

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

GILDETE DOS SANTOS FREITAS

A RELAÇÃO ENTRE VONTADE E REPRESENTAÇÃO NA
ESTÉTICA DE NIETZSCHE E SCHOPENHAUER

Belo Horizonte

2015

GILDETE DOS SANTOS FREITAS

**A RELAÇÃO ENTRE VONTADE E REPRESENTAÇÃO NA
ESTÉTICA DE NIETZSCHE E SCHOPENHAUER**

Tese apresentada ao programa de Pós-Graduação em Filosofia do Departamento de Filosofia da Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Federal de Minas Gerais, para obtenção do título de Doutora em Filosofia.

Orientador: Prof. Dr. Rogério Antonio Lopes

Belo Horizonte

2015

100

F866r

Freitas, Gildete dos Santos

2015

A relação entre vontade e representação na
estética de Nietzsche e Schopenhauer [manuscrito] / Gildete
dos Santos Freitas. - 2015.

218 f.

Orientador: Rogério Antônio Lopes.

Tese (doutorado) - Universidade Federal de
Minas Gerais, Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas.

Inclui bibliografia.

1. Filosofia – Teses. 2. Vontade - Teses. 3.
Representação (Filosofia) - Teses. 4. Pessimismo - Teses. I.
Lopes, Rogério Antônio. II. Universidade Federal de Minas
Gerais. Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas. III. Título.



UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM FILOSOFIA



FOLHA DE APROVAÇÃO

A relação entre Vontade e Representação na estética de Nietzsche e Schopenhauer

GILDETE DOS SANTOS FREITAS

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 Filosofia Moderna.

Aprovada em 05 de agosto de 2015, pela banca constituída pelos membros:

Prof. Rogério Antônio Lopes - Orientador
UFMG

Prof. Carlos Roberto Drawin
FAJE

Prof. Olímpio José Pimenta Neto
UFOP

Prof. Bruno Almeida Guimarães
UFOP

Prof. Ildenilson Meireles Barbosa
UNIMONTES

Belo Horizonte, 5 de agosto de 2015.

Aos meus pais, Miguel e Geralda, exemplos de força e de coragem frente às adversidades da vida, dedico essa tese.

“A boca está comendo vida.

A boca está entupida de vida.

A vida escorre da boca,

lambuza as mãos, a calçada.

A vida é gorda, oleosa, mortal, sub-reptícia”.

Drummond.

Agradecimentos

Ao meu orientador, Rogério Lopes, pela orientação, pela atenção, e pelo incentivo em realizar essa pesquisa.

À FAPEMIG pela bolsa parcial desta pesquisa

Ao Departamento de Filosofia da Universidade Estadual de Montes Claros pelo apoio.

Ao grupo Nietzsche da UFMG pelos profícuos debates em torno do pensamento de Nietzsche.

Ao grupo de pesquisa em História da Filosofia do Departamento de Filosofia da UNIMONTES.

Aos meus queridos amigos pelo tanto de afeto. Em especial ao meu grande amigo Ildenilson Meireles Barbosa pela dedicação, pela contribuição direta para a realização deste trabalho, e principalmente pela cumplicidade na vida e no pensamento. Agradeço emocionalmente por tudo.

Aos meus irmãos e sobrinhos pelo amor, pela paciência, pela admiração, pelo constante apoio e compreensão.

RESUMO

O objetivo central de nossa pesquisa é problematizar a recepção do conceito de Vontade na primeira fase do pensamento de Nietzsche. A questão que propomos discutir é se possível encontrar no contexto da chamada primeira fase do pensamento de Nietzsche indícios de uma crítica ao conceito de Vontade de Schopenhauer. De fato, em sua primeira obra, *O Nascimento da tragédia*, Nietzsche constrói sua tese estética tendo como fio condutor o duplo aspecto *Vontade* e *Representação*, mediante os quais ele reinterpreta os conceitos “apolíneo” e “dionisíaco” como dois impulsos artísticos responsáveis pelo nascimento e evolução da arte grega que culminou na tragédia, o alcance máximo de uma estética da existência que nenhum outro povo conseguiu alcançar. A pulsão apolínea desempenha um papel correlato ao princípio de razão, correspondendo ao mundo da Representação. Apolo é interpretado em *O nascimento da tragédia* como a bela aparência, um recurso que funciona como ocultação da terrível verdade dionisíaca que desempenha um papel semelhante à Vontade de Schopenhauer. Dionísio é o deus selvagem que expressa a indomável força inestética da natureza e a brevidade dos indivíduos. É a partir da relação dos gregos com o problema do pessimismo expresso na figura de Dionísio, que Nietzsche elabora sua suposição metafísica de que a existência e o mundo só podem ser justificados como fenômenos estéticos. Essa suposição metafísica tem como referência o misterioso Uno-primordial, anunciado em *O Nascimento da tragédia* como “o eterno padecente e pleno de contradição”, que tem necessidade de libertar-se de sua dor e contradição através da aparência. O que está subentendido nesse contexto é a ideia de que a aparência não diz respeito somente ao apolíneo, mas também ao elemento oposto, o dionisíaco. Nesse sentido, para defendermos que há um distanciamento do jovem Nietzsche com relação ao conceito de Vontade no contexto schopenhaueriano, será preciso reconsiderar os planos essência/aparência tendo como critério o conceito Uno-primordial (*Ur-Eine*), mediante o qual Nietzsche pensa o dionisíaco e o apolíneo como duas instâncias fenomênicas que configuram mundos estéticos diferentes oriundos da dor primordial. O Uno-primordial é a chave para compreendermos a tese que se desenha em *O Nascimento da tragédia*, que é o co-pertencimento do impulso apolíneo e do impulso dionisíaco à unidade primordial.

Palavras-chave: Vontade, Representação, Pessimismo, Trágico, Uno-Primordial.

ABSTRACT

The aim of this research is to investigate the reception of the concept of Will in the context of Nietzsche's so called first period. I will be trying to identify the aspects of his first works which could be described as an intended criticism directed against Schopenhauer's notion of Will. Indeed, the aesthetic program put forward by Nietzsche in the *Birth of Tragedy* relies broadly on the Schopenhauerian conceptual framework, more specifically on the dichotomy between Will and representation, whose terms are translated into the mythical vocabulary of the Apollonian and the Dionysian duality, which are described by Nietzsche as the original artistic drives whose activity was directly responsible for the dynamics of the Greek artistic achievements from the beginning on. The culminating point of this narrative is the Greek tragedy, which is presented by Nietzsche not only as an artistic genre, but also and more crucially as a metaphysical experience. In Nietzsche's account of the Greek aesthetic experience of the tragic, the Apollonian drive plays a role similar to that played by the Schopenhauerian principle of reason in the constitution of the world as representation. In the *Birth of Tragedy*, Apollo is the mythical name for the principle of the beautiful appearance, which is conceived by Nietzsche as a device concealing the terrifying truth of a Dionysian Will devouring itself incessantly. Dionysius is the wild deity, whose symbolism helps Nietzsche to convey the untamable strength of nature and the fugacity of the individuals.

Nietzsche came to his famous dictum that the existence as well as the world only can be justified as an aesthetic phenomenon through his meditation on the peculiar way the Greeks found to deal with the pessimistic truth expressed by the Dionysian myth. This metaphysical thesis gains expression through the mysterious conceptual figure of the primordial unity, announced in *The Birth of Tragedy* as "the eternal suffering and full of contradiction", which urges for getting rid from its pain and contradiction through the appearances. What is implied in this context, so the argument, is the idea that the appearance is not restricted to the Apollonian element, but includes also its opposite aspect, the Dionysian dimension of the natural drives. In order to argue for the thesis of a crucial conceptual reformulation of the Schopenhauerian conceptual framework by the young Nietzsche, one needs to reconsider the essence/appearance dichotomy taking as reference the category of the primordial unity (Ur-Eine), through which Nietzsche conceives the Apollonian and the Dionysian as phenomenal instances corresponding to proper aesthetic worlds emerging from the primordial pain. The primordial Unity category is the key that allows us to properly understand the claim Nietzsche raises in *The Birth of Tragedy*, according to which the Apollonian and the Dionysian drives should be thought of as co-pertaining to the primordial unity.

Key-words: Will, Representation, pessimism, tragic, primordial Unity.

SUMÁRIO

Introdução.....	12
Capítulo I O programa filosófico de Schopenhauer: a busca pela unidade frente à multiplicidade.....	19
1.1 A natureza da influência de Schopenhauer no pensamento do jovem Nietzsche.....	19
1.2 A relevância da intuição empírica na teoria do conhecimento de Schopenhauer.....	27
1.3 A metafísica da vontade.....	38
1.3.1 A identidade entre Vontade e corpo: “A verdade filosófica”.....	38
1.3.2 O argumento de analogia como prova da unidade da vontade	45
1.3.3 <i>O principium individuationis</i> : A visão pessimista de Schopenhauer em torno da Vontade.....	52
1.4 A intuição estética como representação adequada da coisa em si.....	61
1.5 A tragédia em Schopenhauer: resignação e negação da vontade.....	66
1.6 A música como expressão imediata da vontade.....	74
Capítulo II Schopenhauer: o elo entre nietzsche e richard wagner.....	83
2.1 Wagner leitor de Schopenhauer: o advento de uma nova era trágica mediante a música.....	83
2.2 A música de Beethoven como efetivação do pensamento estético de Schopenhauer.....	91
2.3 O processo de simbolização da verdade em <i>A visão dionisíaca do mundo</i>	96
2.4 Sócrates e a tragédia: O par conceitual otimismo/pessimismo.....	111
Capítulo III A relação entre vontade e aparência nos escritos de juventude de Nietzsche.....	131
3.1 Introdução.....	131
3.2 O significado da aparência apolínea no registro épico	136
3.3 A aparência apolínea no registro trágico.....	155
3.4 Música, Vontade e Uno-Primordial: Dionísio como o coroamento de uma metafísica trágica.....	168
Conclusão.....	196
Referências.....	212

Lista de abreviações

O mundo como vontade e como representação – MRV

Crítica à filosofia kantiana – CFK

O nascimento da tragédia – NT

A visão dionisíaca do mundo – VDM

Fragmentos póstumos – FP

Ecce homo – EH

Sócrates e a tragédia – ST

Tentativa de autocrítica – TA

Crepúsculo dos ídolos – CI

A Gaia ciência – GC

Cinco Prefácios para cinco livros não escritos - CP

Introdução

A primeira filosofia de Nietzsche é elaborada em um momento em que a arte torna-se um objeto de grande relevância na reflexão filosófica, sobretudo, a arte grega, que é retomada pelos intelectuais alemães como modelo para contornar a crise cultural em que ela estava mergulhada. Contudo, de acordo com o próprio diagnóstico de Nietzsche, por mais que a arte estivesse sendo reavaliada e revalorizada pela modernidade, o modo como ela estava sendo tratado, pouco poderia contribuir para contornar a crise moderna. O malogro dos empreendimentos modernos em retomar a arte grega como modelo para revigorar a cultura alemã consiste no fato de que o momento indicado como o mais vigoroso da cultura grega é justamente o momento que Nietzsche considera como sendo a causa do enfraquecimento da arte, cuja consequência é o enfraquecimento da cultura ocidental. Trata-se do socratismo que, segundo Nietzsche, inaugurou o longo processo de ruína da arte ao separá-la da vida, concedendo à razão o poder de não só acessar a essência da existência, como também de corrigi-la. Nietzsche intitulou essa tendência de otimismo socrático, que, guiado pela lógica, desvirtuou o contínuo desenvolvimento da arte grega. Esta se desenvolveu intimamente relacionada aos impulsos apolíneo e dionisíaco, mediante os quais os gregos foram motivados a criar seus mitos como manutenção de uma cultura fecunda, saudável e criadora.

Através da intervenção socrática, “*o pensamento filosófico* sobrepassa a arte e a constrange a agarrar-se estreitamente ao tronco da dialética. No pensamento lógico crisalidou-se a tendência apolínea” (NIETZSCHE, 1992, p. 89), que é a tendência que guia a interpretação moderna acerca do fenômeno estético grego, cuja insígnia é a “serenajovialidade grega”, caracterizada pela ideia de harmonia e de beleza como uma vitória definitiva da arte apolínea sobre os aspectos dionisíacos. De acordo com Nietzsche, “(...) em todos os caminhos e sendas presentes, encontramos-nos com o conceito falsamente entendido dessa serenajovialidade, como se fosse um bem-estar não ameaçado” (NIETZSCHE, 1992, p.63-64). Em outras palavras, a difundida concepção

de Serenojovialidade, até então atribuída aos gregos, é, na interpretação de Nietzsche, uma projeção moderna sobre o mundo grego, e essa projeção é tributária de um momento grego em que o elemento dionisíaco (personificação do elemento musical) já havia perdido o seu lugar de destaque nas tragédias.

A tarefa que Nietzsche assume em sua primeira experimentação filosófica, sobretudo, em sua primeira obra é, pois, resgatar o elemento dionisíaco, e juntamente com ele, o apolíneo, devolvendo-lhe o sentido originário que lhe fora tributado pelos gregos e sua era trágica. Sua interpretação da estética grega se dá a partir desses dois impulsos fundamentais. Ao retomá-los, o filósofo alemão oferece aos seus contemporâneos uma reconceitualização da estética que implica numa crítica radical ao legado socrático-platônico. A racionalização da arte, levada a cabo com a vitória da tendência socrática, é diretamente responsabilizada pela decadência da tragédia, pois seu apego excessivo ao conhecimento teria minado a visão trágica dos gregos diante da existência: a dor e o sofrimento sendo suas marcas indeléveis. A questão fundamental de *O nascimento da tragédia* consiste, portanto, em saber por que os gregos precisaram ser apolíneos, em que circunstâncias os gregos criaram o mundo da beleza pautado pela ordem e pela medida, e mais precisamente, como eles lidaram com o problema do pessimismo.

É diante desse problema que Schopenhauer tem uma grande importância para o jovem Nietzsche, pois, foi por ele que o problema do valor da existência foi posto com maior radicalidade. A arte só ganha um estatuto metafísico e sério se estiver ligada a essa problemática. Caso contrário, ela se torna apenas “(...) tintinar de guizos que se pode muito bem dispensar ante a ‘seriedade da existência (...)’” (NIETZSCHE, 1992, p. 26).

Foi inspirado no duplo aspecto *Vontade e Representação* que Nietzsche reinterpretou os impulsos “apolíneo” e “dionisíaco”, mediante os quais a arte grega desenvolveu até atingir seu ponto culminante na tragédia, o alcance máximo de uma estética da existência que nenhum outro povo conseguiu alcançar. Ao assumir o programa filosófico de Schopenhauer, como ponto de partida para interpretar a arte grega, Nietzsche tem em mente forjar uma metafísica de artista como alternativa à metafísica científica. Esta metafísica se propõe a pensar a essência da existência não a título de correção de seus aspectos terríveis, mas de uma justificação estética. Os

gregos teriam procedido deste modo em todos os desdobramentos de sua arte, motivo pelo qual eles desenvolveram uma sabedoria em consonância com a vida em todos os seus aspectos, inclusive, a do sofrimento que sempre foi o leitmotiv da arte grega antes da intervenção do otimismo socrático. No fundo, o que interessa ao filósofo alemão em sua primeira experiência filosófica é oferecer à modernidade a sua contribuição para a superação do otimismo teórico a fim de recuperar, no terreno estético, a mobilidade do pensamento, resgatando os elementos que foram desvirtuados pela metafísica socrática.

É exatamente com esse propósito de enfraquecer a tendência socrática que Nietzsche encontra no pensamento de Schopenhauer, e, através deste, no de Kant, uma importante contribuição para a elaboração de sua metafísica de artista. Isso se deve ao fato de ambos os filósofos apresentarem os sinais de um possível renascimento do espírito trágico (do dionisíaco) que poderiam favorecer a superação do otimismo teórico socrático mediante a demonstração dos limites da razão quando se trata de conhecer a essência do mundo. A demonstração dos limites da razão abre a possibilidade da arte trágica ocupar novamente o primeiro lugar na hierarquia do conhecimento, uma vez que o conhecimento racional levado até seus limites exigiria outra forma de conhecimento para preencher o vazio aberto pela crítica. E, aqui, Nietzsche apresenta o terceiro tema *de O nascimento da tragédia*, a obra musical de Richard Wagner como a possibilidade de fazer renascer o mito trágico e a tragédia.

Dados esses pressupostos, o objetivo de nossa Tese é discutir a recepção dos conceitos schopenhauerianos de Vontade e Representação por Nietzsche em seus escritos de juventude. Nosso foco central será a apresentação das tensões que acompanham a recepção desses conceitos em Nietzsche. A hipótese que orienta a nossa Tese é que há nas entrelinhas dos escritos juvenis de Nietzsche, e algumas vezes, não apenas nas entrelinhas, mas também de modo explícito, uma postura de desconfiança com relação ao pessimismo que caracteriza a relação entre vontade e representação em Schopenhauer. O modo como Nietzsche desenvolve sua discussão acerca do apolíneo e dionisíaco é acrescido de algumas noções que não assumem um tom pessimista no sentido schopenhaueriano. Embora Nietzsche seja fiel ao texto schopenhaueriano, no que diz respeito ao problema da existência, cuja essência é a dor e a contradição, ele recusa a tese de seu mestre de que a única atitude possível frente ao pessimismo é a resignação.

Essa recusa de Nietzsche da resignação implica que sua interpretação da arte comporta uma finalidade oposta à de Schopenhauer, que é a negação temporária da vontade devido ao caráter ascético que ele associa à experiência estética. Para se resguardar das consequências do pessimismo de Schopenhauer, Nietzsche insere em sua metafísica de artista a concepção da aparência estética como o modo mais pleno de justificar a existência, no sentido de fazer da arte um argumento favorável à vida e entendendo que ela já é em si um acontecimento estético.

Para fazer da vida o centro de sua discussão estética, no sentido de estabelecer um vínculo trágico entre a arte e a vida, torna-se necessário que Nietzsche modifique a relação essência e aparência, no que diz respeito ao dualismo otimista da metafísica socrático-platônica, mas também no que diz respeito ao pessimismo de Schopenhauer inscrito no dualismo vontade e representação. Essa modificação consiste na ideia de que o apolíneo e dionisíaco constituem um movimento de um mesmo acontecimento: a vida originária que remete ao *Uno-primordial*, o eterno vivente criador, que se lança eternamente na existência através da aparência apolínea, mediante a qual é redimida sua dor e contradição, e através do dionisíaco, essas aparências retornam para a unidade originária. Nietzsche entende esse movimento em termos do consolo metafísico que a tragédia nos proporciona ao representá-lo através dos símbolos Apolo e Dionísio, como repetição do prazer e da dor *primordial* constituintes do fenômeno da vida.

Através das duas pulsões supracitadas a Vontade atinge um duplo alvo: por um lado a pulsão apolínea funciona como possibilidade para a existência, isto é, o surgimento dos entes individuais (o princípio de individuação); por outro lado, a pulsão dionisíaca, rompendo com esse princípio, faz com que os entes individuais retornem para o seio do *Uno-primordial*. Portanto, de acordo com esse jogo estético entre o apolíneo e o dionisíaco, a Vontade não seria apenas um instinto destrutivo, mas também plasmador no sentido estético. O *Uno-primordial* redime-se de sua dor tanto pelo mundo da beleza aparente dos indivíduos (impulso apolíneo), quanto pelo aniquilamento desse princípio (impulso dionisíaco).

Para chegar a essa imagem sugestiva de que o dionisíaco e o apolíneo não comportam uma estrutura dualista tal como vontade e representação, dividimos a presente tese em três capítulos.

No capítulo I, apresentamos o programa filosófico de Schopenhauer a partir de sua obra capital *O mundo como vontade e como representação*, começando pelo livro primeiro, no qual, o filósofo trata da intuição empírica. No contexto desse tema, Schopenhauer já apresenta o mote de seu pensamento, que consiste em estabelecer o limite do conhecimento, mas já acentuando a prioridade do conhecimento intuitivo em relação ao conhecimento abstrato, o que o levará a um desacordo pontual com relação a Kant. Em seguida, apresentamos o livro segundo, no qual, o conceito de Vontade aparece como coisa-em-si em contraposição ao mundo da representação. A ideia central de Schopenhauer nessa parte de sua obra é instituir a identidade entre Vontade e corpo como argumento confirmativo da limitação da razão para desvendar o enigma do mundo. Com base nesse argumento, Schopenhauer pretende chegar a um dos objetivos centrais de sua metafísica, a ideia de que há uma vontade idêntica que move todos os fenômenos que compõem o mundo. Para Schopenhauer, o único modo de não nos limitarmos somente ao mundo da representação é estendermos a essência que descobrimos em nós mesmos, em nosso próprio corpo a todos os outros corpos do mundo fenomênico que, tal como o nosso, é a manifestação de uma mesma vontade. Esse argumento é nomeado de analógico, e a vontade humana é a prerrogativa fundamental que preside esse argumento, “Dar o nome de Vontade à coisa-em-si significa designar o gênero por meio de sua espécie mais perfeita, de seu fenômeno mais evidente, a vontade humana” (CACCIOLA, 1994, p. 51). Ao trazer a vontade humana como base de seu argumento analógico, Schopenhauer antecipa a afirmação mais impactante de seu pensamento: todos os fenômenos não passam de um esforço incessante da vontade que se objetiva no mundo sem nunca alcançar um alvo. Quando a vontade não é saciada, tem-se o sofrimento, o que significa que a vida, sempre e por necessidade, caracteriza-se pelo sofrimento. É nesse ínterim que Schopenhauer apresenta o *principium individuationis* como insígnia do sofrimento, e a contemplação estética como uma libertação temporária da servidão da Vontade, na medida em que através dela o indivíduo torna-se “sujeito puro de conhecimento” liberto do jugo da Vontade. Dentro do contexto da estética de Schopenhauer tratamos de sua concepção da tragédia, onde a questão da resignação e negação da Vontade é, segundo ele, a meta principal dessa arte que expressa de forma mais eloquente a ideia de que o desprazer é mais preponderante do que o prazer. Para terminar o nosso percurso pelo pensamento de Schopenhauer dedicamos o último texto do capítulo I à música, que é um dos temas que mais comparece na reflexão filosófica de Nietzsche em torno da tragédia.

No capítulo II, apresentamos a segunda influência no pensamento de Nietzsche, que é, inclusive, a principal razão de sua primeira obra engajar-se no projeto de renovação da cultura alemã. Trata-se de Richard Wagner, que para tornar plausível o seu projeto da Gesamtkunstwerk (obra de arte total) se apoia no pensamento de Schopenhauer, sobretudo, em sua teoria da arte musical. Dentro desse capítulo, trataremos de dois textos escritos por Nietzsche que são preparatórios aos temas principais de sua primeira obra *O Nascimento da tragédia*. Estes textos são *A visão dionisíaca do mundo* e *Sócrates e a tragédia*. No primeiro, abordamos a questão da simbolização da verdade dionisíaca através da arte apolínea, com o objetivo de mostrar que já nesse texto, e em alguns fragmentos do mesmo período, Nietzsche se apropria dos conceitos Vontade e Representação de Schopenhauer para desenvolver sua teoria estética sobre a arte grega, mas encaminhando-os numa direção alheia ao pessimismo de Schopenhauer, pois eles são sugeridos como estratégias para lidar com a dor e o sofrimento. No segundo texto *Sócrates e a tragédia*, nosso objetivo é mostrar que Nietzsche, de fato, toma um partido pessimista, mas isso se dá a título de combate ao otimismo socrático através de um pessimismo teórico, e não propriamente um pessimismo prático. Nesse sentido, a conferência *Sócrates e a tragédia* têm como principal objetivo provocar a comunidade acadêmica, ao argumentar que a dialética otimista socrática configura na modernidade um empecilho para que arte possa recobrar seu caráter trágico. Visto por esse ponto de vista, o fundo pessimista da existência é algo que nunca se resolve, mas que se justifica. A razão da arte é exatamente se mover o tempo todo nessa direção e com esse propósito.

No capítulo III, intitulado “A relação entre vontade e aparência nos escritos de juventude de Nietzsche”, aprofundamos um pouco mais a discussão acerca do legado schopenhaueriano em *O Nascimento da tragédia*. Nessa última parte de nossa Tese, mostramos como Nietzsche trabalha com o conceito de representação sob o registro apolíneo, a fim de retificar o conceito de “serenojovialidade grega” devolvendo ao impulso apolíneo o verdadeiro sentido que lhe fora conferido pelos gregos. Contudo, ao fazer essa retificação, Nietzsche faz alguns acréscimos à concepção de Schopenhauer do *principium individuationis*. No último texto desse capítulo, tratamos da relação entre música, vontade e Uno-primordial, tendo como foco a figura de Dionísio. Este constitui um passo argumentativo central de nossa Tese, que consiste em mostrar – (a) a discordância de Nietzsche com relação a Schopenhauer no que diz respeito ao modo

como ambos compreendem a relação entre música e vontade; e (b) o posicionamento claro de Nietzsche em relação à impossibilidade de conhecermos a essência do Uno-primordial, que permanece no plano de indeterminação, evitando deste modo as ambiguidades de Schopenhauer em relação à cognoscibilidade da coisa-em-si. Nietzsche confere destaque à linguagem, em especial a poética, que ao imitar a música (símbolo da unidade primordial) constitui uma aparência que traduz o sentimento provocado pela embriaguez dionisíaca, mas sem que haja a ocorrência da negação da vontade. O dionisíaco e o apolíneo configuram a arte trágica, na qual o prazer e a dor são igualmente simbolizados no plano de uma só aparência. É essa aparência que Nietzsche aprecia como sendo distinta da aparência configurada pela metafísica socrático-platônica, no sentido de ser uma imitação mais próxima da vida, como um acontecimento poético que se faz pela via dos impulsos apolíneo e dionisíaco.

O objetivo desta Tese é, portanto, mostrar que Nietzsche ao propor uma metafísica de artista como alternativa ao socratismo, ele também está pensando essa metafísica como meio de compreender a relação vontade e representação pela ótica da vida, entendo que essa vida é a manifestação do Uno-primordial, que no contexto da metafísica de Nietzsche é algo que não se pode determinar. O teor trágico do mundo e da vida se encontra exatamente nisso; se a vida é projeção de um processo artístico originário, nós só podemos contar com as aparências para sabermos algo a respeito da vontade primordial. Mas esse saber é representação, “(...) espelho de um espelho” (NIETZSCHE, 2007, p. 189).

CAPÍTULO I

O programa filosófico de Schopenhauer: a busca pela unidade frente à multiplicidade

1.1. A natureza da influência de Schopenhauer no pensamento do jovem Nietzsche

O objetivo deste capítulo é apresentar o percurso do pensamento filosófico de Arthur Schopenhauer exposto em sua obra *O mundo como vontade e como representação*, obra que significou para o jovem Nietzsche uma importante referência para que ele pudesse combinar seus estudos filológicos com o conhecimento estético e filosófico. O contato com a obra de Schopenhauer despertou o jovem Nietzsche para um aspecto até então negligenciado pelos filólogos de sua época, a saber, o problema do pessimismo nos gregos.

Para Nietzsche, a visão somente filológica da antiguidade grega perde de vista os traços grandiosos e essenciais que delineiam essa cultura tão reivindicada na modernidade como modelo exemplar. A retomada da cultura grega na perspectiva filológica não leva em consideração a implicação da arte na vida concreta do povo grego na era pré-socrática. A respeito dessa limitação da ciência filológica, Nietzsche faz o seguinte comentário em uma carta a Gersdorff, datada de 6 de abril de 1867:

Pois não podemos negar o fato que falta à maioria dos filólogos essa visão global e sublime da Antiguidade, porque eles se põem demasiado próximos do quadro e examinam uma pequena mancha de óleo ao invés de maravilhar-se dos traços grandes e audazes de todo o quadro e – o que é mais importante – de desfrutar dele. Quando, eu me pergunto, teremos tido alguma vez esse gosto puro de nossos estudos da antiguidade, do qual nós por desgraça falamos com frequência? (NIETZSCHE, 2005, p. 450).

Essa busca por uma visão global vai ao encontro do programa filosófico de Schopenhauer, cujo principal objetivo é atingir um pensamento único, tal como ele assinala no prefácio à primeira edição de *O mundo como vontade e como representação*:

A maneira como este livro deve ser lido, para assim poder ser compreendido, eis o que aqui propus indicar. – O que deve ser comunicado por ele é um pensamento único. [...] Quando se levam em conta os diferentes lados de um pensamento único a ser comunicado, ele se mostra como aquilo que nomeou seja Metafísica, seja Ética, seja Estética. E naturalmente ele tinha de ser tudo isso, caso fosse o que, como já mencionado, o considero. [...] Um pensamento único, por mais abrangente que seja, guarda a mais perfeita unidade. Se, todavia, em vista de sua comunicação, é decomposto em partes, então a coesão destas tem de ser, por sua vez, orgânica, isto é, uma tal que em cada parte tanto conserva o todo quanto é por ele conservada, nenhuma é a primeira ou a última, o todo ganha em clareza mediante cada parte, e a menor parte não pode ser plenamente compreendida sem que o todo já o tenha sido previamente. (SCHOPENHAUER, 2005, p. 19-20).

Esse caráter orgânico do pensamento schopenhaueriano é apresentado em um estilo filosófico que é tomado pelo jovem Nietzsche como uma referência para a reabilitação da própria filologia, no sentido de dar-lhe uma aplicação prática e um caráter filosófico capaz de modificar o método que a filologia utilizava para a formação dos futuros filólogos. Ele mesmo temia, antes de entrar em contato com o pensamento de Schopenhauer, tornar-se um ‘homem especializado’ em uma ciência desprovida de um senso intuitivo e, por isso, incapaz de provocar-lhe com as questões mais essenciais da vida e do pensamento. Na carta a seguir, datada de 13 de abril de 1869, Nietzsche confia ao amigo Gersdorff a importância da severidade filosófica de Schopenhauer como um caminho alternativo para dar aos seus estudos filológicos um fundo filosófico.

É certo que estou, agora, num gênero de filisteísmo, o do ‘homem especializado’, mas é natural que o labor diário e a contínua concentração do pensamento sobre determinados problemas e sectores científicos embotem um pouco a livre sensibilidade, e ataquem, nas suas raízes, o sentido filosófico. Ainda imagino que poderei escapar a este perigo com mais paz e segurança do que a maior parte dos filólogos. A severidade filosófica arraigou-se profundamente em mim, e o grande mestre Schopenhauer mostrou-me, com bastante clareza, os verdadeiros e essenciais problemas da Vida e do Pensamento, para que eu nunca tema chegar a uma ignominiosa apostasia da ‘Ideia’. Injetar esse novo sangue à minha ciência, levar aos meus ouvintes aquela severidade schopenhaueriana impressa na fronte do homem sublime, eis o meu desejo e a minha ousada esperança. A vontade de ser mais do que um adestrador de bons filólogos, a geração de professores atuais; o cuidado pela jovem ninhada que nos há de suceder; tudo isto adeja ante minha alma (NIETZSCHE, 1994, p. 66).

Essa tentativa do jovem Nietzsche de conferir aos seus estudos filológicos um fundo filosófico aparece, segundo, ele mesmo, em seu trabalho sobre Demócrito. Nesse

trabalho, ele comenta numa carta a Erwin Rohde¹, que seu interesse central é a generalidade humana, e nele pode-se sentir “um cozido schopenhaueriano”:

Tenho grandes desejos de dizer aos filólogos, na minha composição sobre Demócrito – trabalho in *honoren Ritscheli* – algumas verdades amargas. Até agora, acaricio a bela esperança de que o meu escrito tenha um fundo filosófico, coisa que não consegui em nenhum de meus escritos anteriores. O objetivo de meu trabalho é a história dos estudos literários, na antiguidade e na época moderna. Os pormenores não me interessam muito, por agora; o que me atrai é a generalidade humana; como se foi constituindo a necessidade de uma investigação histórico-literária, e como esta foi tomando forma, nas mãos dos filósofos. Creio que todas as ideias que iluminaram o campo da história literária foram herdadas daqueles raros gênios que vivem no pensamento dos homens cultos, e que todos os resultados obtidos nesse campo são devidos, unicamente, à *aplicação prática* de tais ideais. Os que criaram alguma coisa na investigação literária foram precisamente aqueles que não se lhe dedicaram como trabalho principal e absoluto, ou, pelo contrário, as obras mais famosas desta disciplina foram escritas por homens desprovidos de força criadora. Estas opiniões pessimistas, que escondem em si um novo culto do gênio, ocupam-me continuamente, e quero verificá-las. Em mim mesmo, a prova é positiva. Já nas linhas anteriores deves ter notado o cheiro do cozido schopenhaueriano. (NIETZSCHE, 1994, p. 42-43)²

A partir dos trechos das cartas citadas, podemos dizer que a adesão inicial do jovem Nietzsche, ao pensamento de Schopenhauer, é motivada pela possibilidade de fundar uma filosofia pragmaticamente orientada³. Nessa ocasião, Nietzsche já se encontrava afetado pelos problemas mais candentes de sua época. A modernidade havia perdido de vista o sentimento de cultura como uma unidade de diferentes impulsos, isto é, como resultado de uma educação voltada para a formação de um povo enquanto unidade concreta, tal como fora a cultura grega.

E é nesse sentido que Nietzsche toca no problema da filologia e descarrega seus dissabores com relação ao modo como ela transmite a antiguidade grega; uma transmissão meramente erudita que não contribuía para arrancar o homem moderno da hipertrofia do conhecimento científico em detrimento do conhecimento intuitivo.

A experiência com o pensamento de Schopenhauer foi, dessa maneira, decisiva para o jovem Nietzsche intervir no debate acerca da cultura grega com o intuito de transmitir aos seus leitores mais do que uma visão filológica da antiguidade. Trata-se, para ele, não apenas de fornecer uma comprovação científica a respeito do que foi a

¹ A referida carta é datada de 13 de Abril de 1869.

² Grifo nosso.

³ Em uma carta a Erwin Rohde, datada em 1867, Nietzsche fala com bastante firmeza que esse era o propósito de sua filosofia: “Asseguro-te que a minha filosofia tem, presentemente, oportunidade de ser me tornar de utilidade prática” (NIETZSCHE, 1994, p. 38).

cultura grega, mas antes de tudo de fornecer um novo horizonte à modernidade, tendo como referência o frescor da jovialidade grega guiada pelo espírito trágico. Para tanto, deve-se ter como pressuposto que os gregos não foram essencialmente apolíneos, tal como costuma ensinar a tradição filológica e helenista. A ideia de que os gregos foram essencialmente apolíneos, de acordo com a interpretação de Nietzsche, de fato, é oriunda dos próprios gregos. Contudo, essa ideia comporta os traços de um momento em que a cultura grega já havia perdido o seu vigor em função do otimismo teórico socrático. Nesse contexto, os elementos mais vitais da cultura grega, tais, como, o mito, a arte, e em especial, a música, já haviam perdido sua força para a razão teórica, que é convertida na principal potência para a educação grega.

O Nascimento da tragédia, a primeira obra publicada por Nietzsche, tem como principal objetivo fornecer uma interpretação acerca da cultura grega reclamando a força de sua origem⁴. Tal força não poderia ser encontrada a partir de um estudo guiado pela perspectiva lógico-racional, uma vez que foi justamente por causa do peso dado à razão na condução das interpretações acerca da cultura grega é que o aspecto intuitivo dos gregos foi minimizado. Na primeira seção de *O Nascimento da tragédia*, Nietzsche faz questão de chamar a atenção para o fato de que não foi por meios de conceitos que os gregos criaram seu mundo dos deuses, e, sim, por meio de uma intuição oriunda da mais profunda experiência dos gregos com o problema da existência.

Essa é a razão pela qual, neste capítulo, concentraremos nossa atenção em torno do pensamento de Schopenhauer, de modo especial em torno da questão do pessimismo conduzido pela noção de intuição, na medida em que é pela via intuitiva

⁴ É importante esclarecer que esta reivindicação da origem tem um sentido relativizado. Nietzsche elabora uma narrativa complexa para tentar identificar quais elementos permitiram aos gregos se desenvolverem até alcançarem a forma artística da tragédia. Esta não está dada na origem, mas é o resultado de um grande esforço que inclui absorção e reelaboração de elementos estrangeiros e controle daqueles aspectos mais sombrios e destrutivos que operavam dentro da própria cultura. Por isso, quando falamos sobre a ideia de que há uma reivindicação da origem, isso não sugere que Nietzsche esteja endossando uma noção de autoctonia grega, ideia que ele, inclusive, recusa veementemente em muitas passagens. Os gregos são exemplares por serem mestres do aprendizado fecundo. Em *A filosofia na Idade trágica dos gregos*, isso fica claro quando ele diz: “O caminho para as origens leva, em todo o lado, a barbárie, e quem se ocupa dos gregos deve lembrar-se sempre de que o desejo imoderado do saber é, em si e em todos os tempos, tão bárbaro como o ódio ao saber, e de que os Gregos domaram o seu instinto de conhecimento, em si insaciável, mediante a consideração pela vida e mediante uma necessidade de vida ideal – porque o que aprendiam logo o queriam viver. Os Gregos também filosofaram como homens da civilização e com os fins da civilização e, por isso, não tiveram de se dar ao trabalho de voltar a inventar os elementos da filosofia e da ciência, por causa de qualquer arrogância autóctone [...]” (NIETZSCHE, s/d, p. 20).

que Schopenhauer constrói tanto a teoria do conhecimento quanto a metafísica sob novos moldes, a saber, sob o terreno da experiência.

No livro I de *O mundo...* ele trata da intuição empírica considerando-a como um saber desvinculado da capacidade racional sem nenhum prejuízo para a aquisição de um conhecimento completo acerca do mundo como representação.

No livro II Schopenhauer põe em cena o mundo sob o ponto de vista da Vontade, cujo acesso está vedado à intuição empírica, pelo fato desse lado do mundo não comportar uma explicação a partir de causa e efeito, tal como ocorre no mundo como representação. O mundo como Vontade é desprovido de razão (*Grundlos*) e, enquanto tal, ele se encontra fora do mundo regido pelo princípio de razão.

Contudo, para Schopenhauer existe uma forma de termos acesso a esse mundo, e é então, por isso, que ele apresenta o argumento do corpo próprio como à via subterrânea para a solução do enigma do mundo. No contexto do livro II, Schopenhauer opera uma transição entre o fenômeno e a coisa-em-si instituindo o corpo como a peça chave para esse movimento. Trata-se da conexão entre a experiência externa e a experiência interna que conduz o sujeito do conhecimento para dentro de si mesmo, o lugar onde ele experimenta a força indômita da vontade em seus próprios desejos e afetos, que somente ele percebe mediante a intuição interna. A partir dessa via intuitiva interna, descobrimos que, além de sermos sujeito do conhecimento, somos também sujeito do querer (vontade). Ao descobrimos que nossas sensações e desejos são manifestações da Vontade em nosso próprio corpo, concluímos, por analogia, que todos os demais seres, desde os inorgânicos até os orgânicos, são portadores dessa mesma Vontade, qual é imperativa em todas as formas de vida. A conclusão analógica de que todos os seres, sem distinção, são manifestações de uma mesma Vontade é o que permitirá a Schopenhauer instituí-la como o em-si do mundo, uma vez que ela atua em tudo o que existe.

Na evolução do argumento analógico, o caráter faminto e irracional da Vontade vai se revelando no trágico espetáculo da natureza, em cujo movimento configura-se o conflito da Vontade com ela própria:

Tal conflito, entretanto, é apenas a manifestação da discórdia essencial da Vontade consigo mesma. E a visibilidade mais nítida dessa luta universal se dá justamente no mundo dos animais – o qual tem por alimento o mundo dos vegetais – em que cada animal se torna presa e alimento de outro, isto é, a

matéria, na qual uma Ideia se expõe, tem de ser abandonada para exposição de outra, visto que cada animal só alcança sua existência por intermédio da supressão contínua de outro. Assim a Vontade de vida crava continuamente os dentes na própria carne e em diferentes figuras é seu próprio alimento, até que, por fim, o gênero humano, por dominar todas as espécies, vê a natureza como um instrumento de uso. Esse mesmo gênero humano [...] manifesta em si próprio aquela luta, aquela autodiscórdia da Vontade de maneira mais clara e terrível quando o homem se torna o lobo do homem, *homo homini lupus* (SCHOPENHAUER, 2005 p. 211-212).

Essa imagem da natureza, como sendo um combate perpétuo, coroa o pessimismo de Schopenhauer e o leva a concluir que este mundo é o pior dos mundos possíveis e que o sofrimento é essencial e inevitável a toda vida.

A Vontade que sempre corre em direção a um novo alvo sem nunca atingir uma satisfação é o critério de consideração do mundo como representação, cujo fundamento é ela própria. Trata-se da vontade objetivada no indivíduo que Schopenhauer entende como sendo a origem do sofrimento, uma vez que ao objetivar-se em tudo que existe, ela expia no mundo da maneira mais terrível, em sua eterna insatisfação, de modo que o mundo expressa seu caráter mais sinistro do eterno retorno do mesmo, pois voltamos sempre ao mesmo ponto, posto que a Vontade é uma perpétua repetição de sofrimento e insatisfação, que faz da experiência humana um martírio sem fim.

Considerando que o centro do pensamento de Schopenhauer é o problema da incontornabilidade do sofrimento (*Leiden*), o homem, na qualidade de grau mais elevado de objetivação da vontade, é o ser que experimenta de modo mais acentuado a gravidade terrível do poder incondicional da vontade. Somente o homem é capaz de espantar-se com sua própria existência inserida nesse espetáculo terrível que é o mundo da Vontade.

O homem é a criatura que expressa a insatisfação da Vontade de forma mais nítida, sua existência oscila entre o sofrimento e o tédio, pois, a cada alvo atingido pela Vontade, ocorre, imediatamente, à corrida em direção a um novo alvo, um novo desejo.

Não resta dúvida de que essa visão da existência humana exerceu sobre o jovem Nietzsche um forte impacto, como se pode notar na carta que ele escreve a sua irmã Elisabeth e a sua mãe Franziska, em 5 de novembro de 1865:

Devemos fabricar uma existência o mais suportável possível? Há dois caminhos, minhas queridas. Ou você se esforça e se acostuma a limitar o máximo suas exigências, e reduz o mais possível a meta do espírito, buscando as riquezas e os prazeres do mundo. Ou bem se sabe que a vida é miserável, se sabe que somos os escravos de uma vida quanto mais queremos desfrutá-la, e, em seguida uma privação dos bens da vida, se exercita na abstinência, se é avaro consigo mesmo e carinhoso com os outros – pelo fato de que somos compassivos com os companheiros de miséria –, em resumo, se vive segundo as exigências restritas do cristianismo primitivo, não do atual, edulcorado, confuso. O cristianismo não é algo que se possa ‘viver pela metade’, *en passant*, ou porque está na moda. É, pois, a vida suportável? Sim, porque sua carga é sempre mais suave e já não há vínculos que nos liguem a ela. A vida é suportável, porque podemos livrar-nos dela sem dor (NIETZSCHE, 2005, p. 363.).

Pela data em que foi escrita, podemos constatar que essa carta reflete uma leitura ainda muita fresca de *O mundo...* uma vez que o contato de Nietzsche com essa obra se deu em outubro de 1865. Portanto, ela comunica o impacto de uma experiência bem recente com o pensamento de Schopenhauer. A pergunta se a vida é suportável, por exemplo, ganhará uma resposta em *O Nascimento da tragédia*, bem diferente da que aparece na carta citada.

De fato, Nietzsche usa a linguagem de Schopenhauer ao longo de *O Nascimento da tragédia*, e a adoção dessa linguagem deve-se ao forte impacto que a visão de mundo schopenhaueriana exerceu sobre ele. Seguindo a esteira do pensamento de seu mestre, Nietzsche também entende que a Vontade é caótica, portadora de contradição e de dor. Mas, enquanto Schopenhauer só consegue ver na Vontade esses traços, não havendo outra possibilidade de nos isentarmos deles, senão mediante a sua negação, Nietzsche, por sua vez, apresenta a possibilidade de a Vontade ser experimentada de forma prazerosa através do fenômeno da arte trágica.

Sendo assim, antes de tratarmos da recepção do conceito de Vontade no contexto da primeira obra de Nietzsche, faz-se necessário uma rápida incursão pelo pensamento de Schopenhauer, a fim de avaliarmos o alcance da influência que o pessimismo do filósofo de Danzig exerceu sobre as primeiras experimentações filosóficas de Nietzsche.

Seguiremos, neste capítulo, apresentando de forma breve, os quatro movimentos do pensamento de Schopenhauer, os quais começam com o mundo visto sob o ponto de vista da representação; em seguida, o mundo visto sob o ponto de vista

da Vontade; e, por fim, a contemplação estética e a ética, como os dois meios sugeridos pelo filósofo para que o inevitável sofrimento do mundo seja amenizado.

Essa rápida incursão pelo pensamento de Schopenhauer, tendo como fio condutor a intuição como um caminho alternativo para uma abordagem da própria coisa-em-si, nos permitirá discutir no terceiro capítulo como Nietzsche se apropria da noção de intuição enquanto capacidade estética que possibilitou aos gregos lidar com o problema do pessimismo revelado pela figura do dionisíaco. A partir de uma noção peculiar do dionisíaco, Nietzsche formula a tese do Uno-primordial (*UrEine*) tendo como fonte de inspiração o conceito de Vontade schopenhaueriano. Mas há que se destacar que esse conceito, ao ser interpretado sob o aspecto do Uno-primordial (*UrEine*), ganhará características e movimentos que são incompatíveis com a Vontade sob o ponto de vista de Schopenhauer.

1.2 A relevância da intuição empírica na teoria do conhecimento de Schopenhauer

A primeira parte de *O mundo como vontade e representação* é dedicada ao estudo do conceito de representação. Nesse primeiro movimento de sua obra capital, Schopenhauer conserva alguns elementos da teoria do conhecimento kantiana, em especial, aqueles que aparecem na *Estética Transcendental*, e que, na apreciação de Schopenhauer, é a parte mais coerente e original da filosofia de Kant. Da *Estética Transcendental*, Schopenhauer herda a teoria do tempo e do espaço, a qual é mantida em sua teoria como formas *a priori* da sensibilidade. Segundo Schopenhauer, a tese de que o tempo e o espaço encontram-se *a priori* em nossa consciência e que podem ser “[...] completamente conhecidas partindo-se do sujeito, sem o conhecimento do objeto [...], é um dos méritos capitais de Kant” (SCHOPENHAUER, 2005, p. 46). Em conformidade com o espírito do Idealismo kantiano⁵, Schopenhauer considera o mundo como o

⁵ Contudo, o próprio Schopenhauer filia o seu idealismo ao de Berkeley, como ele aponta na *Crítica da filosofia kantiana*. O problema de Kant, segundo Schopenhauer, é que este teria recuado diante das consequências idealistas de sua filosofia na segunda edição da *Crítica da Razão pura*, a qual não mantém a mesma postura idealista da primeira edição. Esta é a razão pela qual ele prefere a primeira edição, por julgá-la mais consequente e coerente. Nesse sentido, Schopenhauer reconhece que na primeira edição da *Crítica da Razão pura*, Kant expôs “(...) seu idealismo com extrema beleza e distinção”, mas na segunda edição toda a passagem em que ele expressa esse idealismo foi suprimida, e em contrapartida, ele

resultado de minha representação, conforme ele diz na sentença de abertura de *O mundo como vontade e como representação*. A correspondência que há entre a sentença “O mundo é minha representação” (SCHOPENHAUER, 2005, p. 43) com a Estética Transcendental é que só podemos ter conhecimento das aparências (fenômenos, *Erscheinungen*), e não das coisas em si mesmas, conforme postulara Kant, mediante a famosa distinção entre coisa-em-si e fenômeno, outro aspecto do pensamento Kantiano que Schopenhauer considera meritório.

Nas seções I e II de *O mundo...* Schopenhauer segue os passos de Kant, uma vez que sua teoria da representação, guiada pela sentença “O mundo é minha representação”, tem como referência a Ideia de que a nossa mente só pode ter acesso aos fenômenos e não à coisa-em-si. Segundo Schopenhauer, torna-se claro e certo que o sujeito:

[...] não conhece sol algum e terra alguma, mas sempre apenas um olho que vê um sol, uma mão que toca uma terra. Que o mundo a cercá-lo existe apenas como representação, isto é, tão-somente em relação a outrem, aquele que representa, ou seja, ele mesmo. – se alguma verdade pode ser expressa *a priori*, é essa, pois é uma asserção da forma de toda experiência possível e imaginável, mais universal que qualquer outra, que tempo, espaço e causalidade, pois todas essas já a pressupõem; e, se cada uma dessas formas, conhecidas por todos nós como figuras particulares do princípio de razão, somente valem para uma classe específica de representações, a divisão em sujeito e objeto, ao contrário, é a forma comum de todas as classes, unicamente sob a qual é em geral possível pensar qualquer tipo de representação, abstrata ou intuitiva, pura ou empírica [...] (SCHOPENHAUER, 2005, p. 43).

Do exposto, podemos perceber que o princípio de razão na versão schopenhaueriana é de inspiração kantiana, posto que esse princípio é regido por três formas existentes *a priori* no sujeito: o espaço, o tempo e a causalidade, que no contexto

introduziu uma série de argumentos novos que entram em contradição com a primeira edição. Por isso, Schopenhauer considera a segunda edição da *Crítica da Razão pura* uma obra mutilada e corrompida pelo seu próprio autor. O verdadeiro idealismo para Schopenhauer não é aquele que os pós-kantianos divulgaram e sim aquele idealismo de matriz berkeleyana com sua fórmula “nem um sujeito sem objeto”. Em uma passagem do texto *Crítica da filosofia kantiana* Schopenhauer diz que Kant chegou a usar essa fórmula com a mesma ênfase que ele e Berkeley, quando explica na Estética que “[...] o mundo posto diante de nós no espaço e no tempo como simples representação do sujeito que conhece” (Cf. SCHOPENHAUER, 2005, p. 546). Esse idealismo é para Schopenhauer fundamental para a introdução correta da coisa em si, isto é, nunca deixar brechas que possam conduzir à confusão da coisa em si com a representação. É nesse sentido que Schopenhauer refuta a segunda edição da *Crítica*, em especial a segunda parte; em seu ponto de vista, na segunda edição Kant não mantém seu idealismo com tanta convicção como na primeira edição, e a consequência disso é que a *coisa em si* ficou mal explicada, “[...] o modo como Kant introduz a COISA-EM-SI; e, sem dúvida essa é a principal razão para ele, na segunda edição, suprimir a citada passagem principal idealista e se autodefinir como opositor do idealismo de Berkeley, com o que, entretanto, incorporou inconseqüências à sua obra, sem poder remediar o principal defeito dela”. (Ibidem, p. 547).

de *O mundo...* são consideradas como formas válidas para todo objeto, isto é, o modo universal de sua aparição fenomenal.

Já, a divisão entre sujeito e objeto significa a forma mais geral da representação, é o primeiro fato da consciência que aponta para o lugar do sujeito na teoria Schopenhaueriana: “tudo o que pertence e pode pertencer ao mundo está inevitavelmente investido desse estar condicionado pelo sujeito, existindo apenas para este” (Ibidem, p. 44). Porém, as noções de sujeito e objeto são pensadas em Schopenhauer de modo recíproco. Essa reciprocidade afasta a Ideia de que é possível haver representação sem o envolvimento simultâneo dessas suas noções. A própria sentença “O mundo é minha representação” já pressupõe esse envolvimento, descartando a possibilidade de qualquer representação que tenha como ponto de partida o sujeito ou objeto. Para Schopenhauer

[...] Verdade alguma é, portanto, mais certa, mais independente de todas as outras e menos necessita de uma prova do que esta: o que existe para o conhecimento, portanto o mundo inteiro, é tão somente objeto em relação ao sujeito, intuição de quem intui, numa palavra representação. (SCHOPENHAUER, 2005, p. 43).

Sendo assim, a representação em Schopenhauer tem como ponto diferencial a pressuposição de uma relação indissociável entre o sujeito que percebe e o objeto que é percebido; isso significa que a representação é, pois, o ponto de partida da teoria do conhecimento schopenhaueriana. Ele não elege nem o sujeito nem o objeto como o ponto de partida do conhecimento. Considerar que o conhecimento tenha seu início no sujeito ou no objeto é para Schopenhauer o primeiro equívoco que precisa ser ratificado; caso contrário, o conhecimento sempre estará sob a sombra do dogmatismo⁶. Segundo a interpretação de Cacciola (1994, p. 26) o que Schopenhauer define por dogmatismo é “(...) a admissão de um fundamento ou razão que explique quer o sujeito, quer o objeto, como seu efeito; no primeiro caso tem-se um dogmatismo realista e, no segundo, idealista”.

