsche, a contraposição tanto ao otimismo quanto ao pessimismo depende de como o corpo está disposto no mundo, pois só o corpo estimulado para se sentir *como se* estivesse em meio ao todo universal é capaz de reverter a forma do pessimismo que ele busca combater: o pessimismo negativo.

A vontade epicúria contra o pessimismo, apenas uma precaução do sofredor? E a ciência mesma, a nossa ciência — sim, o que significa em geral, encarada como sintoma da vida, toda a ciência? Para que, pior ainda, *de onde* — toda a ciência? Como? É a cientificidade talvez apenas um temor e uma escapatória ante o pessimismo? Uma sutil legítima defesa contra — *a verdade*? E, moralmente falando, algo como covardia e falsidade? E, amoralmente, uma astúcia? Ó Sócrates, Sócrates, foi este porventura o *teu* segredo?, ironista misterioso, foi esta, porventura, a tua — ironia? (NT TA 14)

³⁴⁰ PIMENTA NETO, O. 2015, p.90.

O prefácio tardio traz claramente uma contraposição ao pessimismo romântico como uma possibilidade a ser realizada a partir do desenvolvimento do pessimismo clássico. Essa referência não é trabalhada de forma explícita no texto original da primeira obra nietzschiana, todavia, vemos a oposição do pessimismo romântico sendo construída conforme se localiza o pessimismo como inimigo a ser combatido ao mesmo tempo em que aproxima Dioniso como uma forma superior de pessimismo. Seria justamente essa forma superior que não existia mais em sua época. Talvez esse o principal esclarecimento que Nietzsche tentaria fazer, se pudesse, a seu mestre Schopenhauer.

Nas referências utilizadas em *O nascimento da tragédia*, essa questão passa pela assimilação do significado maior da contínua celebração dos sofrimentos de Dioniso e sua relação com a aptidão grega de criar valores. Nenhum propósito transcendente é assim fundamental para a arte, mas tão-somente o prazer, o gozo e a satisfação alcançáveis através do êxtase dionisíaco. No entanto, estes não são suficientes para contrabalançar o juízo negativo sobre os sofrimentos que forma as bases para o pessimismo moderno.

Mesmo negando a base transcendente da arte, Nietzsche continua a indicar um propósito transcendente quando observamos mais detidamente a sua tese sobre a finalidade da arte. Isso porque a transformação do reconhecimento da tragicidade da existência em arte requer uma “vontade” capaz de lutar contra a disposição de negar existência. Para isso são direcionados os esforços humanos. A superação dos problemas do otimismo e do pessimismo requerem a volta da visão de mundo pré-socrática, já que, ao contrário do ascetismo e da resignação, no campo intelectual do grego trágico, o gozo da vida perpassa o lutar, o sofrer e o morrer. Como em um ciclo eterno.

Nenhuma perspectiva otimista capacita a humanidade a alterar as verdades narradas por Sileno. A crença no progresso, na ciência e na evolução da humanidade não chegam a tratar o problema central. Por outro lado, a sabedoria comum aos gregos anteriores a Sócrates não discerne na natureza uma justificação teleológica para a vida, como também sua relação com o destino do indivíduo, configurando um manejo melhor da vida e, por conseguinte, a formação de uma cultura elevada. Fato que é exemplarmente narrado na relação do herói com a tragédia: Édipo, pois sabedor de seu destino previsto pelo oráculo, nada adianta a fuga para evitar o assombroso destino; com medo de ultrapassar o *métron* cujo extrapolar lhe lança a *áte* (cegueira da razão), justamente por meio da sua fuga que Édipo começa a agir de modo a concretizar o que lhe fora traçado pelos deuses. Deste modo, resta conhecido que mesmo o herói concretiza-se como vítima do destino cego (*moira*).

Neste sentido, a questão que *O nascimento da tragédia* persegue não pode ser outra senão compreender como foi possível ao grego, e como seria possível hoje, suportar a vida experimentada sob a perspectiva de um mundo semelhante ao descrito por Schopenhauer ou narrada pelos mitos populares gregos. Em outras palavras, uma vez reconhecido o inevitável caráter trágico da existência, como pode o indivíduo suportar, ou melhor, afirmar que é desejável e que vale a pena viver apesar dos terrores e horrores que são inseparáveis da vida? A resposta, segundo Nietzsche, passa pelos gregos que, “colocados entre a Índia e Roma”, souberam inventar uma nova forma de converter o conflito eterno do indivíduo com seu destino a partir da imortalidade, pois “uma vez que os favoritos dos deuses morrem cedo”, chama atenção o filósofo, “porém não menos certo é que, depois, eles vivem eternamente com os deuses” (NT 124).

Mas se perguntarmos qual foi o remédio que permitiu aos gregos, em suas grandes épocas, (...) alcançar aquela esplêndida mescla, como a tem um vinho nobre que inflama o ânimo e ao mesmo tempo o dispõe à contemplação, precisaremos lembrar-nos da enorme força da tragédia a excitar, purificar e descarregar a vida do povo; cujo valor supremo pressentiremos apenas se, tal como entre os gregos, ela se nos apresentar como suma de todas as potências curativas profiláticas, como a mediadora imperante entre as qualidades mais fortes e as mais fatídicas do povo (NT 124).

O problema, então, é restituir as condições que tornaram outrora possíveis esse empreitada. A pergunta passa por compreender como pode um ser humano não cair em desespero quando se percebeu desamparado frente à natureza. Segundo Nietzsche, esse reconhecimento do destino individual no mundo é a sabedoria dionisíaca — exposta quando não estão mais atuando as crenças ilusórias que comumente protegem a humanidade —, que foi de maneira paradigmática transformada em um espetáculo artístico pelo povo grego.

Reconhecido que esses gregos artistas não foram selvagens impelidos pela orgia sugerida pelos impulsos instintivos dionisíacos, mas, forjados apolineamente, foram sensíveis ao ponto de, abrindo mão de qualquer crença otimista, não sucumbir ao “pessimismo schopenhaueriano”. Como os gregos afirmam e superam a sua própria sabedoria dionisíaca?

Nietzsche investiga a arte como resposta dessa questão pela perspectiva da aptidão dionisíaca de um povo. Dioniso é o eterno poder artístico que primeiro chama à

existência o mundo real e é somente em meio a este mundo que uma nova ilusão transfiguradora surge para manter o indivíduo animado.

Música e mito trágico são de igual maneira expressão da aptidão dionisiaca de um povo e inseparáveis uma do outro. Ambos procedem de um domínio artístico situado para além do apolíneo; ambos transfiguram uma região em cujos prazenteiros acordes se perdem encantadoramente tanto a dissonância como a imagem terrível do mundo; ambos jogam com o espinho do desprazer, confiando em suas artes mágicas sobremaneira poderosas; ambos justificam com tal jogo a própria existência do ‘pior dos mundos’ (NT 143).

A citação deixa clara a relação entre a construção das figuras conceituais em *O nascimento da tragédia* e o problema que Schopenhauer levanta em sua resposta ao otimismo moderno. A justificação da existência, portanto, é um tema visto por meio da dinâmica entre Apolo, Dioniso e o mito trágico, de modo que a referência ao “para além do apolíneo” revela que Nietzsche sempre pensa o domínio da realidade fora da ilusão das formas esteticamente. Ou seja, apesar da referência ao problema levantado por Schopenhauer, não se trata de uma contraposição entre aparência e realidade em um sentido epistemológico, mas de construções artísticas.

Assim, se o objetivo artístico de Apolo é a ilusão da beleza, pela qual cada momento faz a vida valer a pena e desperta o desejo de viver para vivenciar o momento seguinte, a sabedoria dionisiaca pode chegar à consciência do indivíduo, mas deixa a experiência de que este pode ser novamente salvo pelo poder apolíneo da transfiguração (NT §25). A relação do conceito de Dioniso e a assimilação do pessimismo nos leva a observar como *O nascimento da tragédia* aborda a natureza da arte.

Esse domínio geral da manifestação artística foi colocado por Nietzsche enfaticamente: em questão está o reconhecimento do fato que a arte é de maior valor para a vida do que a ciência. Conforme apresentamos, alguns autores, como Maudemarie Clark³⁴¹, afirmam que o fundamento apresentado por Nietzsche para defender essa tese consiste em eleger a arte dionisíaca como superior à ciência porque o fenômeno estético dionisíaco proporciona aos seus espectadores acesso à realidade em si mesma, enquanto o conhecimento intelectual apenas atua com uma noção técnica sobre as aparências³⁴².

Sobre este aspecto, vemos que Nietzsche afirma que os conceitos carecem de significado fora da nossa esfera de conhecimento e não é evidente que possamos provar que os termos “Vontade” e “realidade dionisíaca” sejam predicados para a “coisa em si”. O ponto chave aqui é a ênfase de Nietzsche no fato de que o significado destes termos não faz sentido fora do nosso ponto de vista epistemológico. Isso é importante quando investigamos a tragédia porque destaca não apenas que a realidade é inacessível para nós de forma direta, como também define que a organização de nossa experiência real acerca do mundo é particular a nós. Em outras palavras, o real é um fenômeno gerado não no sentido de um dado da natureza que espelhamos, mas necessariamente como algo que temos criado.

³⁴¹ Ver capítulo 2.

³⁴² Neste sentido, o conceito de Dioniso seria intrinsecamente vinculado ao de verdade, no qual o critério de valorização da arte sobre a ciência tem a ver com sua proximidade a Dioniso. De acordo com Paul de Man, “Sófocles é glorificado, Platão e Eurípedes lançados como quase vilões por causa de sua maior ou menor proximidade com Dioniso. O mesmo critério se aplica no período moderno, na crítica à ópera florentina, à música imitativa e ao drama moderno, ou inversamente, nas extravagantes reivindicações feitas à ópera de Wagneriana. (...) Verdade, Presença, Ser estão todos do lado de Dioniso”. De Man, Paul. 1979, pp. 83-84. Paul de Man é conhecido por divulgar a leitura da obra de Nietzsche na qual defende que as alegações de *O nascimento da tragédia* devem ser entendidas como metáforas genéricas dentro daquilo que ele denomina de “Alegoria da Leitura”, que surge quando os textos são submetidos a uma investigação em que o texto revela suas próprias suposições sobre a linguagem e, ao fazê-lo, dita uma declaração sobre sua indecidibilidade. Cf. de Man, Paul. 1979.

Para Nietzsche, nunca poderemos acessar a natureza das coisas, mas isso traz mais dúvida sobre o conceito de Dioniso, pois não quer dizer que ele desliga completamente o deus de sua imagem metafísica. Contudo, se podemos afirmar que seu projeto inicial não pode ser simplesmente uma reinterpretação do esquema schopenhaueriano, o conceito de dionisíaco pode ser também interpretado fora desse quadro. Ou seja, não é de importância maior as analogias que remetem ao conceito de Vontade assim como não compartilha nada com a citada “linguagem da própria natureza” (NT §2).

Para compreender melhor essa afirmação, temos que ter em mente que o dionisíaco é uma figura conceitual que emerge na obra de Nietzsche como resposta a diversas tradições, como o idealismo filosófico, a filologia clássica e a estética moderna. Nesta conjuntura, importa perguntar não o que o estudo executado por Nietzsche contribui para ciência e a história da arte (ou religião) clássica da Grécia, tampouco o que ele acrescenta a nossa compreensão do Dioniso antigo, mas o que o Dioniso de Nietzsche, como uma figura conceitual filosófica, acrescenta a nossa compreensão do contemporâneo. Principalmente no seu debate intelectual travado com a tradição pessimista que se forma na Alemanha do século XIX.

Como veremos a seguir, se do ponto de vista da erudição clássica, a obra de Nietzsche não é um referencial fundamental para o esforço de decifrar a história do dionisismo, sua reflexão sobre um deus que nos conforta com a possibilidade da indestrutibilidade da vida é indispensável. É preciso ter em mente sua seletividade e sua interpretação fortemente existenciais da religião grega em detrimento de sua dimensão sócio-política. Quer dizer, Nietzsche prioriza mais sua concepção do espírito grego

como superação do pessimismo e menos a precisão das evidências históricas e textuais da composição social da religião grega³⁴³.

Como base de sua teoria da tragédia, a construção nietzschiana dos deuses Apolo e Dioniso exemplificam as distorções históricas que Nietzsche utiliza para construir sua obra. Não obstante, assim como outras tentativas de reconstrução filológica da cultura grega, tal distorção se mostra produtiva para sua filosofia — lembrando ainda que essas distorções são comuns em toda generalização sobre a religião antiga grega, principalmente levando em conta as fontes disponíveis no século XIX³⁴⁴.

Isso significa que as tentativas modernas de atribuir um único significado a cada divindade são falhas, uma vez que sem casta sacerdotal estruturada, sem igreja, sem bíblia, sem teologia definida, a religião grega e seus deuses sempre estiveram sujeitos a fortes mudanças históricas e geográficas durante a efetivação do culto. A transmissão oral, cuidadosamente reservada a iniciados, tem um papel central e irreduzível a reconstruções históricas. Os mitos e os ritos se preservaram, mas só podem ser entendidos quando localizados dentro da tradição histórica e da trama social pertinente. De acordo com Silk e Stern, tal fato implica em uma distinção em relação ao afirmado por Nietzsche, pois ele entende que os artistas constituem os únicos intérpretes

³⁴³ “O leitor inocente do relato nietzschiano da crença grega na era arcaica não suspeitaria da importância da poluição religiosa como um problema; no entanto, esta era uma das principais preocupações da época. Ele até se afastaria do livro de Nietzsche sem perceber o enorme papel desempenhado na religião grega pelo ritual. Não é que Nietzsche precisasse ter discutido tais assuntos em profundidade, mas sim que seu tom cria uma impressão distorcida”. SILK, M.S. & STERN, J.P. 1995, p.167.

³⁴⁴ “A religião grega envolve uma variedade de divindades: não apenas os conhecidos Olímpicos e Dioniso, mas também um conjunto de figuras menores, ou menos oficiais, até os sátiros e as Musas que fazem sua devida aparição no livro de Nietzsche” SILK, M.S. & STERN, J.P. 1995, p.168. “Nietzsche tentou sugerir que os vários traços de Apolo e Dioniso estavam relacionados. Mas suas interpretações resultam em compósitos com base simples em evidências históricas”. SEGAL, Charles. 1983, pp. 102-105.

dos mitos, impondo uma coerência à origem dos deuses que, no entanto, enquanto a religião avançava na Grécia antiga, não havia a possibilidade de “prender os deuses gregos” a uma única origem, e todas tentativas “tendem, na melhor das hipóteses, a ser parciais, e na pior das hipóteses ilusórias”³⁴⁵.

Neste sentido, podemos afirmar que Nietzsche efetua uma reinterpretação da mitologia de modo que o resultado é uma invenção de Apolo e Dioniso: “o fim do processo são dois novos compósitos que levam os nomes dos deuses gregos como símbolos, sem qualquer justificação histórica consistente”³⁴⁶. É importante salientar que o próprio Nietzsche assume que sua interpretação parte desta perspectiva: apolíneo e dionisíaco são apenas tomados de empréstimo dos gregos. Como encontramos diretamente em *O nascimento da tragédia*: “que tornam perceptíveis à mente perspicaz os profundos ensinamentos secretos de sua visão da arte, não, a bem dizer, por meio de conceitos, mas nas figuras (...) de seu mundo dos deuses” (NT 27).

A interpretação nietzschiana da religião grega, portanto, abusa de generalizações inspiradas em sua idiossincrasia, sendo fortemente marcadas por abstrações estéticas. Com isso em mente, percebemos que os impulsos apolíneo e dionisíaco são, essencialmente, nomes com os quais o autor reconstrói a história da arte grega visando estabelecer o contraste entre a visão de mundo otimista — representado pela cultura que se forma sob a égide do “socratismo estético” (NT 81) — e a “visão de mundo épica” (NT 84) e a dionisíaca (NT 78), que estão na base do livro.

³⁴⁵ SILK, M.S. & STERN, J.P. 1995, p. 168.

³⁴⁶ SILK, M.S. & STERN, J.P. 1995, p. 169.

Deste modo, “o que Nietzsche fez foi pegar o grego Apolo e Dioniso, estender seu significado, elevá-lo a um plano simbólico, e então usar seus símbolos como verdades quase históricas como os próprios deuses gregos ‘reais’”³⁴⁷. Segundo Silk e Stern, não é exclusividade nietzschiana construir a representação dos deuses justamente pautada pela busca dessas generalizações, pois a tradição à qual Nietzsche se vincula é, de modo geral, caracterizada por uma idealização da cultura grega, claramente marcada pela fragilidade de justificativas históricas.

Por exemplo, na medida em que Nietzsche insiste em uma caracterização a partir dos relatos evidenciando os atributos de Apolo como divindade ética: “o Apolo formador de Estados é outrossim o gênio *do principium individuationis*, e que nem o Estado, nem o senso da pátria podem viver sem a afirmação da personalidade individual” (NT 123), cabe compreender que a análise não é direcionada ao passado, mas ao presente. Assim como algumas outras funções de Apolo, como aquela à qual Nietzsche vincula às palavras de Schopenhauer sobre o véu de Maya (NT§ 1), segundo Silk e Stern, “não há uma autoridade antiga para elas, em qualquer sentido comum da palavra: ele (Nietzsche) as inventou”³⁴⁸.

Do mesmo modo, a descrição nietzschiana visa uma “inovação” sobre a interpretação deste aspecto da religião antiga grega: a antítese com Dioniso. Para além de ser definido como um deus selvagem, no que concerne ao problema do pessimismo, interessa ao filósofo apresentar Dioniso em meio à cultura da qual emerge um programa de justificação da existência. Neste contexto, o Dioniso feroz e bárbaro passa a coincidir com uma divindade “domada”, pois, se na origem ele foi considerado pelos gregos

³⁴⁷ SILK, M.S. & STERN, J.P. 1995, p.168.

³⁴⁸ SILK, M.S. & STERN, J.P. 1995, p.171.

clássicos como um intruso estrangeiro da Frígia ou da Trácia, o “estrangeiro” Dioniso tem um lugar seguro para Nietzsche na Grécia pré-homérica e permanece presente nas tessituras do arremate do estilo grego para construir a cultura trágico-afirmativa³⁴⁹.

Por isso é importante para a argumentação nietzschiana o fato de o culto a Dioniso popularizar-se no século VI de Atenas, já que isso o permite reverter a tradição de Winckelmann.

E cabe atribuir à sua influência o fato de a visão da Antiguidade grega subsistente durante séculos reter com tenacidade quase invencível aquela cor rosada da serenojovialidade — como se nunca tivesse existido o século VI, com o seu nascimento da tragédia, com os seus Mistérios, com o seu Pitágoras e com Heráclito, sim, como se nunca tivessem existido as obras de arte da grande época, as quais no entanto (...) não podem explicar-se de modo algum como se brotadas do solo de uma tal serenojovialidade e de um tal prazer de viver senis e de natureza servil, apontando para uma consideração do mundo inteiramente outra como seu fundamento de existência (NT 75).

O foco específico visto nesta passagem esclarece o fato de Nietzsche defender que os gregos não eram serenos e ingênuos. E o mesmo implica na tese de haver, entre a mitologia popular da Hélade, uma avaliação negativa do valor geral da existência a partir da descrição que a vida não possui valor algum pelo fato de ser propícia ao sofrimento. Com isso, o filósofo caracteriza o ambiente originário da arte grega a partir

³⁴⁹ “Em todo caso, é provável que a supressão de Dioniso do épico primitivo não se deva à ignorância de um novo fenômeno, mas a um fator bem diferente: o deus “louco” (como aparece em sua estreia literária na *Iliada*) era um deus predominantemente popular, pois de fato ele permaneceu no período clássico primitivo, e ele foi suprimido por ser estranho ao mundo aristocrático do herói homérico. (...) A forma natural de conciliar tradição antiga e conhecimento moderno é dizer que Dioniso não foi introduzido, mas reintroduzido, no início do primeiro milênio; embora não seja fácil”. SILK, M.S. & STERN, J.P. 1995, p.171.

do reforço da sua ideia sobre o pessimismo grego estar em consonância fundamental com o problema colocado pela tradição pessimista alemã.

Nietzsche opera para pegar o que se sabe a respeito da relação entre a mitologia e a arte grega de modo a idealizar o quadro conceitual necessário a remodelar o problema do pessimismo. Destarte, o destino de Prometeu e a sabedoria de Sileno ilustram bem a concepção pessimista de Schopenhauer. Se a sabedoria popular dos mitos pode ser compreendida como uma boa descrição da visão de mundo schopenhaueriana, pois descreve a vida como propícia à dor e ao acaso, no palco, ela reverte esse tipo de pessimismo. Ao ser lançada ao plano artístico, o ensinamento dos mitos sobre o destino de toda a existência é apresentado pleno de valor e recomendado em alto apreço.

A teoria estética de Nietzsche se vale do pessimismo grego para construir sua visão sobre a vontade helênica ser aquilo que leva sempre a arte grega a superar o seu tempo, pois a sabedoria popular dos gregos (NT 36) contém em si todas as contradições sobre a valoração da existência, assim como uma “sabedoria do sofrer” (NT 38). Por isso podemos afirmar que Nietzsche entende a arte trágica nascer do dionisíaco como uma arte que depende de uma filosofia, isto é, de uma elaborada visão de mundo pessimista“. “Enquanto anunciador da sabedoria que sai do seio mais profundo da natureza, enquanto símbolo da onipotência sexual da natureza, que o grego está acostumado a considerar com reverente assombro” (NT 57).