Para não cair nas malhas do dogmatismo, Schopenhauer optou por partir da representação ao invés de partir do sujeito ou do objeto. Embora, em sua noção de

⁶Aqui, Schopenhauer compartilha da mesma preocupação de Kant, que mediante o Idealismo Transcendental julgou ter resolvido a querela entre o dogmatismo realista e idealista. Contudo, os próprios herdeiros de Kant acabaram adotando posturas dogmáticas, como é o caso de Fichte que postulou a noção de um sujeito absoluto. Schopenhauer pretende marcar sua posição frente a essa noção bem como a noção que julga o objeto também como algo absoluto.

representação compreenda sujeito e objeto de forma simultânea, afastando-se assim do dogmatismo tanto idealista quanto realista, há em sua teoria do conhecimento, como já insinuamos, uma proposta idealista, posto que o sujeito é interpretado como o sustentáculo do mundo, “[...] a condição universal é sempre pressuposta de tudo que aparece, de todo objeto, pois tudo o que existe, existe para o sujeito” (SCHOPENHAUER, 2005, p. 45). Contudo, essa atividade do sujeito frente ao objeto, quer dizer expressamente que: Ser-objeto é ser conhecido por um sujeito; ser-sujeito quer dizer ter um objeto,

Tais metades são, em consequência, inseparáveis, mesmo para o pensamento: cada uma delas possui significação e existência apenas por e para a outra; cada uma existe com a outra e desaparece com ela. Elas se limitam imediatamente: onde começa o objeto, termina o sujeito. (SCHOPENHAUER, 2005, 46).

Podemos, então, compreender que na teoria do conhecimento de Schopenhauer, a representação sob o princípio de razão se esgota na relação sujeito e objeto⁷. Além disso, confirma-se que todo o mundo representado só existe em relação a um sujeito que conhece. Não há, portanto, coisa-em-si na perspectiva da representação, assim como também não há relação de causa e efeito entre sujeito e objeto; esta só é possível entre objetos, os quais estão condicionados ao tempo e ao espaço, segundo a lei de causalidade que organiza a percepção dos mesmos.

Desse modo, todas as coisas que percebemos estão situadas em um determinado lugar no espaço, a presença de um objeto se dá num certo instante do tempo e é, por assim dizer, efeito e causa de outros objetos. Isso pressupõe, que, só há causa e efeito entre objetos; sendo assim, nenhum objeto que percebemos possui existência em si mesmo; sua existência sempre será relativa. Essa é a realidade empírica do mundo que Schopenhauer identifica com a compreensão indiana do véu de Maia, conforme a passagem abaixo:

‘véu da ilusão, que envolve os olhos dos mortais, deixando-lhes ver o mundo do qual não se pode falar que é nem que não é, pois assemelha-se ao sonho, ou ao reflexo do sol sobre a areia tomado a distância pelo andarilho como

⁷A divisão sujeito e objeto implica, como em Kant, que a organização perceptiva e conceitual do mundo é de autoria do homem. Contudo, Schopenhauer não concorda com a concepção kantiana de que os dados, os objetos, possam existir independentes do sujeito que os percebe. Para Schopenhauer os objetos não são dados à percepção do homem e sim criados por ele, daí porque “(...) caso aquele único ser desaparecesse, então o mundo como representação não mais existiria” (SCHOPENHAUER, 2005, p. 46), o que quer dizer que o homem não percebe o mundo, ele é criador do mundo, conforme diz a expressão: “O mundo é minha representação”.

água, ou ao pedaço de corda no chão que ele toma como serpente' (SCHOPENHAUER, 2005, p. 49).

Até aqui, podemos perceber que a teoria do conhecimento schopenhaueriana tem uma correspondência com a teoria kantiana no que diz respeito ao espaço e ao tempo como formas essenciais e universais de todo objeto. Em ambos, encontramos como ponto de confluência a Ideia de que, sob o ponto de vista da representação submetida ao princípio de razão, somente podemos ter acesso ao fenômeno e não à coisa-em-si, que, na apropriação de Schopenhauer, corresponde à Vontade, o outro lado do mundo que é inacessível à representação devido à sua completa relatividade.

É importante destacar, contudo, que o verdadeiro propósito de Schopenhauer, ao analisar o conceito de representação, é fazer uma revisão crítica de todas as teorias do conhecimento que o antecedem, e, nessa revisão, a teoria kantiana também é submetida à crítica, a fim de ressaltar a relevância da intuição empírica no processo cognitivo. Para tanto, já no contexto da primeira parte de *O mundo...*, Schopenhauer opera uma mudança na teoria do conhecimento kantiana. O que muda é o fato de o Entendimento puro atuar diretamente, sem nenhuma mediação, sob as formas da sensibilidade caracterizando uma espécie de unidade indissociável. Essa atuação direta do entendimento sobre as formas puras do espaço e do tempo, de acordo com Schopenhauer, só é possível mediante a categoria de causalidade, que, em Kant, se situa ao lado de diversas outras categorias, objeto de análise da Analítica Transcendental, mas que não compõe uma unidade direta com as formas puras da sensibilidade.

Desse modo, o entendimento, no contexto da teoria do conhecimento schopenhaueriana, é intuitivo, e conseqüentemente, a intuição não é somente sensível, ela é também intelectual. Esse é um dos pontos centrais da filosofia kantiana julgada por Schopenhauer como necessário submeter a uma revisão, posto que, em Kant, na dimensão da intuição não há conhecimento propriamente dito; isto é, não há ainda objeto. Essa impossibilidade é justificada em Kant sob o argumento de que a intuição não opera nenhuma síntese. Em sua teoria do conhecimento, toda ligação, quer seja a ligação do diverso da intuição ou de vários conceitos é um ato exclusivo do

entendimento, faculdade que não é intuitiva e, sim, judicativa, cuja função é determinar os objetos por meio de categorias, as quais dominam a experiência e o mundo objetivo⁸.

Esse modo kantiano de compreender o papel do entendimento no processo cognitivo é na primeira parte de *O mundo...* submetida a uma crítica a título de revisão e de acréscimo. Entretanto, no texto intitulado *Crítica da filosofia kantiana*, Schopenhauer submete a teoria do conhecimento de Kant a uma crítica que ultrapassa o sentido de acréscimo ou de revisão.

A apreciação desfavorável de Schopenhauer recai, impiedosamente, sob a Analítica Transcendental, que, em seu julgamento, é a parte mais fracassada e lacunar da teoria do conhecimento de Kant, pois, nela, ele não só manteve a lacuna acerca da intuição empírica (que não ficou bem esclarecida na Estética), como a submeteu às suas doze categorias. Segundo Schopenhauer, essa doutrina das categorias nada mais revela que o amor de Kant pela simetria, o que acabou obscurecendo as meritórias descobertas do filósofo, tal como a teoria do espaço e do tempo. Segundo Schopenhauer:

Gratificado com este achado feliz, quis seguir com tal filão ainda mais longe, e seu amor pela simetria arquitetônica lhe forneceu o fio condutor. Assim como decerto encontrara uma intuição pura *a priori* como condição subjacente à intuição empírica, assim também acreditou que certos CONCEITOS PUROS, como pressuposição em nossa faculdade de

⁸ Para Kant o processo cognitivo que começa com a experiência só adquire estatuto de conhecimento, no sentido próprio da palavra, mediante a faculdade do entendimento e suas regras, as quais conferem uma unidade conceitual ao objeto dado na intuição. Segundo Kant, “[...] o espaço e o tempo contêm, sem dúvida, um diverso de elementos da intuição pura *a priori*, mas pertencem todavia às condições de receptividade do nosso espírito, que são as únicas que lhe permitem receber representações de objectos e que, por conseguinte, também têm sempre que afectar o conceito destes. Porém, a espontaneidade do nosso pensamento exige que este diverso seja percorrido, recebido e ligado de determinado modo para que se converta em conhecimento. A este ato dou o nome de síntese” (KANT, 1997, p.108). Disso resulta que o conhecimento é síntese de representações. “Entendo pois por *síntese*, na acepção mais geral da palavra, o acto de juntar, umas às outras, diversas representações e conceber a sua diversidade num conhecimento. Tal síntese é *pura* quando o diverso não é dado empiricamente, mas *a priori* (como o que é dado no espaço e no tempo). Antes de toda análise das nossas representações, têm estas de ser dadas primeiramente e nenhum conceito pode ser de origem analítica *quanto ao conteúdo*. Porém, a síntese de um diverso (seja dado empiricamente ou *a priori*) produz primeiro um conhecimento, que pode aliás de início ser ainda grosseiro e confuso e portanto carecer da análise; no entanto, é a síntese que, na verdade, reúne os elementos para o conhecimento e os une num determinado conteúdo; é pois a ela que temos de atender em primeiro lugar, se quisermos julgar sobre a primeira origem do nosso conhecimento. A síntese em geral é [...] um simples efeito da imaginação, função cega, embora imprescindível, da alma, sem a qual nunca teríamos conhecimento algum, mas da qual muito raramente temos consciência. Todavia, reportar essa síntese a *conceitos* é uma função que compete ao entendimento e pela qual ele nos proporciona pela primeira vez conhecimento no sentido próprio da palavra” (KANT, 1997, p. 109). “[...] Há, pois, conceito de objetos em geral, que fundamentam todo o conhecimento de experiência, como suas condições *a priori*; consequentemente, a validade objectiva das categorias como conceitos *a priori*, deverá assentar na circunstância de só elas possibilitarem a experiência (quanto à forma do pensamento)” (KANT, 1997, p.124-125).

conhecimento, estariam no fundamento dos CONCEITOS empiricamente adquiridos, com o que o pensamento empiricamente real só seria possível mediante um pensamento puro *a priori*, o qual, porém, em si não teria objetos, mas teria de tirá-los da intuição (SCHOPENHAUER, 2005 p. 562).

Para Schopenhauer, levado pelo seu amor à simetria arquitetônica, Kant insiste no erro de buscar conceitos puros para fundar conceitos de procedência empírica, do mesmo modo como ele havia feito na Estética ao estabelecer que as intuições puras sejam condições para as intuições empíricas. Isso revela que Kant mantém o tempo todo a intuição empírica sob a dependência de algo anterior a ela, e não lhe confere nenhuma autonomia no processo cognitivo.

Desse modo, de acordo com a crítica schopenhaueriana, não resta dúvida que Kant permanece nesse erro devido à confusão entre o conhecimento intuitivo e o conhecimento abstrato. A falta de clareza nessa distinção, de acordo com Schopenhauer, conduziu o pensamento de Kant a contradições insolúveis, geradores de sérios problemas de interpretação acerca de alguns conceitos que dependem dessa clareza de distinção. O conceito de objeto, por exemplo, segundo Schopenhauer, foi o que mais permaneceu indefinido devido à imprecisão entre os dois domínios de conhecimento citados. O postulado kantiano de que

Nosso conhecimento possui duas fontes, a saber, receptividade das impressões e a espontaneidade dos conceitos: a primeira é a capacidade de receber impressões, a segunda a capacidade de conhecer um objeto por meio destas representações: pela primeira um OBJETO nos é dado, pela segunda ele é pensado (KANT, Apud SCHOPENHAUER, 2005, p. 551),

nos leva a entender que se trata do mesmo objeto. Nesse caso, o objeto kantiano seria uma espécie de andrógino, que pode ser entendido como representação e ao mesmo tempo como coisa-em-si⁹. Para Schopenhauer, o objeto da experiência, sobre o qual

⁹ Em termos gerais, no contexto kantiano, a palavra objeto (*Gegenstand*) é usada para se referir ao fenômeno que aparece no espaço e no tempo. Na dimensão da intuição sensível o objeto não possui uma determinação conceitual, trata-se ainda de uma multiplicidade de sensações não estruturadas. Para que esse objeto possa ser determinado é necessária a ação do entendimento que ao aplicar-lhe suas regras o transforma em objeto (*Objekt*) (resultado da síntese das representações). O objeto sintetizado, conforme a seguinte passagem, “[...] é aquilo em cujo conceito está reunido o diverso de uma intuição dada” (KANT, 1997, p. 136). Isso quer dizer que a noção de objeto na ordem do conhecimento está necessariamente relacionada ao entendimento. Contudo, o objeto enquanto múltiplo sensível sofre uma determinação formal pela ação do entendimento, que aplica a ele um conceito puro atribuindo-lhe unidade. Nesse sentido, para Kant, os conceitos puros do entendimento só se aplicam aos objetos de uma experiência possível. Embora o objeto (*Objekt*) do conhecimento tenha um caráter conceitual, ele ainda está circunscrito na esfera da experiência possível. Tanto *Gegenstand* quanto *Objekt* são passíveis de conhecimento pelo sujeito. Contudo, em Kant há registros de objetos que não se encontram na esfera da representação, não sendo, portanto objetos fenomênicos e sim objetos inteligíveis. Por vezes esse objeto irrepresentável é também nomeado de Objeto Transcendental, um dos conceitos que mais gerou

Kant tanto fala, mas, porém, não esclarece, “[...] o objeto propriamente dito das categorias, não é a representação intuitiva, mas também não é o conceito abstrato, é diferente de ambos, e, no entanto, são os dois ao mesmo tempo; vale dizer, um completo disparate” (SCHOPENHAUER, 2005, p. 549). Essa falta de precisão em relação ao conceito de objeto abre uma brecha para a possibilidade de transformar a coisa-em-si em objeto. Segundo Schopenhauer, “caso, entretanto, não se queira computar o objeto da representação à representação, e assim identificá-los, então ter-se-ia de transformá-lo em coisa-em-si: ao fim, isso depende do sentido atribuído à palavra objeto” (SCHOPENHAUER, 2005, p. 557).

Há, portanto, segundo a crítica de Schopenhauer, uma confusão na teoria kantiana quando se trata de esclarecer o sentido da palavra objeto. Toda essa oscilação advém da confusão entre pensamento e intuição, tendo por consequência a determinação equivocada de que a intuição possui um caráter puramente sensível e, devido a isso, a partir dela, não é possível obter um conhecimento objetivamente válido. O conhecimento é para Kant uma tarefa que compete ao Entendimento na medida em que é a faculdade responsável por pensar as representações intuitivas com a aplicação de suas categorias¹⁰. Portanto, o Entendimento, enquanto faculdade dos conceitos, de acordo com a *Crítica da Razão pura*, não está situada na esfera da intuição, mas fora dela.

controvérsia entre os pós-kantianos e que ainda fomenta tensas discussões a respeito da coisa-me-si. O ponto polêmico em torno do Objeto Transcendental é que ele é identificado em diversas passagens da CRP, não somente como um correlato da coisa-em-si (devido às suas características), mas também é postulado como causa dos fenômenos. A expressão kantiana “objetos fora de nós”, (no sentido da coisa-em-si) como causa de nossas sensações, aparece no §13 de *Prolegômenos* da seguinte maneira: “[...] admito portanto, existirem fora de nós corpos, isto é, coisas que, embora sem dúvida nos sejam de todo desconhecidas pelas representações suscitadas em nós por sua influência sobre a nossa sensibilidade, e as quais denominamos corpos, termo este que designa apenas o fenômeno objeto que nos é desconhecido, mas que nem por isso é menos real”. Tal inferência aparece também na *Crítica da razão pura* (A 288), onde Kant diz que o entendimento “[...] pensa um objeto em-si, mas apenas como um objeto transcendental que é a causa do fenômeno (e, por conseguinte não é, ele próprio, fenômeno), mas que não pode ser pensado nem como grandeza, nem como realidade, nem como substância, etc., (porque estes conceitos exigem sempre formas sensíveis em que determinam um objecto). [...] É-nos lícito, se quisermos, dar a esse objecto o nome de númeno, porque a sua representação não é sensível”. Podemos então dizer que a distinção kantiana entre fenômeno e número ganha um caráter problemático face à teoria do Objeto Transcendental.

¹⁰ Lembramos aqui, que para Kant a cognição é o resultado de um trabalho conjunto de entendimento e sensibilidade. O ponto de divergência entre Kant e Schopenhauer é em relação ao que constitui o ato cognitivo mínimo: para Kant ele tem necessariamente uma estrutura judicativa. Para Schopenhauer não. Se ele tem uma estrutura judicativa mínima, isso significa que as categorias devem já estar presentes desde sempre.

Todavia, para Schopenhauer, estabelecer que a intuição esteja relegada apenas a receber impressões, sendo, portanto, meramente passiva, conduz à conclusão de que “o mundo intuitivo existiria para nós, mesmo se não tivéssemos entendimento algum, que ele chega em nossa cabeça de uma maneira completamente inexplicável [...]” (SCHOPENHAUER, 2005, p. 553).

A fim de esclarecer o que ficou inexplicado na teoria kantiana, é que Schopenhauer insiste em fazer uma revisão crítica da noção de conhecimento empírico. Ao fazê-lo, ele enfatiza que nessa dimensão, ao contrário do que supõe Kant, já temos um conhecimento completo acerca do objeto, sem que para isso seja necessário recorrer aos conceitos abstratos. O cerne do argumento de Schopenhauer consiste em mostrar que a intuição é própria do entendimento e não do pensamento.

No contexto da filosofia de Schopenhauer, o entendimento é a faculdade basilar do intelecto; ele é subjacente a todo conhecimento, seja ele de ordem intuitiva ou de ordem abstrata. Contudo, o conhecimento intuitivo não só ocupa um lugar primário na teoria do conhecimento de Schopenhauer, como também é a condição para constituir o conhecimento abstrato, conforme ele expressa na seguinte passagem:

Embora, pois, os conceitos sejam desde o fundamento diferentes das representações intuitivas, ainda assim se encontram numa relação necessária com estas, sem as quais nada seriam. Relação que, por conseguinte, constitui toda sua essência e existência. A reflexão é necessariamente cópia, embora de tipo inteiramente especial, é repetição do mundo intuitivo primariamente figurado num estofado completamente heterogêneo. Por isso os conceitos podem ser denominados de maneira bastante apropriada representações de representações (SCHOPENHAUER, 2005, p. 87)¹¹.

Ora, se os conceitos são representações de representações, isso significa que as primeiras representações, que são as intuitivas, não só possuem plena independência com referência ao conhecimento abstrato como também é a condição necessária para o segundo, posto que o conceito nada mais seja que uma mera abstração da intuição.

Sendo assim, na teoria do conhecimento schopenhaueriana, a relação de dependência entre conhecimento intuitivo e abstrato se inverte; a razão (faculdade dos conceitos) não só perde o seu estatuto de espontaneidade, como também seria vazia sem as intuições, posto que a intuição não se reduza a uma forma pura de conhecimento da efetividade, ela é também o conteúdo dos conceitos abstratos. Para construir um

¹¹ Schopenhauer regride a uma posição claramente empirista. Sua teoria dos conceitos é basicamente uma teoria da abstração.

conceito, a razão decompõe as múltiplas representações intuitivas em várias partes constitutivas do objeto, disso decorre que a função da razão é simplificar as informações oriundas da intuição, fixando-as em conceitos. O que foi conhecido previamente, na intuição, “[...] a razão permite que se conheça abstratamente, em geral” (SCHOPENHAUER, 2005, p, 102), uma vez que a sensibilidade e o entendimento só podem dar conta de um objeto por vez, isto é, o conhecimento intuitivo só tem alcance do objeto em sua particularidade. Porém, para Schopenhauer, o fato de o entendimento conhecer de maneira intuitiva e imediata o objeto não quer dizer que a intuição empírica seja insuficiente para constituir um conhecimento objetivo; ao contrário, “nossa intuição empírica é de imediato OBJETIVA; exatamente porque procede do nexos causal” (SCHOPENHAUER, 2005, p. 556). Em conformidade com isso, Schopenhauer radicaliza sua crítica a Kant, pois, este compreendeu “[...] apenas conceitos de OBJETOS, não intuições” (SCHOPENHAUER, 2005, p. 562). Ao contrário de Kant, ele afirma que “[...] Objetos existem primariamente apenas para a intuição, e conceitos são sempre abstrações dessa intuição” (SCHOPENHAUER, 2005, p, 562). Sendo assim, só a partir da intuição é possível conhecer o objeto em sua plenitude, sem recorrer a qualquer forma de julgamento. O conhecimento intuitivo possui a capacidade de abranger todo o mundo visível em sua efetividade. O conhecimento abstrato, por sua vez, não está apto a expressar a efetividade, seu grande valor reside apenas na comunicabilidade,

[...] em poder ser fixado e conservado. Só assim se torna tão importante e indispensável na prática. Alguém pode ter pelo entendimento um conhecimento intuitivo e imediato da conexão causal das mudanças e movimentos dos corpos naturais, encontrando nisso completa satisfação; porém, para sua comunicação, faz-se preciso, antes, fixar o assim conhecido em conceitos (SCHOPENHAUER, 2005, p. 105).

Nesse caso, Schopenhauer marca o seu posicionamento crítico em relação ao caráter instrumental da razão, que só tem utilidade em determinadas situações.

Em todos os argumentos de Schopenhauer acerca da distinção do conhecimento intuitivo e abstrato, tanto em *O mundo...* quanto na *Crítica da filosofia kantiana*, sempre prevalecem a possibilidade da obtenção de um conhecimento superior e anterior ao conhecimento abstrato, e, esse conhecimento é adquirido pelo entendimento e pela intuição, que são condições para os conceitos em geral, os quais só existem após as representações intuitivas. Portanto, na inversão de Schopenhauer, o conhecimento abstrato é que é dependente das intuições. O próprio Kant chega a admitir

que, de fato, “Pensamentos sem conteúdo são vazios”, contudo, essa sentença é imediatamente obscurecida pela sentença seguinte: “intuições sem conceitos são cegas”. Na sequência, ele acrescenta: “Pelo que é tão necessário tornar os conceitos sensíveis (isto é acrescentar-lhes o objeto na intuição) como tornar compreensíveis as intuições (isto é, submetê-las aos conceitos)” (KANT, 1997, p. 89).

O ultimato schopenhaueriano é que o conhecimento intuitivo se basta por si mesmo, isto é, o objeto se apresenta de forma direta já no âmbito da intuição, não sendo necessário introduzir nenhum conceito abstrato para legitimá-lo. O entendimento, ao aplicar sua única forma, a lei de causalidade, converte de forma imediata a sensação subjetiva em intuição objetiva. Conhecimento imediato quer dizer expressamente um conhecimento sem conceitos, pois, estes só existem após as representações intuitivas. Os conceitos abstratos, diz Schopenhauer: “podem servir tão-somente para acolher a compreensão imediata da intuição, fixá-la e ligá-la, jamais produzi-la” (SCHOPENHAUER, 2005 p. 65). É exatamente por isso que os conceitos são incapazes de conferir realidade às intuições, essas são reais em si mesmas e bastam-se em si mesmas.

Sendo assim, para conhecermos o mundo como representação não é preciso recorrer à razão, pois “[...] o entendimento, transforma de um só GOLPE, mediante sua função exclusiva e simples, a sensação abafada, que nada diz, em intuição” (SCHOPENHAUER, 2005, p. 54).

A partir dessas considerações, Schopenhauer quer dizer que a faculdade do conhecimento não necessita de toda a estranha maquinaria das doze categorias propostas por Kant em sua *Analítica Transcendental*, até porque, nesse grande aparato kantiano, não se atribuiu à intuição do mundo exterior a devida relevância como a coisa principal no processo cognitivo. Além disso, Schopenhauer considera uma falta imperdoável o fato de Kant não ter reconhecido o entendimento enquanto lei de causalidade¹², isto é, que a intuição empírica só é possível mediante a aplicação do

¹² Um das consequências do deslocamento do entendimento para a esfera da intuição empírica, é que a lei de causalidade também deixa de ser uma categoria abstrata para ser também intuitiva. No § 4 de *O mundo* Schopenhauer expõe sua concepção acerca da causalidade, e não por acaso, ele conclui esse capítulo, dizendo que o conhecimento da causalidade é imanente a intuição em geral “[...] em cujo domínio reside a experiência [...]” (SCHOPENHAUER, 2005, p. 55). A interpretação schopenhaueriana acerca da causalidade polemiza com diversas outras interpretações, dentre elas a concepção humana e também a kantiana. Acreditamos que toda a polêmica aberta entre Kant e Schopenhauer em torno da intuição empírica tem como leitmotiv o problema da causalidade, que segundo Schopenhauer de todos os

conhecimento do nexu causal (lei de causalidade), que é a única função do entendimento. Nas palavras de Schopenhauer,

Conhecer a causalidade é sua função exclusiva, sua única força, e se trata de uma grande força, abarcando muito, de uso multifacetado e, não obstante, inconfundível em sua identidade no meio de todas as suas aplicações. Por seu turno, toda causalidade, portanto toda matéria, logo a efetividade inteira, existe só para o entendimento, através do entendimento, no entendimento. (SCHOPENHAUER, 2005, p. 53)

De acordo com esse argumento, se a intuição só tem lugar no entendimento, ela possui então um estatuto intelectual e não somente sensível. Desse modo, o argumento kantiano, que se contentou em dizer que a intuição se limita a receber representações e que o pensamento é a única via capaz de conhecer um objeto por meio dessas representações, não esclarece nada sobre a origem da intuição empírica. Isto significa dizer que a separação feita por Kant entre receptividade e espontaneidade é, para Schopenhauer, uma explicação falsa, pois, sem a operação direta do entendimento (lei da causalidade) na intuição, as impressões não passariam de sensações subjetivas, ou seja, não haveria representação. Para Schopenhauer, é exatamente o fato de o Entendimento operar diretamente na intuição que se torna legítimo dizer que ele cumpre a tarefa de constituir o conhecimento, sem precisar de conceito algum, uma vez que, a própria causalidade é um princípio intuitivo e não teórico. Ao trazer a causalidade para o âmbito da intuição empírica, Schopenhauer simplifica e reforma a maquinaria posta em funcionamento na Analítica Transcendental, que é eliminada como um todo, sendo substituída por uma teoria simples e muito econômica do entendimento puro, parecendo trabalhar sempre em parceria com a sensibilidade. O resultado é uma relativização ou quase uma supressão da separação entre entendimento e sensibilidade, e a elevação da intuição a título de um conhecimento que dispensa o pensamento conceitual como condição à sua validade objetiva.

1.3. A METAFÍSICA DA VONTADE

1.3.1. A identidade entre Vontade e corpo: “A verdade filosófica”

conceitos metafísicos foi o que mais sofreu abusos. A consequência da má interpretação da causalidade por parte de Kant recai sobre a questão da coisa-em-si como possível causa de nossas sensações. (Cf. SCHOPENHAUER, 2005, p. 560) Kant reserva o nexu causal sob o nome “Fundamento do fenômeno”, que tem por consequência uma falsa dedução da coisa-em-si. De acordo com Schopenhauer, essa má dedução da coisa-em-si está relacionada com a confusa explicação de Kant em torno do objeto.

No livro I de *O mundo como vontade e representação* Schopenhauer discute a questão da representação tomando como referência a teoria do conhecimento desenvolvida em a *Crítica da Razão pura*. Contudo, como mostramos no texto anterior, Schopenhauer opera uma mudança na teoria do conhecimento kantiana ao propor que tempo e espaço (formas puras *a priori* da sensibilidade) sofrem uma interferência direta do entendimento, que em Kant comporta doze categorias. Dessas doze categorias, Schopenhauer considera apenas uma, a de causalidade. Ao operar essa mudança, sensibilidade e entendimento, que na teoria kantiana são destacadas como faculdades distintas (embora trabalhem juntas para a construção do conhecimento) são unificadas na teoria do conhecimento schopenhaueriana; nesse contexto, o entendimento é nomeado de princípio de razão, isto é, o princípio que constitui o mundo da representação.

Na perspectiva do mundo como representação, o corpo já ocupa um lugar determinante no processo cognitivo. No terreno epistemológico, o corpo é invocado como a base para a formação de nosso conhecimento tendo início nas sensações corporais. A consciência imediata dessas sensações é a condição para que o entendimento atue como o responsável pela transformação dos dados da sensação em intuições.

Trata-se da passagem da mera sensação (representação imediata) à intuição (representação completa) mediante a aplicação da lei de causalidade. O corpo é o lugar onde se dá essa relação causal pelo fato de ele ser compreendido de um modo muito peculiar na teoria do conhecimento de Schopenhauer, a saber, como objeto imediato, e, enquanto tal, ele exerce a função mediadora em relação aos outros objetos. Ao nomear o corpo em *O mundo...* de objeto *imediato*, Schopenhauer pretende instituí-lo como a pré-condição à intuição de todos os outros objetos da experiência, os quais são objetos *mediatos*. Toda a polêmica suscitada por Schopenhauer em torno da intuição empírica, defendida por ele, como um conhecimento completo, sem necessitar da intervenção de uma atividade reflexiva, tem o propósito de marcar a ideia de que é somente pela experiência do corpo que podemos construir o mundo da representação; essa ideia já se mostra nas primeiras linhas de *O mundo...* “Torna-se claro e certo que não conhece sol

algum e terra alguma, mas sempre um olho que vê um sol, uma mão que toca uma terra” (SCHOPENHAUER, 2005, p. 43).

Schopenhauer, entretanto, já nos adianta que esse modo de considerar o mundo, por mais que seja verdadeiro, não possui consistência ontológica para satisfazer a indagação metafísica acerca da essência íntima do mundo e de todas as coisas que nele aparece. O corpo, na condição de objeto imediato, só pode conduzir o sujeito ao mundo exterior, onde todos os seres estão sujeitos a uma existência meramente relativa, marcada pela transitoriedade e pela multiplicidade. Por isso, nenhuma ciência consegue ir além do mundo da representação, pois, tudo o que ela conhece limita-se à conexão de causa e efeito prosseguindo-se rumo ao infinito; desse modo, todo efeito conduz a uma causa, que é efeito de outra causa anterior. Nas palavras de Schopenhauer:

A conexão causal dá apenas a regra e a ordem relativa de seu aparecimento no espaço e no tempo, sem nos permitir conhecer mais concretamente aquilo que aparece. Ademais, a lei de causalidade vale somente para representações, para objetos de uma determinada classe, sob cuja pressuposição unicamente possui significado; portanto, igual a tais objetos, existe só em relação ao sujeito, logo, condicionalmente, pelo que é conhecida tanto *a priori*, quando se parte do sujeito, quanto *a posteriori*, quando se parte do objeto (como ensina Kant) (SCHOPENHAUER, 2005 p. 155).

É exatamente nisso que consiste o problema levantado no livro I. Se do ponto de vista da representação, não podemos saber qual é o seu fundamento, estamos condenados a um vazio substancial incontornável, limitados ao mundo meramente fenomenal, “[...] de maneira que jamais podemos conhecer *a priori*, para não dizer *a posteriori*, as coisas tal como podem ser em si mesmas. Portanto a metafísica é impossível, e em seu lugar temos a crítica da razão pura” (SCHOPENHAUER, 2005, p. 537), cuja principal tese é de que o em-si do mundo é um “x” totalmente desconhecido, um limite intransponível para a experiência humana.

Apesar de todo o reconhecimento que Schopenhauer devota à teoria do conhecimento kantiana, na qual teve o mérito de estabelecer a distinção entre coisa-em-si e fenômeno, decretando que a razão não possui uma validade incondicionada, esse mérito de Kant, de acordo com a crítica schopenhaueriana, não foi conclusivo: “[...] mas foi investido de muitos defeitos e teve de ser negativo e unilateral” (Idem, p. 536). Segundo Schopenhauer, a conclusão negativa a que chega Kant com relação ao acesso à coisa-em-si teria sido fruto de uma má dedução da coisa-em-si, uma vez que o autor da

Critica da Razão pura “[...] não chegou ao conhecimento de que o fenômeno é o mundo da representação e a coisa-em-si é a Vontade”. (SCHOPENHAUER, 2005, p. 531)¹³.

Dizer que a coisa-em-si é a Vontade, significa para Schopenhauer, a possibilidade de sabermos algo mais sobre o mundo, além do que sabemos sob o ponto de vista da representação. Assim, no final do § 17, Schopenhauer deixa claro qual é o propósito de sua filosofia e o que impele à sua investigação, após ter tratado do mundo como mera representação:

Porém, o que agora nos impele à investigação é justamente não mais estarmos satisfeitos em saber que possuímos tais e tais representações, conectadas conforme estas e aquelas leis, cuja expressão geral é sempre o princípio de razão. Queremos conhecer a significação dessas representações. Perguntamos se este mundo não é nada além de representação, caso em que teria de desfilar diante de nós como um sonho inessencial ou um fantasma vaporoso, sem merecer nossa atenção. Ou ainda se é algo outro, que o complemento, e qual sua natureza. Decerto aquilo pelo que perguntamos é algo, em conformidade com sua essência, totalmente diferente da representação, tendo, pois, de subtrair-se por completo às suas formas e leis. Nesse sentido, não se pode alcançá-lo a partir da representação, seguindo o fio condutor das leis que meramente ligam objetos, representações entre si, que são figuras do princípio de razão (SCHOPENHAUER, 2005, p. 155).

Podemos dizer que é a partir desse momento que o pensamento de Schopenhauer ganha um movimento próprio que lhe permite realizar um salto, julgado, por ele, ser a grande lacuna do pensamento kantiano; trata-se da possibilidade de realizar uma transição entre o fenômeno e a coisa-em-si. E, para tanto, o corpo é novamente invocado como o lugar onde essa transição acontece. O desafio a ser enfrentado é mostrar como o corpo torna-se essencial nesse movimento, e que, somente

¹³ Para Schopenhauer, a falta desse conhecimento por parte de Kant é oriunda daquela indeterminação kantiana sobre o que seja a razão. Toda a crítica de Schopenhauer ao modo como Kant determinou a razão recaí sobre a razão prática, que segundo Schopenhauer revela ainda mais a falta de determinação. Ora, diz Schopenhauer, se Kant [...] tivesse investigado seriamente em que extensão se dá a conhecer essas duas faculdades diferentes de conhecimento, uma das quais é a distintiva da humanidade, e o que, conforme o uso linguístico de todos os povos e filósofos, se chama razão e entendimento, não teria dividido a razão em prática e teórica, sem outra autoridade senão o *intellectus theoreticus e practicus* dos escolásticos (que usam os termos em sentido totalmente diferente) e jamais teria feito da razão prática a fonte das ações virtuosas” (SCHOPENHAUER, 2005, p. 545). A questão crucial na crítica de Schopenhauer é que a confusão entre conhecimento teórico e conhecimento prático tem por consequência uma regressão ao dogmatismo, posto que na razão prática Kant constrói uma concepção moral a partir de “[...] pressupostos teológico ocultos [...] ao falar de *dever absoluto e obrigação incondicionada* [...]” (SCHOPENHAUER, 2001, pp. 26, 29) como os postulados da Razão Prática que determinam a vontade. Contra essa determinação kantiana que deixa entender que a razão é a essência íntima do homem, é que Schopenhauer já prepara aqui no contexto de sua metafísica da vontade, os argumentos de sua concepção ética que não atribui à razão prática o papel exclusivo de determinar o agir do ser humano. Nesse sentido, as arguições de Schopenhauer contra a ética kantiana já se delineiam em sua metafísica da vontade quando ele identifica a coisa-em-si com uma Vontade desprovida de racionalidade e de finalidade.

por meio dele, encontramos uma conexão adequada e executava no ponto certo entre a experiência externa e a experiência interna. Essa conexão, que para Schopenhauer é a fonte principal de todo conhecimento, tem por consequência a solução do enigma do mundo (SCHOPENHAUER, 2005, p. 538).

O argumento do corpo próprio, como a via que nos leva à coisa-em-si, é sustentado mediante o argumento de que tal como o mundo, o corpo se apresenta sob dois pontos de vista¹⁴: como representação e como vontade.

Ao sujeito do conhecimento que entra em cena como indivíduo mediante sua identidade com o corpo, este corpo é dado de duas maneiras diferentes: uma vez como representação na intuição do entendimento, como objeto entre objetos e submetidos às leis destes; outra vez de maneira completamente outra, a saber, como aquilo conhecido imediatamente por cada um e indicado pela palavra VONTADE (SCHOPENHAUER, 2005, p. 157).

Trata-se agora de designar o corpo não somente como objeto imediato,

[...] conforme o ponto de vista unilateral (da representação) ali intencionalmente adotado, aqui, de outro ponto de vista, é denominado OBJETIDADE DA VONTADE. Por isso, em certo sentido, também se pode dizer: a vontade é o conhecimento *a priori* do corpo, e o corpo é o conhecimento *a posteriori* da vontade. (SCHOPENHAUER, 2005, p.157).

Sobre isso, Cacciola (1994, p. 42) diz que o termo “objetividade da vontade” é escolhido por Schopenhauer “[...] para expressar a visibilidade da vontade, o seu aparecer (*erscheinen*) no corpo em ação, sem que se torne um objeto ou uma representação entre outras”.

É o corpo, enquanto objetividade da vontade, compreendido por Schopenhauer, como o lugar de uma experiência metafísica. Nessa instância metafísica, a identidade do corpo com a vontade é uma verdade evidente; porém, essa verdade não é demonstrável mediante uma explicação causal,

[...] pois agora a verdade não é, como noutros casos, a referência de uma representação abstrata a uma outra representação, ou à forma necessária do representar intuitivo e abstrato, mas é uma 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. Gostaria, por conta disso, de destacar essa verdade de todas as demais de denominá-la a VERDADE FILOSÓFICA POR EXCELÊNCIA (SCHOPENHAUER, 2005, p. 160).

¹⁴ De acordo com Cacciola, “[...] é com o intuito de evitar o dogmatismo, definido como má aplicação do princípio de razão, que Schopenhauer reconhece a presença da coisa-em-si, como Vontade, no corpo, que é o foco da dupla significação” (1994, p. 49).

Essa verdade filosófica anunciada a partir da descoberta da identidade entre vontade e corpo reforça a relevância da intuição no pensamento de Schopenhauer, e, conseqüentemente, lhe permite desenvolver uma metafísica com um caráter imanente fundada exclusivamente no terreno da experiência, descartando, pois, a possibilidade de um conhecimento *a priori*¹⁵ a respeito da união entre Vontade e corpo. Essa união só pode ser apreendida naquele dizer “*a priori*” que soa da seguinte maneira: “[...] “a vontade é o conhecimento *a priori* do corpo, e o corpo é o conhecimento *a posteriori* da vontade” (SCHOPENHAUR, 2005, p. 157)”.

Segundo a interpretação de Philonenko, é a partir dessa tese do corpo próprio como a via que permite o homem captar a essência da vontade em virtude de uma intuição direta, isto é, a partir de sua própria interioridade, que Schopenhauer defenderá a impossibilidade do uso de um conhecimento *a priori*, porque se trata da existência vivida e sentida na dimensão interna de meu corpo que difere do conhecimento que tenho dele sob o ponto de vista da representação.

Conhecer o corpo sob o ponto de vista da representação não é suficiente para compreendê-lo como vontade e vice-versa, pois eu não posso conhecer a causalidade interna dos movimentos de meu corpo partindo somente do entendimento da física. Essa dupla impossibilidade é justificada apenas pelo movimento da Vontade se erigindo numa relação entre coisa-em-si e o fenômeno que o princípio de razão não dá conta de explicitar. A partir dessa tese o filósofo por uma legítima indução deduziu que a totalidade do Ser é representação e vontade. Se eu devo concluir que meu corpo, o objeto imediato ‘não é outra coisa que minha vontade tornada visível’, não devemos também concluir, o caso mais polêmico resolvido, que representação e vontade são dois momentos do Ser? Qual outro tipo de existência (*Dasein*, *Realität*, etc.) seria possível atribuir às outras ‘coisas’ desse mundo sem cair na fantasia arbitrária? (PHILONENKO, 1999, p. 73. Tradução nossa).

A tese do corpo próprio apresentada no livro II, como a evidência de uma verdade filosófica, é um passo decisivo para resolver o problema que vinha sendo tematizado desde o início de *O mundo...*, a saber, a insuficiência ontológica da ciência em conhecer o conteúdo da representação intuitiva. A verdade filosófica anunciada na identidade entre Vontade e corpo não só ultrapassa a verdade da ciência, como também

¹⁵ Entenda-se que essa impossibilidade refere-se ao modo como Kant desenvolveu o conceito de experiência, a saber, como um conhecimento propriamente dito na medida em que é instituído pelas formas *a priori*, “[...] pensamento este sempre determinado pelo princípio de razão do conhecer (relação de princípio a consequência) [...]” (CACCIOLA, 1994, p. 37), esse modo de compreender a experiência é rejeitado por Schopenhauer sob a ressalva de que a Metafísica tornar-se-ia impossível. “Isso porque, segundo Schopenhauer, Kant teria abandonado a experiência ‘como única fonte inesgotável do conhecimento’, quando sobrepôs a ela conceitos oriundos da razão.” (Idem, *ibidem*).

a complementa. Segundo Cacciola (1994), para Schopenhauer, enquanto a ciência está circunscrita ao conhecimento da relação entre os fenômenos, a filosofia ocupa-se em conhecer o em-si desses fenômenos. Nesse sentido, até mesmo o procedimento etiológico, que Schopenhauer considera como o mais perfeito, quando se trata de explicar toda a natureza, não passa “[...] de um catálogo de forças inexplicáveis, uma indicação segura da regra segundo a qual os seus fenômenos aparecem, sucedem-se e dão lugar uns aos outros no espaço e no tempo” (SCHOPENHAUER, 2005, p. 154). Na explicação etiológica da natureza permanece a lacuna sobre a essência das forças que aparecem, pois, seu olhar só alcança os aspectos externos dos fenômenos:

Por mais que se investigue, obtêm-se tão-somente imagens e nomes. Assemelhamo-nos a alguém girando em torno de um castelo, debalde procurando sua entrada, e que de vez em quando desenha as fachadas. No entanto, este foi o caminho seguido por todos os filósofos que me antecederam (SCHOPENHAUER, 2005, p.

Com base nas últimas linhas desta citação, é notável que a diferença traçada por Schopenhauer entre filosofia e ciência tem como propósito chamar a atenção para os traços genuínos de seu pensamento, como, por exemplo, a proposta de uma metafísica que cumpra plenamente a tarefa que lhe é própria: desvendar o enigma do mundo. Mas a metafísica só pode realizar plenamente essa tarefa a partir do momento em que ela não opere exclusivamente com formas vazias de conteúdo sobrevoando a experiência na qual o mundo existe (SCHOPENHAUER, 2005, p. 538). Essa experiência não se reduz apenas ao mundo, tal como ele nos é dado em sua diversidade e inconsistência sob o ponto de vista da representação. É exatamente frente a essa condição relativa do mundo aparente que a indagação metafísica pelo significado das representações se torna necessária, e a resposta para esse significado, insiste Schopenhauer, não se encontra no “[...] mundo que está diante de mim simplesmente como minha representação [...]” (SCHOPENHAUER, 2005, p. 156), posto que esse mesmo mundo oculta uma realidade enigmática e subterrânea que exige uma experiência compatível com ela. A vontade humana é o requisito essencial reivindicado por Schopenhauer para se chegar à compreensão do significado do mundo:

Antes, a palavra do enigma é dada ao sujeito do conhecimento que aparece como indivíduo. Tal palavra se chama VONTADE. Esta, e tão somente esta, fornece-lhe a chave para seu próprio fenômeno, manifesta-lhe a significação, mostra-lhe a engrenagem interior de seu ser, de seu agir, de seus movimentos (SCHOPENHAUER, 2005, p. 156-157).

Eis porque Schopenhauer nomeia o corpo de caminho subterrâneo que nos revela a existência enigmática do mundo e de nós mesmos, decretando, com isso, uma metafísica da vontade como alternativa para suprir o vazio deixado pela filosofia crítica. Enquanto para Kant o em-si é um “X” totalmente desconhecido e, a experiência se restringe somente ao que se apresenta no mundo externo; para Schopenhauer, podemos chegar bem próximo do em-si do mundo por outra forma de experiência que nos coloca frente a frente com a coisa-em-si indicada pela palavra Vontade¹⁶.

1.3.2- O ARGUMENTO DE ANALOGIA COMO PROVA DA UNIDADE DA VONTADE

A identidade entre corpo e vontade é o primeiro passo para Schopenhauer chegar ao objetivo central de sua metafísica da vontade: mostrar que essa vontade que o homem descobre no interior de seu corpo é um dado que lhe permite chegar não só à verdade sobre si mesmo, mas também, sobre todos os outros seres.

¹⁶ É preciso entender que a percepção interna que nós temos de nossa própria vontade não quer dizer que podemos conhecer a coisa-em-si inteiramente, ou seja, como Vontade no sentido estrito, completamente destituída de tempo, espaço e causalidade (alheia a qualquer forma do princípio de razão). O que Schopenhauer quer destacar com a tese do corpo próprio, conforme ele destaca no cap. VII de *Sobre La cuadruple raiz del principio de razon suficiente*, é que “o sujeito se conhece unicamente como querente, não como cognoscente”. (SCHOPENHAUER, 1967, p. 219). Quando Schopenhauer defende a possibilidade de captarmos a essência mesma da vontade mediante uma intuição direta na interioridade de nosso corpo, onde apreendemos a nós mesmos como um ser querente, ele está levando em consideração que a intuição interna comporta apenas a forma do tempo. A exclusão do espaço é que possibilita o corpo em sua internalidade ser considerado como a via subterrânea para o acesso da coisa-em-si. Todavia, Schopenhauer adverte que embora a vontade humana não comporte a forma do espaço, isso não quer dizer que possamos conhecer a coisa-em-si mesma, pois a vontade humana ainda está atrelada à forma do tempo, que impede o conhecimento pleno da coisa-em-si, tal como ele expressa na seguinte passagem: “[...] o conhecimento que tenho de minha vontade, embora imediato, não se separa do conhecimento 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. Por conseguinte, o corpo é condição de conhecimento de minha vontade; logo, propriamente dizendo, não posso de modo algum representar a vontade sem representar meu corpo” (SCHOPENHAUER, 2005, p. 159). Portanto, ainda há uma limitação para o acesso pleno da coisa-em-si. O ponto chave aqui, é que podemos conhecê-la de um determinado modo que é compatível com sua natureza obscura e volitiva, essa forma é o nosso próprio querer e nossos próprios afetos como as expressões mais vivas da vontade se manifestando no interior de nosso corpo. A inovação consiste na conexão entre a experiência interna e a externa como a possibilidade de estabelecer uma comunicação entre o mundo que é minha representação e o mundo que é minha vontade. Como observa Simmel: “Nesta posição do sujeito, como posse comum do fenômeno e da coisa-me-si, como cidadão de ambos os mundos, se baseia a metafísica de Schopenhauer; e esta posição é o que determina a direção do caminho por onde chega ao absoluto da existência. O homem aparece para ele como uma manifestação corporal, como um corpo entre corpos. Sua matéria e seus movimentos estão determinados com a mesma fatalidade que os demais objetos; suas ações se realizam em uma causalidade rigorosa de incitações e motivos. Assim nossa vida intuitível é considerada de um modo puramente objetivo, tão compreensível como qualquer outro fenômeno, e tão enigmática sua natureza interior” (SIMMEL, s/d, p. 38-39).

Trata-se de uma conclusão de que há uma vontade idêntica a ela mesma em todos os graus de sua objetivação no mundo fenomênico. Estamos diante do problema central que move o pensamento schopenhaueriano: como é possível encontrar uma identidade, ou melhor, uma unidade frente à multiplicidade do mundo representacional? Esse problema, que moveu toda a história da metafísica, é que levou Schopenhauer a nomear a coisa-em-si de Vontade. O critério que leva Schopenhauer a denominar a coisa-em-si de Vontade, é que esse conceito é o único que não tem sua origem no fenômeno. Daí, a importância do argumento de que a identidade entre corpo e Vontade é uma “Verdade filosófica por excelência”, diferindo-se de qualquer outra verdade de alcance científico, pois, o conhecimento científico sempre terá como base as formas de todos os fenômenos, os quais são conhecidos *a priori*,

[...] formas essas que conjuntamente se expressam como princípio de razão e que, relacionados ao conhecimento intuitivo, [...] são tempo, espaço e causalidade. Unicamente sobre eles se fundam toda a matemática pura e ciência pura *a priori* da natureza. Só em tais ciências, portanto, o conhecimento não encontra obscuridade alguma, não se choca contra o infundado (o sem-fundamento, isto é, a Vontade) e não mais dedutível. Isso que se furta a toda fundamentação, contudo, é justamente a coisa-em-si, aquilo que essencialmente não é representação, não é objeto do conhecimento e só se torna cognoscível quando entra naquela forma. A forma lhe é originariamente alheia e nunca se torna uma com ela. A coisa-em-si jamais pode ser remetida à mera forma, e, como esta é o princípio de razão, jamais pode ser plenamente FUNDAMENTADA (SCHOPENHAUER, 2005, p. 181).

A identidade da vontade com o corpo elevada a uma verdade filosófica quer dizer que essa verdade não é conhecida tendo como base as quatro rubricas da razão suficiente. Desse modo, a Vontade em si mesma, totalmente despida das formas da representação, provém da interioridade do corpo; é a partir da consciência imediata do indivíduo, que, Schopenhauer, justifica o conceito de Vontade não ter sua origem no fenômeno:

O conceito de VONTADE, ao contrário, é o único dentre os conceitos possíveis que NÃO tem sua origem no fenômeno NÃO a tem na mera representação intuitiva, mas antes provém da interioridade, da consciência imediata do próprio indivíduo, na qual este se conhece de maneira direta, conforme sua essência, destituído de todas as formas, mesmo as de sujeito e objeto, visto que aqui quem conhece coincide com o que é conhecido (SCHOPENHAUER, p. 170-171).

Voltando à nossa questão inicial, Schopenhauer pretende resolver o problema metafísico por excelência: mostrar que todos os fenômenos são constituídos por uma Vontade una e indivisível. Essa unicidade e indivisibilidade da Vontade é o ponto fulcral da metafísica schopenhaueriana, cuja consequência, conforme veremos mais adiante, será uma concepção radicalmente trágica da existência humana no sentido altamente negativo. Mas antes de mostrarmos esse aspecto fundamental do pensamento de Schopenhauer, faz-se necessário apresentar o procedimento que ele utiliza para nos convencer de que sob o plano de sua metafísica, além da representação e da vontade nada pode ser conhecido nem pensável.

Essa conclusão é extraída do argumento de analogia, cujo objetivo é estender a mesma essência descoberta na interioridade do corpo humano a todos os outros corpos, ou seja, para Schopenhauer, a objetivação da vontade não ocorre somente no corpo próprio; todos os outros corpos do mundo fenomênico são tal como meu corpo, a manifestação de uma mesma vontade.

O duplo conhecimento do corpo continua sendo a base sob a qual o argumento analógico será construído, e é mediante o mesmo que Schopenhauer escapará do egoísmo teórico, que, segundo ele, é “a última fortaleza do ceticismo” (SCHOPENHAUER, 2005, p. 162). O sentido do egoísmo teórico, de acordo com o filósofo da vontade, consiste na negação da realidade do mundo exterior, uma vez que tal postura tende a considerar “(...) todos os fenômenos, exceto o próprio indivíduo, como fantasmas” (Idem, Ibidem). A mesma postura se aplica também ao egoísmo prático “(...) em termos práticos, ou seja, trata apenas a própria pessoa como de fato real, todas as outras sendo consideradas e tratadas como meros fantasmas” (Idem, ibidem).

Para Schopenhauer, o único modo de não cairmos nesse duplo egoísmo é acatando a dupla referência do corpo como a chave que nos abre a possibilidade de reconhecermos todos os fenômenos da natureza, sem distinção, como expressão do mesmo querer que experimentamos no interior de nosso corpo. A partir dessa experiência, podemos chegar à conclusão de que:

[...] todos os objetos que não são nosso corpo, portanto não são dados de modo duplo, mas apenas como representação na consciência, serão julgados

conforme analogia com aquele corpo. Por conseguinte, serão tomados, precisamente como ele, de um lado como representação e, portanto, nesse aspecto, iguais a ele; mas de outro, caso se ponha de lado a sua existência como representação do sujeito, o que resta, conforme sua essência íntima, tem de ser o mesmo que aquilo a denominarmos em nós VONTADE. Pois que outro tipo de realidade ou existência deveríamos atribuir ao mundo dos corpos? Donde retirar os elementos pra compô-los? (SCHOPENHAEUR, 2005, p. 162-163).

A vontade humana é, pois, o requisito fundamental para que Schopenhauer possa fazer valer o argumento analógico como a justificação de que é possível conhecermos a coisa-em-si sob a indicação da palavra Vontade. Como observa Cacciola (1994, p. 51): “Dar o nome de Vontade à coisa-em-si significa designar o gênero por meio de sua espécie mais perfeita, de seu fenômeno mais evidente, a vontade humana”.

Todavia, Schopenhauer adverte que, para consumir o procedimento analógico, é preciso, antes,

[...] separar de maneira pura em nosso pensamento a essência mais íntima, imediatamente conhecida desse fenômeno, em seguida transmiti-la a todos os fenômenos mais débeis, menos nítidos da mesma essência, pelo que consumaremos a pretendida ampliação do conceito de vontade (SCHOPENHAEUR, 2005, p. 170).

Essa separação consiste em especificar na própria vontade humana um querer que se encontra fora do domínio da lei de motivação¹⁷, isto é, uma vontade que não seja acompanhada de conhecimento. No início do § 20, Schopenhauer esclarece que, certamente, os atos da vontade requerem um fundamento exterior a si nos motivos:

Estes, todavia, só determinam o que eu NESTE tempo, NESTE lugar, sob ESTAS circunstâncias, não QUE quero em geral ou O QUE eu quero em geral, ou seja, as máximas que caracterizam todo o meu querer. Em virtude disso, a essência toda de meu querer não é explanável por motivos, já que estes determinam exclusivamente sua exteriorização em dado ponto do tempo, são meramente a ocasião na qual minha vontade se mostra. A vontade mesma, ao contrário, encontra-se fora do domínio da lei de motivação: apenas seu fenômeno em dado ponto do tempo é necessariamente determinada por tal lei (SCHOPENHAUER, 2005, p. 164).

Esse trecho já adianta a tese capital do pensamento schopenhaueriano: a Vontade, no sentido estrito, é sem-fundamento (*Grundlos*). Somente a partir dessa noção é que o conceito de Vontade pode ser ampliado analogicamente a todos os outros seres, uma vez que nem todos os seres são contemplados com a vontade acompanhada

¹⁷ Na interpretação de Cacciola (1994, p. 51), “O interesse teórico de travar conhecimento com o ser da Vontade está em separar dele tudo aquilo que é seu fenômeno e que, portanto, se distingue dele completamente. Assim uma vontade que fosse acompanhada de conhecimento, ou seja, determinada por motivos que são representações, não pertenceria ao ser da Vontade, mas seria já um de seus fenômenos”.

de conhecimento. A vontade acompanhada de conhecimento (determinada por motivos) é computada no mundo da representação, portanto, “[...] não pertence à sua essência, mas apenas aos seus fenômenos mais nítidos: animal e homem” (SCHOPENHAUER, 2005, p. 163).

Relembramos, aqui, que na teoria do conhecimento de Schopenhauer, o entendimento não é uma exclusividade humana, uma vez que os animais também conhecem objetos, “[...] e esse conhecimento determina, como motivos, os seus movimentos. O entendimento é o mesmo em todos os animais e homens, possui sempre em toda parte a mesma forma simples: conhecimento da causalidade” (SCHOPENHAUER, 2005, p. 64). Contudo, o homem possui uma capacidade que não se encontra nos animais, ele pode trazer as representações intuitivas para o âmbito da consciência que reflete e faz abstrações.

Neste sentido, no ser humano, os motivos podem ser de ordem intuitiva ou de ordem abstrata; mas, para Schopenhauer, nenhum destes motivos diz respeito à Vontade, que atua cegamente

[...] lá onde conhecimento algum a conduz, podemos vê-lo sobretudo no instinto e no impulso industrioso dos animais. Aqui não se leva em conta que estes tenham representações e conhecimento, pois o fim para o qual atuam, como se fosse um motivo conhecido, permanece-lhe inteiramente desconhecido (SCHOPENHAUER, 2005, p. 173).

A Vontade que atua cegamente nos animais também se manifesta no homem sem ser acompanhada de conhecimento algum. Essa manifestação é denominada por Schopenhauer de excitação¹⁸, que diz respeito às funções básicas e vitais do corpo, tais

¹⁸ No § 23 de *O mundo...* Schopenhauer esclarece que o que ele denomina de Excitação refere-se “[...] aquela causa que não sofre reação alguma proporcional ao seu efeito e cujo grau de intensidade nunca é paralelo à intensidade do efeito, e este, portanto, não pode ser medido de acordo com aquela. Antes, um pequeno aumento na excitação pode ocasionar um grande aumento no efeito ou, ao contrário, suprimir por completo o efeito já produzido etc. Desse tipo são todos os efeitos sobre corpos orgânicos enquanto tais. Portanto, todas as mudanças propriamente orgânicas e vegetais no corpo animal ocorrem por excitação, não por simples causas” (SCHOPENHAUER, 2005, p. 175). Isso quer dizer que nos fenômenos inorgânicos a relação causal é mais evidente do que nos fenômenos orgânicos. A visibilidade da relação entre ação e reação nos corpos inorgânicos permite um conhecimento dos mesmos através de leis gerais que estabelece uma proporção exata entre causa e efeito, ao passo que nos corpos orgânicos essa visibilidade diminui progressivamente de acordo com o seu nível de complexidade. Nas plantas essa complexidade se dá num grau menor, nos animais um grau intermediário, e por fim, no corpo humano a complexidade atinge um grau ainda maior, impedindo que se tenha um conhecimento homogêneo deles tal como se tem dos corpos que possuem um grau mínimo de complexidade. Schopenhauer esclarece que a leis gerais só pode expressar ação e reação no âmbito da homogeneidade que caracteriza a relação entre os corpos não organizados. Essa homogeneidade tende a desaparecer nos corpos organizados impedindo que o heterogêneo seja expresso mediante as leis gerais. Essa homogeneidade e heterogeneidade estão relacionadas com o grau de potência de individualidade dos corpos. Nos corpos não organizados essa

como: digestão, circulação sanguínea, secreção, crescimento, reprodução e etc. Desse modo, não é somente os atos do corpo, mas o próprio corpo é Vontade objetivada.

Nisso se baseia a perfeita adequação do corpo humano e do animal à vontade humana e à animal; semelhante, mas superando-a em muito, à adequação que um instrumento intencionalmente fabricado tem com a vontade de seu fabricante; aparecendo assim como finalidade, noutros termos, abre-se o caminho para a explanação teleológica do corpo. Desse ponto de vista, as partes do corpo têm de corresponder perfeitamente às principais solicitações pelas quais a vontade se manifesta, têm de ser a sua expressão visível. Dentes, esôfago, canal intestinal são fome objetivada. Os genitais são o impulso sexual objetivado; as mãos que agarram e os pés velozes já correspondem ao empenho mais indireto da vontade que eles expõem (SCHOPENHAUER, 2005, p. 167).

Com esse argumento, Schopenhauer justifica que a Vontade desprovida de conhecimento é a essência do reino animal, incluindo o próprio homem. Mas, para que o argumento analógico possa ser concluído e convencer que a Vontade é a coisa-em-si não só no homem, mas também do mundo como um todo, é preciso aplicar ao reino inorgânico a mesma essência que atua cegamente em nosso corpo e nos corpos dos animais. Mas essa aplicação se esbarra no seguinte problema: se a Vontade é a única essência do mundo, como ela pode se manifestar em vários fenômenos, sem, com isso, perder seu caráter de unicidade e, principalmente, seu caráter desprovido de fundamento? Esse problema é a principal motivação que levou Schopenhauer a apresentar sua teoria dos graus de manifestações da Vontade, que ele nomeia de *ideias*.

De acordo com a teoria dos graus de objetivação da Vontade, Schopenhauer identifica todas as forças naturais como manifestações da Vontade em seus graus mais baixos, tais como a gravidade, o magnetismo e a eletricidade. Essas forças referem-se ao mundo inorgânico, a dimensão em que a Vontade atua sem ser acompanhada de qualquer tipo de conhecimento; isto é, aqui, ela aparece totalmente cega e inconsciente. No mundo orgânico, a Vontade atinge um grau mais elevado ao objetivar-se nas plantas e nos animais, e, por fim, o seu grau maior de objetivação encontra-se no homem; esse, todavia, carrega em si as duas formas de conhecimento: a intuitiva e a abstrata. Devido

potência é quase nula, nas plantas temos uma potencia maior que nos corpos inorgânicos, e nos animais uma potencia maior do que nas plantas. Já “[...] no homem a individualidade irrompe poderosamente, cada um possui seu próprio caráter, por conseguinte o mesmo motivo não possui poder igual sobre todos, e milhares de circunstâncias menores que têm na ampla esfera de conhecimento do indivíduo e modificam sua reação permanecem, no entanto, desconhecidas para os outros. Daí a reação não poder ser predeterminada exclusivamente a partir do motivo, pois falta o outro fator, a noção exata do caráter individual e do conhecimento que o acompanha” (SCHOPENHAUER, 2005, p. 178). Será a partir dessa máxima individualidade no homem que Schopenhauer chegará ao tema do sofrimento que atinge a existência humana de modo mais acentuado do que nos outros seres.

a essa peculiaridade, é no homem que a vontade pode reconhecer-se a si mesma e olhar o mundo inteiro como o seu espelho, no qual está refletida a sua essência. Desse modo, embora a Vontade seja considerada como a única essência do mundo, Schopenhauer reconhece que ela só pode se manifestar no mundo da representação através de gradações, implicando na diversidade entre seus vários fenômenos. Contudo, em todos os graus de suas manifestações, a Vontade realiza a sua essência, conforme está expresso na seguinte passagem:

Portanto, a chave para a compreensão da essência em si das coisas, que só poderia ser dada pelo conhecimento imediato da nossa própria essência, também tem de ser aplicada aos fenômenos do mundo inorgânico, que são os mais distantes de nós. – Assim, ao considerá-lo com olhar investigativo, ao vermos o ímpeto poderoso e irresistível com que a massa d'água se precipita nas profundidades, a persistência com a qual imã sempre se volta ao pólo norte, o anelo com que o ferro é atraído pelo imã, a veemência com que os pólos da eletricidade se esforçam por reunir-se e que, precisamente como os desejos humanos, é intensificada por obstáculos; (...) então não custará grande fadiga à imaginação reconhecermos de novo nossa própria essência que em nós segue fins à luz do conhecimento, aqui nos mais tênues de seus fenômenos, esforça-se de maneira cega, silenciosa, unilateral e invariável. Mas, em toda parte, ela é a única e a mesma. Tanto quanto os primeiros raios e os intensos raios do meio-dia têm o mesmo nome de luz do sol, assim também cada um dos aqui mencionados casos tem de levar o nome de VONTADE, que designa o ser em si de cada coisa no mundo, sendo o único núcleo dos fenômenos (SCHOPENHAUER, 2005, p. 178).

Nesse sentido, o critério basilar que sustenta o argumento analógico, é a separação entre Vontade e conhecimento. Sob esse ponto de vista, Schopenhauer parte do pressuposto de que na multiplicidade dos fenômenos não há uma diferença real, posto que a essência íntima e comum de todos eles é a Vontade de viver, qual reclama, incessantemente, o bem-estar, a vida e a propagação¹⁹.

Na evolução do argumento analógico, guiado pela teoria dos graus de objetivação da Vontade, Schopenhauer afirma que as forças naturais e a pluralidade de indivíduos estão necessariamente expostos a uma espécie de conflito ou de luta entre si para a obtenção da posse da matéria (o espaço e o tempo). Trata-se da luta da Vontade

¹⁹ Contudo, não podemos perder de vista que o eixo da metafísica da Vontade é defender a tese de que todas as diferenças que caracterizam as representações não podem ser aplicadas a Vontade em si, e sim apenas a sua objetivação. Caso a Vontade possuísse caráter fenomenal, ela estaria submetida à pluralidade e a morte, algo impensável e insustentável no ponto de vista de Schopenhauer, pois é a sua unicidade e a sua indivisibilidade que mantém a consistência dos fenômenos enquanto *objetidade* adequada da Vontade, conforme ensina a teoria das *Ideias* no sentido platônico, isto é, como o modelo ou arquétipo de tudo o que existe na esfera fenomenal.

consigo mesma que só pode aparecer através dos graus de suas manifestações, desde o mundo inorgânico, passando pelo reino vegetal e animal, até atingir a vida humana.

Assim, em toda parte da natureza, nós vemos conflito, luta e alternância da vitória, e aí reconhecemos com distinção a discórdia essencial da Vontade consigo mesma. Cada grau de objetivação da Vontade combate com outro por matéria, espaço e tempo. Constantemente a matéria que subsiste tem de mudar de forma, na medida em que, pelo fio condutor da causalidade, fenômenos mecânicos, químicos, orgânicos anseiam avidamente por entrar em cena e assim arrebata uns aos outros a matéria, pois cada um quer manifestar a própria Ideia. [...] E a visibilidade mais nítida dessa luta universal se dá justamente no mundo dos animais – o qual tem por alimento o mundo dos vegetais – em cada animal se torna presa e alimento de outro, isto é, a matéria, na qual uma Ideia se expõe, tem de ser abandonada para a exposição de outra, visto que cada animal só alcança sua existência por intermédio da supressão contínua de outro. Assim, a Vontade de vida crava continuamente os dentes na própria carne e em diferentes figuras é o seu próprio alimento, até que por fim, o gênero humano, por dominar todas as demais espécies, vê a natureza como um instrumento de uso. Esse mesmo gênero humano, [...] manifesta em si próprio aquela luta, aquela autodiscórdia da vontade da maneira mais clara e terrível quando o homem se torna o lobo do homem, *homo homini lúpus* (SCHOPENHAUER, 2005, p. 211).

Essa passagem é crucial à metafísica da vontade de Schopenhauer no que diz respeito à questão mais fundamental de seu pensamento: a origem metafísica do sofrimento mediante o processo de objetivação da Vontade. E, no caso da vida humana, destacada como a manifestação mais clara da autodiscórdia da Vontade, “(...) não poderia ser outra coisa senão o mais perfeito dentre seus fenômenos, isto é, o mais nítido, o mais desenvolvido, imediatamente iluminado pelo conhecimento: exatamente VONTADE humana” (MVR, 2005, p, 169), o fenômeno que expressa acentuadamente um dos traços mais indelévels da Vontade: a eterna insatisfação que gera dor e sofrimento.

1.3.3 O PRINCIPIUM INDIVIDUATIONIS: A visão pessimista de Schopenhauer em torno da Vontade

Uma das afirmações que coroa o pessimismo schopenhaueriano é a de que toda vida é sofrimento (*alles Leben Leiden ist*), e ele acentua que a existência humana é o ponto de partida para chegarmos a essa conclusão:

[...] queremos considerar na EXISTÊNCIA HUMANA o destino secreto e essência da Vontade. Todos irão facilmente reencontrar O MESMO na vida dos animais, apenas expresso em variados graus mais baixos e mais fracos; e assim nos convencer suficientemente de como, em essência, incluindo se

também o mundo animal que padece, TODA VIDA É SOFRIMENTO (SCHOPENHAUER, 2005, p. 400).

Para compreendermos as condições que autorizam Schopenhauer a chegar à conclusão de que toda vida está fadada ao sofrimento, é preciso nos aproximar do significado que a expressão *principium individuationis* tem na metafísica da vontade e como este princípio está intimamente ligado ao sofrimento pelo fato de ser oriundo do que Schopenhauer chama de autodiscórdia (*Selbstentzweiung*) da vontade.

Para Schopenhauer, a Vontade é autodiscordante porque ela é originariamente uma falta que nunca será definitivamente suprida; daí, porque, ela é caracterizada pelo filósofo como uma fome incessante que conflita com sua unicidade e sua indivisibilidade. É justamente pelo fato de ser una e indivisível é que o conflito da Vontade consigo mesma só pode ser exteriorizado através de seus fenômenos, posto que não haja nada de exterior a ela; a Vontade tem de devorar a si mesma, “[...] daí a caça, a angústia, o sofrimento [...]” (SCHOPENHAUER, 2005, p. 219) como consequências do esforço da Vontade em manifestar-se plenamente em cada um de seus fenômenos.

A dor e o sofrimento decorrentes do esforço da Vontade são infindáveis, pois não podemos perder de vista que, para Schopenhauer, a Vontade em todas as formas de suas manifestações não alcança uma finalidade última, posto que “o esforço é a sua essência” (MVR, 2005, p. 390,398), e este esforço não cessa quando a Vontade atinge um determinado alvo. A insatisfação inerente à Vontade está presente em todos os seus fenômenos, os quais se tornam seu próprio alimento, tal como expressa aquela metáfora da vontade de vida “[...] que crava continuamente os dentes na própria carne e em diferentes figuras é seu próprio alimento [...]” (SCHOPENHAUER, 2005, p. 211).

Partindo dessa visão íntima da Vontade, designada como um querer cego e sem fim, Schopenhauer apresenta o princípio de individuação como a configuração do conflito interno da Vontade, o meio pelo qual ela se realiza e se concretiza enquanto mundo. Contudo, essa realização significa a perda de sua identidade, isto é, a sua desunião na multiplicidade de seus fenômenos dispersos no tempo e no espaço.

Tempo e espaço é denominado por Schopenhauer de *principium individuationis*, e ele pede para que o seu leitor guarde para sempre esta expressão, pois, a perda da identidade da Vontade que gera este princípio é a chave para a explicação

metafísica do sofrimento característico da vida em geral, mas no que se refere à existência humana, este sofrimento se torna mais intenso pelo fato de o homem ser a objetivação mais perfeita da Vontade.

Perfeição, aqui, não está associada à costumeira visão otimista de algo que não está sujeito ao erro, ou ainda, à visão de que a razão configura a essência do homem. A razão, no contexto do pensamento schopenhaueriano, está situada numa posição secundária em relação ao entendimento e à Vontade. No trecho a seguir, ao narrar os graus de objetivação da Vontade Schopenhauer mostra em que circunstância o conhecimento surge e qual é a sua finalidade:

De grau em grau, objetivando-se cada vez mais nitidamente, a Vontade atua no reino vegetal, em que o elo de seus fenômenos não são propriamente causas, mas excitações. Vontade que aqui ainda é completamente destituída de conhecimento, é força obscura que impele. Assim ela o é na parte vegetativa do fenômeno animal, em sua geração e formação, e na manutenção da economia interna dele, em que são ainda meras excitações o que determina necessariamente o fenômeno. Os graus cada vez mais elevados de objetividade da Vontade levam finalmente ao ponto no qual o indivíduo, expressando a ideia, não mais pode conseguir seu alimento para assimilação pelo mero movimento provocado por excitação, pois esta tem de ser esperada. Aqui o alimento é de tipo mais especialmente determinado e, com a crescente variedade dos fenômenos, a profusão e o tumulto se tornam tão grandes, que eles se perturbam mutuamente; de modo que o acaso, do qual o indivíduo movido por mera excitação tem de esperar o alimento, seria demasiado desfavorável. O alimento, por conseguinte, tem de ser procurado e escolhido desde o momento em que o animal sai do ovo ou ventre da mãe, nos quais vegetava sem conhecimento. Daí ser necessário o movimento por motivo e, por isso, o conhecimento, que portanto aparece como meio de ajuda [...] exigido nesse grau de objetivação da Vontade para conservação do indivíduo e propagação da espécie. O conhecimento aparece representado pelo cérebro ou por um grande gânglio; precisamente como qualquer outro órgão. – Com esse meio de ajuda, [...] surge de um só golpe o MUNDO COMO REPRESENTAÇÃO com todas as suas formas: objeto e sujeito, tempo e espaço, pluralidade e causalidade. O mudo mostra agora o seu segundo lado. Até então pura e simples VONTADE, doravante é simultaneamente REPRESENTAÇÃO, objeto do sujeito que conhece. A Vontade, até então a seguir na obscuridade de seu impulso, com extrema certeza e infalibilidade, inflamou neste grau de sua objetivação uma luz para si, meio este que se tornou necessário para a supressão da crescente desvantagem que resultaria da profusão e da índole complicada dos fenômenos, o que afetaria o mais complexo deles (SCHOPENHAUER, 2005, p. 214-215).

Sob esse ponto de vista, temos então que o mundo é essencialmente ímpeto, cego (Vontade), cuja visibilidade se dá através de suas objetivações dotadas de intelecto (animais e homens). O intelecto é apenas a condição da visibilidade da Vontade, que é anterior a qualquer forma de conhecimento. A Vontade é primordial e está situada abaixo da divisão sujeito e objeto.

O conhecimento só aparece em função da precariedade de uma de suas manifestações, o que quer dizer que a existência da Vontade em si mesma é independente do conhecimento. Dessa forma, a estrutura do conhecimento e de seus objetos está condicionada a um tipo de manifestação da vontade. O mundo da representação, constituído pelas formas do espaço, tempo e causalidade governam os objetos de nossa experiência, sob os quais emitimos nossos conceitos e julgamentos conforme nossa perspectiva. Tudo isso, segundo Schopenhauer, é meramente uma superfície, um "véu de Maya" produzido pelos interesses e necessidades de um determinado organismo de cumprir os fins da vida: sobrevivência, alimentação e reprodução. Nesses termos é que, para Schopenhauer, o conhecimento, seja ele intuitivo ou abstrato, está “[...] originariamente a serviço da Vontade para realização de seus fins [...]” (SCHOPENHAUER, 2005, p. 217), ele aparece como um auxílio para uma determinada espécie manipular o ambiente que incide sobre ele, promovendo o seu bem-estar.

Mas na narrativa schopenhaueriana, sobre os graus de objetivação da Vontade, ele acentua que “[...] lá onde a vontade atingiu o grau mais elevado de sua objetivação [...]” (SCHOPENHAUER, 2005, p. 216), o conhecimento do entendimento torna-se insuficiente. Esse grau mais elevado é o ser humano:

[...] um ser complicado, multifacetado, plástico, altamente necessitado e indefeso [...] teve que ser iluminado por um duplo conhecimento para poder subsistir. Com isso coube-lhe, por assim dizer, uma potência mais elevada do conhecimento intuitivo, um reflexo deste, vale dizer, a razão como faculdade de conceitos abstratos (SCHOPENHAUER, 2005, p. 216).

Eis, então, porque o homem é considerado a objetivação mais perfeita da Vontade. O sentido dessa perfeição está associado ao conhecimento racional que é derivado daquilo que ele é: “O homem, como objetivação mais perfeita da Vontade, é, em conformidade com o dito, o mais necessitado de todos os seres. Ele é querer concreto e necessidade absoluta, é uma concretização de milhares de necessidades” (SCHOPENHAUER, 2005, p. 402), daí, porque, ele é o ser que mais sofre. E a razão tão elogiada ao longo da tradição filosófica como um atributo essencial do homem, superestimada como a via mais segura para o conhecimento da totalidade da realidade, é a luz do pensamento schopenhaueriano considerada como uma das principais causas do sofrimento humano.

A razão no contexto do princípio de individuação representa o auge do erro e da ilusão na medida em que ela tende a considerar a diversidade e a multiplicidade dos fenômenos como essências. Esse modo de considerar o mundo é uma das causas do grande tormento da existência humana, posto que tudo que o se encontra na esfera da representação, como já foi insinuado, é meramente uma superfície, um "véu de Maya" destinado a atender os interesses e necessidades de um determinado organismo. E no caso do homem, essa ilusão implica na vã tentativa em buscar a libertação do sofrimento mediante o cultivo de apirações e desejos que nunca serão plenamente satisfeitos. A insatisfação no homem é muito mais contudente do que nos animais. “Quando lhe falta o objeto do querer, retirado pela rápida e fácil satisfação, assaltam-lhe vazio e tédio aterradores, isto é, seu ser e sua existência mesma se lhe tornam insuportável” (SCHOPENHAUER, 2005, p. 401-402).

É, então, que entra em cena o significado do *principium individuationis* como Véu de Maia, que, para Schopenhauer, trata-se precisamente de um conhecimento fundado no princípio de razão, “[...] com o qual jamais se atinge a essência íntima das coisas, mas somente se perseguem fenômenos ao infinito, num movimento em fim e sem alvo [...]” (SCHOPENHAUER, 2005, p. 356). Essa forma de conhecimento de caráter ilusório impede a compreensão de que o sofrimento é a interface entre o mundo da representação e o mundo da vontade.

Os animais, segundo Schopenhauer, já estão sujeitos à ilusão e ao engano do princípio de individuação. Mas, conforme a sua narrativa sobre os graus de objetivação da Vontade, eles só possuem o conhecimento intuitivo e que, por isso, a existência animal se prende apenas ao presente, não podendo levar em conta nem o futuro e nem o passado. Futuro e passado são frutos das abstrações, do conhecimento racional característico do ser humano. O fato de estar preso somente ao presente, o sofrimento animal está relacionado ao que é posto pela natureza, isto é, quando os fins vitais pelos quais ele luta não são atingidos: saúde, alimento, proteção do frio, procriação etc. Mas no homem, a ilusão e o engano ultrapassa a busca pela satisfação dessas necessidades, as quais são originalmente preenchidas com menos simplicidade do que nos animais:

[...], ele as amplia propositadamente, para assim aumentar o prazer: donde o luxo, iguarias, (...) pompas e tudo mais. Igualmente em consequência da reflexão se acrescenta uma fonte, a jorrar unicamente para ele, do prazer e portanto também do sofrimento, a exigir atenção desmesurada, e mesmo

quase superior a todas as outras, que é ambição e sentimento de honra e vergonha (SCHOPENHAUER, 2000, p. 280).

O que Schopenhauer quer enfatizar é que o homem, com seus conceitos e reflexões, tem a capacidade não só de antecipar o sofrimento, como também de aumentá-lo na medida em que vive a maior parte de sua existência sob a ilusão de que o cultivo dos prazeres o manterá longe do sofrimento, quando, na verdade, a busca pelo prazer só intensifica o seu sofrimento.

Essa intensificação do sofrimento no homem é revelada por um aspecto que é o leitmotiv do pessimismo schopenhaueriano com relação à Vontade. Esse aspecto é o egoísmo que configura o princípio de individuação.

Lembramos que o princípio de individuação é sinônimo de tempo e espaço, “[...] os únicos pelos quais aquilo que é uno e igual conforme a essência e o conceito aparece como pluralidade de coisas que coexistem e se sucedem” (SCHOPENHAUER, 2005, p. 171).

O sentido profundo disso é que a Vontade, uma vez desintegrada no mundo dos fenômenos, esquece sua unidade primitiva, isto é, ela não se reconhece em suas próprias aparências. Esse não reconhecimento da Vontade quer dizer que sua unicidade jamais poderá ser reconhecida num contexto em que cada uma de suas manifestações procura manter-se na vida a expensas de outras vidas. Trata-se de uma luta (*Kampf*) contínua entre os indivíduos de todas as espécies, e o ponto de partida dessa luta é o egoísmo, que é a externalização do conflito interno da Vontade de vida nos vários graus de suas objetivações. Segundo Schopenhauer, esse conflito, inerente à Vontade, encontra-se em toda parte da natureza: “Assim, em toda parte da natureza vemos conflito, luta e alternância da vitória, e aí reconhecemos com distinção a discórdia essencial da Vontade consigo mesma. Cada grau de objetivação da Vontade combate com outros por matéria, espaço e tempo” (SCHOPENHAUER, 2005, p. 211).

Essa imagem da natureza centrada no conflito é um dos argumentos utilizados por Schopenhauer para afirmar que a Vontade aparece em toda parte na pluralidade de indivíduos. Entretanto, essa pluralidade concerne somente aos seus fenômenos e não a ela mesma. O fato de a Vontade se encontrar em cada um de seus fenômenos em nada afeta a sua indivisibilidade

[...] e em torno de si vê a imagem inumeráveis vezes repetida de sua própria essência, porém esta, portanto o que é de fato real, é encontrada imediatamente em seu interior. Eis porque cada um quer tudo para si, quer tudo possuir, ao menos dominar, e assim deseja aniquilar tudo aquilo que lhe põe resistência (SCHOPENHAUER, 2005, p. 426).

Essa compreensão de que a Vontade é essência de todas as coisas implica numa visão de mundo em que o sofrimento é a condição da existência. Esse sofrimento geral estampado na natureza é decorrente do *principium individuationis*, o qual é fomentado por um egoísmo natural que conduz os seres a travarem entre si uma luta violenta de vida e morte pela sobrevivência, de modo que o mundo fenomenal se sustenta através de uma “guerra de todos contra todos”, que confirma a mentalidade do egoísmo como uma perversidade radical instaurada pela Vontade:

É exatamente por ele que o conflito interno da Vontade consigo mesma atinge temível manifestação. Pois tem sua base e essência naquela oposição entre microcosmo e macrocosmo, ou no fato de a objetivação da Vontade ter por forma o *principium individuationis*, aparecendo de maneira mais igual em inumeráveis indivíduos e, na verdade, em cada um deles inteira e completamente segundo os dois lados (Vontade e representação) (SCHOPENHAUER, 2005, p. 427).

Para Schopenhauer, a manifestação máxima desse egoísmo se encontra no homem. O egoísmo humano é o que mais expressa a autodiscórdia da Vontade “[...] de maneira mais clara e terrível quando o homem se torna lobo do homem, *homo homini lupus*” (SCHOPENHAUER, 2005, p. 211-212).

E, aqui, retomamos o fenômeno humano como a objetivação mais perfeita da Vontade devido ao seu aparato cognitivo que lhe é peculiar, e que longe de ser uma característica que proporciona tranquilidade ao homem, a razão é o que torna a existência humana uma lente de aumento que confirma que toda vida é sofrimento:

Isto se deve em primeiro lugar ao fato de nele tudo sofrer um poderoso acréscimo mediante o pensar no ausente e futuro, através do qual preocupação, temor, esperança, adquirem existência, após o que contudo atuam sobre ele com muito mais intensidade do que possível realidade presente dos prazeres ou dos sofrimentos a que está restrito os animais (SCHOPENHAUER, 2000, p. 279).

Para Schopenhauer, a vida está irremediavelmente acompanhada do sofrimento, mas à medida que o fenômeno da Vontade vai se tornando mais perfeito e mais complexo ao longo de seu processo de objetivação, o sofrimento vai se tornando cada vez mais nítido. O aumento do sofrimento se torna mais manifesto de acordo com a complexidade do fenômeno orgânico, isto é, devido ao seu complexo aparato biológico e cognitivo. A planta é destituída de sofrimento porque não possui

sensibilidade e os insetos sofrem de forma muito mínima. Ao passo que os animais e o homem são os que mais expressam dor e sofrimento. O animal, como foi salientado no processo de objetivação de vontade, desenvolveu a capacidade do entendimento por causa de sua complexidade biológica. O homem, pelo fato de apresentar uma complexidade biológica ainda maior do que a do animal teve que desenvolver uma forma de conhecimento compatível com essa complexidade, de modo que o conhecimento por ele desenvolvido (a razão) é ainda mais servil aos fins da Vontade de vida do que o Entendimento.

A diferença entre Entendimento e Razão, no contexto da metafísica da vontade, é traçada sob o viés da intensidade da dor e do sofrimento, conforme o grau de manifestação da Vontade. No animal, a intensidade da dor é bem menor em relação aos seres humanos, porque, o aparato cognitivo dos animais, conforme a narrativa schopenhaueriana, está voltado às necessidades do momento, isto é, ao sofrimento do presente. Mesmo que o mesmo sofrimento se repita infinitas vezes, “[...] sempre permanece apenas como da primeira vez, sem conseguir se adicionar” (SCHOPENHAUER, 2000, p. 280). Isso porque as ações dos animais são guiadas pelo impulso e pelo instinto, o que quer dizer que seus atos são por excitações e não por motivos. Suas ações até podem ser acompanhadas de conhecimento, contudo, sem ser guiados por ele. A ausência de reflexão e de pensamento no animal torna a sua existência mais tranquila comparada à existência humana, pois, desprovido destas capacidades, eles não estão sujeitos a aflições e preocupações causadas pela antecipação ou lembranças de uma dor do passado, e, tampouco, sofrem com o pensamento acerca do futuro; vivem apenas do presente e se satisfazem muito mais do que o homem com a simples existência, de modo que o seu sofrimento se reduz apenas às necessidades físicas.

Por conseguinte o homem, quanto aos prazeres físicos reais, não possui mais do que o animal, a não ser enquanto seu sistema nervoso de potência superior amplia a sensação de cada prazer, mas também de cada dor. Mas quão mais poderosas são as afecções nele excitadas, comparadas às dos animais! Com que profundidade e intensidade superior é mobilizada sua sensibilidade! Para, por fim, atingir apenas um resultado idêntico: saúde, alimento, proteção, etc. (SCHOPENHAUER, 2000, p. 279).

Nesse sentido, para Schopenhauer, o prazer e o bem-estar que proporcionam felicidade se baseiam na negatividade em oposição à positividade da dor e do sofrimento. Essa positividade do sofrimento recai sobre o homem de modo implacável

devido a sua própria índole marcada pela carência e pela necessidade de forma mais acentuada do que nos animais. A existência humana se desdobra em fadigas e esforços infinitos para suprir carências e necessidades igualmente infinitas. Isso quer dizer que todo esse esforço é nulo e malogrado, posto que:

[...] todo esforço nasce da carência, do descontentamento como 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, o qual, por sua vez, vemos travado em toda parte de 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 (SCHOPENHAUER, 2005, p. 399).

Para o filósofo de Frankfurt, o desejo humano é a manifestação mais veemente do querer cego da vontade, que jamais deixa de querer novamente por meio de uma satisfação, tal como é impossível o tempo acabar e começar: “Inexiste para ela um preenchimento duradouro, para todo sempre satisfatório e que coroaria seus esforços. É como o tonel das Danaides” (SCHOPENHAUER, 2005, p. 462)²⁰.

A associação do querer insaciável da Vontade com o tonel das Danaides remete a vida humana que flui sem cessar entre o querer e o alcançar, ou seja, assim como as Danaides, o homem está condenado a um esforço interminável para saciar o insaciável: os seus desejos.

Pois de desejo em desejo nos esforçamos infatigavelmente; e, embora cada satisfação alcançada, por mais que tenha prometido, de fato não nos satisfaça, mas na maioria das vezes logo se apresenta como erro vergonhoso, ainda assim não vemos que estamos a lidar com os tonéis das Danaides, correndo sempre atrás de novos desejos [...] (SCHOPENHAUER, 2005, p. 410).

Com essa citação, encerramos nossa exposição sobre o *principium individuationis* concluindo que toda a exposição schopenhaueriana acerca do inevitável sofrimento em toda forma de vida, e mais intensamente na vida humana, está radicado no egoísmo. Preso ao princípio de individuação, o homem é incapaz de perceber o sofrimento como essência do mundo porque procura apenas o bem-estar de si próprio. Diante da não satisfação de sua vontade, que é algo constante, o indivíduo experimenta

²⁰ A expressão “tonel das Danaides” remete ao mito grego das cinquenta filhas de Danao que foram castigadas a encher pelo resto da vida tonéis sem fundo. Tal castigo foi imposto as Danaides por terem cometido o crime de matar seus maridos na noite de núpcias por ordem do pai, exceto uma delas, que se recusou a obedecer à ordem de Dânao. O trabalho infundável das Danaides expressa de modo figurativo o sofrimento perpétuo do ser humano em seu esforço sem fim em vista de algo a ser alcançado.

um tormento e uma frustração que o leva a buscar a felicidade à custa da infelicidade de outros indivíduos. Nessa busca frenética para atingir o inatingível, o egoísmo característico ao indivíduo se converte na mais requintada crueldade, indiferente ao sofrimento alheio. Isso porque, o “seu conhecimento inteiramente entregue ao princípio de razão e restrito ao *principium individuationis*, prende-se à diferença estabelecida por esse último entre a própria pessoa e todas as demais” (SCHOPENHAUER, 2005, p. 463). Ao interpretar o *Principium individuationis* sob a metáfora do Véu de Maia, Schopenhauer quer dizer que, o conhecimento nos moldes desse princípio está a serviço da Vontade do modo como ela aparece, isto é, fragmentada no mundo fenomênico. Desta forma, o conhecimento envolto pelo Véu de Maia “[...] turva o olhar do indivíduo comum” (SCHOPENHAUER, 2005, p. 450), impedindo-o de reconhecer que a essência das coisas é uma e que seus fenômenos isolados e separados não dizem respeito a essa essência (Vontade).

A famosa metáfora do barqueiro em meio ao mar revoltoso²¹ é utilizada por Schopenhauer para mostrar que o princípio de individuação é a causa da incapacidade dos indivíduos de se perceberem como pertencentes a uma mesma essência. De acordo com a metáfora, em meio a um mar tempestuoso e ilimitado, encontra-se um barqueiro sentado em seu pequeno barco, no qual ele se apoia e confia firmemente. O barqueiro personifica o indivíduo, o mar tempestuoso, os sofrimentos e a dores do mundo, e a frágil embarcação é o *principium individuationis*,

[...] ou o modo no qual o indivíduo conhece as coisas como fenômenos. O mundo ilimitado, e cheio de sofrimento em toda parte, no passado infinito, no futuro infinito é-lhe estranho, sim, é para ele uma fábula: sua pessoa que desaparece, seu presente sem extensão, sua gratificação momentânea, só isso possui realidade para ele (SCHOPENHAUER, 2005, p. 451).

Curiosamente, o princípio de individuação, que é radicado no sofrimento, converte-se num dispositivo que impede o homem de reconhecer que ele e todos os demais indivíduos estão imersos no mesmo mar tempestuoso.

²¹ Em *O nascimento da tragédia*, como veremos no terceiro capítulo, Nietzsche utiliza dessa passagem para mostrar que o *principium individuationis* é uma das principais metas da criação apolínea para conter o impulso desmedido do dionisíaco. Em nossa abordagem destacaremos que nessa meta apolínea há uma procura pela justificação da existência empírica individual, delineando uma interpretação por parte de Nietzsche que não recai na negação ascética da vontade individual.

1.4. A intuição estética como representação adequada da coisa em si

Ao problematizar a questão da intuição empírica Schopenhauer questiona a validade da razão ao afirmar a possibilidade da obtenção de um conhecimento superior e anterior ao conhecimento abstrato. Porém, essa forma de intuição não escapa ao princípio de razão, pois ela está condicionada ao tempo, ao espaço e à causalidade, de modo que a intuição empírica só pode atingir o conhecimento da realidade visível. O problema evidenciado no livro I de *O mundo...* é justamente a insuficiência do princípio de razão em representar de forma adequada uma realidade que não é visível.

Para contornar esse problema, Schopenhauer apresenta no terceiro livro de *O Mundo como vontade e representação* outra forma de intuição em que ele nomeia de *intuição pura* ou *estética*. Trata-se de um conhecimento capaz de conduzir o sujeito para além da representação submetida ao princípio de razão, onde o objeto é percebido no tempo e no espaço; por isso, sempre será considerado de modo relativo. A questão posta é: como superar o conhecimento regido pelo princípio de razão, um conhecimento que sempre atende aos nossos interesses individuais, que, por sua vez, são os interesses da própria Vontade? O conhecimento estético é sugerido como a saída para esse problema.

Na dimensão estética, Schopenhauer apresenta outra concepção de sujeito, que não é empírico, ou seja, um tipo de sujeito capaz de considerar os objetos desprovidos de qualquer interesse. Trata-se do *puro sujeito do conhecimento*, o qual possui a capacidade de elevar-se para além do mundo da mera representação e alcançar a Ideia, a objetividade mais adequada da Vontade. Antes de caracterizarmos *o puro sujeito do conhecimento* qualificado como Gênio, apresentamos, brevemente, a noção de Ideia em Schopenhauer.

Inspirado na filosofia de Platão, Schopenhauer entende que a Ideia, não se confundindo com os fenômenos, é a representação mais fiel da Vontade. De forma semelhante à Vontade, a Ideia, mesmo que se fragmente numa série de indivíduos, permanece idêntica a ela mesma:

Às Ideias não cabem NASCER NEM PERECER, pois são verdadeiramente, nunca vindo-a-ser nem sucumbindo como suas cópias desvanecem. [...] Apenas delas, por conseguinte, há um conhecimento propriamente dito, pois o objeto de um verdadeiro conhecimento só pode ser o que sempre é, em

qualquer consideração (logo, em si mesmo) [...]. (SCHOPENHAUER, 2005, p. 238).

Isso implica na possibilidade de o indivíduo elevar-se para além do fenômeno e contemplar as Ideias que, embora não sendo a Vontade, é a sua objetividade imediata e adequada, ocorrendo no interior da representação²². Contudo, para que as Ideias se tornem objeto de conhecimento, é preciso que ocorra a supressão da individualidade no sujeito cognoscente (SCHOPENHAUER, 2005, p. 236).

Essa supressão só é possível mediante a contemplação estética, um estado em que “a roda do tempo para. As relações desaparecem” (SCHOPENHAUER, 2005, p. 254). Nesse estado, apenas a Ideia é o objeto da arte; por isso, seu modo de considerar as coisas é independente do princípio de individuação. Aqui começa o contraste entre o conhecimento guiado pelo princípio de razão e o conhecimento estético. Enquanto toda ciência, ao ocupar-se em conhecer objetos apenas em sua relatividade (não alcançando um fim último), está impossibilitada de fornecer uma explicação satisfatória da essência do mundo, o conhecimento estético; por sua vez, ao ocupar-se com o objeto enquanto Ideia pode conhecê-lo em si mesmo, desprendido do fenômeno. No argumento de Schopenhauer, tanto a Vontade quanto a Ideia estão fora do tempo e do espaço, não experimentando, assim, nem pluralidade e nem mudança. Enquanto a Ideia permanecer fora do princípio de individuação, ela estará mais próxima da Vontade; por isso, ela é a mediação mais favorável para o acesso à coisa-em-si. A Ideia só se distingue da Vontade porque ela é representação, porém uma representação capaz de representar a unidade da Vontade, ou seja, é uma representação que dispensa o princípio de razão que só conhece coisas individuais em sua forma conceitual.

²² Schopenhauer observa que embora sejam instâncias metafísicas, Vontade e Ideia não podem ser consideradas como uma única e mesma coisa. “Antes, a Ideia é para nós apenas objetividade imediata e por isso adequada da coisa-em-si, esta sendo precisamente a VONTADE, na medida em que ainda não se objetivou, não se tornou representação” [...] (SCHOPENHAUER, 2005, p. 241). Nessa passagem, Schopenhauer chama a atenção para o sentido da coisa-em-si kantiana e o sentido da Ideia no contexto platônico, ambos os conceitos estão irmanados, mas possuem entre si traços diferentes. “[...] A coisa-em-si, segundo Kant, deve ser livre de todas as formas vinculadas ao conhecimento enquanto tal e [...] é um erro de Kant não computar entre tais formas, anteriormente a todas as outras, a do ser-objeto-para-um-sujeito, que é exatamente a primeira e mais universal forma de todo fenômeno, isto é, de toda representação. Por conseguinte, ele deveria ter recusado expressamente à sua coisa-em-si o ser-objeto, e assim evitar incorrer naquela grande consequência logo descoberta. 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” (Ibidem, p. 441-42). Eis porque a contemplação estética indica uma forma de conhecimento em que a representação não é movida e nem determinada segundo o *principium individuationis*, onde predomina os interesses individuais.

Um dos aspectos mais importantes da contemplação estética no contexto schopenhaueriano é a supressão da individualidade, que ocorre com a passagem do *sujeito empírico* para o *sujeito puro*. Nessa passagem há uma suspensão temporária do tempo como referência de nossa existência finita e marcada por desejos que nunca são satisfeitos. Na contemplação estética, não há mais o indivíduo envolvido pelas questões cotidianas, comuns e práticas, tal como ocorre na representação submetida ao princípio de razão.

Com a supressão do indivíduo, o estado existencial humano não se encontra mais envolvido pelos erros e acertos arquitetados pela razão e nem pelos conflitos entre os seres que disputam de forma dolorosa a posse da matéria para atender à afirmação da Vontade. No mundo estético, a pergunta pelo *porquê* dos objetos não tem relevância, porque simplesmente não há mais desejo, não há mais interesse em estabelecer a relação de causa e efeito entre os objetos, como também não há mais aquela divisão entre sujeito e objeto, que é a forma mais geral da representação.

Pode-se dizer que a contemplação estética se dá justamente quando o indivíduo abandona o conhecimento sob a perspectiva do princípio de razão e torna-se *sujeito do conhecimento puro*, que implica numa forma de conhecimento que não atende mais aos anseios da Vontade e nem acompanha as relações entre objetos estabelecidas pela razão. Abandonar o princípio de razão é abandonar a relação entre sujeito e objeto, que, na contemplação estética tornam-se a mesma coisa. Quando o sujeito perde-se inteiramente no objeto, não há mais razão para separá-los, pois, o sujeito que intui é o mesmo objeto que está sendo intuído.

Essa capacidade de comportar-se intuitivamente, isto é, de perder-se inteiramente no objeto, esquecendo-se de sua própria pessoa e de suas relações, é conferida ao gênio. Somente o Gênio, que Schopenhauer compreende como sendo o mesmo que o *puro sujeito do conhecimento* está apto para conhecer as Ideias perfeitamente. Para Schopenhauer, o Gênio é correlato da Ideia, pois a tarefa do Gênio é unicamente alcançar a unidade da Ideia e não os objetos dispersos no espaço e no tempo. Diferentemente do homem comum, o Gênio é capaz de esquecer a si próprio e deter-se numa consideração acerca de um objeto totalmente desprovido de interesse.

O conceito de desinteresse é de capital importância na estética schopenhaueriana, uma vez que, a principal função da arte é suprimir a individualidade

presa ao princípio de razão. Na seção 38, Schopenhauer esclarece que o conhecimento estético exige dois componentes inseparáveis:

Encontramos no modo do conhecimento estético DOIS COMPONENTES INSEPARÁVEIS. Primeiro o conhecimento do objeto não como coisa isolada, mas como IDÉIA platônica, ou seja, como forma permanente de toda uma espécie de coisas; depois a consciência de si daquele que conhece, não como indivíduo, mas como PURO SUJEITO DO CONHECIMENTO DESTITUÍDO DE VONTADE. A condição sob a qual esses dois componentes entram em cena sempre unidos é o abandono do modo de conhecimento estético ligado ao princípio de razão, único útil para o serviço tanto da Vontade quanto da ciência (SCHOPENHAUER, 2005, p. 266).

Então, podemos perceber que a teoria estética de Schopenhauer é apresentada como uma alternativa para que o sujeito do querer possa experimentar um momento de quietude, de total esquecimento de um mundo orientado pelo princípio de razão que está a serviço da eterna insatisfação da Vontade, de um querer que nunca é saciado, daí porque a Vontade sempre estará acoplada ao sofrimento.

Nesse sentido, a contemplação estética funciona como um momento beatífico, um estado de quietude da Vontade, em que toda dor é suspensa. E o que possibilita esse estado, de acordo com Schopenhauer, é uma ocasião externa ou uma disposição interna que nos arranca

[...] subitamente da torrente do querer, libertando o conhecimento do serviço da Vontade, e atenção não é mais direcionada aos motivos do querer, mas, ao contrário, à apreensão das coisas livres de sua relação com a Vontade, portanto, sem interesse, sem subjetividade, considerando-a de maneira puramente objetiva, estando nós inteiramente entregues a elas, na medida em que são simples representações, não motivos; [...] É o estado destituído de dor que Epicuro louvava como o bem supremo e como o estado dos deuses. Pois nesse instante, somos alforriados do desgraçado ímpeto volitivo [...] (SCHOPENHAUER, 2005, p. 267).

Trata-se então de um estado de descoberta da objetividade pura da Ideia. Tal descoberta, como já salientamos, tem por referência a genialidade, requisito fundamental para a suspensão do interesse.

Note-se, nesse sentido, que a insistência de Schopenhauer em destacar o Gênio como um tipo de ser que difere do homem comum se justifica exatamente pela sua capacidade de contemplar o objeto em si; ou seja, seu olhar não busca a relação do objeto contemplado com outros objetos. Essa diferença entre o olhar do homem comum e o olhar do homem genial reside no esforço do Gênio em furtar-se aos objetos particulares para apreender a Ideia do objeto e não sua relação com outros objetos.

Para Schopenhauer, a capacidade que o Gênio tem de esquecer a si próprio o torna a expressão mais absoluta da impessoalidade, de modo que ele é o único a proceder de maneira puramente intuitiva, que é a contemplação estética propriamente dita, uma dimensão em que sujeito e objeto se fundem numa total indiferença com relação ao mundo dos fenômenos. Nesta fusão, o princípio de individuação é suprimido e por consequência qualquer tipo de interesse é suspenso, “(...) restando apenas O PURO SUJEITO QUE CONHECE, claro olho cósmico” (Ibidem, p.254), que, por um momento, contempla a Vontade restabelecida em sua unidade originária, que fora fragmentada no espaço e no tempo – princípio de individuação.

Assim, o privilégio concedido ao conhecimento estético na filosofia de Schopenhauer consiste no restabelecimento da Vontade originária que ficara esquecida no princípio de individuação. A Vontade sendo restabelecida faz desaparecer a individualidade e, conseqüentemente, os sinais de luta pela matéria, característica inerente à sua afirmação. Os impulsos de vida também desaparecem e a própria Vontade contempla a si mesma no espelho da representação independente do princípio da razão.

A contemplação estética é assim, um olhar desprovido das correntes do desejo, e o homem pode gozar de um momento de sossego, pois, no momento em que sua individualidade é suprimida, o sujeito torna-se atemporal, destituído de Vontade; portanto, destituído de toda dor e de todo sofrimento.

Em suma, se para Schopenhauer não há como anular completamente a Vontade, que é indestrutível, a arte é entendida como uma alternativa não só para contornar o sofrimento, mas fundamentalmente uma negação temporária da Vontade. O mundo e a vida, que antes eram vividos de forma aterrorizante, são agora contemplados, suspensos por um breve instante de calma, posto que, contemplar significa deixar de querer, e conseqüentemente, deixar de sofrer.

Eis então, porque a arte, a obra do Gênio, é a resposta schopenhaueriana para a saída temporária do conhecimento regido pelo princípio de razão, um conhecimento que se detém apenas no mundo como representação, onde os indivíduos desdobram suas existências na temporalidade fenomênica.

1.5. A tragédia em Schopenhauer: resignação e negação da vontade

Considerando que a arte em geral tem como finalidade o conhecimento das ideias, Schopenhauer classifica e distingue os diferentes tipos de arte tendo como critério o grau de objetivação adequada da Vontade, as ideias, que uma vez contempladas proporcionaria ao homem o distanciamento da efemeridade ilusória das coisas particulares que motivam os seus interesses.

Para Schopenhauer, a arte em geral tem por finalidade expressar de forma intuitiva o conflito da Vontade com ela mesma através da ideia, de modo que a discórdia da Vontade é o conteúdo das ideias próprias a cada arte, as quais serão classificadas conforme o grau com que expressa o conflito interno da Vontade.

Na base desta hierarquia, encontra-se a Arquitetura, a arte que traz para a mais nítida intuição algumas ideias que correspondem aos graus baixos de objetividade da vontade que são as seguintes:

[...] gravidade, coesão, rigidez, dureza, qualidade universais da pedra, essas primeiras, mais elementares, mais abafadas visibilidade da Vontade tons baixos da natureza, e, entre elas, a luz que em muitos aspectos é o oposto delas. Já nesses graus mais baixos de objetividade da Vontade vemos a sua essência manifestar-se em discórdia, pois a luta entre gravidade e rigidez é propriamente o único tema estético da bela arquitetura. Sua tarefa é fazer entrar em cena essa luta com perfeita distinção e de maneira variada (SCHOPENHAUER, 2005, p. 288).

No plano intermediário encontra-se a Escultura que fundamenta a Ideia de beleza do homem, e, em seguida, temos a pintura que representa a ideia de humanidade num grau mais elevado, em especial as pinturas que expressam o sofrimento universal que é a essência inteira do mundo e da vida²³.

No topo da hierarquia das artes se encontra a poesia, a arte que expressa o grau mais elevado da objetividade da Vontade pelo fato de representar à essência humana centrada no conflito que encarna de modo mais nítido a luta da Vontade com ela mesma. O grau de representação da Ideia de humanidade na poesia se dá de acordo com

²³ Nesse sentido, Schopenhauer distingue a pintura de caráter histórico e a pintura que expressa o espírito mais íntimo do cristianismo e da sabedoria indiana, a saber, a resignação que conduz a renúncia a todo querer, isto é: “[...] a viragem, a supressão da Vontade e, com esta, da essência inteira do mundo, portanto, a redenção” (MVR, p. 309). As obras de Rafael e Correggio são citadas como exemplos de pinturas que não devem ser computadas como pinturas históricas, posto que na maioria das vezes elas não representam nem acontecimentos e nem ações, e sim a sabedoria suprema que consiste no conhecimento que atua retroativamente sobre a Vontade culminando num quietivo de todo querer.

seus gêneros que se dividem entre a lírica, a épica e a tragédia²⁴. Dentre esses três gêneros, a tragédia é destacada por Schopenhauer como a arte que exhibe o lado mais terrível da existência humana, de modo que ela expressa de forma mais precisa o embate da Vontade consigo mesma mediante os choques e conflitos entre os homens que geram sofrimentos e dores indescritíveis.

No trecho a seguir, Schopenhauer acentua em que consiste o objetivo fundamental dessa arte suprema:

No ápice da arte poética, tanto no que se refere à grandeza do seu efeito quanto à dificuldade da sua realização, deve-se ver a tragédia; e de fato ela assim foi reconhecida. Observe-se aqui algo de suma significação para toda a nossa visão geral de mundo: o objetivo dessa suprema realização poética não é outro senão a exposição do lado terrível da vida, a saber, o inominado sofrimento, a miséria humana, o triunfo da maldade, o império cínico do acaso, a queda inevitável do justo e do inocente. E em tudo isso se encontra uma indicação significativa da índole do mundo e da existência. É o conflito da Vontade consigo mesma, que aqui, desdobrado plenamente no grau mais elevado de sua objetividade, entra em cena de maneira aterrorizante (SCHOPENHAUER, 2005, p. 333).