Segundo Carl Kerényi, Dioniso em Nietzsche constitui a imagem arquetípica da vida indestrutível³⁵⁰ e, por isso, simboliza uma resposta para a questão pela justificativa

³⁵⁰ Cf. KERÉNYI, Carl. 2002.

da existência. Sendo um deus selvagem, “aquele deus que experimenta em si os padecimentos da individuação” (NT 70), mas mesmo assim celebrado, Dioniso seria a imagem perfeita da vida como resposta à descrita pelos pessimistas modernos: viver pode ser doloroso, não obstante, também pode ser grandioso e prazeroso. O conceito de vida aqui, deve-se atentar, é entendido pelo conceito de *zoé* (vida em geral), que é diferente de *bíos* (tempo decorrido entre o nascimento e a morte). Nesta lógica, Dioniso é a imagem da *zoé*, e, seu sofrimento, sua morte terrível revela que do irreduzível destino de todo vivente, ele sempre escapa.

Aceitando que a tese da vida indestrutível revelada pela tragédia — “o consolo metafísico de que, sob o turbilhão dos fenômenos, continua fluindo a vida eterna” (NT 108) — diz respeito à imagem da *zoé*, isto é, da plenitude imperecível da vida vista aos olhos do cosmo, a tarefa da arte é transfigurar o poder destruidor-vital de Dioniso. O deus é um aspecto criativo do conhecimento, mas conhecimento aqui em um significado restrito: não como uma teoria da correspondência da verdade, mas uma sabedoria experimentada. Este é o Dioniso artístico de Nietzsche. Todavia, ao pensar o culto arcaico de Dioniso, sua supressão na Grécia Homérica, e sua reintrodução no mundo da arte grega, tal qual descreve nos §2 e §4, Nietzsche interpreta o culto orgiástico em conexão com a fertilidade e a paradoxal, mas característica, combinação de terror e prazer que ele destaca como efeito da tragédia.

Tanto o prazer como a dor são respostas ao espetáculo trágico, entretanto, resta por explicar como a exibição do terrível destino do herói seria motivo de prazer para o espectador. Pois, se a inevitabilidade dos eventos trágicos é decidida pelo determinismo da natureza, como Nietzsche pode defender que a plateia seja envolvida em um senso estético tão profundo que aceita o fato do triste fim humano, encenado a seus olhos, não

ser apenas uma limitação da vida, mas, ao contrário, revelar um grande gozo proporcionado pelo êxtase, ao mesmo tempo símbolo e superação daquela natureza cruel? A resposta defende sua versão do paradoxo inerente à possessão de Dioniso: a derrocada do “Eu”.

Segundo o filósofo, há um tremendo terror quando repentinamente se deixa — mediante a quebra do princípio da individuação — de compreender por meio de formas cognitivas os fenômenos, isto é, quando a razão sofre a exceção do efeito dionisíaco, sob o impacto do êxtase dionisíaco a nascer das profundezas mais íntimas da natureza (NT §1). A associação entre destruição e efeito criativo da embriaguez dionisíaca — “aquela questão de se realmente o seu cada vez mais forte anseio de beleza, de festas, de divertimentos, de novos cultos brotou da carência, da privação, da melancolia, da dor” (NT TA 17) — propõe que “o dionisíaco, com o seu prazer primordial percebido inclusive na dor” (NT 143) produz um esvaziamento do peso da individualidade no processo de significação das ações. Com isso, até mesmo quando signifique nossa própria morte, a tragédia deve garantir ao indivíduo a sensação de justificação da vida pelo momento estético vivenciado.

Cabe ressaltar que Dioniso não representa a verdade absolutamente oculta. Nietzsche não nos convida a observar algo que antes estivera velado. O dionisíaco sugere que conhecer é o mesmo que forjar artisticamente o mundo, o que se evidencia quando é necessário preencher a lacuna entre o Eu e a natureza que se lhe opõe. Vimos no primeiro capítulo que o debate político sobre a formação da cultura alemã passa pelas motivações de Nietzsche com vistas a pensar uma sociedade não corrompida pela barbárie moderna. Essa tese contém certa dose de romantismo e visa o resgate da tradição artística da Grécia Clássica como fonte de autenticidade e grandeza estética,

mas também reverter a consideração pessimista sobre a não existência ser melhor que o existir.

Ao apresentar o que tornou possível a afirmação da vida por meio do drama trágico, *O nascimento da tragédia* recria Dioniso e Apolo³⁵¹. Do mesmo modo, a relação estabelecida entre fisiologia e arte implica em dizer que a “domesticação” do deus está na base dos festivais artísticos institucionalizados em Atenas no século VI, assim como o cultivo do corpo é inerente ao espírito trágico. O foco de Nietzsche é associar fortemente a música ao dionisíaco para comprovar sua ideia da redenção da finitude pela experiência de se viver uma vida eterna além de todos os fenômenos (NT §16)³⁵². Contudo, para além da crença religiosa, essa experiência se faz possível como uma experimentação artística. O “sim” inspirado pelo impulso dionisíaco não implica um prazer sádico no sofrimento, tampouco a redenção em uma via após a morte. Ao contrário, é uma decisão de valorizar a promessa que a arte faz ao vivente. A satisfação e o prazer ao reconhecer que o mundo não *é*, mas *deve*. Consiste em se regozijar com a eterna mudança das coisas.

³⁵¹ Em outras palavras, eles “começam como deuses gregos históricos e terminam como entidades com um caráter supra-histórico (...) assumindo uma vida ‘artística’ própria”. Silk e Stern propõe que “se a primeira etapa do processo é a sua assimilação ao Orfismo, a etapa seguinte, essencial, é a sua conversão em arquétipos como Homero e Arquiloco e, sobretudo, Sócrates”. SILK, M.S. & STERN, J.P. 1995, p. 180.

³⁵² Ao definir assim o dionisíaco, segundo Silk e Stern, Nietzsche apresenta o deus tanto por conhecimento da história do culto “original” de Dioniso, na qual a questão da imortalidade se mistura com aquilo que os manuais da religião grega chamam de Orfismo, quanto por influência da visão schopenhaueriana de a Vontade ser artisticamente mais bem transmitida pela música. Os comentaristas não definem qual seria de fato o melhor entendimento sobre este ponto, mas apontam que Nietzsche conhecia profundamente a história dos poemas órficos, cuja origem é atribuída à figura mítica de Orfeu e passam a ser bastante populares a partir do século VI a.C. SILK, M.S. & STERN, J.P. 1995, p. 175. Ainda segundo Silk e Stern, os poemas órficos apresentam uma narrativa cosmogônica que confere grande ênfase ao nascimento, morte por desmembramento e renascimento do deus Dioniso. Essa característica teria influenciado Nietzsche a construir sua ideia sobre Dioniso principalmente pela tradição ateniense do culto, já que seu principal representante, Onomacritus, desfrutou do papel de adivinho na corte de Pisístrato, fundador do festival trágico. SILK, M.S. & STERN, J.P. 1995, p. 176.

Em todo caso, a celebração de Dioniso implica em um desapego em relação a tudo que existe na esfera individual. Quando pensa a justificação estética da existência, Nietzsche concebe o indivíduo tomado pelo impulso dionisíaco como aceitando que o padrão de destruição e criação é inalterável e deve ser sustentado. O Dioniso helenizado, contudo, não é só um mistério revelado, mas também princípio de determinadas técnicas artísticas.

4.2. Dioniso contra Sócrates.

O nascimento da tragédia está mais preocupado em apresentar sua própria construção filosófica do que reconstruir a história grega. Neste sentido, a interpretação da obra nietzschiana deve levar em conta que a figura de Dioniso como princípio da sabedoria arcaica do povo grego ocorre a partir do retrato filosófico sobre sua antítese em relação não só a Apolo, mas, principalmente, ao “Homem teórico” representado pelo otimismo socrático, aquele que:

Por não pressentir a profundidade dionisíaca da música, transforma fruição musical em retórica intelectual de palavras e sons da paixão (...); por não saber apreender a verdadeira essência do artista, conjura diante de si, a seu gosto, o “homem artístico primitivo”, isto é, o homem que, em paixão, canta e diz versos. Ele sonha a si mesmo numa época em que a paixão basta para produzir cantos e poemas: como se o afeto tivesse sido capaz de criar algo artístico. (...) No sentido dessa crença, (...) é a expressão do laicado na arte, que dita as suas leis com o otimismo serenojovial do homem teórico (NT 115).

A oposição que Nietzsche visa demarcar não diz respeito exclusivamente à interpretação da arte antiga. Esta em jogo mostrar como podemos qualificar uma cultura genuinamente artística. Nesse panorama, temos o esquema geral da obra:

- (i) A era pré-helênica (Dioniso);
- (ii) A era Homérica (Apolo);
- (iii) A (precoce) era lírica (Dioniso);

- (iv) A ‘Reafirmação Dórica’ do apolíneo;
- (v) A idade trágica (Dioniso-Apolo);
- (vi) A era Socrático-Alexandrina³⁵³.

Apesar da simplificação, podemos utilizar este esquema para investigar o conceito nietzschiano de Dioniso porque ele aponta bem o “fim da arte trágica” representado pelo início da era socrática. A liberdade com a qual Nietzsche recompõe a religião grega pode ser explicada por sua certeza sobre a tragédia ser a maior realização da época. Isso ocorre porque enquanto a tragédia surge, a filosofia pré-socrática se desenvolve e esse movimento prodigioso abrange tanto o tema do pessimismo quanto o evidente malefício do racionalismo otimista: a morte da arte trágica.

O pessimismo da época pré-socrática, segundo Nietzsche, reflete o caráter original do qual emerge a cultura grega trágica, fundamento filosófico dos grandes tragediógrafos Ésquilo e Sófocles. “Há, neste mundo, culpa, injustiça, contradição e sofrimento? Sim, exclama Heráclito, mas apenas para o homem limitado, que vê as coisas separadas umas das outras e não em conjunto, não para o deus *contuitivo*; para ele, tudo o que está em conflito converge numa harmonia, certamente invisível para o olho humano comum”³⁵⁴ Essa sabedoria foi esquecida pelas gerações posteriores, rejeitada pela arte, e deu lugar a uma filosofia essencialmente otimista.

Desde o início a visão pessimista aparece associada a Dioniso: as dores essencialmente humanas do deus conectam o público e o drama, possibilitando a

³⁵³ “Entre seus aspectos mais duvidosos está a indefinição do ‘dionisiaco’ nas fases (i), (iii) e (v). Em (i) é literal, referindo-se à religião do tipo dionisiaca. Em (iii) e (v) seu status é variável: além da religião, apenas um único gênero lírico (o ditirambo) e drama trágico em sua origem presumida tem uma conexão dionisiaca literal”. SILK, M.S. & STERN, J.P. 1995, p. 186.

³⁵⁴ NIETZSCHE, F. 1999, p. 826.

corporificação do “estado dionisiaco” do coro pelo espectador. O público da tragédia seria um espectador já dominado pelo dionisiaco e desse fato é possível emergir o efeito da tragédia, que nega e afirma o pessimismo.

Nos escritos da década de 70, podemos caracterizar duas tendências importantes na reflexão sobre a viabilidade de uma transformação do pessimismo por uma espécie de reforma que deve ocorrer, antes de tudo, na esfera da cultura. Primeiramente, Nietzsche defende que a filosofia socrática deve ser deixada de lado em prol do protagonismo da arte, pois, o papel deste tipo de filosofia é desconsiderar toda dimensão que escapa à razão da sua função legisladora — impedindo assim o dionisiaco. Também podemos definir um segundo aspecto na medida em Nietzsche sugere que em uma cultura elevada, como foi a cultura grega em seu período trágico, a filosofia trabalhou para fomentar a criação artística.

Por essa razão ele define Sócrates como uma figura longe do dionisiaco e do apolíneo. Ou seja, não representa um “desequilíbrio” no relacionamento dionisiaco-apolíneo em favor do apolíneo, mas sim uma força estranha ao mundo da arte. Sócrates é o adversário de Dioniso (NT 83). Para defender essa leitura, Nietzsche destaca o papel que a exaltação da razão cumpre desempenhar na via otimista de valorização da existência. Vale ressaltar que a filosofia possui viabilidade prática para elevar a cultura somente em um contexto cultural não caracterizado pela hipertrofia de qualquer aspecto, por isso a oposição entre o Dioniso e Sócrates é na verdade entre a visão de mundo pessimista inclusa na sabedoria dionisiaca e otimismo que resulta do modo de vida socrático.

O Otimismo é o extremo oposto do reconhecimento da impossibilidade de felicidade plena. Neste ponto Nietzsche caminha com Schopenhauer para defender que,

reconhecido a dinâmica da Vontade, não existe a possibilidade de atingir em vida a felicidade plena. O otimismo busca colocar o mundo pela perspectiva da elevação do sábio ante a ignorância, de modo a imaginar as condições pelas quais as feridas da existência poderiam ser curadas (NT §18). O artista, por sua vez, compromete-se com a existência porque o fenômeno estético, segundo Nietzsche, justifica a existência na medida em que promove um prazer que deixa pensar que a felicidade é uma possibilidade real, mesmo que tal promessa não seja direcionada ao indivíduo.

Na contramão dessa ideia, o projeto filosófico de Sócrates procura legitimar a *eudaimonia* como objetivo da vida humana e, por isso, Nietzsche afirma que o otimismo socrático muda negativamente a história mundial.

Quem se der conta com clareza de como depois de Sócrates, o mistagogo da ciência, uma escola de filósofos sucede a outra, qual onda após onda, de como uma universalidade jamais pressentida da avidez de saber, no mais remoto âmbito do mundo civilizado, e enquanto efetivo dever para com todo homem altamente capacitado, conduziu a ciência ao alto-mar, de onde nunca mais, desde então, ela pôde ser inteiramente afugentada, de como através dessa universalidade uma rede conjunta de pensamentos é estendida pela primeira vez sobre o conjunto do globo terráqueo, com vistas mesmo ao estabelecimento de leis para todo um sistema solar; quem tiver tudo isso presente, junto com a assombrosamente alta pirâmide do saber hodierno, não poderá deixar de enxergar em Sócrates um ponto de inflexão e um vértice da assim chamada história universal (NT 94).

A arte passa então a ser vista como uma ferramenta no processo pedagógico do otimismo, eficaz para a formação de pessoas que um dia irão entender os conceitos da

filosofia platônica. Ele pôde se agarrar ao “tronco da dialética” e tornar-se, como faz no diálogo platônico, subordinada ao logos. “O diálogo platônico foi, por assim dizer, o bote em que a velha poesia naufragante se salvou com todos os seus filhos: apinhados em um espaço estreito e medrosamente submissos ao timoneiro Sócrates, conduziam para dentro de um novo mundo que jamais se saciou de contemplar a fantástica imagem daquele cortejo” (NT 88).

Aristóteles afirmou que Eurípides é o mais trágico dos poetas, pois suas tragédias nos deixam com uma sensação de pressentimento da crueldade e miséria humana, mas elas se transformam em um gênero conhecido por seus finais otimistas. Analisando a arte neste contexto, a tragédia perderia seu lugar de destaque, pois ela deixa de formar o paradigma do “artista trágico” enquanto uma figura heroica que, por força, pode até busca o sofrimento, mas que, por fim, exalta a sua existência com a tragédia. Em outras palavras, colocado nos termos sugeridos pela tradição filosófica iniciada no socrático, deixamos também de lado o tipo humano que sabe lidar com o lado terrível da vida e com o sofrimento com qual a tragédia encanta. Para Nietzsche, esse movimento condensa uma nova visão de mundo superficial, que não foi gestada pelo confronto com o sofrimento e a morte, mas sim por uma tentativa de negar a totalidade da existência humana. “Com ela, entretanto, o heleno havia renunciado à crença em sua própria imortalidade” (NT 75).

O otimismo socrático promete felicidade por meio da racionalidade e da busca de conhecimento. Ele propõe que a razão é o meio ideal para valorar a existência, ou seja, procura educar o vivente e difunde o conhecimento porque o saber é a virtude capaz de promover a alegria geral — daí provém a crítica nietzschiana ao fato de Eurípides ser reconhecido por levar o espectador ao palco (NT 75). Como resultado de

seu desejo de educar, a nova arte passa a seguir o “socratismo estético” e, se os espectadores vão aprender alguma coisa com o teatro, eles devem entender o que está sendo apresentado. e, assim, a arte adiciona o prólogo e expulsa Dioniso. “A dialética otimista, 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 dionisiacos, como simbolização visível da música, como o mundo onírico de uma embriaguez dionisiaca” (NT 90). Além disso, o artista se torna um pensador e não um poeta musicalmente inspirado: Eurípides como primeiro poeta ‘sóbrio’, a “condenar os poetas ‘bêbados””(NT 83).

Uma vez que os seguidores do otimismo socrático foram encorajados a se tornar racionais, tanto no pensamento quanto na vida, a genuína criatividade artística foi condenada à morte. A dialética não transforma a arte, mas a destrói. Para Nietzsche, o resultado do socratismo é a vitória na luta contra a tragédia. É por uma ideia de declínio cultural que Nietzsche pensa tanto o otimismo antigo quanto o pessimismo moderno: assim como Sócrates não podia mais suportar conviver com as realidades selvagens da condição humana e se refugiava em uma filosofia otimista, o moderno encara o mesmo problema e se abre a um pessimismo negativo. Ambos os processos são deletérios na medida em que tornam a existência menos autêntica, pois se alheiam de uma visão artística criativa sobre a existência real.

O ataque de Nietzsche a Sócrates não deve ser considerado uma defesa do irracionalismo frente ao conhecimento, mas sim de sua particular percepção frente aos modos racionalizados de avaliação da vida baseados em descrições dela. Usando a terminologia pré-socrática, não se deve derivar o incondicionado a partir do condicionado. Cumpre evitar a tentação de imprimir à regularidade da natureza o caráter

dogmático da regulamentação das virtudes compartilhadas por um grupo, um tipo, de pessoas específico, pois “se não há ser imóvel, então tampouco pode haver unidades estabilizadoras sob aquilo que vem a ser”³⁵⁵. Por ser necessário à espécie interpretar a existência de acordo com o funcionamento natural do pensamento, é inútil derivar de uma explicação totalmente racional sobre o mundo o significado da existência. Segundo Nietzsche, deve-se tal característica primeiramente ao fato de não podermos saber qual “racionalidade” estaria por trás do mundo fenomênico: “a nossa consciência a respeito dessa nossa significação mal se distingue da consciência que têm, quanto à batalha representada, os guerreiros pintados em uma tela” (NT 47) e, como também, qualquer maneira pela qual tentamos criar conhecimento lógico para medir a existência, o mesmo se mostra relativo às condições naturais que a humanidade dispõe para pensar e falar a respeito do mundo.

O pessimismo filosófico moderno parece aceitar essa dupla limitação e misturar a sabedoria inscrita na “maldição” de Sileno e a conclusão proposta pelo assecla. Se os gregos conheciam essa limitação, tal como vistos na sabedoria popular sobre o caráter efêmero de tudo o que vive, ainda assim se lançaram na empreitada artística que resulta na justificação da existência. O que é uma apreciação da vida não se confundiu com as preleções sobre a existência, por isso foram, apesar de tudo, pródigos em oferecer para ela um significado maior.

Um dos argumentos centrais para essa reversão consiste em apontar que, ao confundir o “é” com o “dever ser”, o “homem teórico” é enganado em sua própria casa, já que quer remover toda ilusão e erro, sem perceber que esse mesmo erro é

³⁵⁵ MORAES BARROS, Fernando R. de. 2010, p. 175.

fundamental e necessário. Deste modo, o pessimismo de Nietzsche não é metafísico no mesmo sentido do de Schopenhauer, pois, ao contrário do filósofo da Vontade, ele pensa que o pessimismo é necessário para a elevação da arte, e não para a negação do corpo.

4.3. O desconstrutivista

O dionisiaco ilustra o reconhecimento do fato de nossa consciência apenas arranhar a superfície do mundo, mas faz pensar que se pode conciliar esse conhecimento finito com a sensação de pertencimento ao uno universal. É decifrado como impulso ao orgiástico, mas também capaz de se desenvolver por meio de um método específico, com o qual se torna ferramenta para a arte. Através desse impulso revela-se que o viver tem sua própria dinâmica caótica e apenas o trabalho artístico sobre esse ponto pode construir um significado interessante para a existência. Para Nietzsche, compreender o real significado de Dioniso é fundamental para construirmos um pessimismo “além do bem e do mal” (NT *TA* 19).

A esse tipo de pessimismo que o filósofo se refere ao reaver a origem da tragédia: se é impossível deduzir o significado metafísico real da vida, contudo é possível criar diversos significados para a mesma. Para tanto, segundo Nietzsche, duas coisas são imprescindíveis: “uma filosofia que ousa colocar, rebaixar a própria moral ao mundo da aparência e não apenas entre as ‘aparências’ ou fenômenos, mas entre os ‘enganos’, como aparência, ilusão, erro, interpretação, acomodamento, arte” e uma arte capaz de reverter “o ódio ao ‘mundo’, a maldição dos afetos, o medo à beleza e à sensualidade, um lado-de-lá inventado para difamar melhor o lado-de-cá, no fundo um anseio pelo nada, pelo fim, pelo repouso” (NT *TA* 19). Esse é o projeto nietzschiano:

Contra a moral, portanto, voltou-se então, com este livro problemático, o meu instinto, como um instinto em prol da vida, e inventou para si, fundamentalmente, uma contradoutrina e uma contra-valorização da vida, puramente artística, anticristã. Como

denominá-la? Na qualidade de filólogo e homem das palavras eu a batizei, não sem alguma liberdade — pois quem conheceria o verdadeiro nome do Anticristo? — com o nome de um deus grego: eu a chamei dionisiaca (NT *TA* 20).