Pelo exposto, podemos afirmar que a tragédia no contexto Schopenhaueriano tem como indicativo aquela conclusão de que toda vida é sofrimento. O sofrimento, sendo o principal ingrediente da tragédia, é, segundo a interpretação de Schopenhauer, o caminho para um conhecimento puro que conduz à aniquilação da Vontade, e, conseqüentemente, a negação do querer viver. Trata-se de um processo catártico que visa à resignação como calmante do querer, ou seja, “(...) a negação da Vontade de vida, ou – é o mesmo – resignação completa, a santidade, sempre procede do quietivo que é o conhecimento do seu conflito interno e da nulidade essencial, a expressarem-se no sofrer de todo vivente.” (SCHOPENHAUER, 2005, p. 503).

A resignação é para Schopenhauer o aspecto mais relevante da tragédia, quanto mais a tragédia comunica a ideia de que o mundo e a vida são originariamente marcados pela culpa mais se confirma o espírito de resignação. A culpa da existência mesma, diz Schopenhauer, deve ser o principal ensinamento da tragédia:

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, ‘ Pues el delito mayor/ Del hombre es haber

²⁴ Não é nossa intenção nos ocuparmos detalhadamente dos outros gêneros, nosso foco aqui é que a compreensão da tragédia em Schopenhauer culmina na resignação, que é um dos pontos que separa Nietzsche de Schopenhauer no que tange a interpretação sobre finalidade da arte trágica.

nacido’, como Calderon exprime com franqueza (“Pois o crime maior/ Do homem é ter nascido”) (SCHOPENHAUER, 2005, p. 334).

Essa passagem anuncia o caráter propriamente pessimista do pensamento Schopenhaueriano acerca da existência²⁵, que é assimilada como um pecado, como algo inconcebível, e a tragédia, por sua vez, tem como objetivo supremo mostrar ao homem que a única maneira de redenção para o sofrimento inerente à existência é a resignação, ou seja, a atitude ascética é o único modo de conviver com o crime da própria existência.

Essa atitude, considerada como fundamental para que o indivíduo possa desembaraçar-se do mundo fenomenal e chegar a um estado de paralisação do querer, é um dos motivos que leva Schopenhauer a eleger a superioridade da tragédia moderna sobre a tragédia grega.

A objeção de Schopenhauer à tragédia grega consiste em sua fraca inclinação em despertar o sentimento de resignação no espectador, ao passo que certas tragédias modernas, em decorrência da moralidade cristã têm como pano de fundo o sentimento de resignação e de renúncia deste mundo, considerado irremediavelmente ruim. Com efeito, Schopenhauer apresenta três tipos de recursos que podem ser utilizados pelo poeta para que a tragédia atinja o seu fim, que é a exposição da infelicidade humana. Estes três recursos são: 1) a maldade extraordinária, tal como exemplifica as personagens trágicas: “Ricardo III, Iago em *Otelo*, Shylok em o *Mercador de Veneza*, Franz Moor, Fedra de Eurípidas, Creonte em *Antígona*, e semelhantes”. (MVR, 2005, p. 335). 2) O destino cego, insígnia do erro e do acaso, cujo exemplo mais cabal é o de *Édipo Rei* de Sófocles e as *Traquínias*, “[...] em geral a maioria das tragédias dos antigos; entre os modernos, citem-se como exemplos *Romeu e Julieta*, *Tancredo* de Voltaire, *A noiva de Messina*” (Idem, *Ibidem*). E, por fim, Schopenhauer apresenta o recurso que ele considera o mais favorável para representar a infelicidade, que é:

²⁵ Como observa Tobias Dahlkvist em sua tese de Doutorado intitulada *Nietzsche and the Philosophy of Pessimism*, o pessimismo schopenhaueriano consiste na opinião de que a própria existência é a raiz de todo mal, daí porque a alegoria da doutrina do pecado original coaduna com a sua conclusão de que a não-existência é preferível à existência, uma ideia que vai contra a visão otimista de que o mundo justifica-se pela sua existência (cf. p. 40). Isso explica porque o pessimismo de Schopenhauer está intimamente ligado ao asceticismo, e é por essa via que ele combate o otimismo e o teísmo, posto que, ao tomar a existência como uma culpa originária e devido a isso seria melhor que não existíssemos, não pressupõe um ascetismo em função de uma existência em outro mundo. Lembremos que ao colocar uma Vontade cega, irracional e indestrutível como o princípio do mundo, Schopenhauer rompe com a visão teísta e racionalista de que o mundo possui uma ordem oriunda de um Ser divino e racional.

[...] a disposição mútua das pessoas e combinações de suas relações recíprocas, de tal modo que não se faz preciso um erro monstruoso, nem um acaso inaudito, nem um caráter malvado acima de toda medida e que atinge os limites da perversidade humana, mas, aqui, os caracteres são dispostos com o são normalmente em termos morais; [...] Esse último tipo de tragédia me parece superar em muito as anteriores, pois nos mostram a grande infelicidade não como exceção, não como algo produzido por circunstâncias raras ou caracteres monstruosos mas como algo que provém fácil e espontaneamente das ações e caracteres humanos, como uma coisa essencial, trazido terrivelmente para perto de nós. Nas duas primeiras técnicas vemos o destino monstruoso e a maldade atroz que, no entanto, ameaçam só de longe, por conseguinte temos a esperança de nos subtrair a eles sem necessidade de nos refugiarmos na renúncia [...] (Idem, Ibidem)²⁶.

A excelência trágica é mostrar ao espectador a infelicidade como uma necessidade ligada à existência, e não por consequência das forças do destino ou pelos infortúnios em decorrência de atos desmedidos contra a ordem divina, tal como expressa os heróis da tragédia grega. Neste ponto, a tragédia moderna é superior, porque o herói representa a infelicidade, a dor e o sofrimento como uma forma de expiação do pecado original, a marca indelével da existência, isto é, o herói expia o próprio fato de ter nascido.

Nestes termos, o sofrimento do herói trágico é para Schopenhauer a grande revelação da tragédia, pois simboliza o embate da vontade humana contra tudo o que se opõe a ela. Neste embate, os desejos são sempre derrotados, revelando o malogro humano em buscar a felicidade. É neste sentido que a tragédia proporciona uma forma de conhecimento que ultrapassa a ilusão do princípio de individuação, purificando o indivíduo de seus próprios interesses:

[...] Esse conhecimento, no indivíduo purificado e enobrecido pelo sofrimento mesmo, atinge o ponto no qual o fenômeno, o véu de Maia, não mais o ilude. Ele vê através da forma do fenômeno, do *principium individuationis*, como que também expira o egoísmo nele baseado. Com isso, os até então poderosos MOTIVOS perdem o seu poder e, em vez deles, o conhecimento perfeito da essência do mundo, atuando com QUIETIVO da Vontade, produz a resignação, a renúncia, não apenas da vida, mas de toda vontade de vida mesma (SCHOPENHAUER, 2005, p. 333).

Trata-se, portanto, de uma forma de conhecimento em que o indivíduo abandona alegremente os seus interesses e abdicam de todos os prazeres da vida, tal como vemos as personagens nobres no clímax da tragédia:

[...] após longa luta e sofrimento, desistirem dos alvos até então perseguidos veementemente, e, para sempre, abdicam de todos os gozos da vida, ou desta

²⁶ Para Schopenhauer, as tragédias mais exemplares nesse aspecto são *Clavigo*, de Goethe, e *Hamlet*, de Shakespeare; ele também menciona o *Fausto* de Goethe neste mesmo contexto.

se livram com alegria, como fez o príncipe constante de Calderón, ou Gretchen no *Fausto*, ou Hamlet. [...] Todos morrem purificados pelo sofrimento, ou seja, após a Vontade de vida já antes neles morrido. A palavra final no *Maomé* de Voltaire expressa isso literalmente, quando a agonizante Palmira diz a Maomé: ‘O mundo é para tiranos, vive!’ (SCHOPENHAUER, 2005, p. 333-34).

Todas essas personagens trágicas citadas por Schopenhauer são exemplos confirmativos de que a vida é uma grande catástrofe, e que o mundo não está destinado a promover a felicidade. Contudo, esse reconhecimento só acontece mediante ao conhecimento estético, qual se encontra fora da relação sujeito-objeto que caracteriza o mundo sob o ponto de vista da representação. Nesse caso, a experiência estética opera a transição de um conhecimento subordinado à Vontade para um conhecimento destituído de vontade. Trata-se, precisamente, de uma inversão em que a representação é substituída pela contemplação, e a consequência dessa inversão é que a relação de subordinação se inverte: a vontade no contexto da arte é que está a serviço da representação²⁷.

Essa inversão é que possibilita o conhecimento do conflito da vontade consigo mesma. Ao reconhecer em si mesmo este conflito, o conhecimento do indivíduo muda de direção, ao invés de servir à Vontade, ele volta-se contra a vontade²⁸. O resultado disso é a negação da Vontade, que implica a própria resignação. É neste aspecto que o conhecimento artístico oferecido pela tragédia é superior àquele oferecido pelas outras artes. Pois, como já foi salientado, a tragédia possui a peculiaridade de evidenciar o conflito interno da vontade através do sofrimento humano, que é a prova mais contundente de que a infelicidade da vida é necessária, uma vez que a vida é fenômeno da vontade insatisfeita, e o desejo humano é a prova mais viva dessa insatisfação.

A cena trágica cumpre exatamente a função de mostrar que a realização de nossos desejos está direcionada à afirmação da Vontade, que é a causa do sofrimento. De modo que a única maneira de não sofrermos é calar os nossos desejos mediante uma atitude ascética de renúncia à vontade de viver. Essa renúncia significa,

²⁷ Cf., Clément Rosset, 1969, p. 15.

²⁸ Essa mudança de conhecimento que possibilita a negação da Vontade é um dos pontos mais polêmicos e contraditórios do pensamento schopenhaueriano. O problema consiste no fato de Schopenhauer constantemente afirmar que o conhecimento surge da Vontade, isto é, de sua objetivação no fenômeno humano. Como então é possível que a Vontade seja negada mediante o conhecimento, se este é justamente aquilo que mais contribui para a sua afirmação? Em nosso ponto de vista, esse paradoxo se torna mais evidente mediante uma das características imutáveis da Vontade no contexto do pensamento de Schopenhauer, a saber, o seu desejo cego, a sua vontade de vida.

paradoxalmente, a verdadeira alegria, como lembra aquela citação que diz: “[...] vemos ao fim da tragédia os mais nobres, após longa luta e sofrimento, desistirem dos alvos até então perseguidos veementemente, e, para sempre, abdicam de todos os gozos da vida, ou desta se livram com alegria [...]” (SCHOPENHAUER, 2005, p. 334).

Podemos dizer, então, que na perspectiva schopenhaueriana a tragédia não está radicada num sentimento originário de alegria ou de prazer pela vida²⁹. Sendo assim, sua tarefa é mostrar que a existência está metafisicamente ligada ao mal-estar da vontade de viver. Nestes termos, a tragédia é a confirmação mais radical do mal inerente à existência, não há nada que possa curar a doença metafísica da vontade de viver. Daí,

²⁹ Sobre isso, é importante lembrar que ao destacar a tragédia como o mais elevado dos gêneros poéticos, Schopenhauer está levando em consideração a sua capacidade de representar o lado terrível da vida, as dores inomináveis e as angústias humanas. Essa capacidade peculiar da tragédia é que configura o seu verdadeiro efeito sob o espectador, que é a resignação. Tal efeito possui um caráter messiânico no sentido de abandonar alegremente o mundo e a vida pelo fato de serem impotentes em nos conceder uma satisfação verdadeira. Daí porque “[...] a tendência da tragédia é indicar a negação da Vontade de vida” (SCHOPENHAUER, 2003, p. 226). Nessa tendência da arte trágica está subtendido o sentimento do sublime, que Schopenhauer apresenta no § 39 de *O mundo como vontade e como representação* ao explicar a diferença entre o sentimento do Belo e do Sublime. O fator distintivo entre essas duas formas de sentimento é que com o Belo o conhecimento puro é alcançado sem luta e sem resistência, isto é, a beleza do objeto contemplado “[...] removeu da consciência, sem resistência e portanto imperceptivelmente, a vontade e o conhecimento das relações que servem de maneira escrava; o que aí resta é o puro sujeito do conhecimento, sem nenhuma lembrança da vontade. No sublime, ao contrário, aquele estado de puro conhecimento é obtido por um desprender-se consciente e violento das relações do objeto com a vontade conhecidas como desfavoráveis, mediante um livre elevar-se acompanhado de consciência para além da vontade e do conhecimento que a esta se vincula” (SCHOPENHAUER, 2005, p. 274). A experiência do sublime na perspectiva schopenhaueriana é marcada pela intervenção da vontade “[...] enquanto permanecemos no estado puro de conhecer [...]” (Idem, p. 277). Essa intervenção da vontade no estado de contemplação é que configura o sentimento do sublime, cujo significado é um desacordo, uma hostilidade entre a vontade humana e a contemplação estética. Nesse sentido, o ponto fundamental na concepção do sentimento do sublime em Schopenhauer é marcar a luta do indivíduo consigo mesmo, isto é, a luta contra sua própria vontade até que ele consiga elevar-se para além de si mesmo. Sobre o tema do sublime em Schopenhauer, Nuno Nabais observa que “no sentimento do sublime, que na sua própria definição é ‘uma elevação para além do próprio indivíduo’ a anulação violenta da minha individualidade é também a anulação de minha finitude e, portanto, a conversão metafísica do meu olhar. Eu descobro-me essencialmente fundido com o mundo. No sublime eu acedo à sabedoria dos Vedas, a esse sentimento de que ‘somos um com o mundo e que pela sua infinitude não somos aniquilados, mas elevados’. Por outras palavras, no sublime o que se dá é, não as ideias - objectivações da vontade – mas a vontade una e eterna ela mesma” (Cf. *Metafísica do trágico*, 1997, p. 50). É nesse ínterim, que a tragédia possui um caráter sublime, pois ela expressa o conflito da vontade consigo mesma que determina o caráter do mundo. Embora Schopenhauer na edição de 1819 de *O mundo como vontade e como representação* não estabeleça nenhuma relação entre a tragédia e o sublime, Nuno Nabais observa que no § 51 “[...] a descrição que ele faz dos efeitos da obra de arte trágica sobre o espectador é a repetição exata da definição da experiência do sublime: ‘o conhecimento purificado e elevado através do próprio sofrimento, atinge esse ponto supremo no qual o fenômeno, o véu de Maia, já não o pode iludir e onde ele vê claro através da forma do fenômeno ou do *principium individuationis*; então o seu egoísmo, consequência desse princípio, desaparece com ele, os poderosos *motivos* perdem o seu poder e em lugar surge o conhecimento perfeito do mundo, actuando como *calmante* da vontade, conduzindo à resignação, à renúncia não apenas à vida, mas mesmo ao todo da vontade de viver” (Idem, p. 54). Desse modo, o prazer trágico consiste no abandono da nossa vontade de viver quando nos encontramos diante do caráter do mundo que hostiliza de forma direta com a nossa vontade.

porque, a resignação, sob o ponto de vista de Schopenhauer, é a alternativa sugerida pela tragédia para acalmar a vontade de viver.

O estado de calma da vontade significa um estado de não-sofrimento, pois não há mais interesse no indivíduo. Com a suspensão temporária do querer, ele está liberto do princípio de individuação, e é nessa libertação que consiste a alegria dos heróis trágicos, isto é, a perda da individualidade como superação do egoísmo.

Para finalizar a nossa exposição sobre a concepção da tragédia em Schopenhauer, nota-se que a ênfase dada à resignação como o aspecto mais relevante da arte trágica é uma propedêutica de seu projeto ético pautado pelo fenômeno da compaixão³⁰, em que culmina na completa negação da Vontade, que é o ascetismo sob a forma da santidade. O não-querer estético é de caráter temporário, somente atura enquanto a experiência da arte proporciona um estado de existência indolor; tão logo a Vontade se manifesta novamente, fazendo-nos sentir fome, cansaço, ou qualquer outro desejo de ordem física ou psicológica, quebra-se a concentração, e novamente, estamos envoltos no princípio de individuação³¹. Entretanto, a estética pode ser considerada

³⁰ A compaixão é a segunda saída apontada por Schopenhauer para o problema posto pelo princípio de individuação. A experiência da compaixão proporciona uma forma de conhecimento decorrente do próprio sofrimento reconhecido como a essência indivisa dos seres. A compaixão para Schopenhauer “seria portanto a base metafísica da ética e consistiria no fato de que *um* indivíduo se reconhece a si próprio, a sua essência verdadeira, imediatamente no *outro*” (*Sobre o fundamento da moral*, p.217- 218). Nesse sentido, a compaixão consiste em rasgar o Véu de Maya mediante o conhecimento do sofrimento do outro, “[...] compreendido imediatamente a partir do próprio sofrimento e posto no mesmo patamar deste” (SCHOPENHAUER, 2005, p. 477), é então que a renúncia total e voluntária da Vontade acontece, constituindo assim o primeiro passo em direção à ascese como repulsa da vontade de vida.

³¹ Tanto a experiência estética quanto a prática da compaixão são dois estados temporários em a Vontade se volta contra ela própria. De acordo com Schopenhauer: “Aquele conhecimento profundo, puro e verdadeiro da essência do mundo se torna um fim em si para o artista, que se detém nele. Eis porque tal conhecimento não se torna para ele um quietivo da Vontade, não o salva para sempre da vida, mas apenas momentaneamente. [...] Ainda não se trata, para o artista, da saída da vida, mas apenas de um consolo ocasional em meio a ela [...]” (SCHOPENHAUER, 2005, p. 350). Quanto à compaixão, Schopenhauer adverte: “Quando às vezes em meio aos nossos duros sofrimentos sentidos, ou devido ao conhecimento vivo do sofrimento alheio e ainda envoltos pelo Véu de Maia o conhecimento da nulidade e amargura da vida se aproxima de nós e gostaríamos de renunciar decisivamente para sempre ao espinho de suas cobiças e fechar a entrada a qualquer sofrimento, purificar-nos e santificar-nos, logo a ilusão do fenômeno nos encanta de novo e seus motivos colocam mais uma vez a Vontade em movimento” (MVR, p. 482). Diante dessa impossibilidade de contornar o sofrimento de forma mais efetiva mediante a arte e a compaixão é que o ascetismo como resignação completa (a santidade) é apresentado como uma solução mais eficaz para o problema posto pela Vontade: “Salvação verdadeira, redenção da vida e do sofrimento, é impossível sem a completa negação da Vontade” (MVR, p. 503). O asceta, mais do que ao artista (o gênio) e o homem compassivo, tem a capacidade de atingir um conhecimento mais profundo da essência do mundo, ele consegue não somente reconhecer o seu sofrimento irmanado no outro, ele consegue compreender de forma mais permanente que o mundo é movido por uma luta incessante sem nenhuma meta, e que a vida é um sofrimento incurável, um esforço sempre nulo e malogrado, de modo que a sua

como uma intermediação para o não-querer ético, cujo primado maior é uma atitude direcionada para o rompimento ascético da Vontade de uma forma mais completa e duradoura.

1.6. A música como expressão imediata da vontade

Na definição schopenhaueriana, a arte é a exposição de Ideias, e como tal, ela proporciona ao homem um conhecimento cristalino dos graus de objetivação da Vontade. Tendo então a Ideia como o seu objeto, a arte é considerada como uma atividade propriamente metafísica do homem, posto que no terreno estético o conhecimento seja alheio e livre de toda relação, em oposição ao que ocorre no conhecimento regido pelo princípio de razão. Neste contexto, a música se encontra fora da hierarquia das artes estabelecida por Schopenhauer, pois diferentemente das outras artes, ela possui a excepcionalidade de não expressar a Ideia e sim a própria Vontade, o que a torna a arte suprema ou a arte metafísica *par excellence*. A tese de que a música, ao contrário das outras artes, não é uma reprodução ou a repetição de uma Ideia é que autoriza o filósofo a conceder à música um significado cósmico.

De fato, na seção 52 de *O mundo...* Schopenhauer faz uma análise da música sob o ponto de vista exclusivamente metafísico ao qualificá-la como uma objetivação imediata da Vontade, isto é, como a cópia da vontade mesma, “[...] cuja objetividade também são as Ideias” (SCHOPENHAUER, 2005, p. 338). Justamente por isso, diz Schopenhauer: “[...] o efeito da música é tão mais poderoso e penetrante que o das outras artes, já que estas falam apenas de sombras, enquanto aquela fala de essência” (Ibidem, p. 339).

compaixão tem como referência o mundo em sua totalidade, pois ele mesmo se vê como totalidade do mundo. Desse modo, o asceticismo coroa a sentença de que a não existência é preferível à existência, como fica sugerido no fim do IV livro de *O mundo...* “Antes, reconhecemos: para todos aqueles que ainda cheios de Vontade, o que resta após a completa supressão da Vontade é, de fato, o nada. Mas, inversamente, para aquele nos quais a Vontade virou e se negou, este nosso mundo tão real com todos os seus sóis e vias lácteas é – Nada” (MVR, p. 519).

Quando Schopenhauer destaca que a música exerce sobre o homem um efeito mais poderoso e penetrante do que as outras artes, isso se deve ao seu caráter universal, ou mais precisamente, uma linguagem universal que fala diretamente no íntimo do ser humano, tal como ele afirma no seguinte trecho:

[...] no entanto é uma arte tão elevada e majestosa, faz efeito tão poderosamente sobre o mais íntimo do homem, é aí tão inteira e profundamente compreendida por ele, como se fora uma linguagem universal, cuja distinção ultrapassa até mesmo a do mundo intuitivo [...] (SCHOPENHAUER, 2005, p. 336).

Aqui fica claro, conforme a última linha da citação, que o caráter universal da música difere da universalidade conceitual extraída das intuições. A universalidade da música diz respeito à sua capacidade de fornecer “[...] o núcleo interior que precede todas as figuras, fornece o coração das coisas” (SCHOPENHAUER, 2005, p. 345).

Nesse contexto, Schopenhauer remete à compreensão de Leibniz³² sobre a música, que a compreendeu somente como “[...] significação imediata e exterior, a sua casca [...]” (SCHOPENHAUER, 2005, p. 337). Schopenhauer até admite que tal consideração por parte de Leibniz tenha certa coerência dentro de seu ponto de vista, que relaciona a música com um “*Exercitium aritheticae occultum nescientis se numerare animi* (Exercício oculto de aritmética no qual a alma não sabe que conta)” (SCHOPENHAUER, 2005, p. 336-37).

Mas, segundo o ponto de vista de Schopenhauer, como ele próprio enfatiza, a música deve ser entendida no seu efeito estético, e isso requer um estudo que reconheça sua significação mais séria e profunda, isto é: “[...] referida à essência do mundo e de nós mesmos” (MVR, 2005, p. 337). É por esta razão que para Schopenhauer a música não deve ser reduzida às relações numéricas, como também não pode ser equiparada às

³² Sobre isso, Philonenko observa que Schopenhauer não interpreta a fórmula de Leibniz no sentido clássico, cujo significado da música é uma matemática sensível, que deveria ser ultrapassada pelo cálculo consciente da razão. O ponto interessante nessa definição, segundo o comentador, é a ideia de que a música possui, de acordo com sua estrutura, uma infraestrutura matemática, uma gramática sob a regência dos números. É exatamente nesse ponto que é “[...] preciso se guardar do contra-senso habitual que consiste em concluir da matemática presente na música sua precisão” (da música: ou seja, não é um erro concluir que a presença de notas ou regras matemáticas na música constituem a precisão da música, como se ela estivesse subordinada à matemática), “pois é justamente porque ela é precisa que se pode descobrir nela o número. Daí a infalibilidade da música, que não poderia transgredir essas regras provenientes dela mesma sem deixar de ser ela mesma. Enfim, ela é íntima. Isto não pode ser demonstrado e não exige demonstração. Em suma, é uma evidência cordial que ninguém contestará” (1980, p. 168.).

outras artes, ainda que ele reconheça que, de certa maneira, a música, tem de estar para o mundo como a cópia para o modelo. Contudo, o modo como a música representa o mundo permanece no mistério:

Da analogia com as demais artes podemos concluir que a música, de certa maneira, tem de estar para o mundo como a exposição para o exposto, a cópia para o modelo, pois seu efeito é no todo semelhante ao das outras artes, apenas mais vigoroso, mais rápido, mais necessário e infalível. Também a sua relação de cópia com o mundo tem de ser bastante íntima, infinitamente verdadeira e precisa, visto que é compreendida instantaneamente por qualquer um e dá a conhecer uma certa infalibilidade no fato de que sua forma se deixa remeter a regras inteiramente determinadas, exprimíveis em números, das quais não pode se desviar sem cessar completamente de ser música. – Contudo, o ponto de comparação da música com o mundo, a maneira pela qual a primeira está para este como cópia ou repetição, encontra-se profundamente oculto. A música foi praticada em todos os tempos sem poder dar uma resposta a tal indagação. Ficou-se satisfeito em compreendê-la imediatamente, renunciando-se a uma concepção abstrata dessa compreensão imediata (SCHOPENHAUER, 2005, p. 337).

Na sequência desse trecho, Schopenhauer diz que quando devotava seu espírito ao estudo da arte musical, ele chegou a uma explanação sobre a essência íntima da música e o tipo de relação imitativa que ela tem com o mundo, pressupondo que a música é análoga à Ideia no sentido de ser uma objetivação imediata da Vontade mesma³³, isto é, a música tal como a Ideia possui um caráter ontológico pelo fato de ser uma representação originária da Vontade. Vejamos:

Ora, já que é a mesma Vontade que se objetiva tanto nas Ideias quanto na música, embora de maneira bem diferente em cada uma delas, deve haver entre a música e Ideias não uma semelhança imediata, mas um paralelismo, uma analogia, cujo fenômeno na pluralidade e imperfeição é o mundo visível (SCHOPENHAUER, 2005, p. 339).

Para argumentar sobre esse paralelismo entre as Ideias e a música, Schopenhauer estabelece uma correspondência entre os tons musicais e os graus de

³³ Contudo, Schopenhauer admite que tal explanação “[...] é do tipo que não pode ser comprovada, pois leva em conta, e estabelece, uma relação da música, como uma representação, com algo que essencialmente nunca pode ser representação, pretendo assim ver na música a cópia de um modelo que, ele mesmo, nunca pode ser representado imediatamente” (SCHOPENHAUER, 2005, p. 338). Essa afirmação é um dos pontos polêmicos da teoria schopenhaueriana que será questionada por Nietzsche no contexto dos *Fragmentos Póstumos* de 1870-1871, em especial o fragmento 12 (1), que segundo a interpretação muito contributiva de Anna Hartmann Cavalcanti, esse fragmento pode ser compreendido como uma retomada da seção 6 de *O Nascimento da tragédia*, onde Nietzsche discute a relação entre música e vontade com o intuito de esclarecer que a música como forma de arte pode aparecer e se manifestar mediante a vontade, “(...) esta entendida, no sentido de Schopenhauer, como ‘o não artístico em si’. Nietzsche ressalta a importância da distinção entre essência e manifestação para a compreensão da questão. Se a música, segundo sua essência, jamais pode ser vontade, ela pode, entretanto, engendrar imagens como exemplos de seu conteúdo universal. Embora este seja também o tema do fragmento 12 (1), neste Nietzsche diferencia sua concepção de vontade em relação à metafísica de Schopenhauer, aproximando a vontade do domínio das representações” (Cf. CAVALCANTI. *Símbolo e alegoria: a gênese da concepção de linguagem em Nietzsche*, 2005, p. 144).

objetivação da Vontade. Assim, os tons mais graves da harmonia correspondem aos graus mais baixos de objetivação da Vontade (a natureza inorgânica); as notas mais altas correspondem ao reino vegetal e animal. Daí se segue o conjunto das vozes intermediárias produtoras da harmonia,

[...] e se situam entre o baixo contínuo e a voz condutora que canta a melodia, reconheço a sequência integral das Ideias nas quais a Vontade se objetiva. As vozes mais próximas do baixo correspondem aos graus mais baixos, ou seja, os corpos ainda inorgânicos, porém já se exteriorizando de diversas formas. Já as vozes mais elevadas representam os reinos vegetal e animal. [...] Por fim, na MELODIA, na voz principal elevada que canta e conduz o todo em progresso livre e irrestrito, em conexão significativa e ininterrupta de UM pensamento do começo ao fim, expondo um todo, reconheço o grau mais elevado de objetivação da Vontade, a vida do homem com esforço e clareza de consciência, pois apenas ele, na medida em que é dotado da faculdade de razão, vê sempre adiante ou retrospectivamente no caminho de sua realização efetiva e das possibilidades incontáveis e, assim, traz a bom termo um decurso de vida claro tomado como um todo concatenado (SCHOPENHAUER, 2005, p. 340-41).

A partir dessa analogia dos tons e das vozes com os graus de objetivação da Vontade, Schopenhauer compreende a música como a arte que consegue reunir todos os aspectos da Vontade e todos os graus de sua objetivação; e o homem, enquanto a objetivação mais elevada da Vontade, (conforme o trecho citado), é entendido, por analogia, com o tom das notas, como aquele que carrega em si todos os graus inferiores de objetivação da Vontade, conforme expressa a melodia.

A analogia entre o homem e a melodia consiste no fato de ele possuir a capacidade reflexiva; essa característica exclusivamente humana é que faz do homem o ser mais sofredor dentre todos os seres, como já foi salientado. De modo que a melodia significa a individuação com toda sua carga de sofrimentos, dores e prazeres manifestos na vontade individual. Correspondendo a isto, diz Schopenhauer:

[...] somente a MELODIA tem conexão intencional e plenamente significativa do começo ao fim. Ela narra, por consequência, a história da Vontade iluminada pela clareza de consciência, cuja impressão na efetividade é a série de seus atos. Porém a melodia diz mais: narra a história mais secreta da Vontade, pinta cada agitação, cada esforço, cada movimento seu, tudo o que a razão resume sob o vasto e negativo conceito de sentimento, que não pode ser acolhido em suas abstrações. Por isso se disse que a música é a linguagem do sentimento e da paixão, assim como as palavras são a linguagem da razão (SCHOPENHAUER, 2005, p. 341).

Na tentativa de reforçar seu argumento de que a música, por ser uma representação imediata da própria Vontade, não é uma arte igual às outras,

Schopenhauer retoma a questão do sentimento³⁴. Ele espera, com isto, explicar porque a música vai além do fenômeno. O sentimento que a música exprime não é de ordem fenomenal, e sim um sentimento referente à própria Vontade. Em outras palavras, não se trata de expressar um sentimento particular, mas sim a essência de todos os sentimentos mais secretos da Vontade:

Pois a música nunca expressa o fenômeno, mas unicamente a essência íntima, o em-si de todos eles, a Vontade mesma. A música exprime, portanto, não esta ou aquela alegria singular e determinada, esta ou aquela aflição, ou dor, ou espanto, ou júbilo, ou regozijo, ou tranquilidade de ânimo, mas eles MESMOS, isto é, a Alegria, a Aflição, a Dor, o Espanto, o Júbilo, o Regozijo, a Tranquilidade de Ânimo, em certa medida *in abstracto*, o essencial deles, sem acessórios, portanto também sem os motivos (SCHOPENHAUER, 2005, p. 343).

Nessa passagem, Schopenhauer quer dizer que a música atua diretamente sobre a Vontade; sua potência expressiva diz respeito ao sentimento que extrapola a esfera individual identificando-se com o sentimento obscuro da própria Vontade que remete àquela inferência de que a melodia narra a história mais secreta da Vontade apreendida de forma direta e universal pelo ouvinte, posto que a música fale a linguagem direta do coração, isto é, ela fala dos sentimentos humanos em sua totalidade, sem com isso estimular a vontade individual.

³⁴ Na § 11 de *O mundo ...* encontramos um indicativo acerca do sentimento já com esse contorno exposto aqui no contexto da música. Nesta passagem Schopenhauer define o sentimento como distinto do saber, isto é, como a existência de algo na consciência que não pode ser compreendido racionalmente: “Não importa o que isto seja, sempre cai sob a rubrica do conceito SENTIMENTO, cuja esfera é extraordinariamente grande e, por conseguinte, abrange as coisas mais heterogêneas que só entendemos como se agrupam quando reconhecemos que coincidem unicamente neste aspecto negativo: NÃO SEREM CONCEITOS ABSTRATOS. Pois os elementos mais diversos, sim, mais hostis, residem placidamente um ao lado do outro naquele conceito, como, por exemplo, o sentimento religioso, o sentimento de volúpia, o sentimento moral, o sentimento corporal enquanto tato e dor, o sentimento das cores, dos tons e sua harmonia e desarmonia, o sentimento de ódio, repugnância, auto-satisfação, honra, vergonha, justo e injusto, o sentimento da verdade, estético, de força e fraqueza, saúde, amizade, amor, etc. etc. Entre eles não se encontra traço comum a não ser a qualidade negativa de não serem conhecimento abstrato da razão” (MVR, p. 100). Nesse trecho, Schopenhauer faz alusão ao sentimento no sentido de constituir qualquer modificação na consciência que não pode ser configurada imediatamente sob o modo da representação, o que implica que o sentimento “não é conceito abstrato”. Contudo, existem representações intuitivas. Então a oposição não é tão somente em relação a conceitos abstratos; eles devem designar algo anterior ao mundo como representação, o que parece uma tese bastante estranha, já que afetos normalmente envolvem um conteúdo representacional, tal como Nietzsche sugere no aforismo 12(1) ao fazer objeções à concepção de Vontade em Schopenhauer: “[...] toda vida instintiva, o jogo de sentimentos, sensações, afetos, actos da vontade nos são conhecidos [...] só como representação [...]” (*Fragmentos póstumos*, p. 284.). A observação de Nietzsche evidencia que Schopenhauer se depara com uma dificuldade que fica sem resolução quando ele exclui os afetos do domínio da representação por não serem formas abstratas. Caso contrário, não teríamos representações singulares, que são as intuições.

Embora para Schopenhauer, o núcleo da experiência estética seja exatamente não estimular a vontade individual, possibilitando ao intelecto livrar-se da escravidão da vontade mediante a contemplação das Ideias, a música possui a excepcionalidade de proporcionar ao homem uma experiência com a generalidade metafísica de modo mais pleno, porque ela ultrapassa as Ideias. É nesse sentido que, para Schopenhauer, a música é totalmente independente do mundo fenomênico, podendo, até, em certa medida, existir; ainda que não houvesse mundo, algo que não pode ser atribuído às outras artes.

Seguindo no enalço da analogia schopenhaueriana entre música e sentimento, é importante salientar que os sentimentos que a música expressa, estes não provocam nenhum estímulo na vontade individual, o que torna possível uma experiência indolor da Vontade. Em outras palavras, os sentimentos que a música transmite são cópias da própria Vontade, ou seja, sem a presença de um motivo particular, posto que a música exprima os sentimentos em suas formas originárias desprovidas de representação. O objetivo da analogia de Schopenhauer é mostrar que no momento em que a música está sendo executada, ela atua diretamente sobre a Vontade, mediante os sentimentos e a paixões humanas.

Nesse sentido, antes de avançar com seu argumento analógico entre música e sentimento, Schopenhauer relembra que a essência do homem reside em sua vontade, cuja meta é se esforçar na busca de satisfação, mas tão logo ele atinge uma determinada satisfação; novamente a sua vontade se lança incessantemente no mesmo esforço:

Sim, sua felicidade e bem-estar é apenas isto: que a transição do desejo para a satisfação, e desta para um novo desejo, ocorra rapidamente, pois a ausência de satisfação é sofrimento, a ausência de novo desejo é anseio vazio, *languor*, tédio. Justamente por isso, correspondendo ao dito, a essência da melodia é um afastar-se, um desviar-se contínuo do tom fundamental, por diversas vias, não apenas para os intervalos harmônicos, a terça e a dominante, mas também para cada tom, para a sétima dissonante e os intervalos extremos; contudo sempre seguido de um retorno ao tom fundamental. A melodia expressa por todos os caminhos o esforço multifacetado da Vontade, mas também a sua satisfação, pelo reencontro final de um intervalo harmônico, e mais ainda do tom fundamental (SCHOPENHAUER, 2005, p. 341-42)³⁵.

³⁵ A questão da satisfação da Vontade apontada nessa citação deixa entender que o prazer musical diferentemente do que ocorre na tragédia, por exemplo, parece não implicar na negação da vontade. Roberto Machado observa que “[...] a relação estabelecida por Schopenhauer entre a consonância e a dissonância, por um lado, e os sentimentos humanos, por outro, não se encontra nenhuma alusão à problemática da negação artística da vontade, tão evidente em sua interpretação da tragédia, a ponto de

É, pois, essa permanente inconstância dos afetos humanos que a melodia expressa. Schopenhauer, todavia, chega a enfatizar que ela foi inventada para revelar todos os mistérios mais profundos do querer e do sentir humanos, sendo a obra do gênio por excelência. A atividade musical, o ato de criação de uma melodia revela uma genialidade incomparável com as outras atividades estéticas; pois, mais do que em qualquer outra atividade, a criação da melodia se dá independente de qualquer intenção e reflexão conscientes, ela é fruto de um conhecimento intuitivo iluminador do fundo obscuro da Vontade e do sentimento.

Schopenhauer compara o gênio musical a um sonâmbulo magnético, que é guiado pela absoluta inspiração, fornecendo “[...] informações sobre coisas, das quais, desperto, não tem conceito algum” (Idem, *Ibidem*). Desse modo, o conceito é

constituir como sua finalidade” (Cf., *O nascimento do trágico: de Schiller a Nietzsche*. 2006, p. 199-200). Sobre a natureza do prazer musical, Clément Rosset aponta uma contradição incontornável entre a teoria da música de Schopenhauer e a sua visão pessimista acerca da Vontade. De acordo com a interpretação do comentador, a questão do prazer estético é mais problemática na arte musical do que nas outras artes por dois motivos: em primeiro lugar, há uma impossibilidade de invocar uma liberação do querer-viver para proporcionar a jubilação musical, no sentido de que a música expressa sentimentos independentes das tendências da vontade. Schopenhauer se abstém da ilusão salvadora da música: “abstenção incompreensível, se se admite a tese tradicional segundo a qual a música exprime a Vontade” (*L'esthétique de Schopenhauer*, p. 111. Tradução nossa); em segundo lugar, “o espetáculo ao qual é convidado o contemplador, na música, deveria, em boa lógica schopenhaueriana, provocar mais um arrebatamento que uma jubilação, porque ela designa, além das repetições da mesma Vontade, a origem que tem feito essa vontade, senão possível, ao menos existente. Aliás, aqui pouco importa se admitimos ou não a hipótese de um precursor sombrio para a origem da vontade: é certo que, de qualquer modo, a música significa a essência do mundo e da vontade, por via transcendental ou imanente, e que, por outro lado, a música engendra prazer violento. De onde uma contradição aparentemente insolúvel com o conjunto do sistema filosófico de Schopenhauer” (Idem, *ibidem*. Tradução nossa). Clément Rosset admite um caráter aprobatório do prazer musical em Schopenhauer, no entanto, esse prazer é incompatível com uma filosofia que expôs com horror todas as manifestações particulares da vontade, “mas aplaudiu sem reservas a visão da essência dessa mesma vontade” (Idem. p. 112. Tradução nossa). Outro comentador que faz consideráveis observações sobre esse aspecto é Georg Simmel, porém, em relação à concepção geral da arte e não especialmente da música. Nessa passagem de *Schopenhauer e Nietzsche* ele faz o seguinte comentário: “Sua opinião definitiva sobre a essência objetiva da obra de arte se resume assim: ‘Toda obra de arte, em sua essência, se esforça para mostrar-nos as coisas tal como são em verdade, sendo mais uma resposta à pergunta que é a vida?’. Mas com isto me parece que se põe uma contradição com tudo o que havia sido exposto em sua concepção da arte. Porque a arte deveria livrar-nos precisamente da vida; não deveria fazer senão representar as formas da existência em nosso intelecto em sua raiz e suas leis, mas não a realidade, não o que é a vida. A vida é vontade, é o jogo eternamente enganoso em que, para cada fim alcançado nasce um novo desejo, de cada ponto de descanso um movimento posterior. A arte se desprende de tudo isto para flutuar naquele esplendor em que a essência para ela é ser o reflexo do ser, mas o reflexo do ser. E ao dizer de repente que a arte deve revelar a essência das coisas, é dizer, não sua mera aparência, que deve ser a resposta a uma pergunta que penetra na superfície de seu próprio domínio, implica uma contradição evidente com a significação fundamental: significa traspasar aqueles limites que deveria guardar frente à vida, e de onde receberia sentido e significação” (2005, p. 124. Tradução nossa). As questões levantadas pelos dois comentadores vão ao encontro da concepção de Nietzsche acerca da principal finalidade da arte, que é nos proteger da verdade, sendo assim, símbolo da verdade e não a verdade mesma, conforme mostraremos no capítulo II ao explorarmos o texto *A visão dionisíaca do mundo*, considerado como um prelúdio de *O nascimento da tragédia*.

totalmente inoperante para o gênio, pois ele não pode dar conta de uma linguagem que expressa à sabedoria mais profunda, incompreensível pela sua razão.

Prosseguindo em sua analogia, Schopenhauer recorre às variações melódicas (*alegro majestoso* e *adagio*) para mostrar que a melodia, de fato, expressa a profundidade da Vontade e dos sentimentos humanos.

O *alegro maestoso*, composto de grandes frases, períodos longos e amplos desvios, é uma narrativa do esforço mais elevado da Vontade em vista de um fim afastado até a sua satisfação final. O *adagio* é a expressão do sofrimento relacionado a um grande e nobre esforço, que despreza a felicidade vulgar³⁶. “O *adagio* atinge no modo menor a expressão mais aguda da dor, tornando-se lamento comovente” (Idem, Ibidem). Essas analogias mostram que a melodia é inesgotável, ela corresponde à própria natureza que também é inesgotável na inumerável variedade de seus indivíduos, “[...] fisionomias e decursos de vida” (Idem, Ibidem). Schopenhauer, porém, faz uma advertência sobre a exposição de todas essas analogias:

[...] nunca se deve esquecer, no discorrer de todas essas analogias, que a música não tem relação direta alguma com elas, mas apenas uma relação indireta. Pois a música nunca expressa o fenômeno, mas unicamente a essência íntima, o em-si de todos eles, a Vontade mesma (Idem, Ibidem).

Ou seja, nunca se deve esquecer que a música é a reprodução do em-si do mundo, de tal modo que tudo o que existe nele se encontra na música enquanto essência. O mundo pode ser compreendido tanto como a encarnação da música quanto a encarnação da Vontade³⁷. Daí é que se explica o fato de a nossa imaginação ser tão facilmente estimulada pela música, na tentativa de materializar

[...] aquele mundo espiritual invisível, vivaz e ágil, a falar tão imediatamente a nós, logo, tenta corporificá-la num exemplo analógico (MVR, p. 343). Essa é a origem do canto com palavras e, por fim, da ópera – que justamente por isso nunca devem abandonar a sua posição subordinada para se tornarem a coisa principal, fazendo da música mero meio de sua expressão, o que se constitui num grande equívoco e numa absurdez perversa (SCHOPENHAUER, 2005, p. 343).

³⁶ Schopenhauer estabelece a diferença entre a música de dança com o *adagio* e o *alegro maestoso*. A música de dança é composta de frases curtas e fáceis, cujo movimento é mais rápido, e parece expressar a felicidade ordinária, que é alcançada facilmente.

³⁷ Para Philonenko, o sentido profundo das analogias entre a música e o mundo, é mostrar que ela possui um significado cósmico, tal como a Vontade: “[...] ela não conhece qualquer limite e pode-se dizer que todas as outras artes constituem uma física, [...] enquanto que em relação a elas a música é uma metafísica. Não seria um exagero afirmar que a música é a metafísica do belo” (1980, p. 167).

A música, em qualquer parte, possui a peculiaridade de exprimir a quintessência da vida. Os elementos externos, tais como o canto falado e a ópera, com os quais a música se adapta facilmente, não afetam o seu caráter universal. Ela não depende de nenhum recurso formal para explicar seus movimentos. Os elementos externos expressam os fenômenos isolados, ao passo que a música expressa à totalidade deles, revelando, assim, que todos eles possuem uma mesma essência, e isto ela faz mediante a uma linguagem que lhe é própria, que não está subordinada a nenhum conceito, não por acaso; o filósofo enfatiza em vários momentos que a música é a linguagem que fala diretamente ao coração.

Para Schopenhauer, quando o compositor insere elementos externos na música com a intenção de subordiná-la a estes elementos, ela deixa de falar da essência para falar da aparência, imitando de maneira inadequada o seu fenômeno (MVR, 2005, p. 346), como é o caso de toda música imitativa, por exemplo, “*As estações* de Haydn, também muitas passagens de sua *Criação*, em que fenômenos do mundo intuitivo são imediatamente imitados. Também é o caso de todas as peças de batalha. Tudo isso deve ser por completo rejeitado” (Idem, *Ibidem*).

Schopenhauer considera a música instrumental superior à música vocal, pois a primeira não contém nenhum elemento externo. Por esta razão, a arte dos sons tem indiscutivelmente, para o filósofo, um efeito muito superior ao das palavras, sobressaindo-se e conduzindo o ouvinte ao encontro da Vontade. A arte dos sons permite a ele uma apreensão imediata e em alguma medida inexplicável da vontade.

CAPÍTULO II

SCHOPENHAUER: O ELO ENTRE NIETZSCHE E RICHARD WAGNER

2.1 Wagner leitor de Schopenhauer: o advento de uma nova era trágica mediante a música.

“Compreendo perfeitamente que um músico possa dizer hoje: ‘abomino Wagner, mas não suporto qualquer outro músico’... Mas compreendo também um filósofo que dissesse: ‘Wagner *resume* a modernidade. Nada a fazer, é preciso começar por ser wagneriano...’” (*O caso Wagner*, p.25).

Neste capítulo, apresentaremos a segunda influência de capital importância no pensamento do jovem Nietzsche; trata-se do músico alemão Richard Wagner, a quem Nietzsche dedicou a sua primeira obra. No prefácio para Richard Wagner, Nietzsche assume publicamente que *O nascimento da tragédia* ia ao encontro dos esforços do

músico alemão para conferir à experiência estética um estatuto metafísico, conforme Schopenhauer havia pensado. O ensaio *Beethoven* de autoria de Richard Wagner é mencionado no prefácio como indicativo da cumplicidade entre ambos em pensar a arte como uma alternativa para o reflorescimento da cultura germânica.

Ainda no prefácio dirigido a Wagner, Nietzsche chama a atenção para um problema, que, segundo ele, é genuinamente alemão; trata-se do problema da arte e do ressurgimento do mito mediante o drama musical wagneriano. Pode-se dizer que o centro da preocupação de Nietzsche reside no fato de esse problema, essencialmente alemão, correr o risco de ser obscurecido pela euforia causada pela vitória alemã sobre os franceses, ou seja, com o fim da guerra franco-prussiana³⁸, a cultura alemã poderia ser absorvida por um otimismo vazio e superficial característico da arte moderna, projetando sobre o mundo helênico uma visão predominantemente apolínea, cujo caráter é uma serenidade imperturbável³⁹.

Nesse sentido, o ponto crucial que guia a primeira obra de Nietzsche e que o conduz a eleger a música wagneriana como a via para recuperar o espírito trágico alemão, é a ameaça do otimismo “[...] que se presume sem limites [...]” (NIETZSCHE, 1992, p. 109) na modernidade mediante a difusão da crença de que todos podem gozar de uma felicidade terrena. Uma cultura edificada sobre esta crença e sobre o princípio da ciência; diz Nietzsche:

[...] 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

³⁸ Após o seu retorno da guerra franco-prussiana Nietzsche escreve uma carta ao seu amigo Carl Von Gersdorff em 21 de junho de 1871 revelando as suas impressões sobre a guerra. Na referida carta ele reverencia as virtudes militares alemãs como sinais da velha saúde germânica atravessada pelo espírito trágico. Contudo, Nietzsche reconhece que essas virtudes alemãs deveriam ser canalizadas para uma missão mais alta, que é impedir o naufrágio da cultura europeia na banalidade característica da cultura franco-judaica. Nesse sentido, Nietzsche diz ao seu amigo que a missão alemã não termina com a guerra, e ele chega a dar a carta um tom convocatório ao dizer “Solicitam-te novas obrigações e, se algo nos devem ficar do selvagem jogo guerreiro, será o espírito heroico e reflexivo que, para surpresa minha, descobri, belo e inesperado achado!, no nosso exercito forte e alegre, cheio da velha saúde germânica. Sobre isto, pode edificar-se, e podemos ter ainda esperança. A nossa missão alemã não terminou ainda!” Nietzsche deixa entender nesse trecho da carta, que o problema fundamental de uma cultura deve ser enfrentado para além do campo de batalha. É então que Nietzsche vê na música de Wagner um acontecimento a altura da missão alemã, que é a luta contra a modernidade a fim de recuperar sua essência impressa nos mitos germânicos, os quais são reavivados na música wagneriana.

³⁹ Como mostraremos mais adiante, essa visão é tributária do triunfo do espírito otimista socrático, cuja inclinação é a crença de que o mundo e a vida podem ser corrigidos mediante um saber a margem da intensidade trágica e dionisíaca.

artistas de todos os tempos, para que ele, como Adão procedeu com os animais, lhe 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 a poeira dos livros e aos erros de impressão (NIETZSCHE, 1992, p. 112).

A crítica de Nietzsche recai sobre o erro da arte moderna em querer superar a crise cultural alemã imitando os gregos, sem se dar conta de que as “doutrinas de moleza” oriundas do otimismo e da cultura socrática determinaram um ciclo ruinoso no ocidente iniciado há mais de dois mil anos. Desde então, o caráter trágico da existência foi paulatinamente deixando de ser o principal conteúdo da arte, pois, sem o confronto constante com o problema do pessimismo inerente à existência, a arte já não pode mais ser considerada como “[...] a tarefa suprema e a atividade propriamente metafísica desta vida” (NIETZSCHE, 1992, p. 26). Esta crença torna-se mais contundente com a vitória dos alemães sobre os franceses na guerra Franco-prussiana, na qual Nietzsche participara voluntariamente e com muito entusiasmo, acreditando que ela poderia resultar em efeitos positivos para a cultura alemã, principalmente no sentido de despertar no povo alemão o sentimento sério e trágico com relação à existência.

O período de guerra e pós-guerra é o momento em que mais se exige uma forma de pensamento que tenha a arte como a principal referência para se pensar com “seriedade a existência”. E é neste sentido que, para Nietzsche, ser schopenhaueriano e ser wagneriano significava, nessa ocasião, estar ao lado daqueles que tratavam o problema estético com seriedade, isto é, que não estavam mais dispostos a conceber a estética como um divertido 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’” (Idem, *Ibidem*)⁴⁰.

O primeiro encontro de Nietzsche com Wagner se deu em novembro 1868. As primeiras impressões que o músico alemão exerceu sobre o jovem filólogo são descritas

⁴⁰ A expressão “seriedade da existência” está relacionada com a verdade revelada por Schopenhauer sobre a Vontade como o fundo caótico da existência. A comparação estabelecida por Nietzsche entre a estética dos gregos antigos e a estética alemã tem como eixo a experiência visceral com o pessimismo, isto é com o fundo caótico da existência tal como ele mesmo experimentara na guerra Franco-Prussiana. Nenhuma experiência poderia suscitar no homem um sentimento de negação da vida como a experiência de uma guerra. E é exatamente por isso que Nietzsche alerta que mesmo diante de um iminente renascimento da tragédia na Alemanha mediante a música wagneriana, era preciso estar atento ao perigo de não saber de onde a tragédia brota e nem saber explicar para onde ela quer ir, tal como ele expressa na § 19 de *O nascimento da tragédia*. Trata-se, precisamente, de canalizar os instintos selvagens aflorados pela guerra com os sentimentos estéticos, tal como fez exemplarmente a cultura grega.

em uma carta ao amigo Erwin Rohde⁴¹, na qual ele expressa seu grande entusiasmo pela personalidade do músico. Um dos pontos altos desse encontro, ressaltado por Nietzsche na referida carta, foi a calorosa conversa que eles tiveram sobre música e filosofia, tendo como guia da discussão o pensamento de Schopenhauer:

Nessa noite tivemos uma longa conversa sobre Schopenhauer e podes imaginar a minha ilimitada alegria ao ouvi-lo dizer, com indescritível entusiasmo, quanto devia a Schopenhauer e ao ouvir chamar-lhe o único filósofo que reconheceu a real natureza da música (NIETZSCHE, 1990, p. 23).

A partir desse encontro, a relação entre Nietzsche e Wagner se estendeu em uma amizade enviesada pela mesma paixão devotada ao pensamento Schopenhaueriano. Além de ser um grande interlocutor no que dizia respeito à filosofia de Schopenhauer⁴², Wagner era, também, na apreciação do jovem Nietzsche, um exemplo vivo de que o pensamento schopenhaueriano era de fato dotado de uma força vital, capaz de suscitar em seus leitores a vontade de realizar aquilo que era pensado, e Wagner fazia isso na prática, através de sua música. E, é encantado pela música wagneriana, que Nietzsche declara ao seu amigo Erwin Rohde⁴³:

Isso é música; o resto não! E a isto, e não a outra coisa, é precisamente ao que aludo com a palavra ‘música’, quando descrevo o dionisiaco! Quando penso que haverá homens, no futuro, embora sejam só uns centos, que obterão desta música o que eu obtive dela agora, tenho esperanças numa cultura completamente nova (NIETZSCHE, 1994, p. 101).

Essa esperança de Nietzsche na música de Wagner, como o ponto de viragem da crise estética e cultural alemã, é reforçada com o ousado projeto wagneriano da *Gesamtkunstwerk* (Obra de arte total), o qual teve como principal suporte teórico o pensamento schopenhaueriano⁴⁴, em especial as reflexões sobre a música. A base

⁴¹ Carta escrita em 9 de Novembro de 1868.

⁴² A inserção de Nietzsche no círculo wagneriano proporcionou-lhe a oportunidade de interlocução sobre o pensamento de Schopenhauer, algo que ele sentia falta no meio dos filólogos, os quais não se interessam e nem admiravam o autor de *O mundo como vontade e representação*. Sobre isso, ele comenta com Erwin Rohde numa carta de 1867: “Estou bastante isolado em Naumburg; não há nenhum filólogo admirador de Schopenhauer no círculo dos meus conhecimentos, e só raras vezes me reúno com eles [...]” (NIETZSCHE, 1994, p. 39).

⁴³ Carta datada em Dezembro de 1871.

⁴⁴ É importante lembrar que as reflexões estéticas de Wagner passam por dois períodos de orientação filosóficas diferentes: o período feuerbachiano e o período schopenhaueriano. O primeiro período foi marcado por um intenso engajamento do músico numa ação política revolucionária, nessa ocasião ele escreve o ensaio *A arte e a revolução*. O foco central desse ensaio era associar a revolução estética e a revolução social. A ideia que Wagner tinha da arte grega nesse momento, como observa Macedo (2006, p. 37), era de um povo que utilizava a arte para expressar a alegria de estar vivo, a arte era uma manifestação da satisfação do homem com a sua existência. A partir do encontro com a obra de Schopenhauer (1854) o músico passa a ter uma visão da arte sob um viés metafísico, cuja tarefa era a redenção do homem moderno mediante a contemplação estética. Foi mediante essa orientação metafísica

fundamental desse projeto era promover na cultura alemã uma forma de arte que fosse compatível com o drama grego, uma modalidade de arte que, além de ter sintetizado todas as artes particulares, soube expressar de forma original a comunhão entre o povo e a arte.

A principal motivação para Richard Wagner defender a ideia da *Gesamtkunstwerk* foi à constatação da profunda crise artística instalada na Alemanha. Tal crise diz respeito à submissão da maioria dos artistas aos caprichos do capitalismo e a falta de um sentimento artístico que pudesse promover o contato do homem com a essência do mundo. A visão do homem do século XIX acerca do mundo encontrava-se esfacelada devido ao predomínio do projeto da *Aufklärung*, o que impedia uma visão da natureza em sua completude.

Portanto, o âmbito do pensamento ilustrado não era nada favorável à implantação do projeto wagneriano, principalmente, diante do famoso prenúncio hegeliano da “morte da arte”. Essa tese está radicada na interpretação hegeliana da modernidade como um contexto desfavorável para a arte em seu sentido substancial, tal como fora na Grécia clássica.

Embora Hegel admita que a arte, em tempos passados, tenha proporcionado ao homem uma satisfação espiritual (como foi o caso da arte grega), na modernidade, essa satisfação já não é mais possível pela via da arte, uma vez que esta, enquanto arte (a arte substancial):

[...] é e permanecerá para nós, do ponto de vista de sua destinação suprema, algo do passado. Com isso, ela também perdeu para nós a autêntica verdade e vitalidade está relegada à nossa representação, o que torna impossível que ela afirme sua antiga necessidade na realidade efetiva e que ocupe seu lugar superior (HEGEL, 2002, p. 35).

Nesse sentido, para Hegel é impossível, na modernidade, ocorrer um tipo de arte com as mesmas características da arte grega. O ponto central da estética hegeliana é a percepção de que a arte poderia ter continuidade, porém, provavelmente, não mais como arte imitativa, e sim como objeto conceitual do pensamento e da reflexão, isto é, como conhecimento científico condizente com a modernidade:

da arte que Wagner ressaltou a música alemã, em especial, a música de Beethoven como superior a música francesa e italiana. A música de Beethoven possuía traços metafísicos pelo fato de não se prender ao mundo exterior e nem atender aos apelos triviais da sociedade moderna. Para justificar essa nova concepção de arte ele escreveu o ensaio *Beethoven á luz do pensamento de Schopenhauer*.

A ciência da arte é, pois, em nossa época muito mais necessária do que em épocas na qual a arte por si só, enquanto arte proporcionava plena satisfação. A arte nos convida a contemplá-la por meio do pensamento e, na verdade, não para que possa retomar seu antigo lugar, mas para que seja conhecido cientificamente o que é a arte (HEGEL, 2002, p. 35).

Essa visão hegeliana aponta para a constatação de que o mundo moderno tornou-se prosaico, e que forma dos estatutos científicos, a arte estava destinada apenas à distração de um público frívolo. Relegada à frivolidade do homem moderno, ela realmente não era mais vivenciada de forma autêntica e nem era mais a referência para o exercício de uma atividade espiritual superior.

Mas, enquanto para Hegel, o declínio da arte era um acontecimento irreversível, uma vez que para ele a arte já havia sido superada pela religião e pela filosofia; para Wagner, ao contrário, a arte era a única alternativa para reverter à crise do homem moderno. Por isso, seu projeto ia de encontro ao movimento romântico. Os românticos foram os primeiros a perceber a necessidade de conter a marcha acelerada do *Esclarecimento* mediante uma visão organicista do mundo, que só a arte poderia proporcionar. Essa visão de mundo como um único organismo também se encontra em Schopenhauer, e foi a partir do programa filosófico schopenhaueriano que Wagner percebeu a necessidade de contribuir para a promoção de uma arte capaz de despertar no homem moderno o sentimento profundo da essência do mundo.

A aliança com a filosofia de Schopenhauer permitiu a Wagner a inserção no debate filosófico acerca do futuro da arte alemã. Seu projeto da *Gesamtkunstwerk* tinha como principal propósito endossar a concepção schopenhaueriana de que a música era a arte mais apta para conduzir o homem a uma experiência imediata com a essência do mundo, pelo fato de ela representar de modo imediato essa essência, tal como compreendera Schopenhauer, o qual já havia percebido o quanto a modernidade atravessava uma crise de gênios devido à supervalorização da verdade científica em detrimento da arte.

Atento a essa crise que se instalou por toda a Europa, comprometendo seriamente a arte, que outrora era a via para o homem alcançar a realidade superior do mundo, como foi o caso da tragédia grega, Wagner percebe que a Alemanha, embora também tenha sido afetada por esta crise, poderia superá-la. Dentre todas as nações europeias, a Alemanha era a mais favorável para constituir uma arte que pudesse lutar

contra a decadência da arte moderna. Wagner tinha em mente a ideia schopenhaueriana da arte como *redenção* da humanidade, em especial a arte musical.

A Alemanha possuía o elemento básico para contornar a crise cultural pela qual estava passando: este elemento básico era a sua inclinação para a música. Para impedir que a frivolidade e a superficialidade da arte moderna afetassem de modo irreversível a cultura alemã Wagner, em seu ensaio *Beethoven*, critica duramente as produções artísticas francesas e italianas, em especial a ópera, que tinha como principal objetivo proporcionar o mero divertimento ao público burguês.

De acordo com as reflexões estéticas de Wagner, a ópera era o exemplo mais nítido da decadência da arte. Com ela, era possível constatar a dispersão dos espectadores diante do que estava sendo apresentado. Isso porque o teatro não tinha força suficiente para promover no espectador o sentimento profundo da essência do mundo tal como aparece nas reflexões estéticas de Schopenhauer. O teatro tornou-se, desse modo, um espaço de promoção de divertimento aos ricos, reduzindo-se ao cumprimento de protocolos sociais.

Embora a ópera utilizasse os elementos constituintes da tragédia grega, ela estava longe de se equiparar ao drama grego, porque o espectador da ópera ia ao teatro em busca do espetáculo como meio de se livrar do peso de todos os dias, porque tinha necessidade de algo que fosse apenas espetáculo, na busca por uma satisfação imediata. Sua relação com a arte era simplesmente exterior. O espectador da tragédia grega, ao contrário, vivia profundamente o que estava sendo encenado, esquecia-se de si mesmo porque era contagiado pelo interior; tomado pela contemplação, ele confundia-se com o herói trágico.

Para Wagner, o público moderno jamais estaria à altura do público grego, porque não participava da essência da atividade artística. Além disso, a tragédia grega foi fruto de uma intensa interação entre as artes e também com o povo. No drama grego, a unificação entre o povo e o artista era o clímax da tragédia, momento em que todos os elementos artísticos se entrelaçavam apontando para uma instância não individualizada. Na tragédia, não só acontecia a unificação de todas as artes, mas também dos indivíduos.

Todos esses elementos de dessemelhança entre a tragédia e a ópera levaram Wagner a denunciá-la como um obstáculo para a realização de um projeto artístico comprometido em resgatar a arte em sua totalidade. A ópera era assim a visão nítida do fracasso e do esgotamento da arte, uma vez que ela foi gestada no âmbito do pensamento ilustrado, gerenciada por eruditos que tentaram ressuscitar o modelo da tragédia antiga amparados pelo conhecimento abstracto.

Ao identificar na ópera o ponto máximo da frivolidade pública, Wagner insiste na necessidade de consolidar seu projeto da *Gesamtkunstwerk*, a arte do futuro que poderia não só reeducar o povo alemão, como também ser referência para toda a posteridade ocidental. De acordo com o compositor, esse ambicioso projeto poderia ser efetivado, porque, a música, na qualidade de essência do mundo, era o elemento central para promover o sentimento de unidade entre os homens.

Essas reflexões filosóficas serviram de base para Wagner argumentar a favor da viabilidade e da coerência da *Gesamtkunstwerk*, que, associada à ideia do *drama musical* próximo ao modelo grego, poderia transformar o gênero da ópera, no qual a música tem um papel secundário e a palavra um papel primário. No drama musical, música e palavra teriam o mesmo grau de importância. A ambição central do projeto da *Gesamtkunstwerk* é, desse modo, a de fazer ressurgir no espírito do povo alemão uma forma de arte, tal como ocorreu na Grécia trágica. Mediante à genialidade de indivíduos, tais como os tragediógrafos, Ésquilo e Sófocles, a arte grega alcançou a expressão máxima de uma estética coesa, reunindo com êxito a música, o texto e a ação cênica num todo inseparável, permitindo ao homem grego uma experiência artística de modo integral.

A partir dessas considerações, podemos afirmar que o pensamento do jovem Nietzsche está voltado para o problema da cultura alemã. Claro que este tema é retomado em suas obras futuras, mas o diferencial entre os escritos da maturidade, em relação aos da primeira fase, é que os primeiros escritos estão decisivamente engajados com a causa defendida por Wagner mediante seu projeto da *Gesamtkunstwerk*. Para Nietzsche, dentre todas as manifestações artísticas de sua época, “(...) a música alemã, tal como nos cumpre entendê-la, sobretudo em seu poderoso curso solar, de Bach a Beethoven, de Beethoven a Wagner” (NIETZSCHE, 1992, p. 19), era a que melhor traduzia o espírito alemão predisposto ao retorno do sentimento trágico do mundo.

Antes de redigir *O Nascimento da tragédia*, Nietzsche já apresentara uma interpretação do fenômeno da arte grega à luz do pensamento schopenhaueriano e da música de Wagner em suas três conferências proferidas em 1870: *A visão dionisíaca do mundo*, *O drama musical grego* e *Sócrates e a tragédia*. Nelas estavam contidas as ideias embrionárias de sua primeira obra, tendo como ponto de partida o pessimismo schopenhaueriano, que, sem dúvida, suscitou em Nietzsche a indagação pelo sentido da existência humana e tendo, pois, na arte trágica, a resposta mais favorável.

Na sequência deste capítulo, apresentaremos a concepção wagneriana da música à luz do pensamento schopenhaueriano, e, em seguida, nos ocuparemos com duas conferências proferidas por Nietzsche no exercício de suas atividades docentes, a fim de mostrar como as ideias estéticas dessas duas tendências contracenam com as ideias iniciais de Nietzsche acerca da arte grega, tendo, como pano de fundo, o problema do pessimismo e o controvertido otimismo socrático denunciado pela primeira vez como o responsável por consumir o depauperamento da tragédia.

2.2- A música de Beethoven como efetivação do pensamento estético de Schopenhauer

Ao declarar guerra contra as criações superficiais do artista moderno, Wagner utiliza até certo ponto os argumentos do movimento romântico, uma vez que os românticos foram os primeiros a perceber a urgência de deter, mediante a arte, o domínio da razão ilustrada. Contudo, as considerações estéticas de Schopenhauer eram mais satisfatórias e mais condizentes com o projeto de Wagner. Isto porque, dentro das considerações gerais de Schopenhauer sobre as belas artes, a música é considerada separadamente das outras artes. O argumento schopenhaueriano, segundo, o qual, a música possui uma natureza diferente das outras modalidades de artes, devido à sua peculiaridade de falar uma língua universal, ia ao encontro da proposta wagneriana de mudar os rumos da cultura alemã mediante a música. Em sua obra *Beethoven*, Wagner reconhece que Schopenhauer foi o primeiro a destacar e definir o papel singular da música entre as diversas artes:

(...) com uma clareza filosófica, a posição da música em relação às outras artes e lhe atribuiu uma natureza diferente da natureza da pintura e da poesia. Partindo do fato admirável de que a música fala uma língua que todos podem compreender imediatamente e sem necessidade de intermediário (...) (WAGNER, 1987, p.18).

O ensaio *Beethoven*, escrito em homenagem ao centenário do nascimento de um dos maiores músicos da Alemanha, foi escrito dentro dessa perspectiva. Para Wagner, a música instrumental de Beethoven representava o gérmen da arte do futuro, o *drama musical* propriamente dito, única forma de arte capaz de superar a frivolidade que havia tomado conta da música ao longo do século XIX.

Dentre todas as criações musicais de Beethoven, *A Nona sinfonia*⁴⁵ é destacada por Wagner como a sua obra mais original. Tal originalidade consiste na incorporação de parte do poema de Schiller “Ode à alegria” e a integração da voz humana na orquestra como parte dos instrumentos, realizando assim a perfeita união entre música e palavra, os elementos básicos que configuram o *drama*. Contudo, no drama, diferentemente do que ocorre na ópera, a música está associada ao texto sem com isso estar submetida a ele. De acordo com Wagner, na *Nona Sinfonia*

sabemos que não são os versos do poeta, seja ele Goethe ou Schiller, que podem determinar a música. Este poder é só o *drama* que possui – não o poema dramático, mas o drama que se representa realmente diante de nós, como um reflexo da música que se tornou visível, no qual a palavra e o próprio texto pertencem à ação e não mais ao pensamento poético (WAGNER, 1987. p. 77).

Nesse sentido, a música de Beethoven, de acordo com a interpretação de Wagner, seria uma espécie de pré-história do *drama musical*, que ganharia, posteriormente, uma efetivação mais sólida com o drama *O Anel dos Nibelungos*, de sua autoria. Wagner tinha plena convicção de sê-lo o herdeiro da grande tarefa de Beethoven, em que consistia em redimir a humanidade da superficialidade artística,

⁴⁵ É importante ressaltar que um dos principais motivos que levaram Wagner a uma apreciação diferenciada da *Nona Sinfonia* enquanto a expressão mais alta da genialidade de Beethoven é a concordância ímpar que ele estabelece entre poesia e música sem, com isso, comprometer a supremacia da melodia, o que significa um alcance extraordinário de uma concordância geral entre o caráter do poema e a melodia que o canta com a mais divina pureza. Foi através dessa concordância que o poema Ode a alegria de Schiller conseguiu atingir o coração da humanidade. Contudo, não são os versos de Schiller que determinam a música. Quando os versos de Schiller são entoados pela voz humana, ela nos seduz pelo seu próprio caráter e não propriamente pelo sentido das palavras. Segundo Wagner, “já não são mais os pensamentos contidos nos versos de Schiller que nos interessam agora. São as sonoridades familiares do canto coral que nos convidam a juntar-nos numa comunidade de fieis e a participar deste ideal a serviço divino [...]” (WAGNER, p. 63). Em *O nascimento da tragédia*, Nietzsche faz referência a *Nona* ao abordar a questão do rompimento do *principium individuationis* pelo êxtase dionísíaco, que conduz a uma harmonia universal entre os seres (NIETZSCHE, 1992, p. 31).

cabendo a ele, portanto, o compromisso de dar continuidade àquilo que Beethoven iniciara.

Para justificar a importância da música de Beethoven, como esperança de uma civilização futura revigorada, Wagner se apoia nos argumentos estéticos de Schopenhauer, os quais aparecem no ensaio *Beethoven* para legitimar a música de Beethoven como um meio de contrapor a difundida concepção de que a música era apenas uma arte prazerosa aos ouvidos.

Já nas primeiras páginas do ensaio, podemos perceber os traços da diferença capital feita por Schopenhauer em *O mundo como vontade e representação*, entre a música e as outras formas de arte. A música, na concepção schopenhaueriana, possui a peculiaridade de falar uma língua universal, podendo ser compreendida por todos de forma imediata, sem necessitar de intermediário. Já com a poesia, esta imediaticidade não é possível, uma vez que ela precisa do conceito para tornar a ideia perceptível.

Apropriando-se deste argumento, Wagner justifica a música de Beethoven como portadora dos traços característicos da nação alemã de um modo mais profundo do que ocorreria em Goethe e Schiller, por exemplo. Embora, as obras de arte de ambos os poetas contribuíssem para fortalecer os traços artísticos da cultura alemã, elas não poderiam alcançar toda a humanidade pelo simples fato de estarem limitadas à língua que as determina. Vejamos o argumento:

Se, para o poeta, a língua em que ele escreve determina seu modo de expressão, assim a natureza de sua terra e de seu povo determina para o pintor a forma e o colorido de suas imagens. Quanto ao músico, nem a língua nem qualquer traço sensível do caráter nacional o aproxima daqueles artistas (WAGNER, 1987, p.13).

O argumento wagneriano é uma retomada do argumento schopenhaueriano de que a música é capaz de atingir toda a humanidade devido ao seu caráter universal. A melodia é, pois, a língua absoluta de que o músico se serve para comunicar a todos os homens a essência do mundo (Vontade) de modo imediato, proporcionando ao indivíduo um sentimento de unidade.

Tomando como ponto de partida os argumentos schopenhauerianos, Wagner entende que a música revela ao gênio a essência do mundo de modo imediato, expressando a dor, a tristeza e a alegria de modo universal, tal como acontece na obra de

Beethoven, em especial a *Nona*, a voz suprema da melodia que Schopenhauer destacara como sendo a narradora da história mais secreta da Vontade.

(...) A melodia pinta cada agitação, cada esforço, cada movimento seu, tudo o que a razão resume sob o vasto e negativo conceito de sentimento, que não pode ser acolhido em suas abstrações. Por isso se disse que a música é a linguagem do sentimento e da paixão, assim como as palavras são a linguagem da razão (SCHOPENHAUER, 2005, p.341).

Nesse sentido, Wagner destaca que Beethoven conseguiu realizar o que nenhum outro músico conseguiu em seu tempo: emancipar a melodia da influência da moda e do gosto supérfluo. Essa conquista só foi possível porque sua música conseguiu ultrapassar os limites da beleza agradável e conquistar a categoria do *sublime*,⁴⁶ de modo que a melodia reencontra a suprema simplicidade natural.

O sentimento do *sublime* é outro conceito que marca a confluência entre as reflexões estéticas de Schopenhauer e de Wagner. Mediante a apropriação do conceito *Sublime*, Wagner legitima a música de Beethoven como a mais elevada obra de arte destinada a salvar o espírito humano de seu opróbrio, elevando-o para além da frivolidade musical do século XIX.

O sentimento de *sublime*, segundo Schopenhauer, é distinto do sentimento do Belo apenas por um acréscimo: “(...) pelo elevar-se para além da relação conhecida como hostil do objeto contemplado com a Vontade em geral” (SCHOPENHAUER, 2005, p. 274). Isto quer dizer que, no sentimento do Belo, o puro conhecimento é

⁴⁶ A noção do *Sublime* aparece nas reflexões de Wagner somente depois de seu contato com Schopenhauer; essa noção é indispensável para justificar que a música, ao contrário das artes plásticas, possui a capacidade de desviar nosso intelecto da visão do mundo exterior de modo imediato, nos permitindo ver a essência do mundo no interior de nós mesmos. Segundo Nuno Nabais, “Wagner não se limita a utilizar o conceito de *sublime* tal como o descobre em Schopenhauer. Excede a metafísica schopenhaueriana da música de modo a poder incluir nela a polaridade sublime /belo. Se define a condição metafísica da música exatamente segundo os cânones de *O mundo como vontade e como representação* – uma representação do irrepresentável da essência do mundo – nunca se interroga porém acerca do facto de Schopenhauer não ter estabelecido vez alguma a correspondência entre *música e sublime*”. (NABAIS, 1997, p. 67). O comentador sublinha ainda que um dos objetivos que Wagner pretende alcançar ao caracterizar a música sob a categoria do sublime, é articular o sublime com a obra de arte total, isto é, a unidade da música e do drama. Essa união vai em direção da compreensão schopenhaueriana do sublime enquanto representação do irrepresentável na representação, posto que: “No ‘drama’ o som e a imagem tocam-se, ou melhor, fundem-se numa nova existência estética e metafísica, sem que o universo sensível de cada uma, a condição da sua materialidade seja afectada. A música é o que há de verdadeiro e, ao mesmo tempo, de não presente no drama. É a música que faz do drama uma representação, não de acções humanas, mas de algo absoluto, em si mesmo irrepresentável. Wagner cruza assim explicitamente a tradição romântica da tragédia e a metafísica schopenhaueriana da música” (Idem, p.69).

alcançado sem luta, uma vez que a beleza do objeto facilita o conhecimento da Ideia. A beleza do objeto remove da consciência a Vontade e o conhecimento das relações exteriores que estão ao seu serviço. Com a Vontade removida da consciência, toda forma de relação desaparece, restando apenas o puro sujeito do conhecimento destituído da vontade. No sentimento de Sublimidade, o estado de puro sujeito do conhecimento é alcançado de forma violenta, porém, consciente. A elevação do sujeito para além da vontade e do conhecimento, que lhe serve de base, é obtida de forma consciente e mantida com consciência, de modo que não há esquecimento da Vontade.

Para Schopenhauer, o sentimento do sublime apresenta-se em diversos graus nas obras de arte, mas quando se trata da natureza em agitação tempestuosa o sentimento do sublime pode ser ainda mais elevado; é o que ocorre quando nos confrontamos com as seguintes situações, descritas pelo filósofo:

Semi-escuridão e nuvens trovejantes, ameaçadoras. Rochedos escarpados horríveis na sua ameaça de queda e que vedam o horizonte. (...) Lamento do ar passando pelas fendas rochosas. Aí aparece intuitivamente diante dos olhos a nossa dependência, a nossa luta contra a natureza hostil, a nossa vontade obstada; porém, enquanto as aflições pessoais não se sobrepõem e permanecemos em contemplação estética, é o puro sujeito do conhecer quem mira através daquela luta da natureza, através daquela imagem a vontade obstada, para apreender de maneira calma, imperturbável, incólume (*unconcerned*), as Ideias exatamente naqueles objetos que são ameaçadores e terríveis para a vontade. Precisamente nesse contraste reside o sentimento do sublime (SCHOPENHAUER, 2005, p. 277).

Na interpretação de Wagner, esse sentimento do *sublime* encontra-se em alto grau na música de Beethoven. A *Sinfonia nº5 em Dó Menor, op.67*, uma de suas composições mais conhecidas, é destacada por Wagner como uma das raras composições do músico

(...) em que o simples motivo de marcha, quase todo sobre a tônica e a dominante, na escala natural dos cornos e das trombetas, seduz principalmente por sua grande simplicidade, quando a música anterior aparecia como um anúncio de grandes nuvens agitadas de onde irrompessem poderosamente os raios do sol. (...) A paixão dolorosamente expressada (...) vai se elevando, do consolo à exaltação, até a explosão de uma alegria em que há certeza da vitória (WAGNER, 1987, p. 61).

A música de Beethoven, embora contenha um tom doloroso e perturbador, pode ser apreciada graças à dimensão do *sublime*. Nessa condição, a sua música encarna a concepção schopenhaueriana de que o sentimento do *sublime* permite que o indivíduo contemple a Vontade.

No caso da *Nona sinfonia*, a obra que mais estimulou Wagner a escrever o ensaio *Beethoven*, o caráter de sublimidade é ainda mais nítido. Na *Nona*, o ouvinte é arrebatado pela passagem inesperada da música instrumental para a música vocal, sendo essa passagem súbita o ponto culminante da genialidade de Beethoven. Na alternância entre os instrumentos e a voz humana é a própria Ideia do mundo que se revela numa sucessão de estados que expressam sofrimento e alegria, felicidade e dor, prazer e desprazer.

A *Nona* é, desse modo, a obra de Beethoven mais condizente ao conceito de música como Ideia do mundo. Contudo, o que mais impressionou Wagner foi à genialidade de Beethoven em compor música mista para instrumentos e canto, sem, com isso, comprometer a supremacia da melodia. Na *Nona*, as palavras são colocadas sob a melodia, o que significa um alcance extraordinário de uma concordância geral entre o caráter do poema e a melodia que o canta com a mais divina pureza.

Foi através dessa concordância que o poema *Ode a alegria* de Schiller conseguiu atingir o coração da humanidade. Contudo, não são os versos de Schiller que determinam a música. Quando os versos de Schiller são entoados pela voz humana, ela nos seduz pelo seu próprio caráter e não propriamente pelo sentido das palavras. Segundo Wagner, “já não são mais os pensamentos contidos nos versos de Schiller que nos interessam agora. São as sonoridades familiares do canto coral que nos convidam a juntar-nos numa comunidade de fiéis e a participar deste ideal serviço divino (...)” (WAGNER, 1987, p.63).

Eis porque a *Nona* é para Wagner a obra que além de ter emancipado a melodia da influência da moda e do gosto superficial, possibilita ao homem moderno reencontrar-se com a natureza tal como ocorria na tragédia grega, uma arte essencialmente musical que decaiu por causa do enfraquecimento da música. Porém, é através do gênio de Beethoven que a alma da música é despertada de seu sono profundo e, com ela, toda a humanidade é convocada para o renascimento do drama que faz a essência triunfar sobre a aparência. Na *Nona Sinfonia*, o sentimento de sublimidade arranca o indivíduo dos limites da beleza puramente agradável e o conduz ao mundo do inefável. Nesta instância, o indivíduo se funde com a divindade, tornando-se, ele próprio, divino.

Este é o sentido que o poema *Ode à alegria* transmitiu à humanidade através da melodia. Um sentido que jamais poderia ser compreendido de forma conceitual, e, sim, mediante a um sentimento místico de unidade entre o homem e a natureza, que “(...) a sinfonia beethoveniana soube transmitir profundamente àqueles corações: a verdade da nova religião e o evangelho redentor da mais sublime inocência” (WAGNER, 1987, p. 94-95).

2.3- O processo de simbolização da verdade em *A visão dionisíaca do mundo*

O texto, *A visão dionisíaca do mundo* (1870), foi escrito na ocasião em que Nietzsche estava servindo voluntariamente como enfermeiro na guerra Franco-Prussiana. Nesse pequeno escrito encontram-se as ideias basilares que seriam desenvolvidas posteriormente em sua primeira obra *O nascimento da tragédia*, sob as influências de Wagner e Schopenhauer. Em sua *Tentativa de autocrítica*, escrita dezesseis anos depois da primeira publicação de *O nascimento da tragédia*, ele faz alusão à guerra Franco-Prussiana como um evento concomitante, com sua reflexão sobre os gregos. Aliás, ele vai mais longe e diz que a obra surgiu “a despeito” da guerra Franco-Prussiana⁴⁷ (NIETZSCHE, 1992, p. 13).

De acordo com a biografia escrita por Janz (1978, p. 91), após a experiência de Nietzsche com a guerra, ele expressa numa correspondência a Gersdorff que o mais importante naquele momento era a verdade de Schopenhauer, a qual se tornara para ele ainda mais firmemente fundada. De modo que *O mundo como vontade e como representação* tornou-se para ele mais imprescindível ainda no que diz respeito ao questionamento sobre o sentido da existência humana à luz da dura e irreversível verdade de sua contingência.

⁴⁷ Provavelmente o que Nietzsche sugere aqui é que o livro surge à revelia das tendências deflagradas por esta guerra, ou seja, o movimento nacionalista e militarista que coincide com a unificação alemã sob a liderança de Bismarck. É importante salientar que ao longo de seu pensamento de juventude, Nietzsche chegou a manifestar simpatia pela causa alemã defendida por Bismarck, tanto é que seu alistamento voluntário na guerra foi motivado pela confiança na política de unificação nacional. Contudo, ao retornar da guerra essa confiança parece sofrer um abalo quando ele percebe que o plano político de Bismarck não era suficiente para promover uma verdadeira revolução cultural, se a questão a ser perseguida é a reflexão sobre a criação de uma cultura autêntica, isso não poderia ser alcançado caso o problema cultural fosse resumido apenas em planos militares e políticos.

A noção de que a existência não pode ser justificada é uma premissa fundamental no pensamento schopenhaueriano. Essa noção culmina na conclusão de que a vida não tem valor e que a não-existência é preferível à existência. Para Schopenhauer, essa é uma verdade a priori, pois, a essência do mundo é a Vontade caracterizada como um impulso cego e gratuito, como um anseio de vida que nunca se sacia definitivamente. O mundo dos fenômenos (O mundo da representação) é o produto e a expressão da eterna insatisfação da vontade que se fragmenta por meio do princípio de individuação e de causalidade, a fim de saciar seu desejo incessante de vida. Tudo o que existe no mundo está sob o domínio do querer incessante e irracional da Vontade.

A partir dessa visão, Schopenhauer entende que a vida é caracterizada pelo predomínio do sofrimento; o prazer sempre será algo negativo, posto que o mundo seja um esforço incessante por um objetivo que nunca pode saciar a vontade, portanto, o sofrimento é inevitável.

Esta forma de compreender o mundo, certamente causou um impacto no jovem Nietzsche, que endossa a ideia de que o pessimismo de fato surge mediante o conhecimento da absoluta falta de sentido da existência, tal como está expresso no seguinte fragmento datado de 1870:

O pessimismo é a consequência do conhecimento da absoluta falta de lógica na ordem do mundo: o idealismo mais radical se envolve na luta contra o ilógico sob a bandeira de um conceito abstrato, por exemplo, a verdade, a moralidade, etc. Seu triunfo é a negação do ilógico como algo aparente e não essencial. O 'real' não é mais que uma ideia. (NIETZSCHE, 2007, p. 104).

Esse fragmento mostra que o idealismo torna-se necessário para preencher a falta de significado do mundo. Sem o recurso da ilusão, não há como o homem manter-se na vida. A contribuição de Nietzsche a esta tradição que ele chama de idealista (no sentido prático, evidentemente) consiste na defesa da tese de que, dentre todas as ilusões, a arte é a que mais nos faz acreditar no valor da vida. E, aqui, Nietzsche não segue seu mestre em sua reflexão sobre o papel da arte frente ao problema do pessimismo, um problema de que os gregos tinham consciência, conforme se pode atestar pelo mito do sátiro Sileno, companheiro de Dionísio, que lhes revela a mais terrível verdade: “O melhor, em primeiro lugar, é não ser, em segundo lugar é morrer

em breve”. Trata-se da condição humana exposta à inevitável finitude, ao sofrimento e à falta de sentido da vida. Diante deste absoluto desamparo da existência, o homem precisa criar ilusões para tornar a vida possível, é preciso que o homem acredite em alguma coisa que lhe convença que a vida vale à pena, apesar do sofrimento, a ela inerente.

E, aqui, a pergunta levantada pelo jovem Nietzsche, sobre a necessidade da tragédia para os gregos, ganha uma relevância fundamental, pois se trata de eleger a arte trágica como a melhor de todas as ilusões para dar sentido à existência. Os gregos que conheceram os terrores e horrores da existência conseguiram elevar-se frente a outros povos porque eles utilizaram a arte como estratégia para não desenvolver uma disposição de humor ascética frente à vida. Segundo Nietzsche, a arte foi “(...) a genial estratégia da ‘vontade’ helênica para poder viver” (NIETZSCHE, 2005, p. 16).

O ponto em que pretendemos abordar no contexto de *A visão dionisíaca do mundo* é como Nietzsche se apropria do conceito de vontade herdada do vocabulário schopenhaueriano e o encaminha para um sentido altamente afirmativo. A dificuldade consiste no fato de que embora o conceito de vontade permaneça como pano de fundo da interpretação nietzschiana sobre a evolução da arte grega; a solução sugerida por Nietzsche para o problema do pessimismo não segue a de Schopenhauer, isto é, os seus encaminhamentos não culminam na adesão ao ascetismo como a melhor forma para o homem livrar-se do jugo da vontade. Apesar de haver uma mesma linguagem conceitual, a conclusão de Nietzsche é que a arte pode ser a melhor forma de lidar com o problema da vontade envolta pelo pessimismo, pois ela própria se alivia de seus tormentos através de um duplo movimento: ao mesmo tempo em que cria aparências, ela as dissolve novamente.

O desafio de Nietzsche é argumentar, que, embora esse movimento seja absurdo e doloroso, e mais ainda, inevitável, a arte trágica foi constituída a partir desse fundo pessimista, ou melhor, a arte trágica usa o aspecto do pessimismo, mas com o propósito de ser ao mesmo tempo a solução para ele. O cerne do que está aqui em questão é que se a tragédia é pessimista; esse pessimismo não levou os gregos a desenvolverem uma disposição de humor ascética negadora da vida. Quando Nietzsche esclarece em sua *Tentativa de autocrítica* que o pessimismo foi a principal motivação para os gregos criarem a arte trágica, ele indica que esse pessimismo possui o caráter da

força, um tipo de suscetibilidade para a sabedoria do sofrer, sem, contudo, fazer do sofrimento um argumento contra a vida. Ao contrário, o pessimismo da força, presente na tragédia, tem a peculiaridade de conceber o sofrimento como algo inocente, como algo santificante.

Para mostrar que a arte trágica é a melhor solução para o pessimismo, Nietzsche recolhe dos gregos o seu universo mítico como guia de seus argumentos. E a primeira questão que ele apresenta é exatamente a contraposição entre Dionísio e Apolo,

Esses nomes representam, no domínio da arte, oposições de estilo que quase sempre caminham emparelhados em luta uma com a outra, e somente uma vez, no momento de florescimento da 'vontade' helênica, aparecem fundidas na obra de arte da trágica Ática (NIETZSCHE, 2005, p. 5).

Mediante essa fusão, o homem pode experimentar ao mesmo tempo dois estados de sentimentos com relação à existência: o sonho e a embriaguez. Todavia, para se chegar a essa extraordinária experiência, que só ocorre na tragédia, os gregos tiveram que passar por um longo exercício ético e estético através do cultivo das potencialidades do impulso apolíneo. Este cultivo, segundo a recriação de Nietzsche da cultura grega, tem a finalidade de tornar possível uma experiência estética com o dionisíaco, que, na sua forma mais pura, personifica o caos, a verdade insuportável, a própria encarnação de um *pathos* bárbaro que invade a Grécia, e que força o povo apolíneo a colocar

(...) o (Instinkt) superpoderoso em grilhões: ele subjugou o mais perigoso elemento da natureza, suas mais selvagens bestas. Admira-se o poder idealista da helenidade no mais alto grau se se compara sua espiritualidade dos festejos dionisíacos com o que surgiu em outros povos a partir da mesma origem (NIETZSCHE, 2005, p. 14).

Aqui, podemos perceber que a intenção de Nietzsche é enaltecer que o acontecimento dionisíaco no terreno grego ocorreu de um modo nunca visto em outras culturas. O ponto diferencial entre o fenômeno dionisíaco nos gregos em relação a outras culturas reside na capacidade dos gregos em transfigurar a verdade dionisíaca através de Apolo, o deus da arte plástica e da representação onírica. "Ele é o 'aparente' por completo: o deus do sol e da luz na raiz mais profunda, o deus que se revela no brilho. A 'beleza' é o seu elemento: eterna juventude o acompanha" (NIETZSCHE, 2005, p. 7).

A essência de Apolo em contraste com a essência de Dionísio reside em sua disposição para a medida, para o controle das emoções mais selvagens. Nele encontram-se acentuadas a sabedoria e o sossego do deus escultor. “Seu olho precisa ser ‘solarmente’ calmo: mesmo que se encolerize e olhe com arrelia, jaz sobre ele a consagração da bela aparência” (Idem, *ibidem*). A principal consequência do impulso apolíneo é o princípio de individuação, mediante o qual os indivíduos se mantêm na contemplação do mundo aparente através da consciência. Este princípio de individuação é rompido quando ocorre a experiência dionisíaca do sublime. Dionísio comporta a um caráter oposto ao de Apolo; ele é o deus da embriaguez e da desmedida que rompe com as barreiras que separam os homens unificando-os com a natureza,

Todas as delimitações e separação de casta que a necessidade e o arbítrio estabeleceram entre os homens, desaparecem: o escravo é homem livre, o nobre e o de baixa extração unem-se no mesmo coro báquico. Em multidões sempre crescentes o evangelho da ‘harmonia dos mundos’ dança em rodopios de lugar para lugar: cantando e dançando expressa-se o homem como membro de uma comunidade ideal mais elevada: ele desaprendeu a andar e a falar. Mais ainda: sente-se encantado e tornou-se realmente algo diverso. Assim como as bestas falam e a terra dá leite e mel, também soa a partir dele algo sobrenatural. Ele se sente como deus: o que outrora vivia somente em sua força imaginativa, agora ele sente em si mesmo (NIETZSCHE, 2005, p. 8-9).

A partir dessa passagem, Nietzsche começa a preparar seu argumento a respeito da diferença das festas de Dionísio, na Grécia arcaica, em relação a outros povos. O ponto, aqui, em questão, é mostrar que o estado dionisíaco nos gregos é vivido de forma alegórica, isto é, não há na Grécia uma vivência do dionisíaco em estado puro. Na sequência da citação, Nietzsche ressalva que o servidor de Dionísio experimenta dois estados simultâneos, a embriaguez e a lucidez, “assim, o servidor de Dionísio precisa estar embriagado e ao mesmo tempo ficar à espreita atrás de si, como observador. O caráter artístico dionisíaco não se mostra na alternância de lucidez e embriaguez, mas em sua conjugação”⁴⁸ (NIETZSCHE, 2005, p. 8).

⁴⁸ Essa conjugação se encontra melhor desenvolvida em *O Nascimento da tragédia* quando Nietzsche apresenta a poesia lírica como o elemento embrionário da tragédia. A figura exemplar que expressa essa conjugação é Arquíloco, o pai da poesia lírica, que ao lado de Homero é identificado como o artista dionisíaco por excelência. Essa identificação pressupõe que a poesia de Arquíloco, aparentemente subjetiva, é originada de uma disposição musical, isto é, o poeta lírico se faz primeiramente como artista dionisíaco, cuja implicação é o desenlaçar-se de sua subjetividade empírica, que em seguida é descarregada em um mundo de imagens do sonho apolíneo. O ponto chave da abordagem de Nietzsche sobre o poeta lírico é marcar o seu caráter de duplicidade, ele o gênio apolíneo-dionisíaco, e como tal, ele marca o prenúncio da arte trágica. Esse prenúncio está ligado à capacidade do poeta lírico em fundir-se com o Uno-primordial e em seguida produzi-lo em imagem como música. De acordo com a interpretação de Nietzsche, o poeta lírico “[...] se fez primeiro enquanto artista dionisíaco, totalmente um só com o

Todas as vezes que Nietzsche se refere às festas de Dionísio na Grécia arcaica, ele chama a atenção para um fato inédito que só acontece no contexto grego, que é o êxtase dionisíaco, vivido sob a égide apolínea, que absorve e transforma um Dionísio orgiástico (bárbaro) em um Dionísio estético.

O fato é que devemos entender que, quando ele se refere aos cortejos dionisíacos na Grécia arcaica, ele já supõe que esses cortejos contêm os germes da tragédia. Esta consideração sobre a peculiaridade dos gregos em sua experiência com o dionisíaco é deveras necessária, pois, sem essa transformação processual de Dionísio, através de Apolo, não seria possível, sequer, cogitar a possibilidade de uma experiência estética com o dionisíaco. Se os gregos foram capazes de tornar o dionisíaco um dos vetores principais da tragédia, com a qual eles expressaram uma visão de mundo sob uma perspectiva trágica, é porque eles souberam dar vazão aos seus instintos mais cruéis pelo viés da arte.

A elevação de Apolo à condição de deus da arte só tem sentido no contexto do pensamento do jovem Nietzsche, se for levado em consideração que o propósito desta elevação consiste na depuração dos instintos bárbaros de Dionísio. O exercício estético apolíneo contribuiu de modo impar para que os cortejos dionisíacos fossem vividos pelos gregos de forma idealizada, algo que não ocorreu na cultura asiática:

Aqui se concebe mais facilmente o inacreditável idealismo da essência helênica: a partir de um culto à natureza, que entre os asiáticos significa o mais cru desencadeamento dos impulsos (*Triebe*) mais baixos, que detona por um tempo determinado todos os vínculos sociais, surgia nos helênicos uma festa de libertação do mundo, um dia de apoteose. Todos os impulsos sublimes de sua essência revelam-se na idealização da orgia (NIETZSCHE, 2005, p. 10).

Uno-primordial, com sua dor e contradição, e produz a réplica desse Uno-primordial em forma de música, ainda que esta seja, de outro modo, denominada com justiça de repetição do mudo e de segunda moldagem deste: agora porém esta música se lhe torna visível, como numa imagem similiforme do *sonho*, sob a influência apolínea do sonho” (NIETZSCHE, 1992, p. 44). Daí porque o poeta lírico é um artista trágico por excelência, posto que a meta de sua arte é imitar a essência do mundo mediante a música tornada imagem sob a influência apolínea. Nesse contexto, podemos dizer que o processo criativo do poeta lírico é a chave para compreendermos o processo estético do impulso dionisíaco que implica na possibilidade de uma experiência prazerosa na fusão com o Uno-primordial. Nesse sentido, é importante salientar que o fato do artista lírico se fazer primeiramente como artista dionisíaco (o que pressupõe a aprioridade da música) já está subentendido a ideia de que não se trata da música absoluta, puramente dionisíaca, e sim de uma relação de caráter simbólico do poeta lírico com a dor primordial. Sobre isso, concordamos com a interpretação de Rosa Maria Dias, que em seu texto *Nietzsche e a música* defende a tese da impossibilidade de uma estética puramente dionisíaca em Nietzsche. Essa interpretação vai em direção à tese de M.S. Silk e J.P. Stern, autores da obra *Nietzsche on Tragedy*, na qual eles defendem a ideia de que não há um dionisíaco puro na concepção estética de Nietzsche.

O grego apolíneo, ao pressentir o perigo que a invasão de Dionísio poderia acarretar para a cultura, o acolhe e o envolve numa delicada teia. Com esse acolhimento, dá-se o início da depuração de Dionísio, “de modo que este mal pôde perceber que entrava passo a passo numa semicatividade” (NIETZSCHE, 2005, p. 10).

Sem o processo de depuração de Dionísio, os festejos em sua honra seriam tão toscos e cruéis como os festejos arcaicos que ocorriam em outras culturas. Nietzsche enfatiza que em toda parte ocorria festejos a Dionísio, ele cita, como exemplo, as Sáceas na Babilônia, as quais duravam cinco dias. Durante esse período, a ligação política e social entre os homens era dilacerada; contudo, não havia barreiras demarcatórias para o impulso sexual e isso, todavia, gerava um aniquilamento de todo laço familiar “através do heterismo ilimitado” (NIETZSCHE, 2005, p. 14). Em contrapartida a esses festejos orgiásticos, a celebração de Dionísio na Grécia acontecia sob o anteparo de Apolo, ou seja, dentro de um contexto cultural apolíneo, servindo, pois, de barreira para que não ocorresse, nesses festejos, a prática desenfreada do impulso sexual, na qual é caracterizada pelo impulso dionisíaco em seu estado puro. Esse impulso inerente ao caráter de Dionísio é apenas insinuado no contexto grego, tanto que Nietzsche cita *As bacantes* de Eurípides como uma imagem que confirma sua hipótese. Nela, nota-se a embriaguez musical que conduz o homem à encantada comunhão com a natureza.

A imagem da festa dionisíaca em *As bacantes* ilustra que Dionísio é recriado por Apolo; nessa recriação, ele é “(...) salvo de seu despedaçamento asiático” (NIETZSCHE, 2005, p. 15). A metáfora de Dionísio despedaçado (Dionisio-Zagreus) e novamente reunido por Apolo é uma importante chave para compreendermos que, na interpretação de Nietzsche, a experiência do êxtase dionisíaco nos gregos é um acontecimento inédito, porque, nesse êxtase, o esquecimento de si não é a questão mais importante, ela só é relevante se for acompanhada de uma expressão artística do jogo da natureza com o homem. É esse jogo que Nietzsche sugere como sendo essencial para a constituição da arte trágica, pois, é nele que o rompimento do princípio de individuação ganha, mediante o impulso dionisíaco, um sentido estético que ocorre para atender as intenções da própria Vontade: “Qual era a intenção da Vontade – que afinal é todavia *uma* – ao permitir a entrada dos elementos dionisíacos, contra sua própria criação apolínea? Tratava-se de um novo e mais alto recurso da existência, o nascimento do *pensamento trágico*” (NIETZSCHE, 2005, p. 24).

Aqui, podemos constatar que Nietzsche dá um passo além de Schopenhauer ao interpretar que tanto a arte apolínea quanto a arte dionisíaca são dois movimentos pertencentes à vontade. A admiração declarada de Nietzsche pelo povo grego se deve à capacidade que eles tiveram em afirmar a vida imitando esses dois movimentos através de sua arte. A arte apolínea, por exemplo, é ressaltada por Nietzsche como

[...] a genial estratégia da ‘Vontade’ helênica para poder viver. Pois de que outra maneira aquele povo infinitamente sensível e tão brilhantemente dotado para o sofrer poderia suportar a existência, se a ele não se mostrasse *essa mesma existência* nimbada de uma glória mais alta nos seus deuses! A mesma pulsão (*Triebe*) que chama a arte à vida, como *preenchimento* e completude da existência seduzindo o continuar vivendo, deixou também que surgisse o mundo olímpico, um mundo de beleza, da calma e do gozo (NIETZSCHE, 2005, p. 16-17).

A arte, aqui no contexto de *A visão dionisíaca do mundo* e em alguns fragmentos do mesmo período, é compreendida como sendo a meta da vontade; uma meta que os gregos souberam intuir. Por isso, diz Nietzsche, no seguinte fragmento: “A meta da vontade grega é a exaltação da vontade através da arte. Por isso tinha que preocupar-se de que as criações da arte fossem possíveis. A arte é o excesso da força livre de um povo (...)” (NIETZSCHE, 2007, p.149).

Podemos ver claramente que a arte para Nietzsche não cumpre aquela função proposta por Schopenhauer, que é a trégua temporária da vontade, ao contrário, ela é uma força positiva, capaz de afirmar a vontade, sem, com isso, arrastar o homem ao pessimismo. A arte é o dispositivo que mais auxilia o homem a não cair numa disposição de humor ascética negadora da vida, ela é o antídoto contra o pessimismo.

O recurso da arte apolínea, por exemplo, foi o que possibilitou aos gregos transfigurar a verdade que jaz no fundo da existência. O mundo homérico é a maior expressão da arte apolínea, um mundo forjado com a finalidade de superar o terror e o horror da existência tal como fora expresso por Sileno. Para não serem arrastados pela ácida verdade revelada pelo sátiro, os gregos encontraram em sua arte uma forma de contorná-la. A invenção das brilhantes figuras dos deuses, tais como Zeus, Hermes e o próprio Apolo, tem a finalidade de glorificar a existência exposta no mundo fenomenal. O mundo dos deuses é fruto do radiante sonho dos gregos em tornar a vida, “(...) como o que é em si digno de ser almejado: a vida sob o claro brilho solar de tais deuses” (NIETZSCHE, 2005, p. 17), funciona como uma motivação para a exaltação da vida humana.

Através das histórias dos heróis homéricos, os gregos eram seduzidos a manter-se na vida, pois, nelas, a existência era vista sob o sol brilhante dos deuses, e, essa visão, fazia com que a vida fosse desejável em si mesma. A relação da arte apolínea com o sonho tem, pois, o sentido de criar outra realidade que possa cobrir os aspectos indesejáveis da existência. O mundo engendrado pela arte apolínea como um meio de contrapor a realidade é ilusório. Contudo, na sugestão de Nietzsche, se não fosse o recurso da ilusão; se os gregos não tivessem fechado os olhos para a terrível verdade que habita no cerne do mundo; se eles não tivessem colocado um mundo de sonho entre eles e a realidade; “Se se subtraísse a *aparência* artística daquele *mundo intermediário*, ter-se-ia que seguir a sabedoria do deus silvestre, do companheiro de Dionísio” (NIETZSCHE, 2005, p. 16), e, então, eles, certamente, teriam desenvolvido uma disposição de humor ascética negadora da vida.

Desse modo, a arte apolínea, que aparece na interpretação de Nietzsche sob a analogia do sonho, é o mecanismo pelo qual o homem pode vislumbrar uma realidade que não é a que ele vive em seu cotidiano. Como ilusão, o sonho é sempre uma forma de subtrair-se à realidade, é uma aparência do real, sem, contudo, chegar às mesmas consequências do real. As belas imagens dos deuses provocam um deslumbramento que os impediam de ver a essência do mundo repleta de dor e sofrimento.

Esta ilusão, com a qual os gregos cobriram a essência do mundo, é, segundo Nietzsche,

[...] a mesma ilusão da qual a natureza se serve tão regularmente para o alcance de suas metas. O verdadeiro fim é ocultado por uma quimera: em direção a essa quimera estendemos a mão, ao mesmo tempo que aquele fim é alcançado pela natureza por meio da ilusão (NIETZSCHE, 2005, p. 18).

A arte grega no período homérico seria, portanto, uma atividade correspondente ao querer da vontade, nos gregos, ela queria “[...] se contemplar transfigurada em obra de arte [...]” (NIETZSCHE, 2005, p. 18). Mas, como Apolo é o deus da forma e da aparência (representação), ele carrega a insígnia do *principium individuationis*, no qual o homem individual encontra apoio e confiança para manter-se no mundo. Nietzsche, porém, adverte que o *principium individuationis*

[...] surge como um estado persistente de fraqueza da Vontade. Quanto mais a Vontade está degradada, tanto mais tudo se despedaça em indivíduos isolados, tanto mais egoísta e arbitrário é desenvolvido o indivíduo, tanto mais fraco é o organismo ao qual ele serve (NIETZSCHE, 2005, p. 12).

Por isso, o movimento que aniquila com a individuação é o momento em que a natureza se expressa em sua força mais elevada, pois, o sentido da aniquilação do *principium individuationis* é reunir os indivíduos isolados deixando que eles se sintam como um único vivente. Mas esse aniquilamento só pode ser suportado se ele for apreendido como um movimento estético. Por isso, em *O nascimento a tragédia*, ao estabelecer uma diferença do êxtase dionisíaco nos gregos em relação aos bárbaros, Nietzsche chama atenção para o significado mais profundo das festas em honras a Dionísio no terreno grego: que é o de transformar o rompimento do *Principium individuationis* em um fenômeno estético. Esse é o grande acontecimento que faz da tragédia o ápice da arte grega; ela surge a partir da mais alta intuição do grego no momento em que ele percebe que a arte apolínea é insuficiente para contornar o problema do pessimismo; uma vez que o mundo apolíneo é construído de maneira artificial com a finalidade de manter afastado de seus domínios a desmedida dionisíaca.

A proteção apolínea, porém, é rompida pelo som extático da celebração de Dionísio, “[...] no qual a inteira *desmedida* da natureza se revelava ao mesmo tempo em prazer, em sofrimento e em conhecimento” (NIETZSCHE, 2005, p. 23). Todos os preceitos apolíneos que ensinavam aos gregos o cultivo do limite e da medida são fragilizados e se mostram como uma aparência artificial, incapaz de impedir que a desmedida desvele-se como verdade.

Este confronto entre a arte apolínea e a arte dionisíaca significa para Nietzsche a luta entre verdade e beleza, e, esta luta torna-se mais acentuada com a invasão do culto de Dionísio: “nele a natureza se desvelou e falou de seu segredo com uma terrível clareza, com um *tom* diante do qual a aparência sedutora quase perdeu seu poder” (NIETZSCHE, 2005, p. 19).