A interpretação nietzschiana da tragédia, portanto, trata de estabelecer uma contradoutrina dionisiaca tanto ao otimismo quanto ao pessimismo. Assim como os conceitos de Dioniso e dionisiaco, em *O nascimento da tragédia*, a relação entre arte e vida é discutida com dubiedade, pois o termo “arte” não apenas se refere à sua acepção mais convencional, como à escultura, à música e ao teatro, mas também em um sentido ampliado. A saber, vemos a afirmação que “o homem não é mais artista, tornou-se obra de arte” (NT 31), como também referências ao “o artista primordial do mundo” (NT 47) e ao fato de que, sob a experiência do êxtase dionisiaco, toda a multidão dionisiaca se transforma em “obras de arte” (NT §8).

Deste modo, uma vez que Nietzsche também se refere à natureza com analogias que a mostram como “artística”, nos termos dos “impulsos artísticos da natureza” (NT §2), resta evidente que o filósofo não pensa em termos esotéricos. Nietzsche busca em sua investigação apresentar que “o mito trágico, na medida em que pertence de algum modo à arte, também participa plenamente do intento metafísico de transfiguração inerente à arte como tal” (NT 140), por isso identificamos em seu livro uma intenção metafísica para as transfigurações da vida pela arte. Mas pode a arte ser distinta e contrastante com a natureza e fundamentalmente homogênea e idêntica a ela? Dioniso é uma figura mitológica que alude ao fazer artístico e ao mesmo tempo uma experiência estética que permite transpor as barreiras do mundo individual, racional?

Esses questionamento compõe o tema do vínculo metafísico da teoria estética presente no primeiro livro nietzschiano. Essas questões são abordadas por Paul de Man ao afirmar que a tese de Nietzsche está comprometida em mostrar que todo conceito é uma metáfora. Segundo de Man, *O nascimento da tragédia* desmonta as pretensões à “verdade” que a filosofia possa ter tido, e o virtuosismo retórico do texto termina minando o aspecto referencial, a saber, o teor de “verdade” de suas afirmações³⁵⁶. Esta seria uma interpretação para as inconsistências vistas até agora sobre a intenção nietzschiana de ligar metafísica e arte, concomitante a uma recusa da metafísica e do racionalismo socrático.

Quando *O nascimento da tragédia* afirma que uma cultura precisa dos mitos para se manter viva, pois “o contrário disso [a decadência — cl] acontece quando um povo começa a conceber-se de um modo histórico e a demolir à sua volta os baluartes míticos: com o que se liga comumente uma decidida mundanização”, o filósofo aponta para a determinação que deriva de “uma ruptura com a metafísica inconsciente de sua existência anterior, em todas as consequências éticas” (NT137). Deste modo, a busca incessante pela verdade anti-mítica, socrática, é falsa porque, em última análise, é impossível³⁵⁷.

Neste sentido, a busca de Édipo é central para a argumentação nietzschiana em prol de uma melhor equação entre sabedoria trágica e pessimismo. “A mais dolorosa figura do palco grego, o desventurado Édipo, foi concebida por Sófocles como a criatura nobre que, apesar de sua sabedoria, está destinada ao erro e à miséria, mas que,

³⁵⁶ Cf. De Man, Paul. 1984. Especialmente capítulo 9 (Anthropomorphism and Trope in the Lyric).

³⁵⁷ Aos olhos de Nietzsche, o que ocorre é justamente o contrário, o caminhar do conhecimento revela a inevitabilidade do sofrimento e, em casos extremos, o próprio conhecimento pode ser em si mesmo uma causa de sofrimento.

no fim, por seus tremendos sofrimentos, exerce à sua volta um poder mágico abençoado, que continua a atuar mesmo depois de sua morte” (NT 64). É a partir dessa concepção de trágico que o racionalismo passa a qualificar-se como um terrível antagonista, pois desloca a categoria capaz de apresentar a situação humana no mundo a partir da dimensão fundamental da existência. Com isso, a necessidade de razão impossibilita a tragédia de ser pensada como uma arte que apresenta dramaticamente uma contradição: a tensão entre o ser humano submetido ao império da necessidade natural e o agente artístico transformador da natureza.

A arte grega e, em especial, a tragédia grega sustaram, acima de tudo, a aniquilação do mito: era preciso aniquilá-las também com ele, para que, liberto do solo nativo, se pudesse viver sem freios na vastidão do pensamento, do costume e da ação. Ainda agora aquele impulso metafísico procura criar para si uma forma, conquanto enfraquecida, de transfiguração em um socratismo da ciência que compele a viver (...), que se perdeu pouco a pouco em um pandemônio de mitos e superstições recolhidos em toda a parte: em cujo meio, não obstante, sentou o heleno, com um coração insatisfeito, até que soube (...) mascarar essa febre com a serenojovialidade grega e com a leviandade grega (NT 137).

Segundo Nietzsche, o verdadeiro amante da verdade deve ser aquele que reconhece que ela não pode ser acessada por nossa compreensão, por isso, o renascimento da tragédia pode ser entendido de duas maneiras: 1. como a conclusão do projeto epistêmico que a filosofia pré-socrática inicia. Assim como a tragédia é uma arte musical, a filosofia deveria também se guiar por esse espírito. Isso ocorre porque a música tem a capacidade de estimular o público a sentir prazer além do princípio de

individuação (NT §16); 2. precisamos de arte para suportar e afirmar a existência. Tal como ocorreu no confronto grego com a sabedoria de Sileno, quando a arte se desenvolveu como uma resposta afirmativa ao pessimismo, faz-se necessária uma renovação da filosofia pela arte contra a decadência.

Em relação a essa investida nietzschiana sobre os problemas modernos que originam o pessimismo negativo, Paul de Man pretende vincular Nietzsche ao projeto de “desconstrução” com uma conclusão marcadamente cética: o filósofo estaria comprometido com a tese de nenhuma pretensão à verdade subsistir a uma leitura acurada da realidade, de modo a concluir que a linguagem é sempre dissimulada e a verdade é inacessível. Neste sentido, ao denunciar as reivindicações de verdade que marcam uma concepção teórica, Nietzsche estaria utilizando da linguagem em uma narrativa que é, por natureza, incompatível com aquilo que se pretende denunciar e o modo como podemos construir a denúncia, ou seja, criticar a validade de toda teoria através de outra construção teórica.

Na obra de Nietzsche, forma e conteúdo, bem como sentido figurado e sentido literal são sempre conflituosos e, no limite, intercambiáveis. Entretanto, se Nietzsche manipula o seu próprio discurso, como é possível construir uma crítica à estratégia do otimismo socrático com argumentos teóricos quando ele parece estar envolvido na argumentação contra o poder da argumentação? De Man investiga este paradoxo e o traduz em suas próprias palavras ao situar o caso de Nietzsche na terminologia da desconstrução da linguagem.

Em *Alegorias da leitura*, por exemplo, o comentarista explora as tensões que surgem na linguagem figurativa em Nietzsche, propondo que, como as teses de *O nascimento da tragédia* estão presas a uma função metalinguística, sua linguagem é

figurativa e depende de uma reflexão prévia junto a uma tomada de posição sobre oposições filosóficas clássicas, tais como a negação das diferenças entre essência e acidente, aparência e realidade. De Man nega a capacidade de uma filosofia controlar ou dominar um discurso através da metáfora, por isso as concepções genéricas do estudo filológico das divindades e dos mitos gregos são atormentadas pelas estratégias retóricas que Nietzsche emprega. Em razão disso, de Man afirma que a intenção principal do texto é mostrar a deficiência do logocentrismo³⁵⁸, pois acusado de ser acampado inicialmente pela filosofia platônica e socrática. Portanto, o tom utilizado por Nietzsche em seus escritos apresentaria conceitos difusos que, em um primeiro olhar, mostrar-se-iam contraditórios ao leitor.

Conforme cunhado por Derrida, “logocentrismo” é um termo usado na crítica filosófica ao pensamento ocidental por este sempre ter privilegiado o logos em detrimento da sensibilidade. Trata-se de um conjunto de compromissos de valor que os pensadores ao longo da história da filosofia ocidental têm tipicamente, e geralmente de forma acrítica, adotado; por exemplo, o privilégio da verdade sobre a ilusão ou da ciência sobre a arte. Neste sentido, seguindo a argumentação de Paul de Man, ao atacar o otimismo, entendemos que Nietzsche parece ter em vista cada uma dessas comparações valorativas acima, já que elas caracterizam a deletéria visão socrática de mundo.

De todo modo, o paradoxo continua: qualquer argumento conceitual, abstrato, contra o logocentrismo seria autodestrutivo, uma vez que adota os mesmos valores do “logos” que ele deveria combater. Por outro lado, podemos seguir a argumentação de

³⁵⁸ De Man, Paul. 1979, p.88.

Paul de Man e interpretar que a proposta não está implicada em uma contradição direta, mas determinada pelo “uso de métodos epistemologicamente rigorosos como único meio possível para refletir sobre as limitações desses métodos”³⁵⁹. Em outras palavras, ao invés de argumentar diretamente contra os valores logocêntricos, Nietzsche tenta minar o otimismo do racionalismo socrático de forma indireta, por isso a aparente “contradição de método”³⁶⁰ ao usar o discurso racional não passaria de um dispositivo argumentativo/retórico.

Segundo de Man, Nietzsche questionaria o otimismo teórico da filosofia beneficiando-se de um conflito que surge entre a teoria explícita do texto e sua prática retórica. Neste contexto, a tese de que a verdade se faz presente apenas aos espectadores na arte dionisíaca pode ser lida como uma alusão a este conflito, enquanto pela parte teórica a proposta nietzschiana tenta transmitir uma experiência, que é exclusivamente corporal, através do discurso (logos) que ele supostamente rejeita. Deste modo, esse conflito entre teoria e prática “deixa um resíduo de sentido que pode, por sua vez, ser traduzido em uma declaração sobre os limites da autoridade textual”³⁶¹.

Embora a interpretação de Paul de Man confira coerência ao texto, essa leitura parte do destaque de Nietzsche ao papel da arte na superação da dicotomia entre Apolo e Dioniso, minimizando a importância do tratamento explícito do problema do pessimismo em *O nascimento da tragédia*. Como vimos, Nietzsche pensa em três estratégias (NT §18) de libertação dos seres humanos por meio de intervenções artísticas, fato que sugere ser a questão mais fundamental da obra o problema da

³⁵⁹ De Man, Paul. 1979, p. 86.

³⁶⁰ De Man, Paul. 1979, p. 86.

³⁶¹ De Man, Paul. 1979, p.99.

afirmação da existência. Assim, quando cotejamos essa tese com a leitura “desconstrutivista” de acordo com de Man³⁶², somos instigados a entender que definir o trabalho teórico do primeiro livro nietzschiano dentro de um programa “desconstrutivo” pressupõe uma reflexão sobre a natureza da linguagem que, embora possa ser sugerido em outros textos do autor, não está claro em *O nascimento da tragédia*.

Para reverter esse problema, de Man defende que seria plausível que Nietzsche estivesse encampando teses sobre a linguagem independentemente de ele estar ciente disso ou não³⁶³. Ou seja, a teoria sobre a tragédia ática acompanha intimamente a tese de que toda linguagem é figurada e, portanto, incapaz de afirmar quaisquer verdades literais. De todo modo, ainda que o ensaio *Verdade e mentiras no sentido extra-moral* — redigido por Nietzsche em 1873, apenas um ano após a publicação de *O nascimento da tragédia* — defenda em geral a tese sobre o sentido figurativo da linguagem, não encontramos na primeira obra afirmações explícitas que sustentem essa visão sobre a natureza da linguagem³⁶⁴.

No texto “Sobre verdade e mentira...”, aparece ao leitor a ideia de que a estrutura paradigmática da linguagem é a retórica, pois ela não ganha sentido a partir de qualquer referencial próprio, e a questão, então, passa ao largo de um realismo

³⁶² Pela qual se afirma que Nietzsche estaria disposto a evidenciar que as afirmações em textos filosóficos nunca são realmente capazes de representar o que dizem representar e, por isso, qualquer pretensão de possuir a verdade leva inevitavelmente a uma contradição por si própria. “Pela própria escolha de seu tema literário, *O nascimento da tragédia* parece preocupado, por sua própria vontade, com o que é ou deveria ser um texto”. De Man, Paul. 1979, p.87.

³⁶³ De Man, Paul. 1979, p.87.

³⁶⁴ Em “Verdade e mentira no sentido extra-moral” encontramos a resposta à pergunta “O que é verdade?”: “Um batalhão móvel de metáforas, metonímias, antropomorfismos, enfim, uma soma de relações humanas, que foram enfatizadas poética e retoricamente, transpostas, enfeitadas, e que, após longo uso, parecem a um povo sólidas, canônicas, e obrigatórias: as verdades são ilusões, das quais se esqueceu que o são, metáforas que se tornaram gastas e sem força sensível, moedas que perderam sua effigie e agora só entram em consideração como metal, não mais como moedas” (VM §1)

“representacional” sobre a natureza da experiência consciente. O mundo descrito por nossa linguagem não seria o mundo real em si, mas simplesmente uma percepção da “cópia interna” desse mundo, cuja forma foi gerada por processos internos sejam eles de acordo com a própria estrutura que a língua utiliza, seja de esquemas neurais do cérebro. Esse realismo indireto afirma que a nossa experiência consciente não é precisamente referente ao mundo real em si, mas de uma representação interna. Portanto, a concepção de linguagem que Nietzsche oferece no ensaio de 1873 afirma que “nossa realidade” não passa de realidade virtual, isto é, a réplica do mundo pela linguagem cuja literalidade só existe quando os valores verdadeiros das frases fossem determinados por objetos extralinguísticos³⁶⁵.

Paul de Man não deixa claro o motivo dessa posição sobre a linguagem poder ser aplicada a *O nascimento da tragédia*, entretanto, qualquer afirmação sobre se a primeira obra de Nietzsche realmente defende que toda linguagem é figurativa é dificultada por faltas de evidências textuais. Segundo Dalla Vecchia, Nietzsche só reconhece e nomeia a existência de uma espécie de perspectivismo linguístico em *O nascimento da tragédia* no período da maturidade, especificamente quando publica seu prefácio tardio na *Tentativa de autocrítica*. “Esse pormenor é de grande relevância tanto pelo que os termos utilizados indicam quanto pelo momento em que e sobre o qual eles são escritos”, todavia, “Nietzsche praticamente não emprega (tampouco de modo direto e significativo) as variações de ‘perspectivismo’ no período da juventude. Isso, contudo, não o impede de no período da maturidade empregar uma analogia de clara tonalidade

³⁶⁵ “A possibilidade de (re)ver as perspectivas sob diferentes óticas é precisamente o que permite a Nietzsche em *O nascimento da Tragédia* empreender uma crítica radical da ciência pela arte e dessa pela vida, o que, nos termos que propomos, constitui seu ‘experimento perspectivista’”. Dalla Vecchia. 2012, p.124.

perspectivista para justamente nomear a ‘tarefa’ (*Aufgabe*) da qual sua principal obra no primeiro período”³⁶⁶.

Esse conflito nos leva às teses schopenhauerianas do texto inaugural de Nietzsche, uma vez que ele incorpora uma crítica sobre a representação através do reconhecimento da música como “linguagem imediata da vontade” (NT 101). O escopo desta afirmação remete à discussão sobre o endosso ou desconfiança em relação à metafísica na primeira obra de Nietzsche. Segundo de Man, podemos compreender este problema como um lance retórico do filósofo que pretende afirmar aquilo que critica. Ou seja, “dada a organização retórica do *Nascimento*, o ditame de Schopenhauer só poderia ser ‘verdadeiramente contestado’ ao minar a autoridade do narrador a partir da dinâmica do texto”³⁶⁷. Isso significa que a autoridade do narrador não provém do processo de desvalorização por uma refutação lógica, ao contrário, sucede da iniciativa em mostrar ao leitor as contradições que devem seguir-se da tentativa de sustentar a tese. Por este ângulo, Nietzsche se posicionaria contra o pessimismo schopenhaueriano não por meio de afirmações abertas, como argumentos estruturados, mas recorre a afirmações metalinguísticas sobre a natureza ilusória da linguagem, “assim como uma pragmática retórica que põe em questão essas afirmações”³⁶⁸, de modo a reconstruir o problema colocado por Schopenhauer.

Embora ele não faça menção ao fragmento de 1867 sobre Schopenhauer (*Zu Schopenhauer*³⁶⁹), de Man oferece mais um argumento que questiona o endosso de

³⁶⁶ DALLA VECCHIA, R. B. 2012, pp. 126 -127.

³⁶⁷ De Man, Paul. 1979, pp.96-7.

³⁶⁸ De Man, Paul. 1979, p .98.

³⁶⁹ Ver página 90 desta tese.

Nietzsche à metafísica da Vontade. Em diversos momentos dos escritos preparatórios para *O nascimento da tragédia*, Nietzsche já havia ultrapassado as pretensões metafísicas de qualquer teoria e, por isso, a dinâmica do texto está comprometida em usar a filosofia para negar a filosofia³⁷⁰. Deste modo, não faz sentido falar da Vontade como realidade em si mesma, pois qualquer coisa concebida pelo ser humano teria de ser uma representação fenomenal.

Quando retiramos de *O nascimento da tragédia* qualquer pretensão de detectar como a “verdadeira face da realidade” pode ser por nós acessada, resta claro que Dioniso não é um símbolo da verdade transcendental da natureza, tampouco se confunde com o pessimismo nos termos postos pelos modernos. O uso da divindade como um experimento artístico capaz de suprimir de fato a individualidade em prol de uma consciência universal, na qual ocorre uma transformação do individual em uma autoconsideração cósmica, permite defendermos que a interpretação formulada por Paul de Man é válida porque rejeita toda a noção de que a principal afirmação nietzschiana sobre Dioniso seria exemplificada pela tese sobre a música dionisíaca poder ser uma cópia imediata da Vontade.

O uso das divindades gregas, portanto, ocorre muito mais como uma espécie de auto referência, ou seja, estão diretamente dependentes da “contradoutrina dionisíaca” que Nietzsche busca construir. A oposição entre Apolo e Dioniso dirige-se mais à crítica

³⁷⁰ “A inteligência se justifica em um mundo de objetivos. Mas se é verdade que nossos objetivos são apenas uma espécie de ruminação de experiências em que o agente real permanece oculto, então não temos o direito de transferir sistemas de ação proposital para a natureza das coisas. Isso significa que não há necessidade de imaginar a inteligência como capaz de representação. A inteligência só pode existir em um mundo de consciência. No reino da natureza e da necessidade, todas as hipóteses teleológicas são absurdas. Necessidade significa que só pode haver uma possibilidade. Por que, então, temos que assumir a presença de um intelecto no reino das coisas? — E se a Vontade não pode ser concebida sem implicar sua representação, a ‘Vontade’ também não é uma expressão adequada para o núcleo da natureza.” Nietzsche *apud* De Man, Paul. 1979, p.100.

que o filósofo busca compor contra a herança cultural otimista e pessimista, cujo espírito modela a negatividade da modernidade. Em outras palavras, Nietzsche recorre a várias técnicas argumentativas, metáforas e metonímias, e concebe a seu gosto as divindades da religião grega de modo a poder descrever os aspectos do mundo helênico que entendeu, naquele momento, possuir utilidades para reverter o *Pessimismus-Fragen*.

4.4. Dissonância musical

A referência à realidade dionisíaca e o uso da metafísica da Vontade não precisam ser interpretadas unicamente como ironias retóricas como propõe Paul de Man. O conceito de realidade dionisíaca aparece como o limite da experiência da individuação, na qual prazer e dor de cada ser se tornam indistinguíveis, possibilitando a manifestação fisiológica de uma experiência estética que vai de encontro a experimentação da vida por uma perspectiva antiartística. É essa a crítica que Nietzsche pretende: eliminar o debate sobre o que *o mundo é*, consequentemente limitando a inclinação pós-socrática de verdade lógica, e mostrando que o mundo *não é*. Ou seja, não temos nenhum acesso privilegiado à natureza capaz de nos garantir certezas sobre ela.

Enquanto o racionalismo causa a morte da tragédia, administrando um saneamento da experiência por meio da prevenção às doenças que a humanidade padece, o renascimento da tragédia traria de volta aos modernos o *páthos* dionisíaco capaz de abrir mão de prescrever como deve ser a existência. Dioniso revela que a realidade *não é*, pois está em devir eterno, e qualquer discurso sobre a realidade não passa de uma guerra de interpretações. Nesse sentido, percebemos que *O nascimento da tragédia* já compartilha uma visão geral do fenômeno dionisíaco que o filósofo ajusta melhor ao passo que vai amadurecendo³⁷¹, pois o mesmo é um contrapeso ao ascetismo

³⁷¹ “Nem pessimistas nem otimistas. A grande posição de Schopenhauer – que a destruição de uma ilusão não resulta ainda em verdade alguma, mas somente em uma porção mais de ignorância, uma ampliação do nosso ‘espaço vazio’, um aumento do nosso ‘deserto’”. Esse trecho, escrito em Maio – Julho de 1885, coloca o problema do otimismo em termos próximos ao que Nietzsche entende em diversos momentos da obra como a principal tarefa que o novo filósofo deve combater. “Pensamento fundamental: os novos valores têm que ser só agora criados – que isso não nos seja poupado! O filósofo deve ser como um legislador [Gesetzgeber]” (KSA 11, p. 533).

e coloca em questão os parâmetros da tarefa legislativa como ponto principal para a filosofia cumprir seu papel de ampliar as perspectivas sobre as condições gerais da cultura.

Esse entendimento estético e filosófico de Dioniso permite Nietzsche compreender um fenômeno maior, pois, não se trata de buscar no “deus do vinho”, desregrado e impulsivo, as bases para a *Bildung*, mas defender que apenas a exposição à diversidade e variedade do humano é capaz de educar bem. Ou seja, a abertura provocada pelo dionisíaco a um aspecto da experiência humana que foge completamente à capacidade de controle da razão, fonte de inesgotável riqueza e diversidade de significados, libertaria a cultura da parcialidade otimista/iluminista.

Embora *O nascimento da tragédia* mostre o espírito artístico da tragédia como pré-filosófico, Nietzsche não ignora a filosofia durante a época trágica dos gregos. Ele se refere ao filósofo Heráclito no parágrafo 24 para explicar como a tragédia pode justificar a existência como um fenômeno estético. A filosofia de Heráclito perceberia a compreensão do mundo subjacente à tragédia ao falar do deleite na construção e destruição do mundo individual de uma criança “que, brincando, assenta pedras aqui e ali e constrói montes de areia e volta a derrubá-los” (NT 142). Com isso a sabedoria latente da tragédia nos permite experimentar até mesmo os elementos feios e desarmônicos de existência como “um jogo artístico”.

O ensaio *Filosofia na idade trágica dos gregos* coloca a interpretação estética da existência contra uma interpretação moral da existência, contrapondo Heráclito e Anaximandro, assim como Schopenhauer a si mesmo. Heráclito afirmaria o mundo do modo como os artistas fazem, pois “só o jogo do artista e da criança tem um vir à existência e um perecer, um construir e um destruir sem qualquer imputação moral em

inocência eternamente igual” (FT §7). Deste modo, por meio da noção de sabedoria trágica, Nietzsche tenta transfigurar o pessimismo no sentido descrito por Schopenhauer, mas, para isso, o próprio sentido de “trágico” deve ser é transfigurado. Essa releitura percorre a produção filosófica de Nietzsche na década de 1870, mas aparece explícita principalmente em *Crepúsculo dos ídolos*: “a psicologia do orgiasmo enquanto uma psicologia de um sentimento de vida e de força transbordante, no interior do qual mesmo o sofrimento atua enquanto um estimulante, me deu a chave para o conceito do sentimento trágico, que foi incompreendido tanto por Aristóteles quanto pelos nossos pessimistas em particular” (CI 43).

Nietzsche mostra que “a tragédia está tão distante de provar algo quanto ao pessimismo dos helenos no sentido de Schopenhauer, que ela tem de vigir muito mais enquanto a sua recusa decidida e enquanto uma contra-instância” (CI 43). Podemos perceber que ele remaneja o próprio objeto em disputa no debate pessimista, pois “o dizer-sim à vida mesma ainda em seus problemas mais estranhos e mais duros; a vontade de vida, tornando-se alegre de sua própria inesgotabilidade em meio ao sacrifício de seus tipos mais elevados — isto chamei de dionisíaco, isto decifrei enquanto a ponte para a psicologia do poeta trágico” (CI 43).

Em outras palavras, com esse novo contorno para o embate entre trágico e pessimismo, a perspectiva moral tradicional é deixada de lado. Pois, “não para se livrar de pavores e compaixões, não para se purificar de um afeto perigoso através de sua descarga veemente — assim o compreendeu Aristóteles -: mas a fim de, para além de pavor e compaixão, ser por si mesmo o eterno prazer do vir-a-ser — aquele prazer que também encerra em si ainda o prazer na aniquilação... E com isto toquei novamente o

ponto, do qual outrora parti — ‘*O Nascimento da Tragédia*’ foi minha primeira transvaloração de todos os valores” (CI 44).

Uma atitude estética para com a existência se deleita e encontra justiça no processo de vir-a-ser e, por isso, é completamente oposta à atitude de negação da vida empregada pelo moralista, que é o “homem teórico” cujo pensar condena o processo natural como uma manifestação de injustiça cósmica, algo errado cuja destruição é a única saída. Em vez disso, o mundo que dá origem à tragédia só é acessível ao “homem estético, que divisou no artista e na gênese da obra de arte como o conflito da multiplicidade que pode, no entanto, ter em si uma lei e um direito, (...) como a necessidade e o jogo, o conflito e a harmonia se jungem constantemente para gerar a obra de arte” (FT §7).

A filosofia na era trágica dos gregos, portanto, defende uma espécie de ontologia heraclitiana, rejeitando criticamente qualquer comprometimento ontológico com o conceito de Ser de inspiração em Parmênides. A interpretação dos pré-socráticos visa confrontar a tese sobre o grego artístico com as posições tanto racionalistas quanto pessimistas da filosofia. A crítica ao pensamento de Parmênides em contraposição a Heráclito, por exemplo, parte da identificação do primeiro como o precursor de uma ontologia que, aos olhos de Nietzsche, traz como consequência a compreensão do mundo pelo princípio da identidade entre a “coisa-em-si” e o conceito de Ser. Enquanto Heráclito seria o precursor de um tipo de filosofia histórica não essencialista que nos permite rever o problema do pessimismo tanto a partir do problema do conhecimento quanto das características e virtudes assumidas por um tipo de vida pré-disposta a afirmar a existência. Assim ocorre também com sua exposição da filosofia de Anaximandro, cuja crítica nos direciona ver a metafísica como cúmplice na atitude

negativa da vida, isto é, a existência de um segundo mundo que é usado para condenar o mundo de se tornar algo que não deve ser³⁷².

Para superar o pessimismo de Schopenhauer deve-se também rejeitar o entendimento metafísico da realidade e, a nosso ver, este é precisamente o modo como Heráclito inspira Nietzsche, já que, ao não distinguir o mundo físico de mudança constante de um ponto comum incondicionado, Heráclito permite negar o Ser completamente.

O devir único e eterno, a inconsistência total de todo o real, que somente age e flui incessantemente, sem alguma vez ser, é, como Heráclito ensina, uma ideia terrível e atordoadora, muitíssimo afim, na sua influência, ao sentimento de quem, num tremor de terra, perde a confiança que tem na terra firme. (...) Heráclito chegou a este ponto graças a uma observação do verdadeiro curso do devir e da destruição, que ele concebeu sob a forma da polaridade, como a disjunção de uma mesma força em duas atividades qualitativamente diferentes, opostas, e que tendem de novo a unir-se. Incessantemente uma qualidade se cinde em si mesma e se divide nos seus contrários: permanentemente esses contrários tendem de novo um para o outro (FT §5).

Segundo Nietzsche, portanto, Heráclito entregava aos gregos uma concepção da realidade como simplesmente força. Essa ideia também aparece nos termos da primeira obra publicada por Nietzsche. Nela, o retrato de Heráclito não só representa uma

³⁷² “O pensamento e sua forma são marcos de milha na senda que conduz àquela sabedoria altíssima. Nessa concisão lapidar, diz Anaximandro uma vez: ‘De onde as coisas têm seu nascimento, ali também devem ir ao fundo, segundo a necessidade; pois têm de pagar penitência e de ser julgadas por suas injustiças, conforme a ordem do tempo’. Enunciado enigmático de um verdadeiro pessimista, inscrição oracular sobre a pedra limiar da filosofia grega, como te interpretaremos? O único moralista seriamente intencionado de nosso século, nos Parerga (volume II, capítulo 12, suplemento à doutrina do sofrimento do mundo, apêndice aos textos conexos), depõe sobre nosso coração uma consideração similar” (FT §4).

compreensão filosófica que floresceu durante a época das grandes tragédias, como também muda a divisão localizada na antiga tensão entre o pessimismo do grego pré-socrático e o otimismo de Sócrates.

Isso ocorre porque “para apreciar, portanto, corretamente a aptidão dionisíaca de um povo, devemos pensar não só na música, mas também, com igual necessidade, no mito trágico desse povo, como o segundo testemunho daquela aptidão” (NT 142). Neste sentido, o filósofo coloca no mesmo barco o otimismo de Sócrates e o racionalismo da metafísica de Parmênides, no intuito de opô-los ao pessimismo originário da arte dionisíaca. Esta última estaria vinculada a uma teoria heraclitiana do devir que compreende melhor o mundo empírico. Em outras palavras, o homem socrático defende tanto o otimismo quanto uma metafísica racionalista que estão na tradição de Parmênides, enquanto a visão de mundo artística estaria ligada não só a uma concepção pessimista da condição humana, mas também a uma ontologia do devir.

Estas considerações nos levam a pensar que a função do mito na tragédia depende diretamente das ambivalências com que Nietzsche compõe o conceito de dionisíaco. Neste contexto, encontramos no parágrafo 18, ao tratar do fato de a justificação da existência sempre seduzir os viventes a se interessar por ela, como “um fenômeno eterno”, a defesa nietzschiana sobre a construção necessária de ilusões sobre a vida. Como vimos no decorrer desta tese, para Nietzsche, este processo ocorre de maneiras diferentes: “a um algema-o o prazer socrático do conhecer e a ilusão de poder curar por seu intermédio a ferida eterna da existência, a outro enreda-o, agitando-se sedutoramente diante de seus olhos, o véu de beleza da arte, àqueloutro, por sua vez, o consolo metafísico de que, sob o turbilhão dos fenômenos, continua fluindo a vida eterna; para não falar das ilusões mais ordinárias e quase mais fortes ainda” (NT 108).

Sobre o problema a ser atingido, o texto é claro: “esses três graus de ilusão estão reservados em geral tão apenas às naturezas mais nobremente dotadas, que sentem, em geral com desprazer mais profundo, o fardo e o peso da existência, e que, através de estimulantes escolhidos, são enganadas por si mesmas” (NT 108). Em sua discussão sobre a busca humana por significados no mundo pós-trágico, Nietzsche se refere à religião como também uma reação ao pessimismo implícito no otimismo, o qual elevará a cultura a uma fratura fatal. “O sinal característico dessa ‘fratura’, da qual todo mundo costuma falar como sendo a doença primordial da cultura moderna, é, isto sim, que o homem teórico se assusta diante de suas consequências e, insatisfeito, não mais se atreve a confiar-se à terrível corrente de gelo da existência: angustiado, corre pela margem, para cima e para baixo” (NT 111-12). Segundo Nietzsche, o perigo do desespero niilista sempre existe aonde a arte não o subverte.

Tomando como base apenas este momento da escrita nietzschiana, tal subversão é válida seja ela na forma trágica, religiosa ou científica. Deste modo, por um lado, o herói trágico é uma máscara de Dioniso e representa alegoricamente a vida jogada no devir de que nos fala Heráclito. Por outro lado, há um encontro entre o Dioniso estético e o Dioniso não estético. Essa distinção se segue do fato de o termo “cultura trágica” não se referir exclusivamente à cultura que criou o drama trágico, pois uma cultura também pode ser trágica, por exemplo, quando uma “cultura alexandrina” percebe que seu otimismo socrático é uma ilusão, tal qual descrito nas referências do filósofo ao contexto particular da cultura moderna³⁷³.

³⁷³ Cf. NT §18 e NT §19.

Em vista disso, o conceito de cultura trágica é diretamente dependente do conceito de ilusão, pois, segundo Nietzsche, Dioniso sugere que o efeito-chave da tragédia é uma ilusão. Em diversos momentos essa ideia é explicitada. Por exemplo, quando Nietzsche argumenta no parágrafo 7 que qualquer apreensão direta do terrível caráter destrutivo da natureza pode levar até mesmo o homem dionisíaco ao nojo, quer dizer, pode acabar com toda a arte em razão de ser certo que “o conhecimento mata a atuação”. Por isso o filósofo afirma que “para atuar é preciso estar velado pela ilusão” (NT56). Este tipo de conhecimento nauseante seria a consequência de ter se dissipado o apolíneo do dionisíaco, o que, entretanto, não implica no reconhecimento da “verdade revelada” da existência, visto a inacessibilidade de qualquer suposta realidade profunda da natureza.

Quando a ilusão não impede que o animalesco venha à tona, tem-se a quebra da ilusão anterior: representa a troca de uma ilusão por outra. As semelhanças e diferenças entre os conceitos de trágico e de pessimismo, neste momento, se aproximam na medida em que tratam do sofrimento como condição antropológica, mas, enquanto o pessimismo deve apenas constatar essa condição, o trágico é o termo que a define. Por isso o debate sobre a justificação passa pela demonstração da inevitabilidade da ilusão para o prosseguimento da vida.

O uso da palavra “ilusão” (*Täuschung*) para descrever o que é necessário para o ser humano viver afirmativamente com sua sabedoria dionisíaca é significativo porque o drama trágico seria a solução para esta náusea. Já que “neste supremo perigo”, afirma o filósofo, “aproxima-se, qual feiticeira da salvação e da cura, a arte; só ela tem o poder de transformar aqueles pensamentos enojados sobre o horror e o absurdo da existência em representações com as quais é possível viver” (NT 56). Em razão disso, o trágico

extrapola a ideia de efeito trágico originado pelo fenômeno estético da tragédia e se consolida como parte fundamental para um real diagnóstico dos meios necessários para emergência de uma grande cultura³⁷⁴.

De modo geral, a concepção de trágico está próximo da ideia de ilusão: seja enquanto necessidade de arte requerida pelo reconhecimento da incapacidade humana diante da condição existencial fundamental, seja pelo reconhecimento filosófico de que a ciência, assim como a arte, são apenas formas de ilusão; seja para trazer o dionisiaco para o centro do espetáculo trágico.

O nascimento da tragédia parece constatar que só é possível viver na ilusão — da arte. A esperança otimista, por sua vez, quando levada aos seus limites, só pode ser uma justificação para a existência se, e somente se, houver sua transfiguração em arte. Portanto, a tese central nos diz que a verdade da existência requer o uso de um “véu”, e a tragédia cumpre com maestria essa tarefa:

Entre os efeitos artísticos peculiares da tragédia musical, tivemos de ressaltar uma *ilusão* apolínea, através da qual devemos ser salvos de uma unificação imediata com a música dionisiaca, enquanto a nossa excitação musical puder descarregar-se em um terreno apolíneo e em um mundo intermediário visual aí intercalado. (...) de tal modo que aqui, onde, por assim dizer, essa arte era alada e alteada pelo espírito da música, foi preciso reconhecer a suprema intensificação de suas forças e por conseguinte naquela aliança fraterna de Apolo e Dioniso,

³⁷⁴ Tema recorrente na obra de Nietzsche, tal qual aparece nas Considerações extemporâneas: “muito conhecimento e aprendizado não são meios necessários da cultura e nem indícios da mesma, e, se necessário, eles relacionam-se muito bem com o oposto da cultura, a barbárie, o que quer dizer: com a falta de estilo e com a confusão caótica de todos os estilos” (DS §1)

o cimo dos propósitos artísticos, quer apolíneos quer dionisíacos (NT 139).

O componente apolíneo na tragédia é na verdade uma imagem do estado fisiológico dionisíaco do espectador, de modo a permitir transmitir a percepção dionisíaca da realidade em forma de arte: “como objetivação de estados dionisíacos, representa não a redenção apolínea na aparência, porém, ao contrário, o quebrantamento do indivíduo e sua unificação com o Ser primordial. Por conseguinte, o drama é a encarnação apolínea de cognições e efeitos dionisíacos” (NT 61). Em outras palavras, enquanto o corpo é motivado pelo êxtase, a imagem representa o despedaçar da individualidade e a tragédia proporciona ao espectador um símbolo artístico da destruição de um herói individual que, por sua vez, expressa a existência individual em geral.

Nietzsche mais uma vez admite que o efeito trágico seria uma espécie de ilusão, o que não significa que ele seja falso, uma mera imagem não-verídica. Ao contrário, abre espaço para pensar que tais ilusões artísticas devem ser ainda mais verdadeiras do que os conceitos racionais:

A tragédia está sentada em meio a esse transbordamento de vida, sofrimento e prazer; em êxtase sublime, ela escuta um cantar distante e melancólico — é um cantar que fala das Mães do Ser, cujos nomes são: Ilusão, Vontade, Dor (NT 123).

Com a força descomunal da imagem, do conceito, do ensinamento ético, da excitação simpática, o apolíneo arrasta o homem para fora de sua auto-aniquilação orgiástica e o engana, passando por sobre a

universalidade da ocorrência dionisíaca, a fim de levá-lo à ilusão de que ele vê uma única imagem do mundo (...) e que, através da música, apenas há de vê-la melhor e mais intimamente (NT 127).

A relação necessária entre a representação, no sentimento produzido pela excitação da vontade, e a projetada visão de mundo, tem somente o significado de um símbolo. Este símbolo seria apenas uma imagem ilusória por meio da qual um poder comum atua em prol da estimulação individual subjetiva, seria um sentimento que surge com essa representação inconsciente do corpo estimulado. Ou seja, a dimensão do estímulo, da Vontade, é somente a forma mais geral da aparência³⁷⁵. Uma vez que a arte trágica se preocupa necessariamente com a produção do prazer, dada a condição essencial de contradição que a realidade exhibe, o herói trágico é aquele a representar artisticamente o drama que expressa a “verdade” dionisíaca. Isto é, simboliza a não-identidade humana que compõe a visão de mundo no qual nosso intelecto seria visto como ele é: uma demanda de ilusão. Para isso, a filosofia serve à arte na medida em que mostra a ilusão como ilusão, a aparência como aparência. Portanto, o artista trágico nada mais faz que enxergar o “véu das aparências” puramente como aparências.

Segundo Nietzsche, na Grécia antiga, quando ela se viu em perigo, o domínio do aspecto ilusório de toda narrativa permitiu vencer os perigos da existência, tal como na estratégia apolínea das ilusões olímpicas, que teve primeiro de derrubar um império de Titãs para triunfar sobre uma visão abismal do mundo (NT §3). Essas ilusões são os belos mitos dos deuses olímpicos que glorificam a existência individual e a crença nos mitos, que se dissipou posteriormente na Grécia, diz Nietzsche, foi resgatada pela tragédia: “esse mito moribundo é agora capturado pelo gênio recém-nascido da música

³⁷⁵ 7[165], Fim de 1870 – Abril de 1871. KSA 7, p. 202.

dionisíaca: e em suas mãos floresce ele mais uma vez” (NT 71). A partir do contato com a poesia trágica, os mitos que originaram a beleza do mundo homérico renascem com Dioniso e “através da tragédia o mito chega ao seu mais profundo conteúdo, à sua forma mais expressiva” (NT 72). Por isso “aquele herói é o Dioniso sofredor, dos Mistérios, aquele deus que experimenta em si os padecimentos da individuação” (NT 70).

Isso é importante porque permite a Nietzsche afirmar a verdade mais elevada da aparência, na qual o artista cria aparências repletas de oposições e contradições que justificam esteticamente a existência. A ênfase no poder criativo propõe que a realidade sempre gera a necessidade humana de ser artista, todavia, Nietzsche pensa que isso é para poucos. Poderia ser um reflexo de nosso ser essencialmente artístico, mas, quando o comportamento é cultivado na lógica da resignação, torna-se comum culturas inteiras abrirem mão da tarefa artística e passarem apenas a compensar a dura realidade da natureza com uma defesa da inação, tal qual discutido entre ele e Wagner sobre o caso do vegetarianismo³⁷⁶.

Com a tragédia, o mito deixa transparecer que a individuação é a causa do sofrimento e, ao fazer isso, oferece uma visão mais profunda do mundo que aquela criada pela mitologia olímpica, e essa profundidade é fundamental para a arte:

Em Ésquilo reconhecemos a aliança do aterrorizado Zeus, temeroso de seu fim, com o Titã. Assim, a antiga era titânica é posteriormente de novo retirada do Tártaro e trazida à luz. A filosofia da natureza nua e

³⁷⁶ Essa discussão aparece na crítica que Nietzsche passa a ter a respeito do vegetarianismo, pois, influenciado por Wagner, pensa que a ação criativa é o único remédio para o trágico mundo. Ambos rechaçam a noção de, como se do nojo pela carne, da piedade com os “cadáveres”, trouxesse algum benefício à existência em geral. Abordamos nessa tese como Cosima Wagner sugere essa mudança de Nietzsche devido ao contato com Wagner. Para esse tema, ver capítulo 3, sessão 3.3. Também ver, NASSER, Eduardo. 2018.

selvagem contempla os mitos do mundo homérico, que passam dançando com o semblante desvelado da verdade: eles empalidecem, tremem diante dos olhos relampejantes dessa deusa — até que o poderoso punho do artista dionisiaco os força a entrar no serviço da nova divindade (NT 71).

O que é um mito para Nietzsche? Em um momento final do texto ele diz que “mito” pode ser pensado como “a imagem concentrada do mundo, a qual, como abreviatura da aparência, não pode dispensar o milagre” (NT 134-135). Como visto anteriormente, todas as imagens ganham significado alegoricamente, por isso a imagem mítica também deve ser alegórica. Contudo, essa é um tipo especial de imagem, já que atribuída de elementos plásticos (apolíneos) e musicais (dionisiacos). Neste contexto, a influência de Heráclito novamente aparece, pois a descrição nietzschiana aponta dois aspectos de um mesmo fenômeno. Desta feita, por um lado, a figura trágica no palco é claramente um indivíduo esteticamente inspirado, Dioniso na máscara do herói (NT §10), por outro lado, Dioniso enquanto uma figura mítica é algo mais do que um mero indivíduo, isto é, sua presença simboliza a vida que transcende o individual.

O destino dionisiaco de Prometeu exemplifica essa tensão entre particularidade e universalidade: “na heróica impulsão do singular para o geral, na tentativa de ultrapassar o encanto da individuação e de querer ser ele mesmo a única essência do mundo, padece ele em si a contradição primordial oculta nas coisas, isto é, comete sacrilégio e sofre” (NT 68). Tal esforço heroico para alcançar a universalidade mostra que é na busca pela transcendência que mora a contradição primordial, ou seja, segundo Nietzsche, vive-se forçado a desejar dois mundos e não há nada que mude isso. O mito que narra esse fato fica assim: entre a imagem determinada do herói e a forma universal

da música, demonstrado pelo filósofo na sua descrição do fim da estratégia apolínea de superação do pessimismo e o início da estratégia dionisiaca, aparece “sob a influência preponderante da poesia trágica” o renascimento da capacidade ilustrativa antes vista só com “os mitos homéricos”. *O nascimento da tragédia*, portanto, ilustra a superação das consequências indesejadas do pessimismo e, ao mesmo tempo sua afirmação.