Esta passagem é muito significativa para compreendermos a razão que leva Nietzsche a considerar a tragédia como a melhor perspectiva para solucionar o problema do pessimismo. E o mais curioso é que Dionísio, que ao mesmo tempo representa um grande perigo, capaz de destruir a casa hospedeira, é convertido em um grande acontecimento. Dionísio enquanto divindade da música é acolhido como o coração da tragédia. Ele é o responsável pela sabedoria trágica, com a qual os gregos aprenderam que não se deve buscar a alegria de viver mediante os fenômenos, e, sim, no que se encontra por trás deles. Certamente, essa descoberta quase levou os gregos novamente

ao pessimismo. Na interpretação de Nietzsche, por mais que o arrebatamento do estado dionisíaco lance o homem num total esquecimento da realidade cotidiana, da realidade dionisíaca e dos próprios preceitos éticos e estéticos apolíneos, no momento em que ele sai deste estado, recobrando sua consciência, a realidade cotidiana é sentida com repugnância:

(...) uma disposição de humor *ascética*, negadora da Vontade, é o fruto daqueles estados. (...) Na consciência do despertar da embriaguez ele vê por toda parte o horrível ou o absurdo do ser humano: esse o repugna. Agora ele entende a sabedoria do deus silvestre (NIETZSCHE, 2005, p. 24-25).

Esse é o limite mais perigoso que a vontade helênica experimenta com seu princípio apolíneo, o qual já não pode mais garantir a estabilidade do princípio de individuação. A bela aparência já não pode mais seduzir o homem grego a viver frente à sabedoria do deus silvestre que ficara até então ocultada pelas belas imagens apolíneas.

Mas os gregos não chegaram a desenvolver uma disposição de humor ascética. Nesse momento de grande perigo, a Vontade “agiu imediatamente com sua força curativa natural, para dobrar novamente aquela disposição de humor negadora: seu meio é a obra de arte trágica e a ideia trágica” (NIETZSCHE, 2005, p. 25).

A arte trágica expressa uma extraordinária capacidade de transformar o estado de nojo (estado negador da vontade), em uma alegre afirmação da existência, de modo que o horror, frente à verdade dionisíaca, possa ser experimentado não como horror, não como verdade mesma, mas como algo sublime, e o absurdo desses estados são transformados em algo ridículo. Estes dois elementos são unificados em uma só obra de arte “que imita a embriaguez, que joga com a embriaguez” (NIETZSCHE, 2005, p. 25), sem que o homem seja completamente tragado por ela.

O sublime e o ridículo permitem ao homem ultrapassar o mundo da bela aparência, mas esse ultrapassamento não quer dizer que a verdade em si mesma seja conhecida; caso fosse, o homem não a suportaria. Lembremos que, para Nietzsche, o pessimismo reside justamente no fato de conhecermos a essência do mundo. O grego desenvolveu a arte trágica adotando o sublime e o ridículo, ainda como meio de velar a verdade que quase os arrastou para o pessimismo. Contudo, esse velamento não é o mesmo da bela aparência, ele é mais transparente que a beleza; embora ainda seja um velamento. O sublime e o ridículo compõem um mundo intermediário entre a beleza e a verdade, podendo ser compreendido como um equilíbrio entre Apolo e Dionísio. Esta é

a razão pela qual somente nesse mundo é possível falar de uma união mais efetiva entre o impulso dionisíaco e o impulso apolíneo. A ideia de jogo com a embriaguez consiste na experiência mútua do artista trágico com os dois impulsos. A noção de trágico no pensamento do jovem Nietzsche é construída a partir dessa ideia de jogo com a embriaguez, no qual a atmosfera dionisíaca é transfigurada pelos meios apolíneos. Em um fragmento póstumo⁴⁹, Nietzsche esclarece que o que ele chama de trágico, é exatamente a tradução apolínea do dionisíaco: “Quando desenvolvemos em uma série de imagens aquelas sensações entrelaçadas uma com as outras, que produzem todas juntas a embriaguez do dionisíaco, então essa série de imagens [...] expressa o trágico” (NIETZSCHE, 2007, p. 180).

A tragédia, enquanto mundo intermediário, nomeada por Nietzsche de verossimilhança (símbolo da verdade), é ainda um mundo aparente, porque ainda conta com a aparência apolínea. A questão é que no mundo da verossimilhança tem-se um alcance ainda mais elevado da simbolização de Dionísio, tendo começado já nos ditirambos. Segundo Nietzsche, “o ator dos primórdios não era naturalmente um indivíduo: a massa dionisíaca, o povo, era o que devia ser representado: por isso o coro ditirâmico” (NIETZSCHE, 2005, p. 26), que é mantido na tragédia. Contudo, a manutenção do coro na tragédia não é mais aquele cantar e dançar como expressão instintiva da embriaguez da natureza:

A massa do coro em agitação dionisíaca já não é a massa do povo inconsciente arrebatada pela pulsão da primavera. A verdade é agora *simbolizada*, ela se serve da aparência, ela pode e precisa por isso também usar as artes da aparência (NIETZSCHE, 2005, p. 31).

No contexto da tragédia, a aparência não é gozada totalmente como aparência e, sim, como signo da verdade mediante a imagem do herói representando o deus Dionísio. Contudo, Nietzsche ressalva que o efeito genuinamente dionisíaco na tragédia encontra-se na música. A partir dela, o espectador consegue visualizar o que está por trás do símbolo, porque ela é, para Nietzsche, a tradução mais fiel da própria vontade⁵⁰.

⁴⁹ 7 [128].

⁵⁰ A concepção de Nietzsche da música no contexto de *A visão dionisíaca do mundo* e em *O Nascimento da tragédia* é tributária de Schopenhauer, mas nos fragmentos póstumos de 1870-71 encontram-se várias ressalvas de Nietzsche em relação à concepção de Schopenhauer a respeito da música. Essas ressalvas dizem respeito à vontade, que Nietzsche compreende como sendo a forma mais universal da aparência, de modo que ela é também um objeto de representação. Nesse caso, como observa (DIAS, 2009), Nietzsche discorda que a música seja uma espécie de cópia de um modelo que não pode ser representado diretamente. Trataremos dessas questões no capítulo III de nossa Tese, onde exploraremos os Fragmentos

É ela que permite que “[...] o mundo inteiro visível da cena e da orquestra seja *o reino do milagre*” (NIETZSCHE, 2005 p. 31), onde ele vê tudo sob o encantamento da música. É pelo viés da música dionisíaca que o homem pode ter um acesso à vontade, porque ela é a manifestação direta da emoção e do sentimento da vontade, antes de ela se ingressar no mundo dos fenômenos.

Mas é preciso compreender que quando Nietzsche afirma que a música dionisíaca permite esse acesso, deve-se levar em consideração a relação de Dionísio e Apolo. Estamos referindo àquele processo de depuração do dionisíaco bárbaro pelos recursos da arte apolínea. Este processo foi muito importante para que a música dionisíaca chegasse até a tragédia depurada do êxtase orgiástico.

Na seção 4, de *A visão dionisíaca do mundo*, Nietzsche confirma que a música dionisíaca, embora seja a expressão da dor da vontade, precisa contar com os elementos apolíneos para o apaziguamento de sua própria dor. O impulso apolíneo ainda exerce no contexto do mundo do sublime e do ridículo a função de moderar a embriaguez dionisíaca. Tanto é que, ao explorar o caráter das tragédias de Sófocles, Nietzsche afirma que nelas há uma aproximação acentuada da verdade dionisíaca, e Sófocles expressa essa verdade sem contar muito os símbolos, “(...) e apesar disso, reconhecemos aqui o princípio ético de Apolo entrançado na visão dionisíaca do mundo” (NIETZSCHE, 2005, p. 29).

Para Nietzsche, um dos perigos do pessimismo no contexto grego seria a ruína do mundo olímpico, uma das invenções mais caras do povo grego, pois, foi a partir da criação desse mundo que eles se exercitaram para a vida. À importância de Apolo, enquanto o deus da cura e da expiação, não poderia ser destruído, de modo que ele permanecesse (e permanece) sendo a figura chave para a possibilidade do dionisíaco. Mas se os deuses do Olimpo são salvos pela arte tragicômica, eles também são mergulhados no mar do sublime e do ridículo. Os preciosos e belos mitos que abafavam o passado grego, envolto pelo monstruoso sofrimento e pela dor, tal como expressa as figuras titânicas, da Moira, das Erínias, Medusa e Górgona, são agora descobertos, “o horrível e o absurdo elevam, porque só *em aparência* é horrível ou absurdo” (NIETZSCHE 2005, p. 29). No contexto da tragédia, a aparência tem efeito trágico

em que Nietzsche apresenta uma leitura do pensamento de Schopenhauer de forma mais despreendida de seu envolvimento com o círculo wagneriano.

porque ela é a tradução da verdade dionisíaca; na arte trágica, aquela arte apolínea foi totalmente absorvida: “Apolo e Dioniso se uniram. Assim como na vida apolínea penetrou o elemento dionisíaco, assim como na aparência também aqui se estabeleceu como limite, a arte dionisíaco-trágica não é mais verdade” (NIETZSCHE, 2005, p. 29).

Em nosso ponto de vista, por trás da tese de simbolização da verdade já está implícito a tese de que a vontade é também uma forma de aparência. Esta afirmação será mais bem desenvolvida por Nietzsche nos *Fragmentos póstumos* de 1870-71, portanto, antes da publicação de *O nascimento da tragédia*. Contudo, aqui, em *A visão dionisíaca do mundo*, já podemos perceber o esforço filosófico de Nietzsche em discutir a relação entre arte e pessimismo, sugerindo ser a tragédia o poder curativo natural contra o dionisíaco puro. A arte trágica é, desse modo, um dos mais importantes recursos que o homem possa utilizar para lutar contra a verdade. A grande lição sugerida pela tragédia é que o excesso de conhecimento não é favorável à vida. A mais alta sabedoria moral expressa nas tragédias é que devemos fugir da verdade, “(...) para poder adorá-la de longe, envolta em nuvens”! Reconciliação com a realidade, *porque* ela é enigmática! Aversão contra a decifração de enigmas, porque não somos deuses!” (NIETZSCHE, 2005, p. 30).

Podemos, então, concluir que, em *A visão dionisíaca do mundo*, Nietzsche parte do pressuposto schopenhaueriano de que o pessimismo de fato reside no conhecimento da essência do mundo. Mas, ao contrário de Schopenhauer, Nietzsche se esforça em provar, a partir da experiência dos gregos com o pessimismo, que a arte trágica extrai dessa essência não somente a dor, mas também o prazer. A tragédia é prova de que há possibilidade de vencer o pessimismo sem adotar a via desesperada do ascetismo. Ao associar o duplo movimento da vontade aos impulsos estéticos, apolíneo e dionisíaco, Nietzsche abre uma possibilidade que não existe em Schopenhauer, que é eleger a arte como força positiva frente à vontade. Ao invés de a arte significar uma trégua da vontade, para Nietzsche, ela é uma ilusão necessária e cantante para tornar a vida suportável. Se a arte é mais favorável à vida, ela é, simultaneamente, mais favorável à própria vontade, já que esta, como sugere o próprio Schopenhauer, é um querer insaciável de vida. Se nós devemos entender a vontade deste modo, seria contraditório pensar que a arte seria um meio para negá-la. A negação do mundo, como sugestão para a saída do pessimismo, é, conforme o fragmento 5 [31]:

[...] A negação do mundo é um ponto de vista incrível: como tem permitido a vontade? Em primeiro lugar, está unida com a mais alta benevolência, não oculta nada, no é agressiva. Em segundo lugar, se volta a fazer desaparecer por meio de uma diferente exaltação da existência, de uma fé na imortalidade, do anelo pela felicidade. Em terceiro lugar, o quietismo é também uma forma de existência (NIETZSCHE, 2007, p. 122).

A ideia contida nesse fragmento atravessa todo o texto *A visão dionisíaca do mundo*. Veja-se, por exemplo, o seguinte trecho, que explicita de que modo a arte é o meio encontrado pela própria vontade para alcançar uma existência elevada:

Agora não parecerá mais inconcebível que a mesma Vontade que, como apolínea, ordenava o mundo helênico, tenha recebido em si sua outra forma de aparição, a Vontade dionisíaca. A luta de ambas as formas de aparição da Vontade tinha um fim extraordinário, criar *uma possibilidade mais elevada da existência* e também nessa possibilidade de chegar a uma *magnificação ainda mais elevada* (por meio da arte) (NIETZSCHE, 2005, p. 30).

A arte trágica é, pois, esse fim extraordinário, porque ela é a ilusão que mais se aproxima do duplo movimento da vontade. O efeito trágico na tragédia é justamente a imitação da dor e do prazer contido neste movimento tão contraditório e absurdo, mas que os gregos souberam representar com beleza e alegria, porque se trata de um movimento inerente à própria vida. O melhor meio de afirmá-la é justamente pela compreensão de que este movimento é antes de tudo um ato estético da própria vida, mediante o qual ele redime a si mesma. É neste sentido que o pensamento de juventude de Nietzsche, mesmo preso à linguagem schopenhaueriana, compreende a arte como o conhecimento mais compatível com a vida.

2.4. Sócrates e a tragédia: O par conceitual otimismo/pessimismo

Em *A visão dionisíaca do mundo* vimos que Nietzsche busca os vestígios das forças mais recônditas que impulsionaram os gregos à criação de uma arte genuinamente trágica. A cultura grega desse período é considerada por Nietzsche como o momento mais vigoroso e afirmativo do que o período clássico, o qual é interpretado sob a imagem unilateral da chamada serenidade grega. Essa imagem é o ponto de partida da maior parte das interpretações modernas acerca da cultura grega, tomada como modelo exemplar a ser seguido para resgatar a vitalidade da cultura alemã e torná-la a referência para toda a Europa.

Contudo, para Nietzsche, a cultura alemã, ao tomar por referência o modelo grego pautado pela ideia unilateral de serenidade, estaria tornando mais agudo o grande problema da modernidade, que é a cisão entre as diversas formas de artes. Essa cisão é para Nietzsche reflexo da própria crise cultural alemã, herdada do momento mais decadente da cultura grega, a saber, o momento em que o espírito socrático atravessa o caminho da arte trágica, operando profundas transformações nos valores gregos, os quais foram criados a partir da relação entre o impulso apolíneo e o impulso dionisíaco. Para Nietzsche, o desenvolvimento da arte, e, conseqüentemente, o destino da cultura ocidental está associado à relação mantida entre esses dois impulsos.

Porém, com o advento do Socratismo, apenas o impulso apolíneo passa a ser valorizado e determinado como símbolo de uma serenidade característica do homem teórico, que delega a este impulso uma qualidade que lhe é impróprio, o poder de acessar a verdade mediante o conhecimento lógico. Com esta valorização exclusiva da dimensão apolínea, o impulso dionisíaco é negado e rebaixado como fonte de erro que impede o homem de atingir a consciência de si e de exercitar o preceito apolíneo da medida.

Essa cisão entre os dois impulsos, efetuada pelo espírito socrático, faz emergir um tipo de helenismo alheio às forças mais pujantes da Grécia: o mito, a arte, e, principalmente, a música, oriunda do impulso dionisíaco. A tragédia, que, na apreciação do jovem Nietzsche, coroa o momento mais vigoroso do florescimento da “Vontade” helênica, parece em função de uma dialética otimista característica do socratismo.

E, aqui, chegamos ao cerne da questão que move a segunda conferência proferida por Nietzsche e intitulada *Sócrates e a tragédia*⁵¹. Nessa conferência,

⁵¹ De todas as conferências de Nietzsche, a que mais suscitou desconforto aos filólogos foi *Sócrates e a tragédia*, devido a sua abordagem pouco convencional a respeito de Sócrates enquanto sintoma de uma transformação cultural que ainda reverberava na modernidade. Wagner, que já temia pela carreira filológica de Nietzsche desde as conferências proferidas sobre a tragédia grega, parece ter antecipado a reação negativa da corporação dos filólogos às ideias subversivas que Nietzsche apresentava sobre Sócrates. Em uma carta a Nietzsche, datada de 04 de fevereiro de 1870, Wagner o aconselha a agir com prudência em relação à publicação de suas conferências, ainda que elas fossem favoráveis ao projeto cultural: “Mesmo aqueles que estão iniciados nas *minhas* ideias ficarão, sem dúvida, perturbados ao julgar que as suas ideias entram em conflito com a crença que tem estabelecida em Sócrates [...]. Mas, pela minha parte – grito para si: é verdade! Você alcançou a ideia certa e a verdadeira questão é retratada tão vivamente que eu só posso esperar, com um sentimento de admiração, os seus esforços adicionais para converter pessoas de convicções dogmáticas vulgares. Ao mesmo tempo estou profundamente inquieto ao seu respeito e, do fundo do meu coração, espero que não prejudique a sua carreira. Por conseguinte gostaria de aconselhá-lo a não exprimir tais opiniões incríveis em dissertações escritas com a intenção de produzir efeito imediato, mas para concentrar os seus esforços num trabalho mais amplo e

Nietzsche procura mostrar como o elemento dialético é infiltrado na tragédia e como ele alcança em Sócrates a sua forma mais acabada, tornando-se “[...] um ponto de inflexão e um vértice da assim chamada história universal” (NIETZSCHE, 1992, p. 94), circunscrita por um iluminismo crescente, ignorando os instintos como a parte essencial e constitutiva de toda cultura. Sócrates é o arauto de uma razão (ciência) que acredita ter o direito de conduzir a vida para uma finalidade que corresponda aos conceitos por ela forjados. Se a tragédia conseguiu justificar o mundo e a existência, esteticamente, a ciência pretende fazer o impossível: não só conhecer a essência do ser, como também corrigi-lo.

Antes de prosseguirmos com os problemas levantados em torno do socratismo, gostaríamos de fazer uma observação sobre a influência do pessimismo schopenhaueriano no contexto da conferência *Sócrates e a tragédia*, no qual, o par conceitual otimismo/pessimismo aparece de modo mais nítido e associado a dois tipos de atitude frente ao problema da existência.

Para contestar que a postura otimista seja a maneira mais coerente de lidar como o problema da existência, Nietzsche se aproxima da crítica de Schopenhauer ao otimismo. O título *Sócrates e a tragédia* já é um indicativo de uma oposição marcada pela interpretação nietzschiana entre otimismo e pessimismo, ou melhor, dialética otimista e tragédia pessimista.

Essa oposição é a encruzilhada em que se encontra a modernidade, e isso de um modo ainda mais crítico do que o modo como esta foi vivenciada pela cultura grega após o vazio estabelecido por toda parte com a morte do drama musical. A modernidade é a extensão desse vazio, e não resta alternativa senão estabelecer um vínculo entre a modernidade e a Grécia arcaica, movida pelos seus mais sagrados símbolos míticos. Assim, como a Grécia, a cultura alemã possui um passado vital e mítico, passado este que foi corrompido pelo mesmo espírito científico socrático. Portanto, a tarefa filológica que Nietzsche toma para si é fazer emergir um helenismo que corresponda de fato à promoção da cultura alemã mediante o resgate do espírito trágico que ainda vive na Alemanha, mas que encontra no otimismo iluminista um entrave para o seu pleno desenvolvimento. Nesse sentido, a modernidade precisa tomar uma decisão e levar a

mais compreensivo sobre este assunto se, como receio, estiver cabalmente convencido do êxito destas ideias” (NIETZSCHE, 1990, p. 51).

sério o indicativo da arte trágica sobre o perigo do excesso de conhecimento. Frente a esse perigo, o pessimismo é invocado como antídoto contra o otimismo socrático que se tornou o substrato da cultura moderna.

Dois grandes pensadores modernos são de extrema importância para Nietzsche problematizar o socratismo: Kant e Schopenhauer. Em *O nascimento da tragédia*, Nietzsche se refere a ambos, como, os dois pensadores que conquistaram a vitória sobre o otimismo. De acordo com suas palavras, “a enorme bravura e sabedoria de KANT e SCHOPENHAUER conquistaram a vitória mais difícil, a vitória sobre o otimismo oculto na essência da lógica, que é, por sua vez, o substrato de nossa cultura” (NIETZSCHE, 1992, p. 110). A crítica kantiana teve o mérito inigualável de evidenciar os limites da razão e seus conflitos quando ela pretende conhecer o que lhe é inacessível. Esta crítica é retomada por Schopenhauer, que a lança para mais longe ainda. Ele decreta a total impotência da razão em atingir a essência do mundo em qualquer dimensão do conhecimento, e não somente no âmbito empírico, como fez Kant⁵².

Podemos afirmar que a crítica ao otimismo socrático é devedora da metafísica da vontade de Schopenhauer no seguinte aspecto: A razão não é o traço mais essencial do homem. Esta constatação mostra que a atividade teórica não pode dar conta de desempenhar o papel de uma justificativa metafísica da existência.

Até Schopenhauer, o homem era concebido como o ser da razão, e, enquanto um ser essencialmente racional, ele poderia conhecer a essência do mundo, porque essa essência era vista como algo também racional, como uma espécie de inteligência que atua sobre a totalidade da existência conduzindo-as para uma finalidade. Mas, no lugar dessa essência portadora de uma inteligência, Schopenhauer coloca uma Vontade que age totalmente sem alvo, uma vez que, ela é um impulso cego e incondicionado. Ao intelecto, compete apenas esclarecer a natureza dos motivos da vontade que atua nos indivíduos, os quais são apenas fenômenos da vontade. A vontade em si mesma jamais

⁵² A crítica de Schopenhauer à razão parte da teoria do conhecimento de Kant; contudo, como apresentamos no cap. I, há inúmeros pontos de discordâncias entre Schopenhauer e Kant em relação ao papel da razão, e um deles recai sobre o postulado kantiano de que o entendimento está fora do âmbito da sensibilidade. Mas a crítica de Schopenhauer a Kant é ainda mais virulenta no âmbito moral, o lugar em que Kant concede à razão uma positividade que ela não pôde desfrutar no âmbito do conhecimento empírico, o lugar em que as coisas incondicionadas não poderiam ser conhecidas, tais como liberdade, Deus e a alma, as quais são agora possíveis de serem pensadas no âmbito da moralidade, que no contexto kantiano é estritamente um fato da razão.

pode ser conhecida por algo que lhe é estranho e totalmente incompatível com a sua essência. A própria razão é no contexto do pensamento Schopenhaueriano, um acidente, uma ferramenta da vontade.

Essa visão pessimista de Schopenhauer o situa na contramão da metafísica tradicional, que sempre alimentou a crença de o ser ter uma finalidade condizente com a razão⁵³. Sua metafísica da vontade coloca o homem em pé de igualdade com qualquer outro elemento da natureza, a razão peculiar ao homem não o salva da condição de ser totalmente determinado por uma vontade enigmática e irracional.

Esse pessimismo Schopenhaueriano, em relação ao conhecimento racional⁵⁴, exerceu, sem dúvida, uma influência sobre o jovem Nietzsche em sua tentativa de conferir à filologia metas que não se restringiam às metas científicas. A finalidade da filologia, de acordo com a proposta de Nietzsche, é contribuir para a promoção da cultura. Para tanto, é preciso que ela seja conduzida pelo conhecimento estético e filosófico como forma de suprir suas dificuldades em pensar as transformações ocorridas na Grécia antiga e canalizá-las para o presente. Para Nietzsche, a filologia seria muito mais útil se pensasse os problemas gregos em relação à arte, à cultura e à vida também como problemas da modernidade, já que a cultura moderna é produto do recalque do instinto dionisíaco na era socrática. A negação do dionisíaco determinou por um longo período a decadência da cultura ocidental, e a superação dessa decadência só é possível mediante a compreensão da cultura grega a partir de sua forma arcaica plasmada pelo poder simbólico dos mitos e da música dionisíaca. A superação do Socratismo exige um reconhecimento de que Sócrates foi o instrumento da dissolução grega (NIETZSCHE, 1995, p. 62). Trata-se de pensar o socratismo como um problema. Ao reavaliar sua primeira obra em *Ecce homo*, Nietzsche afirma que, embora, ela contenha inúmeros problemas, é nela que Sócrates é,

⁵³ Essa ideia de que existe uma compatibilidade entre ser e razão foi fundamental para a defesa otimista de Leibniz de que esse mundo é o melhor dos mundos. O pessimismo Schopenhaueriano se ergue contra esse otimismo com a contra-ideia que diz que esse mundo é o pior dos mundos justamente porque a razão humana é a forma mais acabada que a vontade alcança para sua conservação. A razão é para Schopenhauer um dos mais fortes ardis da vontade que no indivíduo humano atua para atingir seus fins.

⁵⁴ Em uma correspondência Nietzsche expressa que Schopenhauer foi o responsável por tirar-lhe dos olhos as vendas do otimismo. Por mais que essa expressão seja carregada de um grande entusiasmo que marca o primeiro contato com a obra capital de Schopenhauer, penso nesse estágio inicial de seu pensamento, a obra *O mundo como vontade e como representação* foi de fundamental importância para somar ao seu propósito de reforma cultural junto ao projeto de Richard Wagner, e nesse caso, tanto o pessimismo romântico quanto o pessimismo de Schopenhauer serviram como ponto de partida para a crítica a dialética otimista socrática que encontra o seu mais fino acabamento sob a égide do iluminismo moderno.

pela primeira vez, reconhecido como tipo *décadent*, “‘Racionalidade’ contra instinto” (NIETZSCHE, 1995, p. 62). O regresso da modernidade à Grécia é impulsionado por este tipo de racionalidade, é em nome da razão que os gregos são reivindicados pelos modernos; por isso, o momento socrático é visto como a insígnia da melhor fase da cultura grega. Nietzsche, ao contrário, vê nesse momento o enfraquecimento da vontade helênica devido à dissociação entre o dionisíaco e o apolíneo, as duas potências geradoras da tragédia, arte mais elevada que uma cultura pôde conquistar.

É esse momento interrompido por Sócrates que Nietzsche procura reavivar, mas, para isso, é preciso um confronto com a tendência socrática, e, esse confronto já se faz visível na Alemanha mediante pensadores e artistas trágicos da envergadura de Schopenhauer, Kant e Wagner. Esses nomes são, para o jovem Nietzsche, sinais de que o socratismo enfim pode ser superado. O reconhecimento de que a razão é limitada, por não possuir poderes de acessar a essência do mundo, é, para Nietzsche, uma postura trágica que desponta em plena modernidade e a contrapelo da modernidade.

A conferência *Sócrates e a tragédia* pode, então, ser compreendida como o primeiro embate filosófico de Nietzsche com Sócrates⁵⁵, significando, pois, tomar partido daqueles que iniciaram esse confronto. Depois de apresentar em *A visão dionisíaca do mundo*, o processo constitutivo da tragédia mediante os impulsos apolíneo e dionisíaco, Nietzsche, agora, nos apresenta o processo constitutivo da dialética socrática. Esse processo põe fim à era trágica pessimista e dá início à era otimista que coroa o socratismo.

Quando Nietzsche fala de socratismo, é preciso entender que ele não está se referindo, inicialmente, ao próprio Sócrates, e sim, a um processo dialético de caráter otimista germinado no interior da própria tragédia e consolidado com Sócrates⁵⁶.

⁵⁵ Esse primeiro enfrentamento de Nietzsche com Sócrates é predominantemente estético. Contudo, no decorrer de seu pensamento esse enfrentamento ultrapassa o âmbito estético, abarcando também os terrenos da moral e do conhecimento. Mas, independente das fases do pensamento de Nietzsche há um problema no pensamento socrático que sempre será ressaltado, que é a questão da racionalidade contra o instinto. Cavalcanti (2005, p. 99) observa que “A indicação do perigo representado pelo excesso de atividade consciente surge já neste início de reflexão de Nietzsche. Nessa concepção, assim como naquela de inconsciente, encontramos o germe das noções de afirmação e negação da vida, assim como uma valorização do corpo e da aparência, através da arte, ambos fundamentais do desenvolvimento posterior da filosofia de Nietzsche e de sua crítica à metafísica”.

⁵⁶ Em *Crepúsculos dos ídolos* Nietzsche retoma essa discussão na seção “O problema de Sócrates”.

Ao se referir a Sócrates, como o responsável pela aniquilação do drama musical, Nietzsche ressalva sobre a necessidade de compreender isso de forma muito mais profunda, a saber,

(...) que o socratismo é mais antigo do que Sócrates; sua influência dissolvente na arte faz-se notar muito mais cedo. O elemento da dialética que lhe é característico já havia se insinuando muito tempo antes de Sócrates no drama musical e causado efeitos devastadores em seu belo corpo. A corrupção teve seu ponto de partida no diálogo. Não havia, como é sabido, originalmente diálogo no drama (...) (NIETZSCHE, 2005, p. 87).

Nietzsche está se referindo a Sófocles, como o primeiro a dar início ao processo dialético, pois, com ele já se pode perceber certa perturbação com relação ao coro,

(...) – um importante sinal de que com ele começa a esmigalhar-se o corpo dionisíaco da tragédia. Ele já não se atreve a confiar ao coro a porção principal do efeito, porém restringe de tal modo o seu domínio que o coro parece agora quase coordenado com os atores, como se tivesse sido alçado da orquestra para o interior da cena; com o que, sem dúvida, a sua essência fica inteiramente destruída (...). Aquele deslocamento da posição do coro que Sófocles recomendou através de sua prática e, segundo a tradição, até mesmo por escrito, é o primeiro passo para o *aniquilamento* do coro, processo cujas fases se sucedem com assustadora rapidez em Eurípides, em Agatão e na Comédia Nova. 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 dionisíacos, como simbolização visível da música, como o mundo onírico de uma embriaguez dionisíaca. (NIETZSCHE, 1992, p. 90).

Para Nietzsche, o diálogo germina no próprio seio da tragédia a partir das transformações efetuadas por Sófocles. A famosa expressão de que a tragédia morre de suicídio comporta a hipótese de que a dialética tem sua origem na própria tragédia e avança rapidamente na medida em que o diálogo vai tomando o lugar da música até que ela desapareça por completo do drama. Sem a música, o espírito trágico grego sucumbe e, em seu lugar, ergue-se o movimento teórico que é consolidado por Sócrates. Daí, porque Nietzsche entende ser o socratismo um fenômeno anterior a Sócrates.

O argumento que leva Nietzsche à suposição de que Sócrates é um dos maiores sintomas da decadência grega é o seu desprezo pelo instintivo; logo, o desprezo pela arte trágica, o qual é gerado a partir do fundo inconsciente, considerado por Nietzsche como o fator primário ativador da criatividade humana “em todas as naturezas produtivas justamente o inconsciente atua criativa e afirmativamente, enquanto a

consciência se comporta crítica e dissuasivamente” (NIETZSCHE, 2005, p. 84). Em Sócrates ocorre uma inversão; nele, o instinto se torna crítico e a consciência criativa.

Mas antes dessa inversão tornar-se a insígnia de Sócrates, ela já era visível em Eurípides, o último poeta trágico, no qual já “(...) se apresentava um exemplo de como o crítico se tornava poeta” (ST, p. 78), abrindo um precedente do que viria a ser a inversão socrática entre instinto e consciência. Eurípides é na interpretação de Nietzsche, o primeiro dramaturgo a seguir uma estética consciente ao adotar o princípio que diz: “tudo precisa ser consciente para ser belo”. Esse princípio é paralelo à sentença socrática que diz: “tudo precisa se consciente para ser bom” (NIETZSCHE, 2005, p. 81).

Portanto, tanto Eurípides quanto Sócrates, partem do mesmo princípio que, segundo Nietzsche, pode ser resumido sob o conceito de socratismo. A partir desse socratismo estético, Eurípides se dirige criticamente à arte de seus dois predecessores, Ésquilo e Sófocles, julgando-as incompreensíveis. Diante da incomensurável grandeza das peças esquilianas e sofoclianas, Eurípides se inquietava:

(...) cismado, intranquilo, ficava sentado ao teatro, e ele, o espectador, confessava a si mesmo que não entendia seus grandes predecessores. Mas como o entendimento significava para ele a própria raiz de todo desfrute e criação, precisava indagar e mirar à sua volta para saber se alguém mais pensava como ele e confessava igualmente aquela incomensurabilidade (NIETZSCHE, 1992, p. 77).

Essa atitude de suspeita em relação às obras de seus predecessores conduziu Eurípides à crença de que o drama musical estava entrando em decadência justamente por causa de seu traço mais característico: a transfiguração da realidade ordinária mediante o mito trágico embalado pela música dionisíaca. Ao imitar os impulsos da natureza, o artista trágico apresenta outra ordem de realidade; uma realidade de ordem ideal e metafísica, cujo núcleo é a música dionisíaca, que promove a reunificação do homem com a totalidade. A predominância da música na tragédia faz com que os eventos repletos de dor e horror, representados pelo herói trágico, sejam audíveis, mas sob a proteção apolínea. Apolo simboliza a capacidade intuitiva do homem que lhe permite traduzir o caótico da natureza em cultura, em expressão artística. Essa tradução não significa resolver o problema da contradição inerente à natureza e a vida. A tradução apolínea do dionisíaco guarda um sentido profundamente metafísico que Nietzsche entende como sendo um fenômeno estético mediante o qual a vida originária

pode ser intuída. Em *O nascimento da tragédia*, ele insiste em dizer que a existência e o mundo só podem ser justificados como fenômenos estéticos, e, em sua *Tentativa de autocrítica* esta ideia é reafirmada quando ele frisa que a atividade propriamente metafísica do homem se encontra na arte. É essa atividade que Nietzsche sugere como sendo característica das tragédias de Ésquilo e Sófocles, os quais tomaram como matéria prima de suas obras de arte a vida originária, que, só é possível ser intuída mediante uma vivência artística que transcende a razão ou a palavra. Daí, porque a música é o elemento chave que faz da tragédia a arte capaz de conduzir o homem à integralidade originária.

Mas com Eurípides a arte vai perdendo pouco a pouco de vista a vida originária para ocupar-se com questões de fácil acesso aos espectadores, pois, para ele, a forma de arte superior deve ser guiada pela seguinte lei: “tudo precisa ser compreensível para ser entendido” (NIETZSCHE, 2005, p. 77). Pautada nessa lei, Eurípides avaliou e refez toda a estrutura da tragédia: “Agora cada parte seria levada diante de um tribunal dessa estética racionalista: o mito antes de todas, os personagens principais, a estrutura dramática, a música coral, por último, e, mais decididamente, a linguagem” (NIETZSCHE, 2005, p. 77).

Essas transformações operadas por Eurípides na estrutura da tragédia têm como foco principal tornar o drama compreensível aos espectadores. Para tanto, os heróis devem ser como eles realmente falam, enquanto os heróis na versão esquiliana e sofocleana “(...) são muito mais profundos e plenos do que suas palavras: propriamente, eles balbuciam sobre si. Eurípides cria as figuras enquanto, ao mesmo tempo as diseca: diante de sua anatomia não existe nada mais oculto nelas” (NIETZSCHE, 2005, p. 80)⁵⁷.

⁵⁷ Em uma passagem da peça *As rãs*, Ésquilo argumenta contra Eurípides que o papel do poeta é ocultar os vícios honestamente mediante imagens que dignificam a existência humana, daí porque os mitos homéricos são retomados na tragédia e convertidos em símbolos da verdade. Na fala de Ésquilo ele repreende Eurípides por destruir essa forma de lidar com os aspectos indesejáveis da existência, exibindo para o público o mal encoberto. Assim ele volta-se contra Eurípides: “Tu destruístes tudo isto. Mascaraste os reis de mendigos andrajos e ensinastes os atenienses ricos a vadiar, queixando-se de que não têm dinheiro para apetrechar os navios de guerra, como o Estado exige deles. Ensinaste-os a discutir e a papaguear, despovoastes os ginásios..., incitastes os marinheiros a revoltarem-se contra os seus superiores” (In Jaeger, p. 437). Esse argumento de Ésquilo contra Eurípides recai sobre a valorização da aparência que Nietzsche tanto destacou em *A visão dionisíaca do mundo* como meio de apresentar a verdade simbolizada e não a verdade mesma. Esse processo de idealização da verdade, que consiste em modelar os heróis trágicos tomando o universo mítico homérico como referência, é destruído por Eurípides, que retrata em suas peças as misérias humanas de forma evidente.

A falta de profundidade dos heróis de Eurípides se deve ao fato de eles espelharem a vida cotidiana por meios de princípios racionais, os quais passam a ser o modelo orientador do modo de agir do homem grego. Para Nietzsche, a imitação da vida cotidiana nas peças de Eurípides é uma verdadeira degeneração do sentido de imitação no contexto da tragédia, na qual as personagens trágicas espelham o passado ideal da helenidade constituído pelo mito, que, na tragédia, é revigorado e elevado à sua forma mais expressiva pelo poder da música. Antes de Eurípides, diz Nietzsche:

[...] havia homens estilizados heroicamente dos quais imediatamente se reconhecia a descendência dos deuses e semideuses da tragédia mais antiga. O espectador via neles um passado ideal da helenidade, e, com isso, a realidade de tudo aquilo que em altaneiros momentos também vivia em sua alma. Com Eurípides o espectador, o homem na realidade da vida cotidiana, invadiu o palco. O espelho, que outrora tinha refletido somente traços grandes e ousados, tornava-se mais fiel e com isso mais vulgar. O traje de gala tornava-se de certa maneira mais transparente, a máscara torna-se meia-máscara: as formas da cotidianidade punham-se claramente em evidência (NIETZSCHE, 2005, p. 72-73).

Com o advento do espírito dialético, o espectador, ao invés de ouvir o mito trágico intensificado pela música, ouve e vê a si mesmo. O herói não é mais sócia de deuses e semideuses, e, sim, sócia do homem envolvido pela retórica, pelo discurso que explora com uma clareza evidente os aspectos individuais do ser humano. Essa ênfase no indivíduo já é indicativo da primazia conferida ao elemento apolíneo sobre o dionisíaco. Sem a experiência com o dionisíaco, o desfecho do drama já não comporta a profunda mensagem do mito trágico:

O consolo metafísico (...) de que a vida, no fundo das coisas, apesar de toda a mudança das aparências fenomenais, é indestrutivelmente poderosa e cheia de alegria, esse consolo aparece com nitidez corpórea como o coro satírico, como coro de seres naturais, que vivem, por assim dizer indestrutíveis, por trás de toda civilização, e que, a despeito de toda mudança de gerações e das vicissitudes da história permanecem perenemente os mesmos. (NIETZSCHE, 1992, p. 55).

Esse consolo metafísico capaz de despertar no indivíduo o sentimento de completude, da não diferenciação na reunião promovida pela música dionisíaca com a unidade originária, nunca poderia ser traduzido teoricamente. Trata-se de um sentimento que só a tragédia pode expressar mediante o encontro promovido pelo deus Dionísio entre o coro e o público. Esse encontro colocava o grego diante de seu passado ideal, conquistado com dor e sofrimento, cujo resultado foi à elevação de uma cultura

fecundada pelas histórias míticas. O público ia ao teatro para reconhecer-se nessas histórias, e esse reconhecimento se dava pelo efeito do coro, que envolvia todos os espectadores numa disposição artística alheia à realidade cotidiana. O sofrimento e a dor dos heróis eram reconhecidos como insígnias do próprio processo constitutivo da cultura grega.

Mas, com Eurípides, “a idealidade retirou-se para a palavra e fugiu do pensamento” (NIETZSCHE, 2005, p. 73), a consequência dessa intervenção é a perda do sentido que o mito tinha para o grego, a saber, a crença em sua imortalidade, e, conseqüentemente, a crença em um passado ideal, que a tragédia fomentava como sendo também a crença em um futuro ideal.

É nas tragédias antitrágicas euripidianas que o mito enfraquece pela segunda vez. A partir de agora, submetido às reflexões críticas de Eurípides, o mito só é valorizado se nele for introduzido uma disputa retórica. O conteúdo dessas disputas é o indivíduo preso em suas contendas cotidianas. A introdução de problemas que dizem respeito ao homem comum era algo inconcebível no mito original. Lembremos que, desde Homero, o universo mítico foi criado justamente para enaltecer a dignidade do homem e este objetivo foi mantido na tragédia, “o espelho, que outrora tinha refletido somente os traços grandes e ousados, tornava-se mais fiel e com isso mais vulgar” (NIETZSCHE, 2005, p. 73).

É justamente esta vulgarização da tragédia efetuada por Eurípides que suscitará, em seus adversários, o repúdio de suas peças, como, por exemplo, Aristófanes⁵⁸, que fez de Eurípides e Ésquilo os personagens centrais de sua peça *As nãs*, na qual é retratado o imenso vazio que se abriu na cultura grega com a morte do drama musical efetuada pelas inovações de Eurípides. A maior delas é a concessão da palavra ao povo; ao fazer do cotidiano o centro de suas peças, Eurípides se torna o porta-voz da massa; graças a ele, o povo é capaz de entender logicamente todo o desenrolar do drama, “de seguir segundo as regras da arte, de medir com compasso linha a linha, de observar, pensar, ver, entender, de proceder com astúcia, de amar, andar à furtiva, de desconfiar, negar, considerar a esmo...”. (NIETZSCHE, 2005, p.73-74).

⁵⁸ Esse é um dos pontos que incitará nos filólogos a desconfiança da validade dos argumentos de Nietzsche, isto é, o fato dele ter se apoiado numa obra literária que não pode ser comprovada historicamente.

A Nova comédia nasce através dessa elevação do povo como detentor da palavra⁵⁹, com ela a massa se sentia preparada para intervir e julgar o drama das personagens de Eurípides. De acordo com Jaeger (JAEGER, 2003, p. 399), Eurípides foi o poeta que melhor expressou o processo de aburguesamento da cultura grega, que, seria para nós, o mesmo que a proletarização. Nietzsche faz uma descrição muito próxima à de Jaeger, na seguinte passagem: “A classe média burguesa, sobre a qual Eurípides edificava todas as suas esperanças políticas, tomou agora a palavra, enquanto na tragédia, o semideus, na antiga comédia, o sábio ébrio ou o semideus, tinha sido até aqui os mestres da língua” (NIETZSCHE, 2005, p. 74).

Para sustentar o argumento de que Eurípides é deveras o responsável pela introdução dos problemas burgueses no material mitológico⁶⁰, Nietzsche mais uma vez recorre a um trecho da peça *As rãs*, que retrata a cumplicidade de Eurípides com a futura arte que ele ajuda a constituir⁶¹, e que tomará o lugar da tragédia mediante o triunfo de um otimismo característico da dialética socrática.

Eu apresentava casa e quintal, onde vivemos e tecemos
 E abandonava-me assim ao juízo, pois todos,
 [nisso entendidos,
 Podiam julgar minha arte
 Sim, tal se vangloriava ele,
 Eu, sozinho, naqueles lá à volta
 Inoculei uma tal sabedoria, enquanto pensamentos
 [e conceito
 emprestei à arte: de modo aqui
 agora todo mundo filosofa e da casa, do quintal do
 [campo e do gado
 Cuida tão bem como nunca dantes:
 sempre investiga e medita

⁵⁹ Segundo Jaeger, Eurípides é o primeiro poeta a conceder à arte o dever elementar de traduzir a realidade tal qual a experiência proporciona. O fato de Eurípides dar voz ao povo condiz com o momento da democracia, onde todos podem tomar a palavra e defender seus interesses. Nesse contexto, o mito que inspirou Ésquilo e Sófocles na criação de suas tragédias é, na visão de Eurípides, algo que não condiz mais com a realidade. Daí a necessidade de dar outro sentido ao mito, adequando-o ao novo contexto. (Cf. *Paidéia*, 2003 p. 396).

⁶⁰ Cf.. PAIDEIA, 2003, p. 400

⁶¹ Essa futura arte é a nova comédia ática que resulta da dissolução da tragédia.

Por quê? Para quê? Quem? Onde? Como? O quê?

Para onde foi isto, quem me tomou aquilo? (NIETZSCHE, 2005, p. 74).

Esses versos expressam a transição efetuada por Eurípides da linguagem poética e musical própria da tragédia para uma linguagem habitual. Essa transição revela a nova inclinação do homem grego para a sutil argumentação lógica direcionada aos anseios individuais da vida ordinária do ser humano, e Eurípides atende a esses anseios na medida em que faz deles o centro de suas peças. O que Nietzsche procura ressaltar através da figura de Eurípides é o fato de que ele, enquanto o último representante da tragédia acredita poder salvá-la forçando-a a comportar uma linguagem que não lhe é própria, e, principalmente, levando-a a se ocupar com questões que exigem princípios racionais. Essa conduta de Eurípides acelera o processo de degeneração da tragédia que, impregnada de elementos incompatíveis com sua natureza, não consegue mais se sustentar enquanto arte trágica.

Nas peças de Eurípides, Nietzsche identifica dois elementos que são totalmente incompatíveis com a tragédia e como que prenúncios de uma dialética com uma envergadura otimista: o prólogo e o *deus ex machina*. Ambos são meios facilitadores para uma compreensão sequencial e previsível do drama. O prólogo funciona como uma espécie de correção daquela incomensurabilidade característica das obras de Ésquilo e Sófocles, pois ele conta o que aconteceu, o que acontece e o que acontecerá no drama. O espectador é informado, antecipadamente, sobre todo o desenrolar das ações das personagens, a fim de que nada lhe pareça incompreensível. Nas peças de Sófocles e Ésquilo, também era oferecido ao espectador, no início da peça, todas as pistas necessárias à compreensão (ST. p. 79). Porém, essas pistas eram dadas ao espectador como que por acaso, de modo impreciso. Em uma passagem de *As rãs* utilizada por Nietzsche, Eurípides repreende Ésquilo pela imprecisão de seus prólogos:

Assim tratarei imediatamente dos teus prólogos

Para, desta maneira, a primeira parte da tragédia

- deste grande espírito! – criticar em primeiro lugar.

Ele é confuso quando trata os fatos. (Nietzsche, 2005, p. 79).

O *deus ex machina* funciona juntamente com o prólogo no processo de esclarecimento, enquanto este esboça o programa do passado, o primeiro esboça o programa do futuro. O *deus ex machina* aparece no final do drama com a tarefa de

salvaguardar perante do público o futuro dos heróis de Eurípides que, diferentemente dos heróis trágicos de Ésquilo e Sófocles, são compensados pela justiça poética, que pune os vícios e recompensa as virtudes⁶². O deus que desce ao palco pela máquina antecipa o preceito socrático de que “virtude é saber: peca-se somente por ignorância. O virtuoso é feliz” (NIETZSCHE, 2005, p. 90).

Pecar por ignorância quer dizer deixar-se conduzir pelo instinto, e foi com esse argumento que Sócrates se dirigiu aos homens célebres de seu tempo, os quais, segundo seu julgamento, estavam envolvidos “(...) em uma ilusão sobre *si mesmos* e achou que eles não tinham a justa consciência nem mesmo sobre as próprias atividades, mas que as exerciam só por instinto” (NEITZSCHE, 2005. p. 82).

A questão do instinto em Sócrates é uma das sutilezas da cultura grega antiga que Nietzsche traz à tona na conferência *Sócrates e a tragédia*. O problema do instinto é sublinhado por Nietzsche como o ponto central para a compreensão da tendência socrática. “Só por instinto”, diz Nietzsche, “esse era o bordão do socratismo. Nunca o racionalismo se mostrou de maneira mais inocente do que naquela tendência da vida em Sócrates. Nunca lhe veio uma dúvida sobre a correção de todo o [seu] questionamento” (Idem, *Ibidem*).

A tendência da vida em Sócrates é a expressão de um racionalismo inocente pelo fato de acreditar que a consciência está isenta de erros, e que, devido a essa isenção, ela possui o poder de corrigir o mundo submetendo-o a um saber teórico. Contudo, o que está por trás da tendência socrática é uma vontade atrofiada, reduzida apenas ao impulso apolíneo⁶³, que na apropriação errônea de Sócrates, é reduzido nele

⁶² Segundo Werner Jaeger, há um ponto de aproximação entre a retórica dos sofistas com os heróis trágicos de Eurípides no que diz respeito “(...) a incessante transformação do antigo conceito de culpa e responsabilidade, que naquele período se operava sob o influxo da individualização crescente. O antigo conceito de culpa era totalmente objetivo. Sobre um homem podia cair uma maldição ou uma mancha, sem que nada intervissem o seu conhecimento e a sua vontade. [...] Isso não o livrava das infelizes consequências da sua ação. Ésquilo e Sófocles ainda estão impregnados dessa antiga ideia religiosa, mas procuraram atenuá-la, dando ao Homem sobre o qual recai a maldição uma participação mais ativa na elaboração do seu destino, sem contudo modificar o conceito objetivo de *ate*. Os seus personagens são ‘culpados’ no sentido da maldição que pesa sobre eles, mas são ‘inocentes’ para a nossa concepção subjetivista. A sua tragédia não era para eles a tragédia da dor inocente. Isso pertence a Eurípides e provém de uma época cujo ponto de vista era o do sujeito humano” (Cf. *Paidéia*, 2001, p. 402-403).

⁶³ Em *A visão dionisíaca do mundo* Nietzsche interpreta o *principium individuationis* como um estado persistente de fraqueza da Vontade, caso seja acentuado apenas o aspecto apolíneo a Vontade tende a permanecer despedaçada em indivíduos isolados, nos quais o egoísmo e a arbitrariedade se desenvolvem de modo excessivo, resultando assim num enfraquecimento do organismo ao qual o indivíduo serve. Para não cair nesse estado de enfraquecimento o impulso dionisíaco irrompe no *principium individuationis* aniquilando com todas as fronteiras que separam os indivíduos. Na embriaguez dionisíaca o elemento

próprio como portador apenas de um aspecto: o racional. O resultado dessa má apropriação socrática do impulso apolíneo é a minimização da intuição apolínea, que no contexto pré-socrático funcionava como uma delimitação formal do impulso dionisíaco, e não como a eliminação deste impulso.

Um dos aspectos que Nietzsche sempre enfatizou em relação à luta entre Apolo e Dionísio, é que essa luta tinha como principal objetivo a depuração da carga bárbara dissolvente do impulso dionisíaco. Apolo, no contexto pré-socrático, portava, certamente, uma forma de otimismo no período homérico. Mas este otimismo não pode ser reduzido à simples forma de uma *serenidade grega* que ignora a horrenda essência da existência. O fundamento da beleza apolínea é o pessimismo, e para não sucumbir a este pessimismo, um mundo de beleza foi criado para revestir a insuportável verdade do mundo. Essa criação sustenta o genuíno otimismo grego de querer permanecer na vida, apesar do sofrimento. Portanto, trata-se de um otimismo que está em consonância com a vontade de viver. Nietzsche insiste em dizer em *A visão dionisíaca do mundo* que a criação do esplendoroso mundo homérico é o resultado da Vontade helênica. Leiaamos isso como uma criação oriunda do instinto, e é movido pelo instinto de querer salvar-se da violenta e caótica barbárie dionisíaca que o grego forja seu belo mundo dos deuses, com o qual eles superaram a invasão da cultura asiática.

Os preceitos apolíneos da medida e da consciência de si, que foram utilizados pelo grego como forma de domar o excesso de conhecimento, são descaracterizados na apropriação socrática e convertidos numa razão ilimitada que aprisiona a estética grega em sutilezas abstratas, cujo princípio lógico consiste em estabelecer “(...) uma ligação necessária entre virtude e saber e entre felicidade e virtude (...)”. (NIETZSCHE, 2005, p. 90).

Ora, segundo Nietzsche, se Sócrates dirigia-se aos homens célebres de seu tempo dizendo que eles agiam “apenas por instinto”, e que por isso não possuíam a justa consciência nem mesmo sobre suas próprias atividades, é preciso olhar de forma mais profunda o teor desse julgamento que é danoso para a própria consciência que Sócrates tanto defende. Segundo (CAVALCANTI, 2005), O combate socrático ao inconsciente tem por consequência a dissociação da consciência em relação à manifestação instintiva.

subjetivo é anulado em prol de uma unidade universal entre o homem e a natureza (NIETZSCHE, 2005, p. 12-13). A tendência socrática na medida e que encarna apenas o aspecto apolíneo conduz a estética grega a um estado de letargia.

Com essa dissociação, o inconsciente é impedido de atuar por si mesmo, sua atividade e criatividade são deslocadas para o plano da consciência. O problema é que com esse deslocamento a própria consciência deixa de ser ativa, uma vez que sua atividade é impulsionada inconscientemente, já que esta atividade não só é anterior à atividade consciente, como também é muito mais vasta. Desse modo, “o socratismo representa uma sabedoria inconsciente que age como obstáculo à atividade consciente” (CAVALCANTI, 2005, p. 95-95). Isso pode ser constatado mediante o *daimon* socrático, ressaltado por Nietzsche como uma voz inconsciente que “(...) sempre *dissuade*, quando ela vem. A sabedoria inconsciente elevava sempre sua voz nesse homem inteiramente anormal, para ir contra o consciente, *obstando-o*”. Para Nietzsche, a inversão socrática entre instinto e consciência é na verdade um processo inconsciente que se volta contra si mesmo. Com isso, Nietzsche evidencia que a ilusão socrática reside na crença de que a atividade consciente subsiste por si mesma e que está inteiramente fora do corpo e das ilusões oriundas da sensibilidade. É através dessa crença, dessa “(...) profunda *representação ilusória* (...)” (NIETZSCHE, 1992, p. 93), que pela primeira vez aparece no ocidente uma inabalável fé de que o pensamento conduzido pela causalidade é capaz de atingir os abismos mais profundos do ser, “(...) e que o pensar está em condições, não só de conhecê-lo, mas inclusive de *corrigi-lo*” (NIETZSCHE, 1992, p. 93).