Qual força foi essa que libertou Prometeu de seu abutre e transformou o mito em veículo da sabedoria dionisiaca? A força hercúlea da música: é ela que, chegando na tragédia à sua mais alta manifestação, sabe interpretar o mito com nova e mais profunda significação; de tal modo que já tivemos antes de caracterizar isso como a mais poderosa faculdade da música (NT 71).

Nietzsche diz que a disputa entre o fim do indivíduo e a sua visão pela universalidade da espécie foi apreendida pelo gênio da música, isto é, o artista dionisiaco. Entender como isso acontece é o que Nietzsche chama de “o problema fundamental”: “que efeito estético surge quando aqueles poderes estéticos, em si separados, do apolíneo e do dionisiaco, entram lado a lado em atividade? Ou de uma forma mais sucinta: como se comporta a música para com a imagem e o conceito?”(NT 98). Como sabemos, Nietzsche vem a esta pergunta com a ajuda de Schopenhauer e, pelo menos em alguns casos, quando Nietzsche fala de “música”, não se refere estritamente à música como um fenômeno sonoro. Nesses casos, ele equaciona “música” com o denominado “humor musical”, de modo a construir uma significação para o efeito dionisiaco no sentido de entender a música como efeito estético que excita o ouvinte ao almejado humor musical.

Em outras palavras, a música recebe sua distinção justamente porque coloca o ouvinte em um estado fisiológico especial que lhe permite intuir o significado existencial das imagens mitológicas. Portanto, a música compõe aquele quadro da experiência individual perspectivada pela sensação estética do universal que Nietzsche busca com o estudo da tragédia.

Vemos essa ideia claramente no parágrafo final de *O nascimento da tragédia* quando o autor descreve a relação entre música e mito como uma forma de “iluminação”, ou seja, seria como se a música fosse necessária para o indivíduo ver a imagem na totalidade de seu significado. Essa projeção de imagens apolíneas do conhecimento imbuído no mito só é possível porque “o mito trágico, na medida em que pertence de algum modo à arte, também participa plenamente do intento metafísico de transfiguração inerente à arte como tal” (NT 140). Podemos afirmar que a música guarda seus mistérios quando revela a capacidade de dar origem ao mito trágico e isso, nas palavras de Nietzsche, significa colocar artisticamente “o mito que fala em símiles (*Gleichnissen*) acerca do conhecimento dionisíaco” (NT 101). Não obstante, outra vez esse termo alemão *Gleichniss* permite-nos interpretar que Nietzsche afirma que o mito trágico é capaz de expressar o conhecimento dionisíaco por meio de alegorias.

É a destruição do herói trágico que ilustra a destruição do indivíduo como um espetáculo que deixa para o espectador um “saber” corporal, que é semelhante ao que Nietzsche identifica nos mitos gregos com o nome de “sabedoria dionisíaca”. Essa sabedoria consiste em retirar prazer da dor na tragédia ática, disso resulta o conceito de dionisíaco, pois “o prazer que o mito trágico gera tem uma pátria idêntica à sensação prazerosa da dissonância na música. O dionisíaco, com o seu prazer primordial percebido inclusive na dor, é a matriz comum da música e do mito trágico” (NT 141).

Em outras palavras, a tragédia transforma o vivente ao passo de seu corpo estar fisiologicamente estimulado ao ponto de observar a horrível “verdade” da existência sem estipular que ela é antagônica àquilo que julga prazeroso. “Aqui o dionisíaco, medido com o apolíneo, se mostra como a potência artística eterna e originária que chama à existência em geral o mundo todo da aparência: no centro do qual se faz necessária uma nova ilusão transfiguradora para manter firme em vida o ânimo da individuação” (NT 143). A interpretação geral do Dioniso de Nietzsche está no centro da conversa, pois, como afirmado na citação acima, a existência do mundo das aparências é trazida à baila justamente pelo dionisíaco.

Nietzsche diz que o êxtase dionisíaco se expressa de maneira fisiológica, como tremores no corpo que permitem “ver-se a si próprio transformado diante de si mesmo e então atuar como se na realidade a pessoa tivesse entrado em outro corpo” (NT 60), como também “todo o simbolismo corporal” (NT 35) é posto em jogo. Na poesia lírica, por outro lado, essas forças gerais se manifestam naquilo que Nietzsche chama de “humor musical” que o poeta lírico traz à cena no poema (NT §5). A música, nesse contexto, significa o momento em que um ser individual sente que sua existência individual é menor em relação ao universal, isto é, como o grito dionisíaco, expressa o excesso da natureza.

Isso é parte da razão pela qual Nietzsche considera a dissonância a essência da música, “o poder emocional do tom”, e a harmonia (NT §2) é contrastada no final do livro com a música dionisíaca, o poder da “dissonância musical” (NT §24). Deste modo, enquanto uma música puramente dionisíaca expressa essa dissonância diretamente, a tragédia o faz indiretamente através de imagens apolíneas. Nela, a experiência que deseja ir além do visível compartilha o desejo de ouvir e ao mesmo tempo ir além do

audível, ou seja, ocorre uma experiência de criação e destruição simultâneas como condição de e passagem para o deleite primordial³⁷⁷. Nietzsche explica a maneira pela qual a dissonância musical pode transformar os elementos feios e desarmônicos da existência em um jogo artístico.

Se pudéssemos imaginar uma encarnação da dissonância — e que outra coisa é o homem? — tal dissonância precisaria, a fim de poder viver, de uma ilusão magnífica que cobrisse com um véu de beleza a sua própria essência. Eis o verdadeiro desígnio artístico de Apolo: sob o seu nome reunimos todas aquelas inumeráveis ilusões da bela aparência que, a cada instante, tornam de algum modo a existência digna de ser vivida e impelem a viver o momento seguinte (NT 143).

Neste sentido, a questão do pessimismo no período de *O nascimento da tragédia* explora o sentido do trágico na sua descrição da tragédia grega antiga, sendo, muitas vezes, intercambiável as descrições do efeito estético da tragédia e a significação do pessimismo para a arte. É a partir de uma tentativa de definir especificidades ao trágico que o filósofo passa a se utilizar do termo para qualificar o papel da arte na justificação da existência, por isso fenômeno da dissonância serve para Nietzsche pensar a arte no seu sentido trágico-existencial. A dissonância possibilitaria ao ouvinte pressentir um prazer diferenciado, uma sensação de quebra da individuação como se a totalidade da natureza estivesse ao alcance. Isso seria uma experiência estética diferenciada na medida em que o “encanto ilusório” da permanência enquanto indivíduo

³⁷⁷ Em um fragmento póstumo de 1888, Nietzsche diz: “da mesma forma, o prazer é dado muito mais primitivamente do que a dor. Dor, em tal caso, só é contingente, um pós-efeito de prazer (da vontade de se tornar, para crescer, para moldar, ou seja, para criar. Mas este ato de criação também inclui destruição)”

estaria colocado pela co-presença do dionisíaco e do apolíneo. Tal simultaneidade de experiências define o mais notável entre os efeitos da tragédia (NT 140). A dissonância musical, portanto, permite tornar inteligível e sensível o difícil fenômeno do dionisíaco .

4.5. Pessimismo da força

O principal efeito da tragédia é uma ilusão no sentido de que fornece uma imagem que, por sua vez, coloca em xeque o *principium individuationis*. Um dos principais contrastes entre cultura artística e cultura socrática pertenceria a suas respectivas atitudes em relação ao mito, ou seja, uma cultura artística abraça a força do mito, enquanto uma cultura socrática ou alexandrina rejeita a mitologia. De fato, Nietzsche diz que o declínio cultural experimentado por todas as “culturas alexandrinas” resulta de sua completa falta de mito; por exemplo, ele chama a Alemanha moderna de cultura alexandrina e diz que:

Ao lado desse homem abstrato, guiado sem mitos, a educação abstrata, os costumes abstratos, o direito abstrato, o Estado abstrato: represente-se o vaguear desregrado, não refreado por nenhum mito nativo, da fantasia artística; imagine-se uma cultura que não possua nenhuma sede originária, fixa e sagrada, senão que esteja condenada a esgotar todas as possibilidades e a nutrir-se pobremente de todas as culturas — esse é o presente, como resultado daquele socratismo dirigido à aniquilação do mito (NT 135).

A contradição entre o otimismo da cultura e sua necessidade de ocultar o dionisíaco existe porque toda cultura vem a ser como uma sublimação da condição natural, que no caso grego consistiria na superação da visão horripilante da feição terrível da natureza. O problema, então, é a crença que se funda sobre uma experiência corporal demasiadamente racionalizada, cujo resultado é uma cultura que segue os termos do otimismo filosófico: “a crença na possibilidade de tal cultura universal do

saber converte-se paulatinamente na ameaçadora exigência de semelhante felicidade terrena alexandrina” (NT 109) o que, por si só, Nietzsche compreende como um erro que promete percorrer o caminho ao progresso glorioso da humanidade, mas que apenas entrega “uma classe bárbara de escravos que aprendeu a considerar a sua existência como uma injustiça e se dispõe a tirar vingança não apenas por si, mas por todas as gerações” (NT 110).

Segundo Nietzsche, a consequência é que a cultura socrática gradualmente caminha para uma destruição terrível (NT §8 e §18). Neste sentido, portanto, tem-se o exemplo de como uma cultura se torna trágica, mas não artística. Por outro lado, uma cultura trágica, com forte apelo aos mitos, seria capaz de justificar a existência ao mesmo tempo em que reconhece que, mesmo propícia ao sofrimento, ela pode ser motivo de prazer, de júbilo.

Quando Nietzsche fala do impacto do reconhecimento proporcionado pela revolução filosófica da modernidade — aquela que deixa clara a limitação e a relatividade de todo conhecimento —, ele afirma que uma “cultura trágica” nem sempre se refere ao tipo de cultura que abraça o drama trágico. Por esse motivo, podemos perceber claramente que há uma distinção entre os tipos de pessimismos em *O nascimento da tragédia*: aquele que respeita sua necessidade de arte; e outro tipo que emerge da falência e desilusão com o otimismo.

Agora porém a ciência, esporeada por sua vigorosa ilusão, corre, indetenível, até os seus limites, nos quais naufraga seu otimismo oculto na essência da lógica. Pois a periferia do círculo da ciência possui infinitos pontos e, enquanto não for possível prever de maneira nenhuma como se poderá alguma vez medir completamente o círculo,

o homem nobre e dotado, ainda antes de chegar ao meio de sua existência, tropeça (NT 95).

A ciência é uma poderosa ilusão, mas quando encontra o limite de sua lógica, se enrola nesses limites e finalmente morde o próprio rabo, de modo que “irrompe a nova forma de conhecimento, o conhecimento trágico, que, mesmo para ser apenas suportado, precisa da arte como meio de proteção e remédio” (NT 95). A tese nietzschiana afirmar que qualquer cultura sem arte, na posse de uma visão trágica da natureza, é pessimista e negativa. Com referência implícita à Europa moderna, novamente Nietzsche chama de arte neste parágrafo algo que não é necessariamente arte, pois fala da religião e da ciência, contudo, o tema continua, pois todas essas “artes” proporcionam aos seres humanos ilusões que tornam possível viver. E mais, tornam possível a vida justamente porque evitam os males do pessimismo, ou seja, previnem que o vivente seja vítima de uma atitude negativa em relação à vida.

Em uma cultura alexandrina em colapso, por outro lado, todas as experiências humanas só podem ser interpretadas em relação à era atual, sem o selo da eternidade que Nietzsche encontra na sua visão da mitologia grega³⁷⁸. É certo que a solução socrática compartilha com o mito dionisíaco esse requisito ao oferecer uma noção da eternidade, pois “Platão, empenhado em ultrapassar a realidade e representar a ideia subjacente àquela pseudo-realidade” (NT 88), acaba por convocar o pensamento sobre a existência por uma perspectiva de eternidade além vida. Contudo, a força de tal

³⁷⁸ Enquanto a cultura artística é capaz de reverter o presente de modo a “lhes apresentar desde logo sub *specie aeterni* (sob o aspecto do eterno) e, em certo sentido, como intemporal” (NT 137), a cultura alexandrina mostra uma deificação frívola do presente e que os indivíduos veem, assim, suas experiências sub *specie saeculi* (sob o aspecto do século) (NT §23).

programa de justificação da existência cai em problemas quando essa visão não é mais crível.

Isso é um problema porque a falência do otimismo joga por terra pilares importantes para qualquer justificação da existência, já que com ela veríamos o espírito revolucionário derrubar as grandes construções artísticas da nossa história, e isso inclui tanto a arte quanto a ciência:

Além disso, ele sente que uma cultura edificada sobre o princípio da ciência tem de vir abaixo, quando começa a tornar-se ilógica, isto é, a refugir de suas consequências. Nossa arte revela esta miséria universal: é inútil apoiar-se imitativamente em todos os grandes períodos e naturezas produtivos, é inútil reunir ao redor do homem moderno, para o seu reconforto, toda a “literatura universal”, e colocá-lo no meio, sob os estilos artísticos e artistas de todos os tempos, para que ele, como Adão procedeu com os animais, lhes dê um nome: ele continua sendo, afinal, o eterno faminto, o “crítico” sem prazer nem força, o alexandrino, que é, no fundo, um bibliotecário e um revisor e que está miseravelmente cego devido à poeira dos livros e aos erros de impressão (NT 112).

Fica evidente, portanto, que, se Nietzsche busca um renascimento do trágico, isso só ocorre por meio de uma requalificação do modo pelo qual colocamos o corpo no mundo.

Uma cultura artística forneceria uma nova ilusão através do resgate do mito, assim como o fez a tragédia, que permitiria ao vivente criar novos significados e valores às suas experiências — a fisiologia do dionisíaco. Qualquer cultura que falhe em dar um

salto na arte é vítima de uma atitude negativa em relação à vida. Assim, o pessimismo moderno abre dois caminhos: o que leva a Dioniso e outro para a negação da vida, como o budismo e o militarismo³⁷⁹.

O tema corpo, música e pessimismo volta à tona no aforismo “O que é romantismo” em *A gaia ciência*. Nele encontramos uma consideração do “mal entendido” em relação ao pessimismo filosófico do século XIX, que remete a seu primeiro livro. Ele propõe que na medida em que o romantismo esquece os diferentes tipos de pessimismo, ou seja, não compreende que este pode ser o “sintoma de uma mais elevada força de pensamento, de mais ousada valentia, de mais vitoriosa plenitude de vida”, a anteriormente exaltada “potência dionisíaca da alma alemã” não passaria de um mal-entendido (GC §370).

Em outras palavras, compreender a relação entre Dioniso e pessimismo requer diferenciações: “O mais rico em plenitude de vida, o deus e homem dionisíaco, pode permitir-se não só a visão do terrível e discutível, mas mesmo o ato terrível e todo luxo de destruição, decomposição, negação” (GC §370). Ou seja, o pessimismo passa como uma questão para legisladores, pois muda “em virtude de um excedente de forças geradoras, fertilizadoras, capaz de transformar todo o deserto em exuberante pomar”. Seu inimigo é o socratismo estético porque “o que mais sofre, o mais pobre de vida necessita ao máximo de brandura, paz e bondade, tanto no pensar como no agir, e, se possível, de um deus que é propriamente um deus para doentes, um ‘salvador’” (GC §370); Nietzsche conecta esse problema ao nascimento da filosofia clássica porque

³⁷⁹ Esse militarismo é exemplificado historicamente pela Roma antiga: “Onde os impulsos políticos são considerados absolutamente válidos, é necessário que um povo siga o caminho em direção à secularização mais extrema, cuja uma expressão magnífica, mas também a mais aterradora, pode ser encontrada no império romano” (NT §21).

coloca em pé de igualdade a resignação religiosa e a tradição racionalista ao dizer que esta espera a salvação “igualmente da lógica, da compreensibilidade conceitual da existência — pois a lógica tranquiliza, dá confiança — em suma, de uma estreiteza cálida que afasta o medo, um encerrar-se em horizontes otimistas” (GC §370).

Essa passagem de um livro posterior de Nietzsche nos é útil porque reforça o problema do pessimismo nos mesmos termos de *O nascimento da tragédia*. Isto é, a questão não é somente uma descrição da realidade, mas entender a origem dessa descrição, pois, ao perceber que existe os sofrendores de abundância de vida, aqueles que querem uma “visão e compreensão trágica”, o pessimismo aos moldes de Schopenhauer pode ser reformulado. Neste sentido, o “pessimismo da força” que aparece no prefácio tardio de sua primeira obra na forma de questionamentos, possibilidades, em *A gaia ciência* já surge de modo mais enfático em um aforismo direcionado a temas de sua primeira obra. Em razão disso, quando o próprio Nietzsche destaca os temas realmente centrais de sua obra, o modo como ele encadeia os argumentos mostra que já na sua juventude havia essa qualificação do problema do pessimismo por uma perspectiva diferente da tradição alemã do século XIX.

Temos, então, o pessimismo contra o *pessimismus*. Seguindo o que até agora foi argumentado, vemos a importância filosófica da tragédia ser entendida por Nietzsche através da sua relação com o problema do pessimismo identificado na falta de sentido para os sofrimentos inscritos na existência. O ponto chave é que, em vez de renunciar à vida e perecer, como é a tentação do indivíduo mais fraco diante do desespero pessimista, a arte grega ensina a transfigurar a parte repulsiva deste quadro, diante da qual o herói dionisíaco transmite prazer ao ser representado no palco. A cultura grega

experimentou todo o sofrimento transmitido pela consciência e mesmo assim superou tal ameaça, renunciando o pessimismo na alegria e na força.

Nietzsche reconhece isso em *Ecce Homo*:

Como me elevei com estas duas coisas acima da lamentável e superficial verborreia acerca do otimismo contra o pessimismo! — Fui o primeiro a ver a genuína oposição: — o instinto de degenerescência, que se vira com subterrânea sede de vingança contra a vida (— o cristianismo, a filosofia de Schopenhauer, em certo sentido, já a filosofia de Platão, todo o idealismo, como formas típicas) e uma fórmula da máxima afirmação, nascida da plenitude, da superabundância, um dizer sim sem reserva, até mesmo ao sofrimento, à própria culpa, a tudo o que é problemático e estranho na existência (EH 73).

Nietzsche acreditou trazer uma revelação para a cultura moderna, cujo socratismo e decadência ele acusa nos vários projetos de “iluminação pela razão”, visto tanto nas ciências naturais quanto no próprio esforço filosófico da época. Ele acusa o otimismo de ser uma ilusão mesmo afirmando que as peças trágicas também constroem ilusões, contudo, como a tragédia encara o absurdo do sofrimento, essa é e sempre será a mais honesta e autêntica das ilusões.

Ao notar que através da epistemologia kantiana a ignorância sobre as coisas do mundo por si só destrói a noção de que a ciência pode entender as profundezas da natureza, percebemos que o momento histórico ao qual *O nascimento da tragédia* se volta é justamente aquele vislumbrado no momento em que o otimismo socrático passaria por um desgaste fatal.

Inspirado por Richard Wagner, o renascimento da tragédia sepultaria o socratismo e abriria um futuro para a cultura recheado de promessas dionisíacas. “Lá onde os poderes dionisíacos se erguem tão impetuosamente, como nós o estamos vivenciando, lá também Apolo, envolto em uma nuvem, já deve ter descido até nós e uma próxima geração, sem dúvida, contemplará seus soberbos efeitos de beleza” (NT 144)³⁸⁰. Em *Ecce homo*, livro no qual “Nietzsche vê em retrospecto o conjunto de sua obra publicada, praticamente rerepresentando a seu leitor desconhecido, em extrato, cada uma de suas realizações”³⁸¹, encontramos novamente o escopo da primeira obra nietzschiana sendo anunciada sobre o tema do pessimismo:

A “racionalidade” a todo o custo como força perigosa, como força que mina a vida! — E em todo o livro, um silêncio profundo e hostil sobre o cristianismo. Este não é nem apolíneo nem dionisíaco; nega todos os valores estéticos — os únicos valores que *O nascimento da tragédia* reconhece: é niilista no sentido mais profundo, ao passo que no símbolo dionisíaco se atinge o limite extremo da afirmação. Alude-se uma vez aos sacerdotes cristãos como a uma “espécie maligna de anões”, de “seres subterrâneos” (EH 71).

Mesmo reconhecendo o erro de não apontar devidamente o cristianismo na sua primeira obra³⁸², o filósofo mostra que o pessimismo se torna um problema apenas em

³⁸⁰ “(...) Mas a alguém nesse estado de ânimo, um velho ateniense, erguendo o olhar para ele com o sublime olhar de Ésquilo, replicaria: ‘Mas dize também isto, ó singular forasteiro, quanto precisou sofrer este povo para poder tornar-se tão belo! Agora, porém, acompanha-me à tragédia e sacrifica comigo no templo de ambas as divindades!’” (NT 144).

³⁸¹ PIMENTA NETO, O. 2008, p. 62-63.

³⁸² Também reconhecido na *Tentativa de autocrítica*: “Talvez onde se possa medir melhor a profundidade desse pendor antimoral seja no precavido e hostil silêncio com que no livro inteiro se trata o cristianismo - o cristianismo como a mais extravagante figuração do tema moral que a humanidade chegou até agora a escutar” (NT TA 19).

condições específicas — também isso o grego ensina ao moderno. Por essa razão, ao investigar essas condições, Nietzsche afirma que as vitórias gregas sobre o pessimismo criam motivos estéticos para interpretar a importância filosófica de peças trágicas, tanto quanto sua gênese filológica. Neste sentido, os gregos não eram apenas “felizes” ou joviais, como algumas das representações iluministas da Grécia mantiveram, mas portadores de um pessimismo da força, pois reconhecem que a vida é trágica e percebem que a luta e o sofrimento são intrínsecos à condição humana e, portanto, não podem ser erradicados.

Ao invés de resignar-se ou defender a inação, sua força tenta se alegrar na vida como ela é. Por isso podemos falar que o confronto dionisíaco é o marco ético da arte.

O melhor e o mais excelso do que é dado à humanidade participar, ela o consegue graças a um sacrilégio, e precisa agora aceitar de novo as suas consequências, isto é, todo o caudal de sofrimentos e pesares com que os ofendidos Celestes afligem o nobre gênero humano que aspira ao ascenso: é um áspero pensamento que, através da dignidade que confere ao sacrilégio, contrasta estranhamente com o mito semítico do pecado original (...) A ideia sublime do pecado ativo como a virtude genuinamente prometéica: com o que é encontrado ao mesmo tempo o substrato ético da tragédia pessimista, como a justificação do mal humano e, na verdade, tanto da culpa humana quanto do sofrimento por ela causado (NT 67).

O gênio da arte homérica reside precisamente no fato de ele triunfar sobre esse sofrimento e de que seu poder artístico é dissimulado tão bem que se apresenta como ingênuo. Segundo Nietzsche, a Idade do Bronze apresenta sabiamente a visão pessimista do mundo, que em última análise é uma dolorosa contradição: podemos agir

com espírito em virtude e, ainda assim, ser atingidos pelo destino. O filósofo entende que a antiga salvação pela arte épica não está disponível da mesma forma para a cultura moderna, enquanto essa cultura tende a ser filosoficamente cada vez mais pessimista. Por isso é necessária uma transformação da linguagem: ultrapassar o logos e buscar a criatividade poética, pois só por uma requalificação estética do valor da existência que a modernidade pode evitar seu próprio paradigma e, em última análise, buscar um novo espírito a nascer da união entre filosofia, arte e vida.

A versão de Nietzsche para uma história cultural dos gregos, que na verdade é uma apropriação da antiguidade através do impacto de sua arte, mostra a visão de mundo do drama trágico retratando a existência como fundamentalmente amoral, injusta e brutal. Com isso ele não quer apenas reforçar o juízo pessimista, mas, ao contrário, quer anular qualquer juízo prévio sobre a natureza última da realidade. Na verdade, a natureza não é nada, ou seja, ela é para os seres humanos aquilo que eles fazem dela:

Para o forte, o conhecimento, o dizer sim à realidade é uma necessidade tal como, para o fraco, sob a inspiração da fraqueza, também é uma necessidade a cobardia e a fuga perante a realidade — o “ideal”... (...) — Quem não só compreende a palavra “dionisíaco”, mas se compreende a si na palavra “dionisíaco”, não necessita de qualquer refutação de Platão, ou do cristianismo, ou de Schopenhauer — fareja a *putrefação*... (EH 72-73).

Nietzsche se concentra nessa contradição específica e sua conclusão é que a força da arte tem um poder capaz de transmitir e apurar esse pessimismo e construir um fundamento para o sofrimento na alegria. Assim como a poesia homérica foi capaz de poetizar a mortalidade por meio de uma realidade aperfeiçoada pelo Olimpo, as peças

trágicas podem divinizar o sofrimento em um espetáculo sedutor para a existência mortal. A tragédia ilustra os terrores e horrores da existência nas belas formas apolíneas do teatro, preservando ao mesmo tempo o primado do dionisíaco, no espírito da música do coro e a promessa de beleza da arte. Deste modo, a nosso ver, a arte trágica pode transmitir o desespero pessimista em uma alegria defendendo a premissa mais ampla de que o sujeito pode equacionar sua relação com a vida por uma perspectiva puramente estética. Não se trata, portanto, de um ajuste cognitivo para reconhecimento ou desvelamento dos reais segredos da natureza, muito menos de um saber sobre a trama inteligível que sobressai ao iniciado, seja na arte, seja no logos.

Certamente, o trato de Nietzsche ao problema do pessimismo não deixa de ser discutível quando ele utiliza uma terminologia schopenhaueriana para negar a conclusão deste filósofo, porém, a ideia geral de *O nascimento da tragédia* defende claramente que o vivente pode ter ilusões intelectualmente honestas e não otimistas, e ainda assim celebrar a vida tão fundamentalmente forte quanto os gregos. Esse seria o real efeito cultural do componente dionisíaco da tragédia. Se Nietzsche entendeu que a tragédia reconhece o destino, é o poder destrutivo do tempo que está por trás de qualquer causa específica de sofrimento no mundo, portanto, a origem do pessimismo era a “doença do tempo”³⁸³. E isso é humano, demasiadamente humano na medida em que nossa espécie que projeta a frustração de expectativas nessa metragem, mesmo que na vida diária as distâncias e as velocidades sejam muito pequenas para que se possa notar essa relatividade³⁸⁴.

³⁸³ No original, *Zeit-Krankheit* (KGW 7.2.51).

³⁸⁴ Paul Davies diz que depois de Einstein não sobrou nenhum momento atual que seja válido no Universo inteiro. Nenhum agora que seja igual de um extremo do espaço ao outro. “Por isso, Einstein dizia que passado, presente e futuro são apenas ilusões”. DAVIES, Paul. 2007.

O efeito da tragédia grega é alcançado através da aniquilação do herói, o que pode ser compreendido como a aceitação ou reconhecimento do limite humano estar incluído no seu destino natural, pois, o contrário disso, é a transformação do herói em um gladiador. Portanto, o conforto metafísico nada mais é que a eternidade do fenômeno. A profunda sabedoria dionisiaca pode ser representada artisticamente como o estímulo corporal que produz uma relação positiva do indivíduo com o seu destino.

É assim que nos representamos, atendo-nos às experiências do ouvinte verdadeiramente estético, o próprio artista trágico tal como ele, qual uma exuberante divindade da *individuat*o, cria as suas figuras, (...) para deixar pressentir por trás dele, e através de sua destruição, uma suprema alegria artística primordial no seio do Uno-primordial. (...) Por certo, os nossos estetas nada têm a nos informar acerca desse retorno à pátria primigênia, (...) nem da excitação tanto apolínea quanto dionisiaca do ouvinte, ao passo que não se cansam de caracterizar como propriamente trágica a luta do herói com o destino, o triunfo da ordem moral do mundo, (...) Nunca, desde Aristóteles, foi dada, a propósito do efeito trágico, uma explicação da qual se pudessem inferir estados artísticos, uma atividade estética do ouvinte (NT 131 -132).

Mesmo tomada pela força imagética de Apolo, a tragédia convida o espectador a um deleite na existência como se estivesse imerso no interior do mundo natural. Não seria esse o destino de tudo o que vive? A representação artística deste fenômeno não é uma imitação da natureza porque a encenação da ininterrupta criação e destruição de Dioniso, segundo Nietzsche, promove o pressentimento da unidade que a todos cerca.

Se Dioniso e seu correspondente estético fazem da tragédia grega “uma profunda e pessimista consideração do mundo” (NT70), a mesma nos ensina que a individualidade soberana não existisse, por isso o valor da existência precisaria estar ligado a outra coisa, como o fenômeno da própria natureza. Enquanto experimentação da existência, esse movimento também precisaria se relacionar com alguma outra coisa, a qual seria o corpo. Ao experimentar esteticamente a vida, o corpo produz uma compreensão da existência e projeta artisticamente sobre ela as ilusões por meios das quais é possível viver.

O problema do modo como o otimismo afeta a arte está naquilo que ele implica sobre a crença de que suas ideias refletiam o caráter original da realidade e, por isso, justificavam a esperança da redenção junto à razão. Nietzsche não pensava o otimismo e o pessimismo grego como duas formas de compreensão equivalentemente opostas de olhar o mundo, ao contrário, o segundo é o domínio dos filósofos que precederam Sócrates e cujos ensinamentos compreenderam que a natureza pode ser tanto caótica e desordenada, como também objeto para nosso estudo, deleite e criatividade. Como fica claro em um fragmento da época: “o pessimismo é a consequência do conhecimento do absoluto ilógico da ordem mundial”³⁸⁵. Contudo, não fica claro como o pessimismo pode ser problema e solução simultaneamente, ser negativo e afirmativo ao mesmo tempo, ou seja, temos que compreender como Nietzsche mostra que a arte finalmente promove a negação do pessimismo negativo ao mesmo tempo em que afirma e celebra a existência que aparece revelada por uma apreciação pessimista³⁸⁶.

³⁸⁵ NIETZSCHE. (KGW 3.3.74).

³⁸⁶ Segundo Kaufman, “em vez de provar-se em seu primeiro livro como seguidor inabalável de Schopenhauer — como tantas vezes é dado como certo — Nietzsche descobre na arte grega um baluarte contra o pessimismo de Schopenhauer . Isso significa defender que se pode enfrentar os terrores da

Sobre este paradoxo, Julian Young propõe que existe uma vulnerabilidade na solução estética de Nietzsche, pois “no final, *O nascimento da tragédia* considera que essa vida não vale a pena ser vivida”³⁸⁷. Isto é, a filosofia de Nietzsche tenta corrigir os erros que levaram Schopenhauer a negar o corpo e, a partir disso, afirmar a natureza humana como argumento capaz de reverter a conclusão de Schopenhauer. Young ressalta que o aspecto afirmativo não pode se sustentar pela filosofia posterior de Nietzsche, muito menos em sua autocrítica. Para ele, ou *O nascimento da tragédia* é bem-sucedido por seus próprios méritos, quer dizer, prova-se que a vida é justificada, ou a tese da negação proposta pela leitura schopenhaueriana se mostra a mais acertada quando, assim como Nietzsche o faz, utilizamos como ponto de partida o horizonte interpretativo criado por Schopenhauer³⁸⁸.

Ainda segundo Young, “o ‘véu’ apolíneo dos horrores da vida parece um profilático um tanto frágil contra o pessimismo. Embora possa seduzir alguém para uma valorização geral da vida, sua ‘superficialidade’ parece deixar alguém desprotegido contra o sofrimento que se impõe a alguém de uma maneira pessoal e inevitável”³⁸⁹. A crítica de Julian Young também aponta que a própria viabilidade de uma transfiguração artística em si, pode apenas constituir um guarda-chuva para levar todo aquele que está de posse de um conhecimento dionisíaco a justificar a vida. Ou seja, se de fato a realidade trágica da natureza se faz clara de tal forma que, segundo Nietzsche, é

natureza, isto é, ‘o sofrimento e a sabedoria do sofrimento’ (NT 107) e dizer sim à vida”. Kaufmann, Walter. 1974.

³⁸⁷ YOUNG, J. 1994, p. 37.

³⁸⁸ Cf. YOUNG, J. 1994, pp. 26 -27.

³⁸⁹ YOUNG, J. 1994, p. 45.

imprescindível o componente apolíneo da tragédia, significa que não há defesa real contra a feição terrível da existência.

Nas palavras de Young, “Nietzsche precisa endossar a arte trágica e dionisíaca como a melhor solução para o sofrimento da vida. A questão do pessimismo de Nietzsche se volta, portanto, à questão de saber se o dionisianismo implica uma avaliação pessimista da vida humana”³⁹⁰. Aquilo que Nietzsche cita como “a verdade do ser”, isto é, a visão de mundo trágica, sendo real, conclui Young, implica que a resignação schopenhaueriana à verdade pessimista seja mais apropriada.

Uma sugestão disso pode ser encontrada na linguagem usada para descrever o efeito da arte dionisíaca. A arte dionisíaca, ele diz, nos seduz para continuar vivendo, pois fornece um “conforto metafísico” para a vida, transforma o horror e o absurdo da vida em “noções com as quais se pode viver”. Nenhuma dessas mudanças de expressão sugere a existência humana ser um estado de ser particularmente atraente³⁹¹.

Quando pesamos o anacronismo na leitura da cultura helênica e o problema em relação à reversão da filosofia de Schopenhauer que Nietzsche oferece, a possibilidade de um paradigma cultural inteiramente estético parece um equívoco na medida em que transforma tudo em ilusão. No entanto, qual paradigma é preferível na definição da existência? Avançando sobre essa questão, podemos pensar, se apenas a arte estiver entre nós e o cristianismo? Neste contexto, entendemos que Nietzsche consegue construir uma boa resposta para o problema por ele enxergado, pois, como veremos a

³⁹⁰ YOUNG, J. 1994, p. 48.

³⁹¹ YOUNG, J. 1994, p. 48.

seguir, as críticas ao estilo de Young se concentram em 1. A arte apolínea é um fracasso na medida em que pressupõe o autoengano; 2. O dionisíaco da tragédia deixa claro que a verdade por trás da aparência define a vida como absurda e, portanto, não vale a pena viver.

Para combater as críticas ao fato de *O nascimento da tragédia* não conseguir superar uma avaliação negativa da vida, de saída, cabe ressaltar a natureza transformadora do apolíneo na tragédia. Sobre este ponto, podemos lembrar o fato de ser a tragédia uma arte não só dionisíaca, isto é, Nietzsche menciona seu duplo aspecto: “por manifestar em imagens apolíneas a sua essência própria” o elemento dionisíaco, musical, deve “encontrar outrossim a expressão simbólica para a sua autêntica sabedoria dionisíaca” (NT 101). Esse vínculo fraterno indica que Nietzsche em nenhum momento subestima o apolíneo, tampouco o considera um impulso menor. Mesmo que a arte dionisíaca nos leve a observar o prazer além das aparências (NT 102) e Dioniso acabe sendo o vencedor da tragédia (NT §17), dentro da arte trágica existe uma dependência entre as duas divindades, pois, segundo Nietzsche, o ponto em questão na solução estética para a justificação da existência é Dioniso ser mediado por Apolo, como também “Apolo não podia viver sem Dioniso! O ‘titânico’ e o ‘bárbaro’ eram, no fim de contas, precisamente uma necessidade tal como o apolíneo!” (NT 41).

Contra a interpretação de Young, na qual a tendência ao dionisíaco é prova de que, apesar de toda a arte, a consciência pessimista é levada a defender que a vida não vale a pena viver, entendemos que Nietzsche deixa claro que Apolo é o contrabalanço que igualmente revela a natureza da existência. Deste modo, identificamos dois tipos de pessimismo: o pessimismo descritivo e o prescritivo. O descritivo consiste em uma descrição negativa da existência, podendo provocar uma avaliação negativa do valor

geral da existência. O prescritivo, por sua vez, recomenda tomar atitudes e valorar a existência tomando como base esse pessimismo descritivo e sua avaliação negativa.

Em *O nascimento da tragédia*, afirma-se o descritivo e nega-se o prescritivo. Ou seja, a questão para Nietzsche não é se devemos ou não praticar o pessimismo, mas sim em qual sentido o pessimismo é afirmativo — *o pessimismo da força*.

Ao contrário do pessimismo dos fracos, que descreve a vida dominada por sofrimento e infere daí que a mesma não possui qualquer valor algum e que, portanto, não merece crédito, o pessimismo da força entende a tragicidade da vida, contudo afirma seu valor e recomenda que seja vivida de forma plena. Segundo Nietzsche, a arte não pode mudar a estrutura contraditória do mundo e prescrever uma vida feliz, já que, embora Dioniso nos diga uma verdade sobre o absurdo da existência, isso, por si só, não implica uma receita de como viver ou não.

A questão passa pelos conceitos de superação (*Überwindung*) e transfiguração (*Verklärung*). A descrição do pessimismo descritivo aponta para a nossa atitude em relação a essa superação e transfiguração, sendo esse precisamente o mecanismo pelo qual Nietzsche alega que uma arte pode intervir. Em outras palavras, a descrição do quadro trágico da existência não implica qualquer assertiva sobre como devemos operar dentro dela. Em razão disso, segundo Paul Daniels, *O nascimento da tragédia* afirma apenas que “a arte transfigura nossa atitude” e isto é tudo, pois “Nietzsche nunca afirma que a arte muda o mundo”³⁹².

Concordamos com Daniels, pois, ao tratar este tema pela perspectiva da Grécia clássica, Nietzsche esboça um problema com paradigmas fundamentalmente diferentes

³⁹² DANIELS, P. Raimond. 2013, p. 97.

em relação ao debate sobre o pessimismo moderno; por isso, a orientação estética do texto apoia-se no próprio problema que o livro tenta solucionar³⁹³. Nietzsche constrói uma compreensão nova sobre o mundo antigo tendo em vista o debate sobre o mundo moderno. Em outras palavras, através do antigo, ele reconstrói o problema moderno do pessimismo. A crítica ao pessimismo prescritivo não resulta de uma consideração hedonista, ou seja, uma consideração negativa da existência porque a dor e o sofrimento nela predominam. Isto porque a descrição pessimista da realidade tem seu valor quando Nietzsche assume que não há finalidade absoluta para a existência, tampouco há uma moral natural, mas uma disputa constante pela construções de narrativas de significado sobre a vida³⁹⁴.

Aos olhos de Nietzsche, a tragédia pode oferecer uma exposição contundente sobre o pessimismo moderno, pois compartilha a descrição da verdade sobre mundo a partir de uma visão de mundo trágica, isto é, destituída da ilusão otimista. Ao subir no palco, ambas as divindades deixam de manifestar todo aquele poder relatado na mitologia grega, preservando apenas seus aspectos interessantes à experiência fisiológica do êxtase, que é indispensável para transformar a visão de mundo trágica em afirmativa. Por isso o “velamento” apolíneo deixa como resultado um fenômeno novo cuja feição é o apolíneo e o dionisíaco transformados.

³⁹³ Adivinha-se em que lugar era colocado, com isso, o grande ponto de interrogação sobre o valor da existência. Será o pessimismo necessariamente o signo do declínio, da ruína, do fracasso, dos instintos cansados e debilitados — como ele o foi entre os indianos, como ele o é, segundo todas as aparências, entre nós, homens e europeus “modernos”? Há um pessimismo da fortitude (Stärke)? Uma propensão intelectual para o duro, o horrendo, o mal, o problemático da existência, devido ao bem-estar, a uma transbordante saúde, a uma plenitude da existência? Há talvez um sofrimento devido à própria superabundância? Uma tentadora intrepidez do olhar mais agudo, que exige o terrível como inimigo, o digno inimigo em que pode pôr à prova a sua força? (NT TA 14)

³⁹⁴ Daniel Came chama esse processo de Teologia existencial de Nietzsche. Cf. CAME, D. 2004.

A questão do véu se destina não a esconder, mas exibir a vida e a existência como elementos de um jogo que, por sua vez, deve ser, segundo Nietzsche, inspirador para uma existência artística. O último efeito da tragédia, então, é nos mostrar que o grego estava ciente da fonte de sua transfiguração. “Sim, o mito parece querer murmurar-nos ao ouvido que a sabedoria, e precisamente a sabedoria dionisíaca, é um horror antinatural, que aquele que por seu saber precipita a natureza no abismo da destruição há de experimentar também em si próprio a desintegração da natureza” (NT 65). Para evitar a desintegração é que se faz necessário o autoengano? Ao evidenciar a verdade, a arte é capaz de nos fazer continuar acreditando na mentira? Ante essas questões, Nietzsche não pensa que os gregos enganaram a si mesmos, mas, ao contrário, eles possuíam uma sabedoria do corpo que os permitia responder afirmativamente sobre a questão do valor da existência.

O modo com o qual os gregos moldaram sua consciência foi de tal modo exemplar que permitiram suportar o peso do sofrimento. Em outras palavras, não se trata de uma forma sofisticada de autoengano, mas de uma disposição para a arte. Portanto, não há, neste contexto, desonestidade sobre a existência, mas, ao contrário, disposição de celebrar a vida transformada pela arte. Como Nietzsche defende, isso não é excepcional, uma vez que toda a existência é um fenômeno interpretativo.

Ao direcionar-se para a filosofia moderna, fica claro que o pessimismo não é apenas uma reflexão posterior para o grego. Segundo Daniels, “Nietzsche considera que os gregos haviam sido afetados pelos terrores e horrores da existência, não que tivessem chegado a uma epifania metafísica sobre a natureza do mundo”³⁹⁵. Quer dizer, aquilo

³⁹⁵ “Há uma ambiguidade quando se toma o verbo alemão “*kannte* como ‘conhecido’”, pois assim “somos inclinados a entender como pertencentes ao conhecimento factual”; de fato, a ambiguidade de “sabia” ocorre porque em alemão temos o “verbo *kennen* (conhecer, conhecer em primeira mão a partir da

que denominamos como problema do pessimismo permeava a vida antiga sem ser tema de dissertações. Os gregos, que sofrem com as batalhas inscritas na origem de seu povo, segundo Nietzsche, transpõe em arte a vida que se pode ter, e com isso até a dor se faz arte e mesmo a dissonância pode encantar e seduzir³⁹⁶.

Até que ponto encontrei assim o conceito de “trágico”, o conhecimento definitivo sobre o que é a psicologia da tragédia (...), “O dizer sim à própria vida, mesmo nos seus mais estranhos e mais duros problemas; a vontade de viver, que se alegra com o sacrifício dos seus tipos mais elevados à própria inesgotabilidade — eis o que eu chamo dionisíaco, eis o que adivinhei como ponte para a psicologia do poeta trágico. Não para se livrar do terror e da compaixão, não para se purificar de uma emoção perigosa mediante a sua descarga veemente (assim o entendera Aristóteles), mas para, além do terror e da compaixão, ser ele mesmo o eterno prazer do devir — prazer que encerra em si também a alegria do aniquilamento...” (EH 74).