Para Nietzsche, Sócrates representa a primeira manifestação de um instinto à ciência ao encarnar somente a faceta apolínea do heleno. Apolo, separado de Dionísio, do fundo trágico da existência se torna um deus invadido de um excesso de racionalismo; “no esquematismo lógico crisalidou-se a tendência *apolínea* (...)” (NT, p. 89) que convertida em socratismo repousa sob o artifício frio e calculador da ciência que alimenta uma vontade unilateral e discordante daquela “Vontade” helênica, cujo objetivo era atingir uma magnificação mais elevada possível da existência através da união entre a arte apolínea e a arte dionisíaca, ambas compunham o belo corpo da tragédia, que perece pelo otimismo dialético, guiado por um incontável impulso cognitivo unilateral.

Para Nietzsche, a dialética é portadora de uma essência incompatível com a essência da tragédia, enquanto esta última surge da mais profunda fonte da compaixão, que lhe confere uma essência pessimista, “a existência é nela algo de muito terrível, o homem algo de muito insensato” (NIETZSCHE, 2005, p. 89), a dialética, por sua vez, é

essencialmente otimista pelo fato de crer “(...) na causa e na consequência e, com isso, em uma relação necessária entre culpa e castigo, virtude e felicidade: suas contas não deixam resto; ela nega tudo que não pode decompor em conceitos” (Idem, *Ibidem*).

O que não pode ser decomposto em conceito é justamente a essência do mundo e da vida, isto é, a verdade dionisíaca que, como vimos no texto *A visão dionisíaca do mundo*, é essencialmente pessimista. Contudo, a arte trágica possui a singularidade de criar meios que possam transfigurar essa verdade sem necessariamente ter de negá-la em função de uma Verdade que a razão julga encontrar fora do plano inconsciente.

O problema recai novamente na questão da aparência, ou melhor, da arte trágica como a aparência que melhor traduz a essência do mundo. O argumento de que Nietzsche se serve para reivindicar essa capacidade singular da arte trágica é sustentado mediante a música. Dentre todos os elementos que compõem a tragédia, a música é aquele que permite a transfiguração da verdade. Ela é o símbolo da verdade dionisíaca que permite ao espectador ver o que está por trás da cena trágica. Esta visão não se dá de forma individual, não é a aparência do herói que é essencial no drama, mas sim a realidade que ele representa e que é sentida de forma indiferenciada por todos os espectadores. A ideia de que a compaixão é o traço essencialmente pessimista da tragédia está ligada a um entendimento muito peculiar do modo como a tragédia concebe o sofrimento. O herói trágico não representa os sofrimentos particulares e, sim, todas as dores e nuances que compõem o movimento da vontade em seu constante criar e aniquilar. É este movimento que o herói trágico representa, mas para que esta representação corresponda à essência do mundo é preciso que a música dissolva uma visão intuitiva em vontade, tal como Nietzsche expressa no seguinte fragmento:

O que é a música? A música dissolve uma intuição em vontade. A música contém as formas universais de todos os estados de desejo: é o puro simbolismo dos impulsos, e como tal é completamente compreensível em qualquer de suas formas mais simples (compasso e ritmo). Portanto, a música é sempre mais universal que toda ação singular: por isso não é mais compreensível que qualquer ação singular: a música é, por conseguinte, a chave do drama (NIETZSCHE, 2007, p. 70-71).

Portanto, para Nietzsche dizer que a tragédia chega ao seu fim com a dialética otimista é dizer que o drama morre porque lhe falta ar, lhe falta à música, que foi obrigada a se calar e a se submeter à dialética socrática. A história do ocidente assume todos os aspectos dessa dialética que marca a progressiva decadência da arte trágica que culmina na modernidade. Contudo, é justamente no cenário moderno que Nietzsche vê a

possibilidade de uma redenção da cultura ocidental mediante o retorno de impulsos tais como aqueles guiados, outrora, pelo povo grego.

A conferência *Sócrates e a tragédia* é finalizada com indagações sugestivas de que o ar musical alemão é indício de que o drama musical grego não morreu completamente:

O drama musical grego morreu realmente, para sempre? O germano deve realmente colocar, ao lado daquela obra de arte do passado desaparecida, a 'grande ópera' (...), Essa é a mais séria questão de nossa arte: e a seriedade dessa questão para o germano (NIETZSCHE, 2005, p. 92-93).

A mais séria questão para o germano diz respeito ao discernimento de qual manifestação estética da modernidade deve ser colocada ao lado da arte trágica. Nietzsche se refere à grande ópera, que segue os mesmos princípios da dialética socrática e que é erroneamente equiparada à tragédia. Para Nietzsche, a ópera condiz com o mesmo otimismo socrático, e, assim, como o otimismo socrático foi decisivo para o fim da tragédia grega, a ópera representa um empecilho para o desenvolvimento da estética musical alemã, na qual, o filósofo deposita todas as suas esperanças do retorno de uma visão trágica do mundo. Somente a partir dessa visão, a Alemanha pode ser reconduzida ao verdadeiro germanismo, ao seu passado simbólico e vital compatível com o mesmo passado simbólico grego, que foi soterrado pelo excesso de razão.

A conferência *Sócrates e a tragédia* pode então ser compreendida não somente como uma crítica ao socratismo, mas como uma contribuição que soma com as investidas da filosofia e da música alemã em prol do retorno de uma sabedoria trágica pessimista que aceita as determinações da existência sem a pretensão de corrigi-las. Schopenhauer, Kant e Wagner são as principais imagens que torna possível o retorno do trágico no contexto moderno; no pensamento de Schopenhauer, Nietzsche encontra uma forma de conhecimento que ele ousa denominar de trágica:

cuja característica mais importante é que, para o lugar da ciência como alvo supremo, se empurra a sabedoria, a qual, não iludida pelos sedutores desvios das ciências, volta-se com olhar fixo para a imagem conjunta do mundo, e com um sentimento simpático de amor procura apreender nela o eterno sofrimento como sofrimento próprio (NIETZSCHE, 1992, p. 111).

A característica apontada acima vai em direção ao reconhecimento de que a irracionalidade da natureza é que determina a razão, de modo que ela não possui potência suficiente para realizar suas pretensões de querer conduzir a vida. Este reconhecimento de Schopenhauer é um eco da filosofia kantiana, que insere na

modernidade uma reflexão sobre os limites da razão. Em função desses aspectos do pensamento de Kant e Schopenhauer, Nietzsche considera suas filosofias como sendo uma sabedoria trágica pessimista expressa em conceitos⁶⁴. Através de Kant e Schopenhauer, o conhecimento é levado aos seus limites, com eles há o reconhecimento de que a essência do mundo não é acessível à razão, pois essa essência possui um caráter irracional que exige um saber trágico proporcionado somente pela arte. E, aqui, Nietzsche vê na arte de Wagner uma correspondência com a sabedoria trágica. Na música de Wagner, ele vê surgir o fundo dionisíaco do espírito alemão, pelo fato de a música wagneriana não comportar nenhum traço da cultura socrática⁶⁵. A unidade entre filosofia alemã e música alemã é, para Nietzsche, a configuração de uma nova era trágica decisiva para o futuro do ocidente.

Nietzsche encerra a conferência *Sócrates e a tragédia* em tom de advertência: caso a arte não seja levada a sério e tomada como uma questão essencial pelo germano é possível que o renascimento da tragédia seja mais breve ainda do que foi para a cultura grega.

Em *O Nascimento da tragédia*, essa advertência soa de modo mais incisivo do que na conferência, nos seguintes termos: “E desses supremos mestres, em que momento precisaríamos mais do que agora, quando nos é dado assistir ao *renascimento da tragédia* e estamos em perigo de não saber nem de onde ela vem nem de poder explicar-nos aonde ela quer ir?” (NIETZSCHE, 1992, p.120).

Diante desse perigo, Nietzsche tenta esclarecer, através de sua conferência, que este renascimento da tragédia não é oriundo da dialética socrática; ele é oriundo da raiz profunda do ser alemão, cuja compatibilidade está ligada à raiz mais profunda da cultura grega. Somente os gregos precederam a Alemanha na grandeza de estabelecer uma íntima relação entre arte e cultura, música e povo.

Portanto, para Nietzsche, se os gregos devem ser tomados como modelo para a cultura Alemã, é preciso ter claro em nome de que se faz necessário esse retorno; se a modernidade regressa à Grécia, em nome de uma razão desmedida, ela vai ao encontro da estética socrática, sendo, esta, uma arte refratária à arte trágica. O desafio de

⁶⁴ Cf. NIETZSCHE, 1992, p. 119

⁶⁵ Cf. NIETZSCHE, 1992, p. 118

Nietzsche é mostrar o equívoco moderno de tomar a Grécia clássica como o princípio do ocidente,

[...] como se nunca tivesse existido o século VI, com seu nascimento da tragédia, com seus Mistérios, com seus Pitágoras e com Heráclito, sim, como se nunca tivessem existido as obras de arte da grande época, as quais no entanto – cada uma por si – 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 (NIETZSCHE, 1992, p.75).

É esse momento grego que Nietzsche sugere como sendo o modelo exemplar para apontar à Alemanha o caminho de regresso à sua própria origem. Nietzsche reclama a força de uma origem que possa reconduzir a filosofia e a arte alemãs a ocupar-se com os enigmas insolúveis da existência humana. A filosofia deve adotar para si um posicionamento de suspeita diante de uma teoria do conhecimento que vê na razão a garantia de acesso à verdade; e, a arte, por sua vez, deve portar um caráter trágico consistindo-se na tradução da verdade através do símbolo. O papel da arte trágica é conduzir o homem a uma experiência com esse fundo pessimista sob sua proteção. Essa experiência é de fundamental importância para incitar sua potencialidade criativa, pois, ela se dá em um plano instintivo, que, contrariamente ao postulado de Sócrates, é onde se encontra a força afirmativo-criativa. É essa força que Nietzsche sublinha como geradora de uma estética capaz de intuir a vida originária. A seriedade frente à existência requer uma arte trágica; isso implica dizer que a crise alemã só pode ser contornada a partir do retorno da tragédia, a única via para que a cultura alemã possa ser vivida e sentida pelo seu povo de forma unitária⁶⁶.

⁶⁶ É importante enfatizar que posteriormente Nietzsche se afasta tanto deste imperativo da seriedade quanto de seu germanismo de juventude.

CAPÍTULO III

A RELAÇÃO ENTRE VONTADE E APARÊNCIA NOS ESCRITOS DE JUVENTUDE DE NIETZSCHE

3.1. Introdução

Quando se fala da influência de Schopenhauer no pensamento do jovem Nietzsche é impossível não fazer referência a *O Nascimento da tragédia*. Nesta obra o tema da arte é discutido sob a orientação de Schopenhauer e Wagner, que foram os principais aliados do jovem filólogo na luta por um empreendimento estético que fosse capaz de comunicar ao povo alemão um sentido de arte como “[...] a tarefa suprema e a atividade propriamente metafísica desta vida” (NIETZSCHE, 1992, p. 26).

O projeto de conceder à arte um estatuto metafísico envolve uma crítica à ciência estética, que, ao adotar um itinerário histórico evolutivo acerca do fenômeno estético nos gregos, parte do pressuposto de que a Grécia apolínea com seus atributos de harmonia, beleza e equilíbrio representa o auge da cultura grega. Essa tendência que privilegia o impulso apolíneo, como o aspecto mais relevante e mais decisivo para o destino da cultura ocidental é, segundo Nietzsche, oriunda de uma má interpretação do que se costuma denominar de “serenojovialidade grega”.

É, pois, a partir da suspeita da serenojovialidade grega que Nietzsche põe em movimento as suas primeiras investigações genealógicas que, no contexto de sua primeira obra, tem o intuito de mostrar mediante uma perspectiva intuitiva qual foi o verdadeiro motivo que levou os gregos a se tornarem apolíneos. De acordo com Nietzsche, só se pode compreender seriamente e corretamente o conceito da “serenojovialidade grega” se a concebermos como uma 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” (NIETZSCHE, 1992, p. 107).

Compreendida sob esses termos, a serenojovialidade não se confundiria com outra forma de serenojovialidade que aparece no cenário grego sob a divulgação da maiêutica educativa de Sócrates, cuja finalidade é ensinar ao homem como ascender de um plano em que a vida é perpassada pelo erro e pela contradição para um plano em que a felicidade de existir ganha um caráter inabalável graças ao mecanismo dos conceitos, mediante os quais:

[...] juízos e deduções foi considerado, desde Sócrates, como a atividade suprema e o admirável dom da natureza, superior a todas as aptidões. Inclusive os atos morais mais sublimes, as emoções da compaixão, do sacrifício, do heroísmo e aquela tranquilidade d’alma tão difícil de alcançar, que o grego apolíneo chamava de *sofrosyne*, foram derivados, por Sócrates e por seus sequazes simpatizantes até hoje, da dialética do saber e, conseqüentemente, qualificáveis de ensináveis (NIETZSCHE, 1992, p. 95).

A provocação de Nietzsche aos homens sérios de seu tempo⁶⁷ incide exatamente na escolha de um caminho que só os leva até a ilustração socrática:

[...] como se nunca tivesse existido o século VI, com seu nascimento da tragédia, com seus Mistérios, com o seu Pitágoras e com Heráclito, sim, como se nunca tivessem existido as obras de arte de arte da grande época, as quais no entanto – cada uma por si – 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 da existência (NIETZSCHE, 1992, p.75).

⁶⁷ Os homens sérios que Nietzsche se refere são os filólogos e helenistas que dispensam a arte da "seriedade existência" para devotarem uma seriedade a ciência, tal como ele adverte na dedicatória a Richard Wagner.

É nesse sentido que a crítica de Kant e Schopenhauer à metafísica é bastante favorável para Nietzsche atingir o principal propósito indicado em sua primeira obra: contribuir para uma ciência estética que torne possível recriar na Alemanha as condições para fundar o conhecimento trágico. Para tanto, é preciso mostrar que essa forma de conhecimento só pode irromper a partir da constatação do limite do conhecimento científico. Kant e Schopenhauer são destacados como os pioneiros na tarefa de mostrar os limites da ciência fazendo uso de seus próprios instrumentos. Na passagem a seguir, Nietzsche explicita a importância desse novo procedimento para o vislumbre de uma sabedoria trágica:

A enorme bravura e sabedoria de KANT e de SCHOPENHAUER conquistaram a vitória mais difícil, a vitória sobre o otimismo oculto na essência da lógica, que é, por sua vez, o substrato de nossa cultura. Se esse otimismo, amparado nas *aeternae veritatis* [verdades eternas], para ele indiscutíveis, acreditou na cognoscibilidade e na sondabilidade de todos os enigmas do mundo e tratou o espaço, o tempo e a causalidade como leis totalmente incondicionais de validade universalíssima, Kant revelou que elas, propriamente, serviam apenas para elevar o mero fenômeno, obra de Maia, à realidade única e suprema, bem como pô-la no lugar da essência mais íntima e verdadeira das coisas, e para tornar por esse meio impossível o seu efetivo conhecimento, ou seja, segundo a expressão de Schopenhauer, para fazer adormecer ainda mais profundamente o sonhador (*O mundo como vontade e representação*, I p. 498). Com esse conhecimento se introduz uma cultura que me atrevo a denominar trágica: cuja característica mais importante é que, para o lugar da ciência como alvo supremo, se empurra a sabedoria, a qual, não iludida pelos sedutores desvios da ciência, volta-se com olhar fixo para a imagem conjunta do mundo, e com sentimento simpático de amor procura apreender nela o eterno sofrimento como sofrimento próprio (NIETZSCHE, 1992, p. 110-111).

A radicalidade da interpretação de Nietzsche do desenvolvimento da arte tem como ponto de partida esse caminho aberto pelo pensamento de Kant e Schopenhauer, que ele designa como sendo “(...) a *sabedoria dionisíaca* expressa em conceitos” (NIETZSCHE, 1992, p. 119), sabedoria esta a que ele pretende dar continuidade mediante um texto que se constitui como uma metafísica de artista. Este texto tem como principal objetivo restabelecer a arte como uma atividade propriamente metafísica do homem como resposta ao problema do valor da existência. Este problema aparece em *O Nascimento da tragédia*, tendo como pano de fundo o pessimismo característico de Schopenhauer, segundo, o qual, o sofrimento e a absurdidade são as marcas indelévels da existência humana. Esta não possui nenhuma realidade em si mesma, pois se trata de uma ilusão denominada *principium individuationis* destinada a desaparecer pela mesma via que permite o seu aparecer: o tempo, o espaço e a causalidade.

O *principium individuationis* é um dos temas que aparece nos primeiros movimentos da primeira obra de Nietzsche com uma conotação que remete não apenas ao pessimismo, como também à oposição entre um plano da existência, sob o aspecto da aparência e um plano da essência; ambos os elementos estando em estreita conexão com os princípios metafísicos de Schopenhauer.

Logo no primeiro capítulo de *O Nascimento da tragédia*, ao referir-se a Schopenhauer, Nietzsche diz que: “O homem de propensão filosófica tem mesmo a premonição de que também sob essa realidade, na qual vivemos e somos, se encontra oculta outra realidade, inteiramente diversa, que, portanto também é uma aparência [...]” (NIETZSCHE, 1992 p. 28). E mais adiante, ele caracteriza esta aparência, da qual somos dependentes, e dela consistentes como algo não-existente [*Nichtseiende*], isto é: como um ininterrupto vir-a-ser no tempo, espaço e causalidade, em outros termos, como realidade empírica (NIETZSCHE, 1992, p. 39).

Nessas passagens está claro que no enalço de Schopenhauer, Nietzsche concebe a realidade empírica como uma aparência, como uma capa ilusória estendida sobre o Uno-primordial, qualificado como o verdadeiramente-existente, “enquanto eterno padecente e pleno de contradição” (NIETZSCHE, 1992, p. 39).

Ora, se a metafísica de artista de Nietzsche tem como ponto de partida a oposição entre um mundo ilusório e um mundo verdadeiro, os quais, de acordo com as terminologias schopenhauerianas possuem qualidades opostas, em que sentido a metafísica de artista pode ser considerada uma alternativa para a metafísica da tradição? Ou seja, adotar os caminhos da metafísica de Schopenhauer não seria reincidir no mesmo preconceito filosófico com relação ao mundo da aparência, o mundo que a metafísica platônica se empenhou tanto em ultrapassar? Essas perguntas são inevitáveis, principalmente, se levarmos em consideração que o próprio Nietzsche admite ter estragado e obscurecido seus pressentimentos dionisíacos com fórmulas schopenhauerianas. Contudo, em *Ecce Homo*, ele reitera que sua primeira obra está impregnada somente em algumas fórmulas com o cadavérico aroma de Schopenhauer.

Em *O Nascimento da tragédia* devido ao propósito crítico ao otimismo socrático tendo como inspiração o programa filosófico de Schopenhauer, Nietzsche não expõe claramente a sua discordância com relação ao conceito de Vontade destituído de fenomenalidade. No contexto dessa obra, o que interessa a Nietzsche é a inclusão do

sofrimento como um aspecto inerente ao fenômeno da vida. Contudo, no âmbito dos textos não publicados, os quais são contemporâneos de sua primeira obra publicada, encontram-se uma série de fragmentos que evidenciam que a crítica remetida ao legado metafísico socrático-platônico também se remete a Schopenhauer, como por exemplo, o fragmento 7 [156] no qual Nietzsche faz a seguinte afirmação: “Minha filosofia é um platonismo invertido: quanto mais distante se está do ente verdadeiro, tanto mais pura, bela e melhor é a vida. A vida na aparência como meta”, ou ainda “A vontade é uma forma mais universal da aparência [...]” (NIETZSCHE, 2007, p. 185).

Embora essas afirmações sejam já uma manifestação de resistência tanto a Platão quanto a Schopenhauer, não se pode afirmar que elas significam uma superação definitiva com relação a ambos os filósofos. Sobre isso, Haar (1993) em seu texto *Le renversement du platonisme*, faz considerações esclarecedoras. Ele chama a atenção para o fato de Nietzsche ainda persistir no uso do termo aparência, mesmo em relação à vontade, o que sugere a existência de algo contrário à aparência, como por exemplo, o Uno-primordial, que mesmo não podendo ser conhecido remete a uma coisa-em-si. De acordo com o comentador, a manutenção do termo aparência no registro dos primeiros escritos de Nietzsche ainda revela um obstáculo que o impede de evacuar por completo a dualidade platônica. Essa evacuação só aparece de modo definitivo, numa famosa passagem de *Crepúsculo dos ídolos* que, aliás, é muito próximo ao fragmento 7 [156], porém, desenvolvido de uma maneira mais decisiva no propósito de liquidar de vez o dualismo platônico. Trata-se da seguinte passagem: “Suprimimos o mundo verdadeiro: que mundo nos resta? O mundo aparente, talvez?... Mas não! Com o mundo verdadeiro suprimimos também o aparente!” (NIETZSCHE, 2000, p. 32).

Mas, é possível afirmar que Nietzsche já na época de *O Nascimento da tragédia*, mesmo mantendo a sua interpretação do dionisíaco e do apolíneo à luz da Vontade e da Representação, ele dá um passo significativo ao compreendê-los como fenômenos pertencentes ao Uno-primordial sob a prerrogativa de que “tudo o que vive, vive na aparência. A vontade pertence à aparência” (NIETZSCHE, 2007, p. 187)⁶⁸. Inclusive, as ideias platônicas, que Schopenhauer utilizou para sustentar sua estética sob

⁶⁸ Fragmento 7 [167].

o argumento de que elas são intermediárias entre a Vontade e o mundo da representação, são para Nietzsche ilusões⁶⁹.

A partir desses indicativos dos fragmentos póstumos, pretendo discutir como Nietzsche trabalha com a noção de aparência tendo como mote a fórmula schopenhaueriana do *principium individuationis*. Assim, caso se considere que Nietzsche, de fato, se apoie nas fórmulas de Schopenhauer para atingir seus propósitos contra as pretensões da razão lógica tributária do otimismo socrático, deve-se observar que ele mantém uma postura de cuidado com o uso dessas fórmulas. Isso se mostra, por exemplo, no fato de que mesmo ao admitir que a existência empírica seja uma injustiça contra o Uno-primordial, Nietzsche não concebe esta tese ao modo de Schopenhauer, isto é, como um problema incontornável e injustificável. Ele procura justificar a existência empírica sob o plano da aparência apolínea, tal como é sugerido na mais famosa proposição de sua metafísica da arte: “(...) só como fenômeno estético podem a existência e o mundo justificar-se eternamente” (NIETZSCHE, 1992, p. 47).

Temos, dessa maneira, uma assunção da aparência que é orientada por uma ideia que se opõe explicitamente à ilusão da metafísica socrática. Nela não há um propósito corretivo da existência, e, sim, uma justificação estética, que, a princípio é exercitada pelo grego apolíneo como um meio de lutar contra o problema do pessimismo que recai sobre o *principium individuationis*. E, aqui, pode-se cogitar que essa assunção da aparência também se opõe implicitamente à ideia de aparência desenvolvida por Schopenhauer, porque para Nietzsche, se a existência empírica de cada indivíduo é um inferno composto de dor e sofrimento (uma aparência que emerge do fundo dionisíaco), a arte apolínea seria uma aparência que ao divinizar o princípio de individuação, possibilita que a vida seja digna de ser vivida, de modo que a indagação pelo valor da existência herdado de Schopenhauer torna-se, desse modo, o ponto de gravidade incidida na decisão de negar ou afirmar a vida. A decisão de Nietzsche pela afirmação da vida o leva a considerar a arte como uma aparência necessária e altamente salutar para impedir que o homem desenvolva uma disposição ascética negadora da vontade. A arte apolínea é a primeira potência ilusória a ser exercitada pela “vontade” helênica, e, é por essa via que Nietzsche ensaia pela primeira vez uma ideia que será constante ao longo de seu pensamento: a ideia de que a arte

⁶⁹ NIETZSCHE, 2007, p. 127 (Fragmento 5 [61]).

cumpra a grande função de salvar a vida da ameaça da verdade, e se o homem é salvo pela arte, “(...) através da arte salva-se nele – a vida” (NIETZSCHE, 1992, p. 55).

3.2- O significado da aparência apolínea no registro épico

Em um fragmento datado na primavera de 1884 - 1888⁷⁰, Nietzsche, retomando sua primeira obra, comenta que sua atração inicial pelo mundo grego reside na enigmática contrariedade entre o dionisíaco e o apolíneo:

Esta contrariedade do dionisíaco e do apolíneo no interior da alma grega é um dos grandes enigmas pelo qual me senti atraído, frente à essência grega. Não me esforcei, no fundo, por nada, senão adivinhar por que precisamente o apolinismo grego teve que brotar de um fundo dionisíaco: o grego dionisíaco tinha necessidade de se tornar apolíneo; isso significa quebrar sua vontade de descomunal, múltiplo, incerto, assustador, em uma vontade de medida, de simplicidade, de ordenação a regra e conceito. O desmedido, o deserto, o asiático, está em seu fundamento: a bravura do grego consiste no combate com seu asiatismo: a beleza não foi lhe dada de presente, como tampouco a lógica, a naturalidade do costume, – ela foi conquistada, querida, ganha em combate – ela é sua vitória (NIETZSCHE, In. *Os pensadores*, 1983, p. 394).

Tomarei este texto como mote para iniciar uma discussão em torno do significado e da importância da aparência apolínea no contexto da épica homérica, o período que, segundo a apreciação de Nietzsche, foi determinante para a cultura grega assimilar e transformar toda a carga de sofrimento oriunda de seu combate com as influências asiáticas em representações passíveis de contemplação. É sob esse registro que a mentalidade grega passa a ser guiada pelos preceitos éticos apolíneos expressos nos mitos heroicos, os quais funcionavam como meios de lidar o temor existencial diante de uma realidade natural carregada de uma desmedida e de uma selvageria inclinada a um desejo irrefreável de aniquilamento.

Em resposta a essa natureza, ergue-se a beleza do mundo homérico por meio do impulso apolíneo, “(...) – como rosas a desabrochar da moita espinhosa” (NIETZSCHE, 1992, p. 37). Trata-se de um momento em que a ilusão artística torna-se a principal orientação do *modus vivendi* da cultura grega, que, em toda sua envergadura histórica, consagrou a arte como um modo *sui generis* de justificar a existência e o

⁷⁰ Fragmento 1050.

mundo. Conforme a interpretação nietzschiana, se não fosse à intervenção da arte homérica, não poderíamos sequer cogitar um mundo helênico:

Mas o que se encontra *por trás* do mundo homérico, como local de nascimento de tudo o que é helênico? *Nesse mundo*, somos elevados pela extraordinária precisão artística, pela tranquilidade e pureza das linhas, muito acima da mera confusão material: suas cores aparecem mais claras, suaves, acolhedoras, por meio de uma ilusão artística, seus homens, nessa iluminação colorida e acolhedora, melhores e mais simpáticos; mas para onde olháramos, se encaminhássemos para trás, para o mundo pré-homérico, sem a condução e a proteção de Homero? Olháramos apenas para a noite e o terror, para o produto de uma fantasia acostumada ao horrível. Que existência terrestre refletem os medonhos e perversos mitos teogônicos? – Uma vida dominada pelos *filhos da noite*, a guerra, a obsessão, o engano, a velhice e a morte (NIETZSCHE, 2000, p. 67).

Um dos temas centrais que norteia a interpretação de Nietzsche, acerca do mundo forjado pela poesia homérica, é a questão da individuação sujeita à destruição e à violência oriunda do impulso dionisíaco, de modo que, um dos escopos de sua primeira obra é mostrar como os gregos conseguiram chegar à intuição de que a destruição do princípio de individuação poderia ser compreendida como um fenômeno estético. Mas, até chegar a essa intuição trágica, que confere à cultura grega uma especificidade frente a outros povos, ela teve que cultivar o impulso apolíneo como meio de administrar a desmedida dionisíaca que se encontra enraizada nela. Sem o estabelecimento do senso apolíneo, que insere na vida grega a noção de luta em termos agonísticos, diz Nietzsche: “[...] vemos de imediato aquele abismo pré-homérico de uma cruel selvageria do ódio e do desejo de aniquilamento” (NIETZSCHE, 2000, p. 74).

O interesse de Nietzsche, e a tarefa que ele toma para si em sua primeira experimentação filosófica é, pois, pensar os meios pelos quais uma cultura consegue se defender e se curar de seus aspectos mais cruéis e elevar-se como obra de arte. Em uma anotação do verão de 1872, ele deixa claro que é essa a questão que move o seu pensamento:

Minha tarefa: *compreender a coerência interna e a necessidade de toda verdadeira cultura*. O remédio protetor e terapêutico de uma cultura, a relação da mesma com o gênio do povo. A consequência de todo mundo artístico é uma cultura superior: mas muitas vezes, devido a hostilidades de correntes opostas, não consegue chegar ao posto de uma obra de arte (NIETZSCHE, 2007, p.331)⁷¹.

É por esse motivo que Nietzsche, em *O Nascimento da tragédia* começa sua exposição sobre o problema estético chamando a atenção para a duplicidade do

⁷¹ Fragmento 19[33].

dionisíaco e do apolíneo como os dois impulsos necessários para que arte possa se desenvolver continuamente, “[...] da mesma maneira como a procriação depende da dualidade dos sexos, em que a luta é incessante e onde intervêm periódicas reconciliações” (NIETZSCHE, 1992, p. 27).

Já de antemão, Nietzsche deixa claro que a arte, de modo geral, resulta da contenda entre esses dois impulsos que é a chave para compreender como uma cultura se orienta a partir deles em busca de uma justificação da existência. Ao fazer menção que a luta entre o apolíneo e o dionisíaco é incessante, e que de tempos em tempos ocorre periódicas reconciliações, Nietzsche volta sua atenção à cultura grega, tomando de empréstimo seus dois deuses da arte Apolo e Dionísio como o exemplo emblemático de que a elevação de uma cultura está condicionada ao modo como ela canaliza seus instintos sem que ocorra uma dispersão entre eles.

Nesse sentido, a reflexão de Nietzsche em torno da aparência apolínea no contexto épico está vinculada à questão da serenojovialidade grega, que, conforme já indicamos na introdução deste capítulo, é o conceito sob o qual recaem suas primeiras suspeitas. Trata-se, nessa ocasião, de estabelecer uma diferença entre a aparência produzida pela arte e a aparência produzida pelo racionalismo socrático, cujos primeiros sinais são perceptíveis no drama de Eurípides. Este, ao ser estimulado por pensamentos frios e paradoxais, substitui as intuições apolíneas e o êxtase dionisíaco por afetos e pensamentos imitados de maneira excessivamente realista e de modo algum imersos no éter da arte (NIETZSCHE, 1992, p.81), cujo princípio é a ilusão, a base sob a qual a “vontade helênica” até então se desenvolveu cultivando um profundo respeito pelos impulsos.

A expressão “Vontade helênica”, de acordo com Nietzsche, remete à tese, segundo, a qual “Em todos os impulsos gregos se mostra uma unidade controladora: nós a chamamos de Vontade helênica” (NIETZSCHE, 2007, p. 334)⁷². Nesta vontade, a ilusão artística tornou-se a verdadeira atividade metafísica por excelência. É então, pelo viés da “vontade helênica” que Nietzsche se propõe a demolir pedra após pedra o artístico edifício da cultura apolínea a fim de vislumbrar os fundamentos nos quais ele se assenta (NIETZSCHE, 1992, p. 35). Trata-se para ele, conforme aquela citação inicial, de se guiar por uma pergunta mais fundamental direcionada à *necessidade*

⁷² Fragmento 19 [41].

interna com que uma cultura mobiliza seus impulsos se resguardando do perigo de cair na unilateralidade de um deles.

Por isso, a pertinência de Nietzsche com relação à “vontade helênica” é tentar compreender, como nela, a luta entre dois princípios tão hostis se incitaram mutuamente desdobrando-se em criações sempre novas e sucessivas em que a aparência apolínea sempre foi mobilizada pelo grego, com a finalidade de impedir o avanço desmedido da sabedoria pessimista dionisíaca, conforme está expresso na seguinte passagem:

Como é que o elemento dionisíaco e apolíneo, em criações sempre novas e sucessivas, a reforçarem-se mutuamente, dominaram o caráter helênico, como é que desde a Idade do Bronze, com suas titanomaquias e a sua acre filosofia popular, desenvolveu o mundo homérico sob o governo do impulso apolíneo; como é que esse esplendor ‘ingênuo’ foi, uma vez mais, engolido pela torrente invasora do dionisíaco; e como é que perante esse novo poder se alçou a rígida majestade da arte dórica e da consideração dórica do mundo (NIETZSCHE, 1992, p. 42).

Nessa passagem, podemos então perceber que esses estágios da cultura grega são frutos da atuação do impulso apolíneo, porém, isso não significa, segundo a investigação de Nietzsche, que o impulso dionisíaco tenha sido excluído do cenário grego, dando a entender que Apolo inaugura uma confortável e imperturbável serenidade que significaria uma vitória decisiva sobre o elemento dionisíaco. Essa interpretação do conceito de serenidade que prescinde o elemento dionisíaco é, de acordo com Nietzsche, uma ideia totalmente degenerada do que realmente significou para o grego apolíneo o difícil exercício da *sofrosyne*. Essa degeneração, conforme já aludimos, tem como base o otimismo teórico socrático. Destarte, diz Nietzsche:

Vemos, desde aquele tempo, degenerar da mais perigosa forma de juízo sobre o valor dos gregos para a cultura; a expressão de uma compadecida superioridade faz-se ouvir nos mais diversos acampamentos do espírito e do não-espírito; em outras partes, uma retórica totalmente ineficaz brinca com a ‘harmonia grega’, a ‘beleza grega’, a ‘serenojovialidade grega’ (NIETZSCHE, 1992 p. 120-121).

Diante do entendimento equivocado, que se desdobrou a partir do conceito de serenidade imputado aos gregos, a metafísica de artista nietzschiana parte da hipótese de que a chamada serenidade grega não era senão uma máscara apolínea destinada a esconder a inelutável verdade dionisíaca. “[...] 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” (NIETZSCHE, 1992,

p. 63), ou ainda, um espelho que transfigura a existência protegendo-a do terrível e petrificante olhar de Medusa.

Conforme podemos notar, a hipótese de Nietzsche em torno da serenidade grega tem como pano de fundo o problema do pessimismo, o lugar que, segundo sua *Autocrítica*, foi levantada um grande ponto de interrogação sobre o valor da existência humana diante da constatação de que sobre ela pesa uma insuportável Verdade, cuja essência não é aprazível ao homem conhecer, tal como assevera o sátiro Sileno ao Rei Midas, que, movido por uma vontade de conhecer a verdade sobre a existência humana é surpreendido por uma resposta petrificante:

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 (NIETZSCHE, 1992, p. 36).

Na sabedoria do Sileno dionisíaco, vimos ecoar o verso de Calderon de la Barca, citado por Schopenhauer, segundo, o qual, o maior delito do homem é ter nascido, posto que sua existência se desenvolve numa dimensão que decreta a sua nulidade enquanto indivíduo, um fenômeno fadado a nascer e perecer tal como os outros incontáveis fenômenos passageiros.

Na perspectiva metafísica de Schopenhauer, essa dimensão do mundo é nomeada de *principium individuationis*, que ao longo das páginas de *O mundo como vontade e representação* é caracterizado como o lugar em que a vida individual ordinária está enredada. Enquanto se mantém nessa dimensão, a existência individual está marcada por um sofrimento composto de vileza e brutalidade, de modo que, na apreciação de Schopenhauer, ela comporta um caráter maléfico irremovível; trata-se de um erro que só pode ser remediado a partir do reconhecimento de sua nulidade. Esse reconhecimento está presente na sabedoria de Sileno, que destrói a ilusão humana de pensar que sua vida possui algum valor.

Schopenhauer, valendo-se novamente das metáforas de Calderon de La Barca, estabelece uma analogia entre a vida empírica na qual desdobramos a nossa existência e o sonho: “a vida e os sonhos são folhas de um mesmo livro” (SCHOPENHAUER, 2005, p. 61). É por essa via indicada pelo poeta espanhol que Schopenhauer atribui ao conceito *principium individuationis* o caráter de ilusão, o véu de Maia que impede o

indivíduo de ter um alcance sobre a verdade de sua existência e de conhecer o mundo sob o aspecto da Vontade. Todo o esforço da metafísica de Schopenhauer consiste em desmascarar o mundo da representação, a fim de mostrar sua impotência em conhecer o aspecto autocontraditório da vontade, que vive a consumir-se a si mesma em seus próprios fenômenos.

A concepção nietzschiana de *principium individuationis* em *O Nascimento da tragédia* está claramente apoiada nessas teses schopenhauerianas ao relacionar Apolo à noção de “véu de Maia”:

E assim poderia valer em relação a Apolo, em 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, ergue e afunda vagalhões bramantes, um barqueiro está sentado em seu bote, confiante na frágil embarcação; da mesma maneira, em meio a um mundo de tormentos, o homem individual permanece calmamente sentado, apoiado e confiante no *principium individuationis* [princípio de individuação]’ (NIETZSCHE, 1992, p. 30).

Contudo, conforme indicamos, uma das pretensões de Nietzsche, em sua primeira obra, é esclarecer a diferença entre a serenidade grega encarnada na ilusão apolínea e a ilusão da ciência preconizada pelo socratismo, cuja resposta para a condição humana no mundo faz emergir uma nova forma de serenojovialidade grega que desvirtuou o impulso apolíneo, transformando-o num esquematismo lógico que se empenha em corrigir o caráter contraditório da natureza sob o fio causalidade.

Portanto, a ideia do véu de Maia, tomada de empréstimo de Schopenhauer, está direcionada ao modo como o grego reagiu àquela sabedoria pessimista de Sileno, na qual podemos notar um indicativo muito sutil que será o ponto de partida para Nietzsche defender a arte como uma ilusão *necessária* que salva a vida da ameaça da Verdade. Esse indicativo aparece quando o sátiro diz que seria salutar para o homem não ouvir a verdade que se encontra no fundo de sua existência. De modo que o pessimismo, tal como dirá Nietzsche no fragmento 3 [51] “(...) é a consequência de haver conhecido a absoluta falta de sentido na ordem do mundo (...)” (NIETZSCHE, 2007, p. 104). E, ainda, em outro fragmento⁷³, ao perguntar como surge arte, Nietzsche responde que ela aparece como o remédio do conhecimento, e que a vida não seria possível sem as imagens geradas pela ilusão artística.

⁷³ 7 [152].

Embora Nietzsche tome de empréstimo a noção de véu de Maia do vocabulário de Schopenhauer relacionando-a com o sonho apolíneo, a aplicação dessa ideia não segue a mesma direção apontada pelo de seu mestre. E isso é notório já na sequência daquela citação de *O mundo como vontade e representação*, em que Nietzsche utilizou o termo “véu de Maia” para caracterizar o deus Apolo. Depois de citar Schopenhauer, Nietzsche faz a seguinte afirmação:

Sim, poder-se-ia dizer de Apolo que nele obtiveram a mais sublime expressão a inabalável confiança nesse *principium* e o tranquilo ficar aí sentado de quem nele está preso, e poder-se-ia inclusive caracterizar Apolo como a esplendida imagem divina do *principium individuationis*, a partir de cujos gestos e olhares nos falam todo o prazer e toda sabedoria da ‘aparência’ juntamente com sua beleza (NIETZSCHE, 1992, p. 30).

É a partir dessa concepção de que Apolo é a esplendida imagem divina do *principium individuationis* que Nietzsche apresenta a épica homérica como a referência mais exemplar dessa atuação do impulso apolíneo, mediante o qual, o grego conseguiu inverter a sabedoria de Sileno. O que está em jogo nessa primeira discussão de Nietzsche em torno da relação entre Verdade e aparência é a decisão de uma cultura na escolha de seus estimulantes para lidar com o veredicto dionisíaco que provoca um profundo sentimento de desprazer diante do fardo e do peso da existência.

Na seção 18 de *O Nascimento da tragédia* há uma seleção de vários estimulantes que servem de critério para identificar o caráter de uma cultura, e Nietzsche inicia a seção fazendo referência ao problema exposto por Schopenhauer no que diz respeito ao eterno esforço da vontade em sempre ansiar por um meio: “[...] através de uma ilusão distendida sobre as coisas, de prender à vida as suas criaturas, e de obrigá-las a prosseguir vivendo” (NIETZSCHE, 1992, p. 108). Em seguida, ele apresenta como a vontade atua em seus diversos graus de ilusão:

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 da beleza da arte, àquele outro, por sua vez, o consolo metafísico de que, sob o turbilhão dos fenômenos, continua fluindo a vida eterna. [...] Esse 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 desses 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*: há uma cultura alexandrina, ou então helênica, ou budista (Idem, Ibidem).

Nesse caso, o sonho apolíneo, ou por assim dizer, o “véu de maia”, é um recurso necessário e salutar para uma interpretação da vida a partir do distanciamento da terrível verdade que paira sobre ela.

Um dos traços que diferenciam o modo como Nietzsche e Schopenhauer fazem uso da analogia do sonho reside no tipo de mundo a que ele está associado, e também no modo com que ambos apreciam a funcionalidade do sonho enquanto velamento da verdadeira essência do mundo. Em Schopenhauer o sonho corresponde ao mundo da representação submetido a princípio de razão, o conhecimento característico da ciência que não está apto para dizer nada acerca da essência do mundo, ao passo que, em Nietzsche, o sonho visualizável sob o caráter da bela aparência apolínea diz respeito a um processo artístico que não se limita apenas a ocultar os aspectos terríveis da existência, mas também desempenha a função de justificá-la enquanto um fenômeno estético.

Esse é um dos pontos mais importantes que leva Nietzsche a compreender a aparência apolínea como um sonho que cria um mundo acima do subsolo dionisíaco. Porém, esse mundo forjado pelo sonho apolíneo não é a realidade empírica, cotidiana, e, sim, um mundo distinto dela. Trata-se de uma atividade capaz de reparar e sanar as imperfeições da realidade empírica ao projetá-las para a dimensão do sonho apolíneo, onde as imagens são contempladas como belas aparências. O estado de contemplação possibilita ao indivíduo contemplar a si mesmo como uma dessas imagens. Daí, porque Nietzsche diz que “A bela aparência do mundo do sonho, em cuja produção cada ser humano é um artista consumado, constitui a pré-condição de toda arte plástica [...]” (NIETZSCHE, 1992 p. 28). As imagens do sonho são, por assim dizer, uma imitação da vida, ou como diz Nietzsche, com relação à pessoa que se comporta de modo 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 vida” (Idem, *Ibidem*).

É com essa noção do sonho articulado com a arte que Nietzsche se dirige a Homero como o artista ingênuo (*naif*)⁷⁴, sonhador. Contudo, ao se referir à arte

⁷⁴ Essa caracterização conferida a Homero tendo como referência Schiller, é um dos pontos que gerou polêmica em torno de *O Nascimento da tragédia*. Wilamowitz-Möllendorff, por exemplo, acusa Nietzsche de ignorância a respeito da história grega. E a crítica do filólogo alemão é ainda mais contundente quando Nietzsche opõe Homero a Arquíloco, a fim de instituir o dionisíaco como a

homérica como ingênua, Nietzsche já esclarece de antemão que essa atribuição raramente pode ser aplicada fora do contexto de uma civilização genuinamente apolínea, cujo significado reside na sua extraordinária capacidade de transfigurar os aspectos terríveis da existência em belas aparências.

O sentido da ingenuidade no contexto homérico consiste exatamente em creditar à arte a confiança de que através dela é possível canalizar todos os impulsos atroz e destrutivos oriundos do impulso dionisíaco para um lugar em que eles são transformados em imagens agradáveis. Para deixar claro que é essa noção de ingênuo que deve ser atribuída à arte, Nietzsche toma a cultura apolínea como exemplar:

Onde quer que deparemos com o ‘ingênuo’ na arte, cumpre-nos reconhecer 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 (NIETZSCHE, 1992, p.38).

Em meio à discussão do caráter ingênuo da arte homérica como exercício de uma sabedoria do sofrimento, Nietzsche chama a atenção para o fato de que a ingenuidade homérica só pode ser compreendida como o triunfo completo da ilusão apolínea. E, aqui, ele insere uma hipótese que será fundamental aos futuros desdobramentos da arte grega, até ela atingir o caráter trágico. Essa hipótese é que essa ilusão que se mostra na ingenuidade homérica é um artifício semelhante ao que a própria natureza utiliza para atingir seus propósitos. Isso implica que a arte é um acontecimento originário perceptível na própria natureza, na qual a vontade se mostra sob a vigência de dois impulsos: o dionisíaco e o apolíneo, sendo que esse segundo

dissolução da subjetividade. Segundo o Filólogo, para Nietzsche, “[...] Homero é,” ‘indivíduo’, um ‘sonhador mergulhado em si mesmo’, um artista apolíneo, ingênuo; de Arquíloco, ‘a história grega’ relataria ‘que ele introduziu na literatura popular’. A primeira afirmação é um delírio, a segunda é uma inverdade” (Cf. in *Nietzsche e a polêmica sobre o Nascimento da tragédia*, 2005, p. 63). O problema que o crítico de Nietzsche aponta é que além da característica conferida a Homero não ser apropriada ele dá um salto de Homero a Arquíloco para chegar a uma conclusão apressada sobre a manifestação dionisíaca a partir de Arquíloco, “ultrapassando todos os demais poetas e músicos, para considerar somente o nascimento e o sepultamento da tragédia” (Idem, Ibidem). Eugen Fink considera que as rejeições dos filólogos a *O Nascimento da tragédia*, sobretudo, do filólogo citado, se deve a um mal entendido provocado pelo próprio Nietzsche, “Quem poderia acreditar que ele queria levantar um problema de filologia. Em todos os aspectos, essa obra foi colocada sobre um terreno completamente diferente daquele em que, de fato, tinha sido projetado. Ela dá a impressão de colocar um problema estético, psicológico, filológico. Na verdade, Nietzsche tentou formular sua concepção filosófica do mundo. Essa inadequação que caracteriza já a primeira obra de Nietzsche, permanecer de uma certa maneira uma característica de toda sua produção, ao mesmo tempo que sofre fortes transformações” (Cf. *La philosophie de Nietzsche*, 1965, p. 26-27). Mas, em nosso ponto de vista, tudo isso gira em torno do que o próprio Nietzsche esclarece em sua *Tentativa de atocrítica*: “Hoje eu diria que foi o problema da ciência mesma – a ciência entendida pela primeira vez como problemática, como questionável (...), pois o problema da ciência não pode ser reconhecido no terreno da ciência” (In NIETZSCHE, 1992 p. 15).

impulso é o meio pelo qual ela atinge o seu primeiro propósito, que é contemplar-se a si mesma. Porém, é nos gregos que ela alcança essa meta de modo mais satisfatório:

Nos gregos a ‘vontade’ queria, na transfiguração do gênio e do mundo artístico, contemplar-se a si mesma: para glorificar-se, suas criaturas precisavam sentir-se dignas de glorificação, precisavam rever-se numa esfera superior, sem que esse mundo perfeito da introversão atuasse como imperativo e como censura. Tal é a esfera da beleza, em que eles viam as suas as suas imagens especulares, os Olímpicos. Com esse espelhamento da beleza, a ‘vontade’ helênica lutou contra o talento, correlato ao artístico, em prol do sofrer e da sabedoria do sofrer: e como monumento de sua vitória, ergue-se diante de nós Homero, o artista ingênuo. (NIETZSCHE, 1992, p. 38).

Homero é o artista ingênuo por excelência porque nele se trata de uma ingenuidade suscitada por uma vontade de beleza que não se opõe a natureza. Essa visada de Nietzsche de que a beleza é satisfatória à vontade da própria natureza está implicada com aquela questão da escolha dos estimulantes de uma cultura para tranquilizar e equilibrar os instintos destrutivos que habitam no ser humano.

O que está em questão nesse contexto é como a cultura apolínea conseguiu administrar esses instintos, sem com isso agir de forma repressiva com relação aos mesmos, ou como diz Nietzsche: “[...] sem que esse mundo perfeito da introversão atuasse como imperativo e como censura.” (Idem, *Ibidem*).

A resposta está justamente na inspiração artística dos gregos em exteriorizar esses instintos em favor da cultura. Pela arte, o indivíduo grego é orientado a agir de acordo com os atributos de Apolo reunidos na poesia homérica, a embarcação que mantém os indivíduos confiantes no *principium individuationis*; não como indivíduos que lutam por uma causa própria mediante instrumentos lógicos, mas como um povo que se move inconscientemente em direção a uma causa maior: tornar-se um meio de transfiguração da vontade destrutiva divinizando o meio que ela própria utiliza para atingir seus propósitos, ou seja, o próprio indivíduo.

Por isso, o alvo visado por Apolo é o endeusamento da individuação, o qual ao ser pensado sob um sistema de conduta moderada e equilibrada se põe a serviço de uma vontade de grandeza, de glória e de conquistas que justificam as ações mais cruéis do homem como necessárias para que a vontade alcance suas metas no forjamento da cultura.

Em *O estado grego*, ao caracterizar Apolo como o deus “[...] que consagra e purifica o estado” (NIETZSCHE, 2000, p. 52), Nietzsche deixa claro que essa purificação se deu as expensas de atos cruéis aflorados em circunstâncias de guerras necessárias para proteger o estado das ameaças destrutivas que avançaram contra a estrutura social grega. E ele confirma nesse texto que os propósitos da sociedade apolínea são guiados por um movimento inconsciente: “A finalidade inconsciente do movimento como um todo põe sob seu jugo cada homem singular, provocando uma espécie de transformação química nas particularidades de natureza heterogêneas, até que alcancem uma afinidade com suas finalidades” (NIETZSCHE, 2000, p. 52).

Desse modo, o estado, sob a gerência do impulso apolíneo, funciona como meio para a elevação da cultura. Para que isso seja possível, é preciso, primeiramente, que cada indivíduo aprenda a conhecer profundamente a si mesmo, de modo que mesmo nas situações mais adversas ele possa extravasar seus instintos sem nenhum dano para a cultura. Em outras palavras, é justamente por conhecer em seus mitos sua própria natureza destrutiva que o efeito do impulso apolíneo na cultura grega se mostra em sua arte e em sua religião como exteriorização do ódio e da ira transfiguradas em criações de belas aparências. Essa é a razão pela qual Apolo é destacado na mitologia dos gregos como o deus dos poderes configuradores, o portador do poder divinatório que traz na raiz de seu nome o adjetivo “resplandecente”, seguido das máximas “conheça-te a ti mesmo” e “nada em excesso”. São com essas máximas que os gregos transformaram a vontade de crueldade em disputa heroica.

A partir de Homero, o princípio agonístico torna-se o traço fundamental dos mitos gregos. Por meio deles, a monstruosidade e o horror são justificados como inevitáveis para edificar uma cultura⁷⁵. A arte de Homero seria, dessa forma, o

⁷⁵ É notável que nas análises de Nietzsche sobre a cultura originada de uma verdade cruel, em que se faz necessário a guerra, a escravidão e o sofrimento, há uma forte influência do pensamento de Schopenhauer. Em *O estado grego*, Nietzsche utiliza de muitos argumentos do pessimismo para sustentar a ideia de que o desenvolvimento da cultura se dá mediante uma assustadora luta entre os homens: “[...] temos de consentir em apresentar, como eco de uma verdade cruel, o fato de que a escravidão pertence à essência da cultura: decerto, com essa verdade, não resta mais nenhuma dúvida sobre o valor da existência. Ela é um abutre que rói o fígado do pioneiro prometeico da cultura. A miséria dos homens que vivem penosamente ainda tem ser aumentada para possibilitar, a um número limitado de homens olímpicos, a produção do mundo artístico” (Cf. NIETZSCHE. *Cinco prefácios para cinco livros não escritos*, 2000, p. 43). Mas é notável também, conforme o trecho citado, que Nietzsche já insere a arte como um fenômeno que acontece a partir dessas forças inconscientes que força o homem a idealizar a natureza sob o signo da beleza. A pretensão de Nietzsche em identificar o pessimismo como inerente ao desenvolvimento da cultura é mostrar que ela é produto de uma finalidade inconsciente. Aqui surge a ideia de Gênio como o fruto desse processo, um exemplar em que a vontade alcança sua transfiguração.

reconhecimento da crueldade da natureza helênica. Embora, ao mesmo tempo em que ela mostrasse, mediante as figuras heroicas, que é possível dominar essa natureza, transformando-a em grandes feitos e obras, nas quais as cenas mais sanguinárias são contempladas tranquilamente, como, por exemplo, na *Ilíada*, que apresenta imagens de combates violentos, mas que suscitavam nos gregos um grande prazer⁷⁶, porque nelas está eternizada a vitória helênica sobre o seu passado incivilizado, de modo que a luta expressa na épica homérica “(...) é cura, salvação; a crueldade do vencedor é o maior júbilo da vida” (NIETZSCHE, 2000, p. 67).