Segundo Nietzsche, o grego não otimista pode ser considerado um modelo por não expressar uma articulação conceitual independente de uma apreciação artística da existência. A edificação de uma ilusão apolínea, então, não é uma escolha deliberada possível ao fraco pela verdade pessimista schopenhaueriana, mas a alguém forjado de tal forma cuja combinação trágica de Apolo e Dioniso possa ocorrer. Após mais um

experiência, como alguém ‘conhece’ uma pessoa) versus *wissen* (conhecer um saber como algo funciona etc.)”. DANIELS, P. Raimond. P. 2013, p.101.

³⁹⁶ Talvez por isso Nietzsche nos diga que o seu livro foi inspirado “por uma questão de primeira ordem e máxima atração, ademais uma questão profundamente pessoal — testemunho disso é a época em que surgiu e a despeito da qual surgiu, ou seja, a excitante época da Guerra Franco Prussiana, de 1870-1” (NT TA 13). Como também não há acaso quando ele elege como modelo para a ressurreição das tragédias na modernidade – tornando novamente possível o duplamente estimulante “efeito trágico” – , Tristão e Isolda, célebre pelas dissonâncias não resolvíveis que abriram as portas para a atonalidade.

milênio em formação “logocêntrica”, os modernos não são capazes de determinar esse espaço entre o pessimismo descritivo e o prescritivo, pois, ao não ter construído um corpo capaz de dizer sim à vida, não são capazes de se transformar através da arte trágica e, assim, imergir completamente na sedução da vida. “ O homem artisticamente impotente produz para si uma espécie de arte, precisamente pelo fato de ser em si um homem inartístico” (NT 115). Em razão disso, ele escreve que “o heleno não é nem otimista nem pessimista. Essencialmente, ele é um homem que realmente enfrenta o terrível e não fecha os olhos para ele”³⁹⁷.

Seguindo a leitura Nietzscheana, percebemos que o socratismo não foi essencialmente colocado a serviço da compreensão da natureza, mas, ao contrário, sua raiz é a tentativa filosófica de resolver a questão da justificação da existência a partir da crença de que podemos corrigir as profundezas da natureza (NT §15). O contraste entre essa perspectiva otimista e a visão artística da existência é que esse espírito racional não consegue justificar a existência sem esconder o “pessimismo fundamental”, quer dizer, não tem uma resposta significativa no momento em que questionamos: uma vez que *se sabe* ser a natureza sem sentido, amoral e caótica, isso faz com que ela seja também má ou ruim? Segundo Nietzsche, o desenvolvimento da racionalidade leva a humanidade a uma espécie de pane quando essa pergunta se torna impossível de ser encoberta, justamente porque não consegue dar uma resposta ao sofrimento do mesmo modo como aquela oferecida pela tragédia.

Para forjar o artístico, os poetas trágicos revelam o dionisíaco como elemento essencial para a vida, ou seja, não como um estorvo da condição humana, mas parte

³⁹⁷ NIETZSCHE, F. 2009, p. 22.

dela. Mesmo que o engodo do prazer intelectual agrade o indivíduo moderno, sua moralidade impede de seguir o fio da sabedoria trágica. O mundo mitológico dos gregos é antagônico ao da modernidade, mas mesmo assim Nietzsche aponta para um resgate da genialidade da afirmação da vida pela tragédia em sua época. Como um movimento estético, o poder do mito poderia combinar a verdade trágica da existência com um juízo de valor afirmativo sobre a vida, desde que separe o pessimismo descritivo do prescritivo: “aqui se anuncia, quicá pela primeira vez, um pessimismo ‘além do bem e do mal’, aqui recebe palavra e fórmula aquela ‘perversidade do modo de pensar’ contra a qual Schopenhauer não se cansa de arremessar de antemão as suas mais furiosas maldições e relâmpago” (NT TA 19).

Em seu primeiro livro, portanto, Nietzsche anuncia um pessimismo que não fortalece o pessimismo. Aqui, o significado amplo do pessimismo é o “*páthos* trágico”, bem como a experiência estética de sofrimento na arte como promessa de felicidade. É importante ressaltar que esse *páthos* trágico envolve uma forma de relacionamento com a vida em uma posição elevada, ou seja, com um nível máximo de desejo e afirmação da existência. A tese de *O nascimento da tragédia* é bem-sucedida em função do fato de ela recriar para os tempos contemporâneos o questionamento sobre o valor da existência incorporado na tragédia grega.

Isso ocorre pela descrição de como a verdadeira criação artística demanda um comprometimento com o desejo pela existência enquanto um jogo artístico que supera toda individualidade, o qual permite formar uma cultura forjada no pessimismo estético que mantém seu ciclo enquanto houver artistas capazes de criar um espetáculo cujo efeito artístico leva a plateia ao êxtase dionisíaco. Em outras palavras, o significado da existência delineado por (e na) figura mítica de Dioniso inspira o artista a criar uma

obra capaz de promover a sensação dionisíaca no público, de modo que esse último seja fisiologicamente motivado a admirar todo esse sistema que possibilitou ao indivíduo corporificar essa arte e valorar a existência a partir dessa perspectiva, como se ela existisse para além da individuação.

O paradigma criado por Sócrates no intuito de justificar a existência nega o pessimismo descritivo, mas, segundo Nietzsche, leva ao pessimismo prescritivo. Ao convidar o público a participar da vida pela perspectiva das possibilidades de descoberta teóricas cada vez melhores, o otimismo provoca o efeito contrário ao alcançar seus limites, pois seus próprios valores implicam na abnegação do prazer extravagante e este seria o único valor que resta ante a constatação do limite da razão em explicar a existência. Nietzsche acredita que seu primeiro livro atinge essa crise em cheio e, por isso, defende um retorno ao *páthos* estético dos gregos. Essa disposição afetiva fundamental segundo a qual a arte sublimaria a própria possibilidade de pessimismo prescritivo, uma vez que a arte confrontaria a vida ao mesmo tempo em que afirma o valor da existência por entre todos os mistérios que ela mantém.

CONCLUSÃO

Nossa análise geral do tema demonstrou que, embora as concepções de Nietzsche sobre a estética e a história da tragédia grega tenham sido objeto de pesquisas acadêmicas por mais de um século, o pessimismo fundante da tragédia não teve a mesma sorte como foco de interesse. Para Nietzsche, o pessimismo está no centro do debate estético e político sobre a arte grega, sendo uma questão filosófica que se coloca longe da associação do pessimismo com uma disposição de ânimo em perceber o mundo e a vida de forma triste. Também apontamos que diante da influência da tradição pessimista de Schopenhauer, e o uso da terminologia schopenhaueriana para identificar este conceito na tradição mitológica da tragédia grega, Nietzsche tem uma apropriação ambígua deste ponto na medida em que busca conceituar um fenômeno diferente, pelo qual sua distinção do pessimismo desemboca no dionisíaco, no qual Dioniso denota o autor e o ator último de cada tragédia.

A pesquisa demonstrou a forte ligação entre pessimismo e tragédia que Nietzsche utiliza para construir sua crítica cultural. Sendo a proximidade com o gênio, isto é, com Wagner, decisiva para Nietzsche chegar à formulação de um pessimismo da força. Este seria o tipo de pessimismo reservado aos “homens superiores”, seres dotados de força inventiva, qual os gregos, cujos feitos exprimiam a alegria do vivente consigo mesmo, que superava os problemas da existência criando algo de maior valor. Os mitos trazem ao palco os movimentos mais íntimos da sabedoria popular grega, pela qual se forjava uma cultura inteiramente artística. A presente investigação expôs que o filósofo retira de sua interpretação inventiva dos martírios de Dioniso o fenômeno do dionisíaco, o qual o serviu para defender a possibilidade da emergência de um tipo de vida

motivada pelo êxtase dançante e visionário, tentando compreender por meio de qual tipo de imagem de si permitiu erguer-se na humanidade uma visão mitológica dionisíaca e como esta serve para fundar uma filosofia da arte, da música e do ritmo, capaz de fomentar uma arte que seria revolucionária em nossa época.

“Pessimismo” não é uma palavra grega. Nietzsche fez um uso anacrônico do termo no intuito de indicar a distinção do sentimento trágico que julgava sua própria filosofia ter identificado. O filósofo apresenta uma interpretação desprendida da cultura e religião grega, na qual podemos dizer que há algumas análises tendenciosas para mostrar que os gregos trágicos eram schopenhauerianos. Ou seja, Nietzsche apresenta os gregos da época das grandes tragédias como uma espécie de contra-modelo para o debate novecentista acerca do pessimismo — debate este encabeçado por Schopenhauer. Podemos também afirmar que Nietzsche usa o pessimismo grego como contradoutrina tanto ao pessimismo quanto ao otimismo.

A evidente aproximação com Schopenhauer mereceu atenção especial, pois, ao lermos *O nascimento da tragédia* como uma obra que esposa acriticamente a metafísica da Vontade, ela se mostra incongruente e repleta de contradições. Por outro lado, quando observada pela perspectiva da preponderância do *Pessimismus-Frage*, encontramos uma articulação nova sobre esse debate, pois muito além de defender o potencial transfigurador da tragédia, na qual, através da arte, os gregos justificavam a existência, o “pessimismo nietzschiano” mostra que os gregos não a reconheciam nem mesmo como um problema. Isso porque “trágico” não era a descoberta de uma oposição à vida que algo como o amadurecer intelectual da espécie suscitava, mas a própria natureza em sua completude. Assim como trágico também pode caracterizar uma arte. Embora encontrarmos uma dubiedade neste ponto, ela não impede de afirmarmos que,

se é a tradição alemã do século XIX, com destaque a Schopenhauer e Hartmann, responsável por fixar o pessimismo como tema filosófico, foi Nietzsche quem mais bem entendeu o problema.

Mostramos no capítulo segundo que a alegação nietzschiana sobre a tragédia decorrer do pessimismo demanda, de fato, de sua admiração e aproximação com a filosofia de Schopenhauer. Nietzsche vê em Schopenhauer um educador, mas não porque explica bem a metafísica verdadeira, ideia negada várias vezes por Nietzsche em anotações desde a década de 1860, e sim porque a filosofia schopenhaueriana ensina o pessimismo. Ou seja, Schopenhauer mostra que a perspectiva trágica está prontamente disponível para nós pelo corpo. Ao longo de nosso estudo, ponderamos a respeito de o argumento de Schopenhauer ser melhor: grosso modo, se a tragédia é realmente pessimista, ela não deve levar a lugar nenhum ou apenas reforçar que a existência humana está condenada. Contudo, questionamos esta suposição.

Mesmo concedendo créditos à teoria schopenhaueriana, o trabalho de Nietzsche refuta a ideia sobre uma filosofia pessimista ser algo que leva necessariamente ao niilismo. Assim, a filosofia schopenhaueriana faz bem ao ensinar o pessimismo, mas o ensina de maneira errada. Nietzsche mostra que sua compreensão da tragédia enquanto uma arte pessimista não significa que ela promova a negação da vida, pois, nas mãos certas, o pessimismo foi e pode ser um estimulante para a existência e até mesmo libertador. Isto foi levado em conta no terceiro capítulo, tanto em nossa avaliação da tradição pessimista quanto em nossa avaliação da participação de Nietzsche nesse debate. Mesmo que a própria palavra “pessimismo” não tenha sido difundida até o século XIX, ela identifica claramente um conjunto de pensamentos que têm sido repetidos com frequência por meio de teorias estéticas, sociais e políticas, em

contraposição ao elogio do progresso moderno empreendido pelo iluminismo assim como ao problema do mal.

Mostramos que Leibniz, em sua Teodiceia de 1710, expôs pela primeira vez seus ensinamentos que ficaram caracterizados como “otimismo”. Esse termo ganhou espaço sempre se maneira crítica e, aparentemente, ganhou popularidade com Voltaire, por meio do livro *Candide ou l’Optimisme* de 1759. Por outro lado, para a filosofia, o surgimento do pessimismo pode ser traçado tanto desde Rousseau, em seu *Discours sur les sciences et les Arts* de 1750, no qual ele caracterizou o indivíduo moderno como moralmente degenerado, quanto pela popularidade alcançada através da obra de Schopenhauer, cujo pessimismo provocou intenso debate a partir de 1851, podendo ser dado a Schopenhauer o título de pensador que inaugura uma tradição de pensamento sobre um problema. Desde então, o pessimismo tem sido uma posição reconhecida por vários pensadores. No século XIX, seria listado pelo menos Leopardi, Eduard von Hartmann e depois Hippolyte Taine; no século XX, Weber, Horkheimer e Adorno, Camus, Cioran e assim por diante. Como também podemos dizer que o pessimismo fez parte do contexto que tornou possível a literatura de autores como Dostoievski e Machado de Assis.

Nossa tese defende que com o conceito de pessimismo da força, da *fortitude*, Nietzsche não visava significar nenhuma das quatro definições comuns do pessimismo. Ele não apontava para os problemas de uma “personalidade depressiva”, tampouco para o mesmo problema encontrado pela filosofia de Schopenhauer. Quando insiste na origem pessimista da tragédia, não só distingue sua interpretação da tese schopenhaueriana, como também relata suas críticas como a descoberta de um tipo diferente de pessimismo. Um pessimismo que Nietzsche enxerga como corajoso, aquele

ao qual, no final, ele deu o nome “pessimismo dionisíaco”. Essa formulação aparece apenas em *A gaia ciência*, obra de 1882, contudo, entendemos que, assim como o próprio autor aponta, estava presente na sua primeira obra publicada.

O interesse maior de Nietzsche não foi reconstruir a Grécia e a história da tragédia fidedignamente, mas a de pensar a sua própria época. Há muito mais em jogo do que o significado correto dos termos. Pois, para ele, quando a arte assume esta forma, ela se torna o grande estimulante da vida, todavia, não significa que tal arte deva ser edificante no sentido convencional. Pois, se podemos entender um artista como Dostoiévski, que sabe que a arte não tem valor metafísico, mas se propõe ainda a criar, então podemos entender por que Nietzsche acredita que o pessimismo pode levar ao *pathos* criativo. Como abordado no capítulo quatro, nosso estudo apresentou o artista dionisíaco como sabedor que, independentemente do propósito para o qual sua obra foi concebida, o universo jamais tolerou seu trabalho, sendo que a qualquer hora o que antes era belo, ficará feio; o anteriormente grandioso, o tempo transformará em sucata. Contudo, a ausência de um significado metafísico para a criação não é um obstáculo; pode mesmo ser um incentivo à atividade, já que, tal qual o pessimista dionisíaco a tarefa maior ainda é inacabada: a arte de viver. Portanto, o estudo realizado por Nietzsche recomenda, de fato, uma prática de vida.

Trocando em miúdos, a investigação da relação entre arte e pessimismo em Nietzsche carrega elementos importantes da compreensão de pessimismo e tragédia para o centro do debate atual. Trabalhos como *A morte da tragédia* (1961), de George Steiner, e *Circuito dos afetos* (2015), de Vladimir Saflate, que propõe pensar uma teoria política que leve em conta a afirmação do desamparo e a insegurança ontológica, mostram que Nietzsche é fundamental novamente. Justamente porque deixa claro que a

tragédia não oferece nenhuma compensação por isso, mas apenas uma experiência estética na qual aquilo que foge ao domínio subjetivo da individualidade não é negado, mas trazido à baila. É possível, então, expandir a pesquisa sobre *O nascimento da tragédia* de modo a construir uma estética revolucionária sem ser política. Isso porque, tal como entenderam Albert Camus, Hanna Arendt e Michael Foucault, pessimismo e arte se relacionam em Nietzsche como um referencial para pensar a individualidade ativa que a democracia pode suportar, por meio de um processo de renovação de identidade que não se baseia na assunção da integridade natural do “eu”, isto é, que leva em conta o reconhecimento da instabilidade e perecibilidade fundamental de tudo aquilo que existe.

Embora a tragédia reconheça os limites da condição humana, o pessimismo é tanto uma ética de possibilidades amplas quanto de incerteza radical. Uma depende da outra. É a ausência de limites naturais ao caráter humano que simultaneamente permite nossa capacidade de novidade e distinção, mas também a capacidade de enorme crueldade. Todavia, não podemos ter um sem o outro. Assim como em *Antígona*, Nietzsche ensina que existe uma forma estética do indivíduo que se torna mais aparente quando as estruturas sociais que o sustentam entram em colapso, por isso a atualidade da tragédia. Se a democracia moderna é frequentemente otimista no sentido de que valoriza as contribuições dos indivíduos ao progresso histórico, a democracia ateniense, por outro lado, que segundo Nietzsche, tinha uma crença pessimista na sua base, seria mais apta a acomodar as ações individuais libertadoras. O pessimismo dionisíaco, o simbolismo e a experiência estética da tragédia, portanto, promete a felicidade para um indivíduo que coloca seu corpo no mundo sem requisitar uma autonomia fundada na subjetividade para se sentir livre. Sob esta perspectiva, a arte afirma a existência e a

justifica justamente porque é uma honra e prazer maior estar presente nessa experiência
— dionisíaca.

BIBLIOGRAFIA

Obras de Friedrich Wilhelm Nietzsche

NIETZSCHE, F. *Sämtliche Werke*. Kritische Studienausgabe (KSA: 15 vols.). Hrsg. von G. Colli und M. Montinari. Berlin/New York: de Gruyter, 1999.

_____. *Sämtliche Briefe*. Kritische Studienausgabe (KSB: 08 vols.). Hrsg. von G. Colli und M. Montinari. Berlin/New York: de Gruyter, 1986.

_____. *Werke*. Kritische Gesamtausgabe (KGW: 40 vols. (ainda em andamento)) Hrsg. von G. Colli und M. Montinari, weitergeführt von W. Müller-Lauter und K. Pestalozzi. Berlin/New York: Walter de Gruyter, 1963.

_____. *Frühe Schriften*. (BAW: 05 vols.). Hrsg. von Carl Koch und Karl Schlechta. München: C. H. Beck'sche Verlagsbuchhandlung (1933-1940), 1994.

_____. *A gaia ciência*. Tradução de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

_____. *A filosofia na Idade trágica dos Gregos*. Trad. Maria Inês Madeira de Andrade. Rio de Janeiro: Elfos Editora; Lisboa : Edições 70, 1995.

_____. *A visão dionisiaca do mundo e outros textos de juventude*. Tradução Marcos Sinésio Pereira Fernandes, Maria Cristina de Santos Souza. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

_____. *Além do bem e do mal: prelúdio a uma filosofia do futuro*. Tradução de Paulo Cezar de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

_____. *Assim falou Zaratustra: um livro para todos e para ninguém.*
Tradução de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

_____. *Crepúsculo dos ídolos ou como se filosofa com o martelo.*
Tradução de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

_____. *Ecce homo: como alguém se torna o que é.* Tradução de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

_____. *Genealogia da moral: uma polêmica.* Tradução de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

_____. *Humano, demasiado humano: um livro para espíritos livres.*
Volume I. Tradução de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

_____. *Humano, demasiado humano: um livro para espíritos livres.*
Volume II. Tradução de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

_____. *O nascimento da tragédia: ou Helenismo e Pessimismo.* Tradução de J. Guinsburg. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

_____. *Obras incompletas.* Tradução de Rubens Rodrigues Torres Filho. São Paulo: Abril Cultural, 1983.

_____. *Segunda consideração intempestiva: Da utilidade e desvantagem da história para a vida.* Tradução de Marco Antônio Casanova. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2003.

_____. *Wagner em Bayreuth: Quarta consideração extemporânea.*
Tradução de Anna Hartmann Cavalcanti. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2009.

_____. *Fragments póstumos*. In: Sabedoria para depois de amanhã. Seleção dos fragmentos póstumos por Heinz Friedrich; Tradução Karina Jannini. São Paulo: Martins Fontes, 2005. (Tópicos)

_____. *Fragments póstumos*. In: Sobrinho, Noéli Correia de Melo. Escritos sobre história. Rio de Janeiro: Ed. Puc-Rio. São Paulo: Editora Loyola. 2005.

_____. Correspondance I. Juin 1850 — Avril 1869. Textes établis par Giorgio Colli et Mazzino Montinari. Traduction de Henri-Alexis Baatash, Jean Bréjoux et Maurice de Gandillac. Paris: Gallimard, 1986.

_____. Correspondance II. Avril 1869 — Décembre 1874. Textes établis par Giorgio Colli et Mazzino Montinari. Traduction de Henri-Alexis Baatash, Jean Bréjoux et Maurice de Gandillac. Paris: Gallimard, 1986b.

_____. Sobre verdades e mentiras no sentido extra-moral (Obras incompletas). Tradução e notas de Rubens Rodrigues Torres filho. São Paulo: Abril Cultural, 1983.

Obras de Arthur Schopenhauer

SCHOPENHAUER, A. Sämtliche Werke. Herausgegebenen von Paul Deussen. München: Piper Verlag, 1911-1926, Bd. I-VI (Versão em CD-ROM: “Schopenhauer im Kontext”).

_____. Sämtliche Werke. Textkritisch bearbeitet und herausgegeben von Wolfgang Frhr. von Löhneysen. Stuttgart/Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1986. _____ . *Aforismos para a sabedoria de vida*. Tradução de Jair Barbosa. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

_____. *O mundo como vontade e como representação*. Tradução de Jair Barbosa. São Paulo: UNESP, 2005.

_____. *Sobre o fundamento da moral*. Tradução de Maria Lúcia Cacciola. São Paulo: Martins Fontes, 1995.

_____. *Correspondance complète. Edition critique intégrale*. Paris: Editions Alive, 1996.

_____. *La cuádruple raíz del principio de razón suficiente*. Tradução: Eduardo Ovejero y Maury. Buenos Aires: Libreria “El Ateneo” Editorial, 1950.

Bibliografia sobre Nietzsche e Schopenhauer

ANTUNES, Paulo F. R. TAMBÉM UMA TEODICEIA: O TERRAMOTO DE LISBOA E O “OTIMISMO METAFÍSICO”. In: *Synesis*, v. 10, n. 2, p. 141-167, ago/dez 2018, ISSN 1984-6754.

ARALDI, Claudemir. As criações do gênio — ambivalências da “metafísica da arte” nietzschiana. IN: *KRITERION*, Belo Horizonte, nº 119, Jun./2009, p. 115-136.

ASSOUN, P-L. *Freud: a filosofia e os filósofos*. Trad. Hilton Japiassu. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1978.

ATWELL, J. E.: *Schopenhauer on the character of the world: the metaphysics of will*. Berkeley: University of California Press, 1995.

AUDI, Paul, *L’Ivresse de l’art — Nietzsche et l’esthétique*, Paris: Le Livre de Poche, 2003.

BADIOU, Alain. "Dance as a Metaphor for Thought" in Handbook of Inaesthetics. Trans. Alberto Toscano. Stanford University Press, Stanford California, 2005.

BARBERA, Sandro. Goethe contra Wagner: a crítica à metafísica de artista e a mudança de função da arte em Humano, demasiado Humano, 2010. In: BRANCO, Maria; CONSTÂNCIO, João; MARTON, Scarlett (Org.). Sujeito, Décadence e Arte: Nietzsche e a Modernidade. Lisboa: Tinta-da-china, 2012.

BARBOZA, Jair. A metafísica do belo de Arthur Schopenhauer. São Paulo: Humanitas/Fapesp, 2001.

_____. Modo de conhecimento estético e mundo em Schopenhauer. In: Trans/Form/Ação, São Paulo, 29(2): p. 33-42, 2006.

_____. Os pintores de Schopenhauer e Nietzsche, 2012.

_____. Schopenhauer: A decifração do enigma do mundo. São Paulo: Moderna, 1997.

_____. Infinitude subjetiva e estética: natureza e arte em Schelling e Schopenhauer. São Paulo: Ed. Unesp, 2005.

BARRENECHEA, Miguel. Nietzsche e o Corpo. Rio de Janeiro: 7 letras, 2010.

BAYLE, Pierre. Dictionnaire historique et critique. In: S. Jenkinson (Ed.), Bayle: Political Writings, Cambridge: Cambridge University Press, 2000.

BERMAN. Bildung et Bildungsroman, Le temps de la réflexion, v. 4, Paris, 1984.

BORNHEIM, Gerd. Introdução à leitura de Winckelmann. In: Páginas de filosofia da arte. Rio de Janeiro: Uapê, 1998.

BRANDÃO, Eduardo. A concepção de matéria na obra de Schopenhauer. São Paulo: Humanitas/Fapesp, 2009.

BRANDÃO, Juanito de Souza. Mitologia grega. Petrópolis: Editora vozes, 1986.

BRUNNING, Jane. Wandering Between Two Worlds: Schopenhauer Pessimism, Feuerbach; Optimism, and the Quest for Salvation in George Eliot and Thomas Hardy. UCLAN, 2008. (Tese de doutorado)

CACCIOLA, M. L. M. O. Schopenhauer e a Questão do Dogmatismo. São Paulo: Edusp, 1994.

_____. O conceito de interesse. Cadernos de Filosofia Alemã 5, p. 5-15, 1999.

_____. Sobre o gênio na estética de Schopenhauer. In: Revista ethic@. Florianópolis, v. 11, n. 2, p. 31 — 42, julho de 2012.

_____. Sobre o gênio na estética de Schopenhauer. In: Reviasta ethic@. Florianópolis, v. 11, n. 2, p. 31 — 42, julho de 2012.

CAME, D. Nietzsche's attempt at a self criticism: art and morality in The Birth of Tragedy. Nietzsche-Studien 33 (2004), 37-67.

_____. (ed.), Nietzsche on Art and Life, Oxford University Press, 2014.

CLARK, Maudemarie. "Language and Deconstruction: Nietzsche, de Man, and Postmodernism." In Nietzsche as Postmodernist, ed. Clayton Koelb, 75- 90. Albany: State University of New York Press, 1990.

_____. Nietzsche on Truth and Philosophy. Cambridge: Cambridge University Press, 1990.

COLLINS, James. A History of Modern European Philosophy. Princeton University Press, 1972.

COPELSTON, Frederick. Arthur Schopenhauer: Philosopher of Pessimism. London, Search Press Limited, 1975.

COPELSTON, Frederick. Arthur Schopenhauer: Philosopher of Pessimism. London, Search Press Limited, 1975.

CRESPO, Remedios Ávila. La crítica de Nietzsche al Romanticismo. In: ESTUDIOS NIETZSCHE (Revista de la sociedad española de estudios sobre Friedrich Nietzsche). Nietzsche y el Romanticismo. Málaga: SEDEM, nº 5; 2005

DAHLKVIST, Tobias. Nietzsche and the Philosophy of Pessimism: A Study of Nietzsche's Relation to the Pessimistic Tradition: Schopenhauer, Hartmann, Leopardi. Uppsala: Uppsala University Press, 2007

DALLA VECCHIA, R.B. o(s) perspectivismo(s) de Nietzsche. Tese (Doutorado em Filosofia) — Faculdade de Filosofia UNICAMP, 2014.

DANIELS, P. R. Nietzsche and The Birth of Tragedy. Durham, UK: Acumen, 2013.

DANIELS, Paul Raimond. Nietzsche and The Birth of Tragedy. Durham: Acumen, 2013.

DAVIES, Paul. Esse fluxo misterioso. Scientific American Brasil, edição especial no. 21 (Paradoxos do tempo). São Paulo: Editora Duetto, 2007.

DAVIES, Paul. Esse fluxo misterioso. Scientific American Brasil, edição especial no. 21 (Paradoxos do tempo). São Paulo: Editora Duetto, 2007.

DE MAN, Paul. Allegories of Reading. New Haven: Yale University Press, 1979.

De PAULA, Wander. Nietzsche e a transfiguração do pessimismo schopenhaueriano: a concepção de filosofia trágica. Tese (Doutorado em Filosofia) — Faculdade de Filosofia UNICAMP, 2013.

DEBONA, V. Schopenhauer e as formas da razão: o teórico, o prático e o ético-místico, 2010.

DELEUZE, Gilles. Foucault. Trad. José Carlos Rodrigues. Lisboa: Vega, 1987.

_____. Nietzsche et la philosophie. Paris: P.U.F./Quadrige, 1999.

De MILLE, Barbara. Cruel Illusions: Nietzsche, Conrad, Hardy, and the Shadowy Ideal. IN: Studies in English Literature, 1500-1900. Vol.30, No.4, Nineteenth Century. Autumn, 1990, pp. 697-714.

DESCARTES, R. Discurso do método. Tradução J. Guinsburg & B. P. Júnior. 3. ed. São Paulo: Abril Cultural, 1983a, p. 25-71. (Os pensadores).

DESCARTES, R. Meditações. Tradução J. Guinsburg & B. P. Júnior. 3. ed. São Paulo: Abril Cultural, 1983b, p. 73-142. (Os pensadores).

DIAS, R.M. A influência de Schopenhauer na filosofia da arte de Nietzsche em O nascimento da tragédia. In: Cadernos Nietzsche, 3, p. 07-21, 1997.

_____. Arte e vida no pensamento de Nietzsche, 2015.

DIENSTAG, J. F. Pessimism. Philosophy, Ethic, Spirit. Princeton & Oxford, 2006.

_____. *Nietzsche's Dionysian Pessimism*. In: The American Political Science Review, vol. 95, no. 4, 2001, pp. 923—937. JSTOR, JSTOR, www.jstor.org/stable/3117722. P. 923.

DOLSON, Grace N. The philosophy of Nietzsche. Ed. The Macmillan company. New York: 1901.

_____. The Influence of Schopenhauer upon Friedrich Nietzsche. The Philosophical Review, Vol. 10, No. 3, May, 1901, pp. 241-250.

ELIOT, George. O Futuro da Filosofia Alemã. Escritos Críticos Seleccionados. Rosemary Ashton (ed). Oxford: OUP, 1992, p. 135.

EMDEN, Christian J. Friedrich Nietzsche and the politics of history. Cambridge and New York. Cambridge University Press, 2008.

_____. The Invention of Antiquity: Nietzsche on Classicism, Classicality, and the Classical Tradition. In: BISHOP, Paul. NIETZSCHE AND ANTIQUITY His Reaction and Response to the Classical Tradition. Camden House, Year: 2004.

FONSECA, A. C. M. Corpo e identidade: corpo como signo da identidade ou o “eu” que pensa o corpo?. In: Revista da Faculdade de Direito — UFPR, Curitiba, n.47, p.29-64, 2008.

FREZZATTI Jr., W. A Fisiologia de Nietzsche: a superação da dualidade cultura/civilização. Ijuí: Ed. Unijuí, 2006

_____. Nietzsche contra Darwin, (São Paulo: Edições Loyola, 2014.

GADAMER, Hans-Georg. Verdade e Método I: traços fundamentais de uma hermenêutica filosófica. Trad. Flavio Paulo Meurer. Petrópolis: Editora Vozes, 2005.

GERHARDT, V. “Pessimismus”. In: *Historisches Wörterbuch der Philosophie*, vol. 7: P-Q. Hrg. von Joachim Ritter und Karlfried Gründer. Basel und Darmstadt, 1989. Col. 386-395.

GIACÓIA Jr., Oswaldo. *Sonhos e pesadelos da razão esclarecida: Nietzsche e a modernidade*. São Paulo: editora UPF, 2005.

GOETHE. *Máximas e Reflexões*. Tradução de José M. Justo Relógio d'Água Editores: Lisboa, 2000, p.12.

GOMBRICH, E. H. *History of art*, 1950.

GONÇALVES, Alexandre. *Estilo e formação na filosofia do jovem Nietzsche*. 2015. 188f. Tese (Doutorado). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. Departamento de Filosofia, Universidade de São Paulo, 2015.

HAAR, M. *Nietzsche et la metaphysiche*. Paris: Gallimard. 2013.

HAN-PIE, Beatrice. *Nietzsche's Metaphysics in the Birth of Tragedy*. In *Europena Journal of Philosophy*, V.14, 2006.

HARDY, Thomas. *The Life of Thomas Hardy; 1840-1 928*. London: Macmillan & Co., 1962

HARRIES, Karsten. *Schopenhauer's The World as Will and Representation*. Yale University, 2014.

HARTMANN, E. von. *Philosophie des Unbewussten. Versuch einer Weltanschauung*. Berlin: Carl Duncker's Verlag, 1869.

HEGEL, G. W. F. *Filosofia da história*. Tradução de Maria Rodrigues e Hans Harden. Brasília: UNB, 1999b

HELFERICH, Christoph. História da Filosofia. 1 Ed. São Paulo: Editora Martins Fontes, 2006.

— HOLLINRAKE, R. Nietzsche, Wagner e a filosofia do pessimismo. Trad. Álvares Cabral. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1986.

J. CONSTÂNCIO/ M.J.M. BRANCO (eds.), *As the Spider Spins: Essays on Nietzsche's Critique and Use of Language*, Berlin/ Boston, de Gruyter, 2012, pp. 197-231.

JANAWAY, Christopher. *Self and World in Schopenhauer's Philosophy*. Oxford: Oxford University Press, 1989, p. 158.

JANZ, C. P. *Friedrich Nietzsche Biography*. München: Carl Hansen Verlag, 1978.

KANT, I. *Ideia de uma história universal de um ponto de vista cosmopolita*. Tradução de Rodrigo Naves e Ricardo Ribeiro Terra. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

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

KAUFMANN, Walter. *Nietzsche: Philosopher, Psychologist, Antichrist*. Fourth Edition. Princeton: Princeton University Press, 1974.

KERÉNYI, Carl. *Dioniso: Imagem Arquetípica da Vida Indestrutível*. Tradução: Ordep Trindade Serra São Paulo, Odysseus, 2002.

KESTERING, J. C. *Schopenhauer: a arte como conhecimento de exceção*. In: *Revista Lampejo*, nº 7 — semestre 1 — 2015, pp. 01 — 27.

KOSSLER, M.: “A vida é apenas um espelho” — o conceito crítico de vida de Schopenhauer. In: *ethic@* — Florianópolis, v. 11, n. 2, p. 17 — 30, julho de 2012.

KUHN, E. *Cultur, Civilization. Die Zweideutigkeit des’Modernen*. In: *Nietzsche-Studien*, Berlin / New York: Walter de Gruyter, vol. 18, 1989.

LEBRUN, G. *Kant et la fin de la méthaphisique*. Armand Colin, 1970.

_____. Quem era Dionísio? *Kriterion*, Belo Horizonte, 74-75, janeiro a dezembro de 1985: 39-66.

Leibniz, G. W. *Theodicy*. trans. E. M. Huggard. London: Routledge & Kegan Paul. 1952.

_____. *Leibniz: Philosophical Papers and Letters*, trans. and ed. L. E. Loemaker. Dordrecht: D. Reidel Publishing Co. 1969.

GIL, Fernando (coordenador). *Recepção da Crítica da Razão Pura — Antologia de escritos sobre Kant (1876 — 1844)*. Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa: 1992.

LEITER, B. *Nietzsche on Morality*. Londres: Routledge, 2002.

LOPES, Rogério Antônio. *Ceticismo e vida contemplativa em Nietzsche*. 2008. Tese (Doutorado em Filosofia) — Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal de Minas Gerais, 2008.

MACHADO, R (org.). *Nietzsche e a polêmica sobre o Nascimento da Tragédia*. Tradução de Pedro Süsskind. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.

_____. *Nietzsche e a Verdade*. Rio de Janeiro: Graal, 2002.

_____. *Nietzsche e o renascimento do trágico*. In: *KRITERION*, Belo Horizonte, nº 112, Dez/2005, p. 177-178.

_____. O nascimento do trágico: de Schiller a Nietzsche. Rio de Janeiro: Ed. Jorge Zahar, 2006.

MAGEE, Bryan. The philosophy of Schopenhauer. Oxford: Oxford University Press, 1997, p. 131.

MAGEE, Bryan. The Philosophy of Schopenhauer. Oxford: Oxford University Press, 1983.

MECA, D.S. A evolución Del pensamiento de Nietzsche em sus escritos de juventud. In: NIETZSCHE, F. Obras completas: Volume I: escritos de juventud. Trad. Joan B. 184 LLinares, Diego Sánchez Meca y Luis E. de Santiago Guervós. Madrid: Editorial Tecnos, 2011.

MÉTAYER, G. Nietzsche et Voltaire: De la liberté de l'esprit et de la civilisation. Paris: Flammarion, 2011.

MITCHELL, Ellen M. The Journal of Speculative Philosophy, Vol. 20, No. 2 (April, 1886), pp. 187-194 Published by: Penn State University Press.

MORAES BARROS. F. R. Nietzsche e a filosofia na era trágica dos gregos. Dissertatio, UFPel [30, 2010] 167 — 184.

NABAIS, N. Metafísica do trágico. Estudos sobre Nietzsche. Lisboa: Relógio D'Água, 1997.

NASSER, Eduardo. Filosofia da alimentação e o caminho para a temperança em Nietzsche. In: Estudos Nietzsche, Espírito Santo, v.9, n.2, p.9-24, jul./dez. 2018.

NEELEY, S.: Schopenhauer — A Consistent Reading. The Edwin Mellen Press. New York, 2003.

NEHAMAS, A. Nietzsche, life as literature. Cambridge / Massachusetts / London: Harvard University Press, 1985. P. 150

NIETZSCHE, F. *The Birth of Tragedy (with The Case of Wagner)*. Translated by Walter Kaufmann. New York: Vintage Books, 1966, p.110, Nota 1. (Doravante BT WK).

PALICER DO PRADO, Jorge Luis. Metafísica e ciência: A Vontade e a analogia em Schopenhauer. In: Revista Voluntas: Estudos sobre Schopenhauer — Vol. 6, N° 1 — 1° semestre de 2015 — pp. 44-84.

PANOSFSKY , E. Significado nas artes visuais. Trad. M.C. Kneese e J. guinsburg. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 1979.

PAUEN, M. Pessimismus. Geschichtsphilosophie, Metaphysik und Moderne von Nietzsche bis Spengler. Berlin: Akademir Verlag, 1997.

PAUEN, M. Pessimismus. Geschichtsphilosophie, Metaphysik und Moderne von Nietzsche bis Spengler. Berlin: Akademir Verlag, 1997.

PERNIN, Marie-José. Schopenhauer: Decifrando o enigma do mundo. Tradução: Lucy Magalhães. — Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1995.

PIMENTA NETO, O. Filosofia como forma de vida: variações sobre o tema a partir de Nietzsche e Sócrates. Cad. Nietzsche, Guarulhos/Porto Seguro, v.41, n.2, p. 63-83, maio/agosto, 2020.

PLATÃO. A República. Tradução de Marai Helena Pereira da Rocha. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1987.

_____ Fédon. Tradução de M. T. Schiappa de Azevedo. Brasília: Editora da UNB, 2000.

_____. Por um classicismo dionisíaco: Nietzsche e a literatura. In Revista Artefilosofia, nº19, 2015

PRIDEAUX, Sue. Eu sou dinamite!: a vida de Friedrich Nietzsche. Trad. de Claudio Carina. São Paulo: Planeta do Brasil, 2019.

RAMACCIOTTI, B. L. Estudos Nietzsche, Curitiba, v. 3, n. 1, p. 65-90, jan./jun. 2012.

REGINSTER, B. The affirmation of life: Nietzsche on overcoming nihilism. Cambridge/Massachusetts/London: Harvard University Press, 2006.

REIBNITZ, Barbara Von. Ein Kommentar zu Friedrich Nietzsche “Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik”. Stuttgart, Weimar, Verlag J. B. Metzler, 1992.

SAFRANSKI, Rüdiger. Nietzsche: Biografia de uma tragédia. Tradução de Lya Luft. São Paulo: Geração Editorial, 2005.

_____. Romantismo: uma questão alemã. Tradução de Rita Rios. São Paulo: Estação Liberdade, 2010.

SALLIS, John. The Play of Tragedy. In: Tulane Studies in Philosophy, vol. 19, 1970.

SANTIAGO GUERVOS, L. E. de. Nos limites da linguagem: Nietzsche e a expressão vital da dança. In: Cadernos Nietzsche 14, 2003, p. 83 — 104, pp. 87.

SCHACHT, Richard. Nietzsche. Londres: Routledge, 1992, p. 478.

_____. O naturalismo de Nietzsche. In: Cadernos Nietzsche, nº29, São Paulo, 2011.

STENDHAL. De l'Amour. Paris: G-Flammarion, 1965.

SCHILLER, F. Briefwechsel. Schillers Briefe 1.7.1795-31.10.1796. Nationalausgabe (vol. 28). Oellers, N. (org.). Weimar: Verlag Hermann Böhlau Nachfolger Weimar, 1969.

_____. Poesia ingênua e sentimental. Trad. Márcio Suzuki. São Paulo: Iluminuras, 1991.

_____. A educação estética do homem numa série de cartas. Trad. Roberto Schwarz e Márcio Suzuki. São Paulo: Iluminuras, 2002.

SCHÖNDORF, H. Der Leib im Denken Schopenhauer's und Fichtes. München: Johannes Berchmans, 1982.

SEGALA, M. Schopenhauer, la filosofia, le scienze. Pisa, Edizioni della Normale, 2009;

SILK, M.S. / STERN, J.P., Nietzsche on Tragedy. Cambridge, Cambridge University Press, 1981.

SIMMEL, Georg. Schopenhauer e Nietzsche. Trad. César Benjamim. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.

STEGMAIER, W. As linhas fundamentais do pensamento de Nietzsche: coletânea de artigos 1985-2009. Trad. Vários tradutores. Petrópolis: Editora Vozes, 2013.

SÜSSEKIND, Pedro. Helenismo e clacissimos na estética Alemã. Tese (Doutorado). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2005.

_____. Nietzsche leitor de Shakespeare. In: Cadernos Nietzsche. São Paulo, 2012, pág. 173-187.

SZONDI, Peter. Ensaio sobre o trágico. Trad. de Pedro Sússekind. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004.

TILBY, A. Wyatt. The philosophy pf pessimism, The edinburg review, oct 1, 1918, pp 218 —466.

UTHRIE, W.K. A History of Greek Philosophy, 5 vols. London Cambridge University Press, 1965). P. 19.

VERNANT, Jean-Pierre. Mito e Tragédia na Grécia Antiga. São Paulo: Perspectiva, 2008.

VOLPI, F. “Presentazione”. In: SCHOPENHAUER, A. I manoscritti berlinesi (1818-1830). Vol. III. A cura di Giovanni Gurisatti. Milano: Adelphi, 2004.

WAGNER, Cosima. Die Tagebücher, vol. I, p. 199 (17 February 1870).

WAGNER, R. *Beethoven*. Trad. Theodomiro Tostes. Porto Alegre: L&PM, 1987.

WEBER, José Fernando. Formação (Bildung), educação e experimentação em Nietzsche. Londrina: Eduel, 2011.

WELLBERY, David E. Nietzsche on Tragedy. In: Oxford Encyclopedia of Aesthetics. Michael Kelly (Org.), 1998.

WINCKELMANN, Johann Joachim. Reflexões sobre a arte antiga. Trad. de Herbert Caro. Porto Alegre: Movimento, 1975.

WOODS, David. 'Schopenhauer's Pessimism. 2004

YOUNG, J. Nietzsche's Philosophy of Art. Cambridge: Cambridge University Press, 1994.

_____. Friedrich Nietzsche: A Philosophical Biography. Cambridge: Cambridge University Press, 2010.

ZÖLLER, G. Schopenhauer on the Self. In: JANAWAY, C. Cambridge companion to Schopenhauer. Cambridge: Cambridge University, 1999.