É precisamente aqui que se efetua a principal proposição da metafísica de artista de Nietzsche, a de que o mundo e a existência só se justificam esteticamente. Essa justificação que se inicia com a ilusão da bela aparência apolínea tem como meta promover a dignidade do indivíduo, isto é, estimulá-lo a reconhecer a si próprio como um fenômeno estético da natureza.

Tudo isso indica que a monumental cultura apolínea se ergue a partir dos mais terríveis instintos, quais exigem do homem grego um constante exercício das célebres prédicas apolíneas “nada em excesso” [*Méden Agan*] e “conhece-te a ti mesmo” [*Gnothi Sauton*]. São com essas prerrogativas que o estado grego autoriza a crueldade sob o ponto de vista agonístico. É sob essa perspectiva aberta pela ilusão apolínea que o homem grego contorna a inaudita desconfiança frente aos poderes titânicos da natureza e recupera para si o valor de sua própria existência.

Até aqui é notório, que, a interpretação nietzschiana do universo mítico dos gregos na era homérica, não possui nenhuma dimensão moral ou corretiva da existência. Aliás, ao trazer à tona as prerrogativas apolíneas “conhece-te a ti mesmo” e “nada em excesso”, ele já está situando essas máximas no seu devido contexto: elas aparecem à margem da lógica e da racionalidade, elas nascem por uma intuição poética. Ou seja, essas máximas que são cruciais para a constituição da cultura apolínea estão voltadas a um conhecimento de caráter exclusivamente estético que concebe a religião e a ética grega como uma forma de divinizar tudo o que existe. E aqui, podemos afirmar, sem

De acordo com essas considerações Nietzsche trás a tona o *Estado perfeito de Platão*, que segundo ele, “[...] é certamente algo maior do que pode acreditar mesmo o seu adorador de sangue mais quente, sem falar na expressão risonha de superioridade, com a qual nossos eruditos ‘historiográficos sabem rejeitar tal fruto da antiguidade. Aqui uma intenção poética inventa e pinta com rudeza a meta própria do estado, a existência olímpica e a geração e preparação sempre renovada do gênio, diante de que tudo mais não passa de instrumento, auxílio e condição de possibilidade” (Idem, p. 53-54).

⁷⁶ Cf. NIETZSCHE, F. *A disputa de Homero*, In *Cinco prefácios para cinco livros não escritos*, p. 66.

sombra de dúvida, que Nietzsche, implicitamente, também está se afastando de Schopenhauer, cujo pensamento também se rendeu a uma interpretação moral da existência na medida em que elegeu a santidade como um caminho mais eficaz do que a arte para sair da vida e se livrar de seus infortúnios. Na passagem a seguir, podemos ver claramente que a arte, sob o estatuto da ilusão apolínea, está destinada a dignificar a existência:

Quem abrigando outra religião no peito, se acercar desses olímpicos e procurar neles elevação moral, sim, santidade, incorpórea espiritualização, misericordiosos olhares de amor, quem assim o fizer, terá logo de lhes dar as costas, desalentado e decepcionado. Aqui não há nada 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 (NIETZSCHE, 1992, p. 36).

O tom antischopenhaueriano é aqui explícito, na medida em que a reabilitação da aparência apolínea, a partir da poesia homérica, confere à arte uma ilusão necessária que tem uma função inaceitável em Schopenhauer: o velamento da verdade seguida do endeusamento da individuação:

Esse endeusamento da individuação, quando pensado sobretudo como imperativo e prescritivo só conhece *uma* lei, o indivíduo, isto é, a observação das fronteiras do indivíduo, a *medida* no sentido helênico. Apolo, como divindade ética, exige dos seus a medida e, para poder observá-la, o autoconhecimento. E assim corre, ao lado da necessidade estética da beleza, a exigência do ‘conhece-te a ti mesmo’ e ‘nada em demasia’, ao passo que auto-exaltação e o desmedido eram considerados como os demônios propriamente hostis da esfera não-apolínea, da era dos Titãs e do mundo extra-apolíneo, ou seja, do mundo dos bárbaros (NIETZSCHE, 1992, p. 40-41).

As máximas apolíneas são dispositivos essenciais para a manutenção do projeto ético grego que tem a finalidade de sobrepujar e subjugar os impulsos desmedidos e cruéis que se encontram no subsolo da cultura grega. É necessário que cada indivíduo conheça os limites de sua própria individualidade para que não ocorra uma reincidência na barbárie destrutiva que venha ameaçar o triunfo dos gregos sobre seu próprio asiaticismo.

A sabedoria da aparência preconizada pela poesia de Homero é desse modo, uma tentativa de estimular o grego a exercitar o impulso da medida justamente porque ele “[...] conhecia os terrores e horrores da existência (...)” (NIETZSCHE, 2005, p. 16); o ato de conhecer a si mesmo, nesse contexto, quer dizer que cada indivíduo deva estar consciente de sua própria condição existencial enraizada num mundo de dor e tormento,

tal como lembra aquela metáfora do barqueiro, citada por Nietzsche, mas acrescida de uma noção de que Apolo é o condutor desse barco balouçante em meio ao mar enfurecido. A tranquilidade e a confiança no *principium individuationis* têm um efeito ilusório salutar que conduz o indivíduo a “[...] esquecer inteiramente o dia e suas terríveis importunações [...]” (NIETZSCHE, 1992, p. 39).

Esse esquecimento, que Nietzsche interpreta como sendo um dos benefícios vitais da arte apolínea, não tem a mesma conotação que em Schopenhauer. Nele, o esquecimento ocorre a título de supressão do indivíduo, que, uma vez desenlaçado do sofrimento cósmico, enxerga o mundo sob uma objetividade que exclui o conhecimento turvado pela forma individual. Embora a supressão do princípio de individuação apareça em *O Nascimento da tragédia* na caracterização do impulso da embriaguez dionisíaca, Nietzsche apresentará essa dissolução delegando à arte apolínea uma tarefa mediadora, de modo que esta experiência com a dissolução dionisíaca tenha um caráter exclusivamente estético.

Nesse sentido, a caracterização da atuação do impulso apolíneo no registro épico não tem o sentido de suprimir o impulso dionisíaco, até porque o fundo dionisíaco é o alicerce sob o qual o mundo olímpico é construído. O que acontece nesse primeiro conflito entre os dois impulsos é que Apolo, ao sobrepujar e subjugar o impulso dionisíaco, opera uma transfiguração de seus aspectos grotescos em belas imagens. Nietzsche interpreta esse efeito transfigurador como aparência da aparência (*Scheindes Scheins*), típico do artista ingênuo que cria um mundo, ou uma espécie de segunda vida. Neste processo, os sofrimentos e os infortúnios expressos na primeira aparência, aqui, interpretados como a manifestação do dionisíaco tal como caracterizado pela sabedoria de Sileno, são mentirosamente apagados. Na passagem a seguir, Nietzsche faz alusão a esse processo transfigurador recorrendo a uma pintura de Rafael intitulada *Transfiguração*:

RAFAEL, ele próprio um desses imortais ‘ingênuos’, representou-nos em sua pintura simbólica essa despotenciação da aparência na aparência, que é o processo primordial do artista ingênuo e simultaneamente da cultura apolínea. Em sua *Transfiguração*, na metade inferior, com o rapazinho possesso, os seus carregadores, os discípulos desamparados, aterrorizados, ele nos mostra a reverberação da eterna dor primordial, o *único fundamento do mundo: a ‘aparência’[Schein] é aqui reflexo [Widerschein] do eterno contraditório, pai de todas as coisas. Dessa aparência eleva-se agora, qual aroma de ambrosia, um novo mundo como que visional de aparências, do qual nada veem os que ficaram enleados na primeira aparência – um luminoso pairar no mais puro deleite e um indorido contemplar radiante de*

olhos bem abertos. Aqui temos, diante de nossos olhares, no mais elevado simbolismo da arte, aquele mundo apolíneo da beleza e seu substrato, a terrível sabedoria de Sileno, e percebemos, pela intuição [*Intuition*], sua recíproca necessidade. Apolo, porém, mais uma vez se nos apresenta como endeusamento do *principium individuationis*, no qual se realiza, e somente nele, o alvo eternamente visado pelo Uno-primordial, sua libertação através da aparência: ele 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 (NIETZSCHE, 1999, p. 40).

Nessa passagem, embora seja notável a presença de termos metafísicos herdados de Schopenhauer, como por exemplo, a afirmação de que a eterna dor primordial é único fundamento do mundo, e a aparência é o reflexo desse fundamento, Nietzsche parece operar uma transformação no esquema schopenhaueriano que traça uma separação entre Vontade e representação ao acrescentar a tese de que há dois níveis de aparência: a primeira, que é o reflexo do eterno contraditório, vale dizer, a própria vida, o *principium individuationis* lançado na torrente do devir que confere à existência um caráter vão; a segunda aparência que se ergue a partir da primeira, que é o sonho apolíneo, tem como efeito aliviar as tensões e as dores inerentes ao princípio de individuação. Esse efeito da arte apolínea é compatível com o efeito da arte em Schopenhauer. Entretanto, para Nietzsche, ambas as aparências não são produtos do intelecto humano, e sim do fundo originário, da dor primordial que joga a partir de si, mesmo com esses dois níveis de aparências para justificar a sua própria dinamicidade, que requer um duplo movimento traduzido artisticamente em sua objetivação na aparência apolínea.

A diferença que está implicada no argumento de Nietzsche com relação à arte é a concessão de que ela é uma aparência com um poder essencialmente transfigurador e apaziguador do *principium individuationis* sem, contudo, dotá-la de um sentido negador desse princípio. Esse princípio, na medida em que é o alvo da aparência apolínea, precisa ser justificado não em função dele próprio, mas para a satisfação do Uno-primordial. Nesse caso, a justificação estética visada pela metafísica de artista de Nietzsche pretende se opor à justificativa socrática, qual tem um caráter corretivo. Esta justificativa é instrumentalizada por uma lógica incompatível com a essência originária, que é irracional, tal como dissera Schopenhauer. Mas, como observa Granier (1996), a ideia de que a arte protege a vida da ameaça da verdade é um dos pontos mais

relevantes da primeira obra de Nietzsche, cujo resultado é aquela proposição de que a existência e o mundo só se justificam esteticamente.

Nessa intuição preliminar, temos uma pista de que não há uma distinção radical entre vontade e aparência. A arte é a prova dessa intuição, tal como nos mostra o quadro de Rafael: o mundo de dor e contradição que fica na parte inferior é o reflexo de algo indeterminável que é traduzido poeticamente pela arte apolínea, que não renega o caráter doloroso do mundo, e sim o toma em suas mãos dando-lhe uma forma mais aprazível. Trata-se de uma segunda aparência engendrada pela mais profunda necessidade em despotenciar uma primeira aparência que é a imagem dolorosa da própria vida que se contradiz no devir em sua eterna troca de aparências.

Essa despotenciação da aparência na aparência é o que confere à cultura apolínea conduzida pelas mãos de Homero o caráter de uma ingenuidade salutar, estando este a serviço de uma finalidade inconsciente. Nesse contexto, Nietzsche deixa claro que a arte é o meio pelo qual se revela que o homem se destina a atender aos desígnios do verdadeiro criador. Sobre isso, na seção 5 de *O Nascimento da tragédia* ele diz que:

[...] para a nossa degradação e exaltação, uma coisa deve ficar clara, a de que toda comédia da arte não é absolutamente representada por nossa causa, para nossa melhoria e educação, tampouco que somos efetivos criadores desse mundo da arte: mas devemos sim, por nós mesmos, aceitar que nós já somos, para o verdadeiro criador desse mundo, imagens e projeções artísticas, e que a nossa suprema dignidade temo-la no nosso significado de obras de arte – pois só como *fenômeno estético podem a existência e o mundo justificar-se eternamente* (...) (NIETZSCHE, 1992, p. 47).

Com essa passagem, reiteramos que a noção de uma justificação da existência como fenômeno estético se dirige implicitamente contra o pessimismo de Schopenhauer. Este não vê qualquer possibilidade da existência ser justificada, a não ser que seja negado aquilo que nela quer viver: uma vontade cruel que é a essência de tudo o que existe.

Embora Nietzsche admita que a crueldade e a luta seja o cerne da existência, e que toda cultura resulta de uma hostilidade da natureza⁷⁷, há de se destacar que em sua

⁷⁷ Em *O estado grego*, no enalço do conceito de vontade de Schopenhauer Nietzsche lembra que toda cultura tem por essência a mesma crueldade: “Não se deve esquecer do seguinte: a mesma crueldade que encontramos na essência de toda cultura também está na essência de toda religião poderosa, e principalmente na natureza do poder, que é sempre má; assim entendemos igualmente que uma cultura destrua a fortaleza elevada dos direitos religiosos, com seu grito de liberdade, ou no mínimo, em nome da

hipótese a ilusão apolínea é um impulso que irrompe da própria natureza juntamente a outro impulso, o dionisíaco, mediante os quais, a própria natureza se satisfaz de forma imediata e por via direta.

Por um lado, como o mundo figural do sonho, cuja perfeição independe de qualquer conexão com altitude intelectual ou educação artística do indivíduo, por outro, como realidade inebriante que novamente não leva em conta o indivíduo, mas procura inclusive destruí-lo e libertá-lo por meio de um sentimento místico de unidade (NIETZSCHE, 1992, p. 32).

Eis, pois, a primeira matriz da arte, a própria natureza, que gera a partir de si mesma os meios que justificam seu doloroso jogo de criar e aniquilar aparências. E qualquer forma de justificação da existência que não tome esse jogo como modelo deve ser considerada como antinatural, como inartística, como é o caso da metafísica socrático-platônica, que julga ter o controle desse jogo justamente pelo fato de isentarse do caráter ilusório. Mas Nietzsche também considera o pessimismo prático como antinatural⁷⁸, e foi para subjugar essa forma de pessimismo que, nos gregos, o impulso apolíneo triunfou necessariamente. Nos gregos, contudo, esse impulso gerou uma cultura que conduziu seus indivíduos a refazerem o caminho da própria natureza, de modo que, neles, ela alcançasse sua redenção.

Ao nomear sua metafísica de “artista”, Nietzsche pleiteia à arte uma atividade que lhe é própria: a de ser a metafísica desta vida, ou como ele diz nos momentos finais de *O Nascimento da tragédia*: a arte é “[...] precisamente um suplemento metafísico dessa realidade natural, colocado junto dela a fim de superá-la” (NIETZSCHE, 1992, p. 140).

Nesse sentido, se há uma metafísica no pensamento de Nietzsche, ela se anuncia como ilusão que está mais próxima de um processo artístico originário que comporta dois impulsos estéticos distintos em seus objetivos e em suas metas: o

justiça. Aquilo que quer viver na constelação assustadora das coisas, ou seja, aquilo que precisa viver é, no fundo de sua essência, imagem da dor original e da contradição original, precisando vir aos nossos olhos, órgãos da medida do mundo e da terra, como ambição incessante da existência e como eterna contradição de si própria na forma do tempo, e portanto do devir. Cada instante devora o precedente, cada nascimento e morte de incontáveis seres, gerar, viver e morrer são uma unidade” (Cf. In. NIETZSCHE, F. *Cinco prefácios para cinco livros não escritos*, 2000, p. 44-45).

⁷⁸ “Dessa assustadora luta pela existência, só podem emergir os homens isolados que imediatamente voltam a se ocupar da cultura artística por meio de nobres quimeras, para que não caiam no pessimismo prático, esse que a natureza despreza como sendo a verdadeira anti-natureza” (NIETZSCHE, F. *Cinco prefácios para cinco livros não escritos*, 2000, p. 40).

apolíneo, caracterizando o movimento plástico, que justifica o *principium individuationis* e o dionisíaco, a embriaguez que dissolve esse princípio.

E se Nietzsche traça inicialmente uma contraposição entre o impulso dionisíaco e o impulso apolíneo⁷⁹ (sonho e embriaguez), ele tem como objetivo chegar até os gregos:

[...] a fim de reconhecer em que grau e até que ponto estavam neles desenvolvidos esses *impulsos artísticos da natureza*: o que nos colocará em condições de compreender e apreciar mais profundamente a relação do artista helênico com os seus arquétipos, ou segundo a expressão aristotélica, a ‘imitação da natureza’ “(NIETZSCHE, 1992, p. 32).⁸⁰

Ou seja, o que Nietzsche ambiciona em sua primeira obra é mostrar como a vontade helênica conseguiu refazer, através de seus arquétipos, a atividade artística da natureza do sonho e da embriaguez. Ela administra a tensão entre eles sem desvirtuar os propósitos peculiares a cada um dos impulsos que configuram o desenvolvimento da arte helênica, cujo início se dá por meio da bela aparência apolínea. Esta tem como principal meta divinizar e proteger o *principium individuationis* do aniquilamento dionisíaco.

Mas a cultura apolínea significa apenas um momento preliminar da arte. Aqui, “[...] a palavra comum ‘arte’ lançava apenas aparentemente a ponte [...]”; trata-se de um momento preliminar em que a imitação da natureza está focada na aparência apolínea como condição para possibilitar a manifestação do dionisíaco, que irromperá novamente

⁷⁹Sobre isso, Gilles Deleuze comenta a partir das considerações que o próprio Nietzsche faz em relação a sua primeira obra, que a verdadeira oposição operada não é propriamente entre o Dionisíaco e o apolíneo e sim entre o homem trágico e o homem teórico, “Não é Apolo que se opõe ao trágico ou através de quem o trágico morre, é Sócrates; e Sócrates não é mais apolíneo que dionisíaco” (Cf. *Nietzsche e a filosofia*, 2001, p. 23).

⁸⁰A questão da imitação da natureza como prerrogativa de toda arte é recorrente no pensamento do jovem Nietzsche, e ele se vale da tese da imitação artística da natureza para diferenciá-la do ato de conhecer ao modo científico: O fato de *imitar* é o contrário do fato de *conhecer*, no sentido que precisamente o fato de conhecer não quer valer-se de nenhuma transposição, mas quer manter a impressão sem metáfora e sem desdobramentos. Por este uso, a impressão é petrificada: sujeita e marcada pelos conceitos, depois morta, despojada e mumificada e conservada sob a forma do conceito. (...) O *fato de conhecer* é somente o fato de trabalhar com as metáforas mais aceitas, então é uma maneira de imitar não mais sentida como imitação. Naturalmente não se pode pois penetrar no domínio da verdade. Ora, o que é raro e não-habitual é o que tem mais encanto – a mentira percebida como sedução. Poesia. (NIETZSCHE, F. *O livro do filósofo*, 2001, p. 49).

no universo grego destruindo o véu de Maia. É aí, então, que se faz necessário uma nova estratégia do impulso apolíneo, de modo a fazer com essa irrupção seja encarada também como parte do fenômeno estético da natureza. A vontade helênica atravessa a ponte da arte apolínea para ir ao encontro do dionisíaco, mas, porém, ela leva consigo a sabedoria homérica expressa nos mitos épicos. Estes mitos épicos serão transformados em máscaras de Dionísio, não mais para escondê-lo e sim para que ele se manifeste com toda sua embriaguez, operando uma grande transformação na arte grega que, agora, imita de forma completa o jogo da natureza sob uma perspectiva trágica. Nietzsche nomeia este processo de miraculoso ato metafísico da vontade helênica.

Desse modo, em meu ponto de vista, a antítese inicial entre os dois impulsos é estrategicamente utilizada por Nietzsche como indicativo de que a luta é determinante para o pleno desenvolvimento da arte. E quando Nietzsche sublinha que, antes do miraculoso ato metafísico da vontade helênica conseguir emparelhar os dois impulsos, a arte lançava apenas aparentemente à ponte, eu entendo que ele está sinalizando que a tragédia é o lugar mais propício para garantir a luta entre os dois impulsos como fenômeno estético. Dentro desse contexto, a vitória do impulso apolíneo na cultura grega foi apenas um meio, uma ponte para uma vivência trágica, e não patológica com o dionisíaco.

Portanto, ao marcar a ilusão apolínea como princípio da arte grega direcionada ao *principium individuationis*, Nietzsche pretende forjar uma nova noção em torno desse princípio, afastando-o das interpretações equivocadas que se desenvolveram a partir do conceito de serenidade que aponta para um otimismo, uma ilusão já não artística. Nesse ínterim, a metafísica pessimista de Schopenhauer é de grande valia para Nietzsche. Mas, para mostrar o desenvolvimento da arte grega, até sua configuração trágica, é preciso também afastar do *principium individuationis* as consequências do pessimismo schopenhaueriano. Ou seja, sem a vigência da ilusão apolínea, que acolhe e transfigura a vontade que quer viver nos indivíduos, a arte grega não teria chegado à intuição trágica de que o perecimento da individuação provocado pela embriaguez dionisíaca é um acontecimento estético que revela a própria verdade da aparência apolínea: estar a serviço da mãe primordial “(...) eternamente criativa, eternamente a obrigar à existência, eternamente a satisfazer-se com a mudança de aparências!” (NT, p. 102). Mas essa verdade, longe de causar pavor, é acolhida com alegria, porque agora,

sob a perspectiva trágica, embriaguez e sonho atuam conjuntamente aos seus respectivos objetivos em função de um único fenômeno chamado vida.

3.3. A aparência apolínea no registro trágico

Para iniciar uma discussão em torno da atuação da aparência apolínea no contexto da tragédia, é oportuno recapitular aquela passagem do barqueiro em meio ao mar tempestuoso. Nesta passagem está insinuado que a tensa relação entre o dionisíaco e o apolíneo é o que confere ao mundo um fundamento pessimista. A questão é como o grego conseguiu resistir àquela observação de Schopenhauer sobre “[...] o imenso terror que se apodera do ser humano quando, de repente, é transviado pelas formas cognitivas da aparência fenomenal, na medida em que o princípio de razão, em algumas de suas configurações, parece sofrer exceção” (NIETZSCHE, 1992, p. 30). Mas Nietzsche, curiosamente, faz um acréscimo a esse terror descrito por Schopenhauer quando o homem se vê destituído da segurança apolínea. Esse acréscimo é o delicioso êxtase que o homem experimenta com a ruptura do *principium individuationis*, que, ao invés de causar terror, permite ao homem elevar-se ao fundo mais íntimo da natureza, e então: “[...] ser-nos-á dado lançar um olhar à essência do dionisíaco, que é trazido a nós pela analogia da *embriaguez*” (NIETZSCHE, 1992, p. 30), que, agora, triunfa sobre o princípio de individuação promovendo uma reconciliação não apenas entre os homens, mas também entre estes e a natureza.

Essa ruptura do *principium individuationis* é interpretada por Nietzsche a título de uma eventualidade que ocorre de tempos em tempos pela torrente dionisíaca, a fim de dissipar com a diversidade dos indivíduos em nome de uma unidade que requer outra forma de esquecimento: o esquecimento de si.

Entretanto, esse autoesquecimento promovido pela embriaguez dionisíaca não tem o sentido de uma nadificação da individuação. Trata-se de um acontecimento indispensável para restaurar e manter em curso a própria atividade apolínea tal como está explicitado na seguinte passagem:

Mas, para que a forma, nessa tendência apolínea, não se congelasse em rigidez e frieza egípcias, para que no esforço de prescrever às ondas singulares o seu curso e o seu âmbito não fosse extinto o movimento do lago inteiro, 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. Essa repentina maré montante do dionisíaco toma então sobre seu dorso as pequenas vagas dos indivíduos, assim como o irmão Prometeu, o titã Atlas, tomou sobre seu dorso a terra (NIETZSCHE, 1992, p. 68).

Essa passagem corrobora a tese de que para Nietzsche a dissolução dionisíaca do mundo apolíneo tem como propósito revitalizá-lo, e não mortificá-lo. Além disso, nessa passagem, ao usar expressões “de tempos em tempos” e “repentino”, Nietzsche está sugerindo que a relação Dionísio-Apolo não possui uma estrutura fixa em que um impulso predomina sobre o outro. A luta entre Dionísio e Apolo aparece desde o início em *O Nascimento da tragédia* sob a sugestão de que ela é constante e que intervêm periódicas reconciliações. Portanto, a arte é para Nietzsche um fenômeno que surge por ocorrência dessa luta entre esses dois impulsos que convivem numa discórdia aberta e se incitam mutuamente a produções sempre novas.

Em uma passagem de *O Estado grego*, Nietzsche faz uma observação que remete à natureza da relação do grego com a beleza apolínea:

A admiração entusiasmada diante da beleza não chegou a cegá-lo com relação a seu devir – que aparecia como tudo que devém na natureza, como uma necessidade violenta, como um impelir-se para a existência. O mesmo sentimento que leva o processo de procriação a ser considerado como a se ocultar com vergonha, embora o homem sirva nele a uma meta mais elevada do que a sua conservação individual. Esse mesmo sentimento também envolvia com um véu a gênese das grandes obras de arte, apesar de inaugurar-se através delas uma forma elevada de existência, do mesmo modo que uma nova geração se forma por meio do ato de procriação (NIETZSCHE, 2000, p. 42).

Nesse sentido, em *A disputa de Homero*, ele pergunta “‘O que quer dizer uma vida de luta e vitória?’”. Para Nietzsche, a própria pergunta já contém a resposta que só os gregos souberam dar ao longo de seu percurso histórico⁸¹, que sempre acolheu o sentimento da necessidade da disputa em consonância com um ordenamento natural das coisas:

Há sempre vários gênios que se estimulam mutuamente para a ação, assim como se mantém mutuamente nos limites da medida. É esse o germe da noção helênica de disputa: ela detesta o domínio de um só e teme seus

⁸¹ Cf. NIETZSCHE, F. *Cinco prefácios para cinco livros não escritos*, 2000, p. 68.

perigos, ela cobiça, como proteção contra o gênio – um segundo gênio (NIETZSCHE, 2000, p. 72)⁸².

À luz dessa citação podemos reafirmar que a antítese inicial estabelecida em *O Nascimento da tragédia* entre o apolíneo e o dionisíaco é mais um indicativo de que a luta é determinante para o pleno desenvolvimento da arte do que propriamente uma dicotomia. Talvez, Nietzsche queira justamente mostrar que a cultura grega foi a única a promover o milagre metafísico de emparelhar o impulso apolíneo e dionisíaco, porque ela conseguiu manter a luta entre os dois impulsos sem o perigo de que um deles tomasse as rédeas da existência em um dos eventuais pactos de paz, o que poderia acarretar uma vivência desregrada do apolíneo ou do dionisíaco. Dito em outras palavras, a tragédia é a consolidação de uma perspectiva estética em que todos os instintos são igualmente respeitados e aceitos como mobilizadores da vida, de modo que a luta é determinante para que as aparências sejam constantemente renovadas, possibilitando, com isso, a liberação da força criadora do homem frente à insolúvel contradição da natureza.

Sob esse ponto de vista, não se pode cogitar que o ápice da arte seja proporcionar o quietivo da Vontade, como propõe Schopenhauer. Ao contrário, a luta entre aparência e verdade é o leitmotiv da arte, de modo que a tragédia representa o ápice da tensão entre o dionisíaco e o apolíneo. Na intuição poética de Nietzsche, trata-se de dois estados estéticos que dizem respeito a uma mesma Vontade⁸³, cuja atuação nos gregos resultou no pensamento trágico. Este é um acontecimento raro, que só foi possível graças à mútua incitação dos dois impulsos, que “[...] em criações sempre novas e sucessivas, a reforçarem-se mutuamente, dominaram o caráter helênico [...]” (NIETZSCHE, 1992. p. 42) propenso a ter uma visão trágica da existência, “que é simultaneamente Antígone e Cassandra” (Idem, *Ibidem*).

⁸² A noção de gênio no contexto do texto citado, diz respeito a um tipo de indivíduo que se eleva numa cultura para guiá-la, como é o caso de Homero. Trata-se de uma educação em que o agonismo é interpretado através da arte, a fim de fornecer medida à disputa entre os múltiplos indivíduos, sem, contudo, neutralizar seus instintos, ou a vida. Havia segundo Nietzsche, na educação agônica dos gregos, um objetivo que visava o bem do todo, da sociedade cidadina: “Assim, cada ateniense devia desenvolver-se até o ponto em que isto constituísse o máximo de benefício para Atenas, trazendo o mínimo de dano. [...] Desde a infância, cada grego percebia em si o desejo ardente de, na competição entre cidades, ser um instrumento para a consagração de sua cidade: isso acendia o seu egoísmo, mas, ao mesmo tempo, o refreava e limitava. Por isso, os indivíduos da antiguidade eram mais livres, porque seus objetivos eram mais próximos e alcançáveis. O homem moderno, ao contrário, tem a infinidade cruzando o seu caminho em toda parte, como o veloz Aquiles na parábola do eleata Zenão: a infinidade o obstrui, ele nunca alcança a tartaruga” (NIETZSCHE, F. *Cinco Prefácios para cinco livros não escritos*, p. 73).

⁸³ NIETZSCHE, F. *A visão dionisíaca do mundo*, 2005, p. 30.

E aqui, eu retomo aquela passagem em que a maré alta dionisíaca invade o mundo apolíneo destruindo as ilusões mais caras aos gregos, mediante as quais eles justificaram a existência empírica. Estou retomando esse episódio porque ele permite reforçar a tese, segundo a qual, nessa primeira discussão em torno da relação vontade e aparência, Nietzsche resiste à ideia de que seria possível uma unificação imediata com a vontade dionisíaca destituída de qualquer tipo de artifício.

De acordo com o argumento de Nietzsche, enquanto está sob o domínio do encantamento dionisíaco, o homem é envolvido por um estado psicológico “[...] no qual imerge toda vivência pessoal do passado. Assim se separam um do outro, através desse abismo do esquecimento, o mundo da realidade cotidiana e o da dionisíaca” (NIETZSCHE, 1992, p. 55), restando apenas à experiência embriagada com o caráter indestrutível e ilimitado da vontade em sua dinamicidade originária. Contudo, a iminência de um pessimismo prático é o grande perigo que pode suceder à experiência com a vida eterna da vontade em seu prazer pautado pelo movimento de geração e destruição. Mas tão logo retorna para a realidade cotidiana, o homem compreende que nada pode conter esse movimento eterno da vontade que necessita suprimir constantemente os entes individuais.

Fora do estado de embriaguez, a realidade cotidiana volta a preencher a consciência, e “[...] ela é sentida como tal com náusea; uma disposição ascética, negadora da vontade, é o fruto de tais estados” (Idem, *ibidem*) que podem impedir uma apreciação afirmativa da existência.

No que tange ao universo grego, o risco de uma apreciação negativa da existência poderia ser ainda mais iminente, dado a sua inclinação para o sofrimento. Em uma passagem de *O Nascimento da tragédia* Nietzsche solicita que imaginemos a irrupção do dionisíaco num mundo construído sobre a aparência e comedimento:

E agora imaginemos como nesse mundo construído sobre a aparência e comedimento, e artificialmente represado, irrompeu o tom extático do festejo dionisíaco em sonâncias mágicas cada vez mais fascinantes, como nestas todo o desmesurado da natureza em prazer, dor e conhecimento, até o grito estridente, devia tornar-se sonoro; imaginemos o que podia significar esse demoníaco cantar do povo em face dos artistas salmoditantes de Apolo, com os fantasmas arpejos de harpa! As musas das artes da ‘aparência’ empalideciam diante de uma arte que em sua embriaguez falava a verdade, a sabedoria de Sileno a bradar ‘Ai deles! Ai deles!’, contra os serenojoviais Olímpicos (NIETZSCHE, 1992, p. 41).

Não obstante, é nessa situação de grande risco que a atuação do elemento apolíneo trabalha contra uma experiência meramente orgiástica do dionisíaco. Aliás, é preciso lembrar que o impulso apolíneo no contexto épico já atuava nesse sentido. Basta levarmos em consideração que os mitos não se restringiam apenas ao velamento do fundo dionisíaco. A dimensão agonística inerente à relação entre os dois impulsos, como já foi salientado, é o que impede que o impulso apolíneo tenha um caráter estritamente sereno: Apolo também é transpassado por uma natureza brutal.

No contexto épico, Nietzsche diz sem rodeios que só consegue explicar “[...] o Estado *dórico* e a arte *dórica* como um contínuo acampamento de guerra da força apolínea [...], circundada de baluartes, uma educação tão belicosa e áspera, um Estado de natureza tão cruel e brutal” (NIETZSCHE 1992, p. 42).

De forma antecipava, Nietzsche já indica, nos primeiros momentos de *O Nascimento da tragédia*, que, graças a essa atuação apolínea, os gregos conseguiram pouco a pouco, por ocorrência dos temporários pactos de paz, transformar o ímpeto dionisíaco em um fenômeno estético. Para fins de demonstração, Nietzsche chama a atenção para a circunstância de que um desses pactos se deu em uma ocasião em que emergiu das raízes mais profundas do helenismo impulsos selvagens e bárbaros vociferando contra as criações do impulso apolíneo. Este, não conseguindo dominar por muito tempo o ímpeto dionisíaco, se vê forçado a mudar de estratégia:

Agora a ação do deus délfico restringiu-se a tirar das mãos de seu poderoso oponente as armas destruidoras, mediante uma reconciliação concluída no devido tempo. Essa reconciliação é o momento mais importante na história do culto grego: para onde quer que se olhe, são visíveis as revoluções causadas por este acontecimento. Era a reconciliação de dois adversários, com a rigorosa determinação de respeitar doravante as respectivas linhas fronteiriças (NIETZSCHE, 1992, p. 33-34).

Somente em vista desses ajustes provisórios promovidos por Apolo é que se pode cogitar uma futura experiência com o cerne da existência. Essa possibilidade que é da alçada da arte dionisíaca requer uma parceria com a arte apolínea, cuja atuação na tragédia consiste em evitar que a embriaguez dionisíaca se transforme numa lassidão resignada a ponto de causar uma apreciação desfavorável da vida individual.

O desafio a ser enfrentado por Nietzsche se encontra exatamente na problemática do aniquilamento do indivíduo. O ponto aqui em questão é como seria

possível ao indivíduo querer continuar vivendo e desejando a vida após o conhecimento de que ela necessita suprimir continuamente os entes individuais.

É frente a essa problemática que Nietzsche vai buscar no espírito mítico dos gregos a figura do herói trágico, no qual os impulsos apolíneo e dionisíaco passam a exercer uma ação mútua para que o aniquilamento da individuação seja apreciado e acolhido alegremente como um fenômeno estético sob a forma do jogo de criar e destruir constantemente aparências.

É fato que a aceitação alegre desse jogo, na concepção de Nietzsche, está relacionada mais à intervenção da arte dionisíaca do que da apolínea, posto que seja Dionísio o responsável pela transmissão de que por trás do *principium individuationis*; apesar de todo aniquilamento das aparências, a vida permanece inteira em seu processo criativo.

Contudo, essa transmissão dionisíaca só é aceita alegremente porque ela é mediada pelo processo criativo da configuração apolínea do mito trágico, que, de acordo com Nietzsche, “[...] só deve ser entendido como uma afiguração da sabedoria dionisíaca através de meios artísticos apolíneos” (NIETZSCHE, 1992, p. 131).

A primeira versão do conceito de trágico em Nietzsche é forjada, tendo como vetor esse entendimento de coexistência entre o dionisíaco e o apolíneo, isto é, a atuação simultânea de ambos os impulsos como indicativo de que não há uma predominância de um elemento sobre o outro.

É em um fragmento póstumo sob a numeração 7 [28] de 1870 que Nietzsche esclarece o que ele entende por trágico:

O que nós chamamos ‘trágico’ é justamente essa tradução apolínea do dionisíaco: quando desenvolvemos em uma série de imagens aquelas sensações entrelaçadas uma com as outras, que produzem todas juntas a embriaguez do dionisíaco, então esta série de imagens [...] expressa o ‘trágico’. A forma mais universal do destino trágico é a derrota vitoriosa ou chegar a ser vitoriosa a derrota. Cada vez é derrotado o indivíduo: e, apesar disso, nós sentimos seu aniquilamento como uma vitória. Para os heróis trágicos é necessário perecer em virtude daquilo mesmo através do que ele deve vencer. Nesta inquietante antítese vislumbramos algo acerca da mais suprema valoração da individuação, [...] da qual o Uno-primordial necessita para alcançar sua derradeira meta de trazer: de tal maneira que perecer aparece tão digno e venerável quanto nascer [...] (NIETZSCHE, 2007, p. 180).

Embora, essa primeira concepção de trágico seja forjada numa atmosfera schopenhaueriana, nela já se pode cogitar o prenúncio do que mais tarde Nietzsche chamará de *Amor fati* (amor ao destino). A concepção de *Amor fati*, conforme aparece no § 276 de *A Gaia ciência*, diz respeito a um árduo aprendizado da aceitação amorosa da transitoriedade das coisas. Esta aceitação as torna belas, e ela exige um aprendizado que o próprio Nietzsche propõe para si mesmo:

Quero cada vez mais aprender a ver como belo tudo aquilo que é necessário nas coisas: – assim me tornarei um daqueles que fazem belas as coisas. *Amor fati* [amor ao destino]: seja este, doravante, o meu amor! Não quero fazer guerra ao que é feio. Não quero acusar, não quero nem mesmo acusar os acusadores. Que a minha única negação seja *desviar o olhar!* E, tudo somado e em suma: quero ser, algum dia, apenas alguém que diz Sim! (NIETZSCHE, 2000, p.187).

Já em *Ecce Homo* Nietzsche diz que a ideia do *Amor fati* é a sua sugestão para a grandeza do homem: “Minha fórmula para a grandeza do homem é *amor fati*: nada querer diferente, seja para trás, seja para frente, seja por toda eternidade. Não apenas suportar o necessário, menos ainda ocultá-lo – todo idealismo é mendacidade ante o necessário – mas amá-lo...” (NIETZSCHE, 1995, p. 51).

Em ambos os registros, principalmente nesse último, a noção de trágico já se encontra desvinculada da metafísica de artista que está “(...) impregnada (...) em algumas fórmulas com o cadavérico aroma de Schopenhauer” (NIETZSCHE, 1995, p. 62). E como bem observa Lebrun (In *Kriterion*, 1985, p. 61) no contexto de *O Nascimento da tragédia* Dionísio se encontra ainda na responsabilidade de revelar a verdade⁸⁴, ao passo que em suas obras posteriores, como acentua o referido comentador: “Dionísio (...) não revela mais nenhuma verdade; grande mestre das técnicas da ilusão, ele nos convence apenas de que nossa condição é a mentira” (LEBRUN, 1985, p. 61). Nessa fase tardia de seu pensamento, Nietzsche, inclusive, não faz mais referência à figura de Apolo⁸⁵.

⁸⁴ Contudo, essa afirmação não contempla todo o pensamento do jovem Nietzsche se levarmos em consideração que nos *Fragmentos póstumos* há ideias sobre a relação vontade e aparência que contrastam com *O Nascimento da tragédia*, dentre eles os grupos de Fragmentos 7 [174], 7[163], 7[174] e em especial, o 12[1], no qual Nietzsche afirma contra Schopenhauer, que a “vontade” não poderia ser a essência de todas as coisas, sob o argumento que ela é forjada sob o plano da representação.

⁸⁵ Sobre isso, comenta Lebrun: “Não nos deve surpreender o fato de Nietzsche afastar Apolo, uma vez que ele renunciou à dicotomia “mundo verdadeiro/aparência. Esta oposição, ele chama agora ‘metafísica’, e assegura que ela não era, em realidade, o fio condutor de *O Nascimento da tragédia*. ‘A concepção da obra, que se encontra como pano de fundo deste livro é singularmente sombria e desagradável; entre os tipos de pessimismo conhecidos até aqui, nenhum me parece ter atingido este grau

Contudo, a proposta marcante de uma aceitação trágica da existência gerenciada pelo *Amor fati* nos escritos tardios, como já adiantamos, já desponta em *O nascimento da tragédia*, e o que nos autoriza a defender a presença desse espírito afirmativo que caracteriza o referido conceito é a figura do herói trágico, que não contrasta somente com o homem teórico otimista, inaugurado por Sócrates, mas também com a forma do pessimismo de Schopenhauer. Conforme está expresso no prefácio de 1886, a postura do herói trágico é sinal de um tipo de pessimismo característico dos gregos e não propriamente de Schopenhauer.

Vattimo faz um comentário relevante sobre os indícios presentes em *O Nascimento da tragédia* em torno da relação Dionísio-Apolo que levaram Nietzsche a assumir, posteriormente, um distanciamento explícito entre ele e Schopenhauer no que tange à valoração da experiência do trágico. Primeiramente, o referido comentador ressalta que a resignação como substância e como resultado da experiência do trágico no contexto schopenhaueriano “(...) baseia-se em uma precisa concepção metafísica da relação entre coisa-em-si e aparência, relação reconhecida e aceita como fundamentalmente imodificável” (VATTIMO, 2010, p. 186).

Em seguida, Vattimo problematiza se é coerente interpretar as metáforas Dionísio e Apolo sob a mesma vigência imodificável acima mencionada, o que desencadearia num inevitável resignacionismo:

Agora, porém, se Dionísio e Apolo são como o pai e mãe na geração, e como dois irmãos, será que isso não significará que também para Nietzsche, no fundo, o mundo das aparências é produzido por uma ‘dialética’ substancialmente imutável dos dois princípios, e que a arte, como de fato ocorre em Schopenhauer, não tem outro valor a não ser o de ser número, representação, encenação dessa dialética originária, tão imodificável quanto os esquemas familiares a que aludem as duas metáforas usadas por Nietzsche? Neste caso, porém, não se fugiria da resignação metafísica pregada por Schopenhauer, enquanto é precisamente contra ela que Nietzsche se põe em guarda (Idem, p. 186-187).

Para Vattimo, algumas interpretações tendem a cair nesse engano quando partem da metáfora familiar e sexual, se deixando conduzir a uma leitura claramente

de maldade. Aqui, não existe mais oposição entre *um mundo verdadeiro* e *um mundo aparente*, não existe senão um único mundo, falso, cruel, contraditório, enganador, vazio de sentido... É um mundo assim que é o mundo verdadeiro. E, já que não há senão um único mundo, não há mais lugar, literalmente, de se fazer a oposição entre Dionísio e Apolo: o objetivo da Arte não pode mais ser o de afastar nosso olhar do ‘ser verdadeiro’” (LEBRUN, In *Kriterion*, 1985, p. 47-48).

metafísica e schopenhaueriana acerca da relação Apolo-Dionísio, bem como da tragédia e da arte. E ele assevera:

Caso se deseje levar a sério a advertência formulada por Nietzsche no prefácio de 1886, é preciso referir-se de preferência a uma outra série metafórica igualmente relevante na descrição das relações Dionísio-Apolo: a que os vê como potências em guerra uma contra a outra, as quais chegam a um acordo e a um tratado de paz, mas, como se vê a partir da conclusão do discurso sobre *Tristão* (...) nem por isso deixam tentar prevalecer e de estabelecer cada uma o seu domínio. O conteúdo antischopenhaueriano do escrito sobre a tragédia tem sua base aqui; não existe uma estrutura fixa da relação entre Dionísio e Apolo, entre coisa em si e aparência (*Idem*, *ibidem*).

A referência que o autor faz sobre *Tristão* encontra-se no § 21 de *O Nascimento da tragédia*, onde Nietzsche justifica a razão pela qual o povo grego saiu do orgasmo dionisíaco sem adotar a via do budismo indiano e nem o extremo cultivo da experiência política, como é o caso do império romano. A justificação se encontra exatamente na capacidade grega em criar uma terceira via para canalizar o instinto apolíneo e o dionisíaco; essa via é a arte trágica. Nela, a relação entre o dionisíaco e o apolíneo é esteticamente representada sem que o conflito e o dissentimento que os envolve seja dissolvido.

O trágico em Nietzsche se encontra exatamente na aceitação de que o caráter aporético e agonístico do mundo e da existência é irremovível e incorrigível, mas justificável esteticamente, de modo que representa o horrível em bela aparência; dominar o ímpeto caótico dionisíaco através de uma imposição das formas apolíneas é a sabedoria trágica por excelência. Trata-se de uma sabedoria que resiste em tomar partido por um impulso em detrimento do outro, tal como fez Eurípedes, que, ao abandonar Dionísio, foi abandonado por Apolo. Em decorrência desse abandono, a aparência apolínea deixa de estar a serviço de Dionísio, vale dizer da vida, não atuando mais como uma experiência transformadora e, sim, como representação fiel da realidade cotidiana sem passar pelo crivo necessário de uma transfiguração estética.

Ora, se nesse primeiro momento de seu pensamento, Nietzsche critica a intervenção socrática por ter consumado a tendência de Eurípedes, que ao excisar o elemento dionisíaco da tragédia retira o seu caráter trágico e em seu lugar introduz a dialética otimista carregada de um excesso lógico, julgando-o como capaz de corrigir a contradição inerente à natureza; é igualmente verdade que a seus olhos também

Schopenhauer teria se excedido ao compreender o trágico, tendo como base a supremacia da vontade. Caso contrário, não haveria possibilidade do conhecimento trágico produzir uma resignação⁸⁶ que se consuma na renúncia voluntária do herói. Aliás, vale lembrar que na apreciação de Schopenhauer, a dramaturgia moderna é mais significativa que a tragédia clássica, exatamente porque na primeira a renúncia voluntária do herói é consumada de modo mais satisfatório, de modo que “(...) o conhecimento perfeito da essência do mundo, atuando como QUIETIVO da Vontade, produz resignação, a renúncia, não apenas da vida, mas de toda Vontade de vida mesma” (SCHOPENHAUER, 2005, p. 333).

Sendo assim, a teoria da resignação visa o mesmo intuito da metafísica socrático-platônica: dissolver a contradição, considerada como o erro fundamental que se encontra no âmago da existência. No caso schopenhaueriano, esse erro se consuma no indivíduo, o que equivale dizer que a vida é um erro, ou melhor: a não existência é preferível à existência⁸⁷. Essa avaliação da existência culmina na seguinte tese:

⁸⁶ De acordo com Peter Szondi, na abordagem de Nietzsche sobre a tragédia há uma correspondência entre o conceito de apolíneo e o de representação de Schopenhauer, mas com finalidade diferente: “Enquanto para Schopenhauer a vontade se objetiva em seu grau mais elevado na encenação trágica [...], Nietzsche caracteriza o diálogo dramático como ‘objetivação de um estado dionisíaco’. Tanto no conceito de apolíneo quanto no de representação, a individuação se contrapõe ao uno-original (o dionisíaco ou a vontade). Mas essa comparação também traz à tona, simultaneamente, a diferença decisiva entre a concepção de Nietzsche e a de Schopenhauer. Em Schopenhauer, a vontade suprime a si mesma, por meio do processo trágico em que suas manifestações se dilaceram, tendo como efeito no espectador o abandono de si, a resignação graças ao conhecimento. Para Nietzsche, por sua vez, o dionisíaco irrompe de seu despedaçamento na individuação justamente como poder indestrutível, que constitui então a ‘consolação metafísica’” (*Ensaio sobre o trágico*, 2004, p. 68).

⁸⁷ No § 59, Schopenhauer é ainda mais ácido com relação à vida do indivíduo ao dizer que “[...] cada história de vida é uma história de sofrimento. Cada decurso de vida é, via de regra, uma série contínua de pequenos e grandes acidentes [...]. Um homem, ao fim de sua vida, se fosse igualmente sincero e clarividente, talvez jamais a desejasse de novo, porém antes, preferia a total não-existência. [...]” (SCHOPENHAUER, 2005, p. 417). Nessa seção, Schopenhauer chega a se referir à vida humana como uma mercadoria ruim. Nisto consiste a importância do trágico em Nietzsche que na elaboração de sua primeira filosofia, ainda que o niilismo não seja pronunciado, já atua contra essa tendência. Nas últimas páginas de *Crepúsculo dos ídolos*, Nietzsche esclarece que a psicologia do orgiasmo dos gregos lhe forneceu a chave da noção do sentimento trágico: “A psicologia do orgiasmo, enquanto uma psicologia de um sentimento de vida e de força transbordante, no interior do qual o sofrimento atua enquanto estimulante, me deu a chave para o conceito do sentimento *trágico*, que foi incompreendido tanto por Aristóteles quanto pelos nossos pessimistas em particular. 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*” (2000, p. 117-118). Na sequência, Nietzsche pronuncia o *Amor fati* como um sentimento ligado ao trágico. No Fragmento 3 [62] de 1870, podemos encontrar já essa sugestão: “O helênico não é nem otimista, nem pessimista. Ele é essencialmente um *homem* que contempla realmente o horrível e não oculta de si mesmo. A *teodicéia* não era um problema helênico, pois a criação do mundo não era um ato dos deuses. A grande sabedoria do helenismo, que também compreendia os deuses como submetidos à *ἀνάγκη*. O mundo dos deuses gregos é um véu flutuante que ocultava o que havia de mais terrível. São os artistas da *vida*; possuem seus deuses para poder viver, e não para se alienar da vida”

A Vontade não pode ser suprimida por nada senão o CONHECIMENTO. Por isso o único caminho para a salvação é este: que a Vontade apareça livremente, a fim de, nesse fenômeno, CONHECER a sua essência. Só em consequência deste conhecimento pode suprimir a si mesma e, assim, também pôr fim ao sofrimento inseparável de seu fenômeno (SCHOPENHAUER, 2005, p. 506).

Ao contrário dessa tese, no § 21 de *O Nascimento da tragédia*, Nietzsche, se servindo do mito *Tristão e Isolda* na versão wagneriana⁸⁸, salienta que a experiência dionisíaca abandonada a si mesma, isto é, conhecida de forma imediata, nos levaria a uma perda irreparável do valor próprio de nossa condição individual. É justamente contra esse perigo de uma unificação imediata com o dionisíaco, que, a arte apolínea, graças à configuração da bela aparência do herói trágico, nos salva:

Assim, o apolíneo nos arranca da universalidade dionisíaca e no encanta para os indivíduos: neles encadeia o nosso sentimento de compaixão, 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 neles 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, por exemplo, *Tristão e Isolda* (...) (NIETZSCHE, 1992, p. 127).

E mais adiante, na seção final de *O Nascimento da tragédia*, Nietzsche deixa mais claro qual é o verdadeiro propósito da arte apolínea no contexto da tragédia:

Sob o seu nome reunimos todas as 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. No entanto, daquele fundamento de

⁸⁸ A recorrência de *Tristão e Isolda* em *O Nascimento da tragédia* revela um dos pontos ambíguos da obra com relação ao pessimismo de Schopenhauer. Em *Tristão e Isolda*, Wagner recorre ao argumento da pacificação da vontade e o caminho do nirvana de Schopenhauer para a realização do amor entre as duas personagens. Segundo Wisnik, “O anseio do Nada, o impulso ao nirvana que a sabedoria trágica ensina e a busca da expressão estática desse estado de ânimo (...) induzido por Schopenhauer seriam os motivos inspiradores do Tristão” (Cf. In, *Os sentidos da paixão*, 1987, p. 215). Este estado de ânimo não é o que Nietzsche sugere no coro satírico como elemento afirmativo no drama, tal como ele expõe no § 7 em contradição ao princípio de budista de renúncia e negação da vida, o que denuncia uma incompatibilidade com o drama de Wagner, mas que Nietzsche não assume claramente. Sobre isso, R. Hollinrake faz um pertinente comentário: “No contexto de uma obra para o qual *O mundo como vontade e representação* contribuiu tanto, a discordância não é, em absoluto óbvia. Talvez seja por isso que, em cartas que precederam e se seguiram à publicação, Nietzsche reverteu a *Tristão e Isolda* e mencionou a dificuldade que tivera em adotar uma posição independente: ‘Precisamente neste ponto sinto-me orgulhoso e feliz, e estou certo de que o meu livro não errará o alvo’ (Carta a Rohde, 4 de fevereiro de 1872). O problema não era que ele tivesse sacrificado sua integridade de modo a conseguir uma semelhança temporária com o seu mentor. O oposto estava mais próximo da verdade. Naqueles trechos de *O Nascimento da tragédia* citados por Elizabeth como prova do ajustamento e concessões de seu irmão a Wagner, Nietzsche expõe uma teoria altamente original, profundamente característica e afirmativa da tragédia, mas aduz um exemplo totalmente impróprio – *Tristão e Isolda* – o qual, em vez de corroborar seu argumento, conflita realmente com este: ‘tampouco a resignação é uma lição de tragédia! – mas uma interpretação errônea da mesma! O anseio do Nada é uma negação da sabedoria trágica, o seu oposto’” (*Nietzsche e Wagner e a filosofia do pessimismo*, 1986, p. 217).

toda existência, do substrato dionisíaco do mundo, só é dado penetrar na consciência do indivíduo humano exatamente aquele tanto que pode ser novo subjugado pela força transfiguradora apolínea, de tal modo que esses dois impulsos artísticos são obrigados a desdobrar suas forças em rigorosa proporção recíproca [...] (NIETZSCHE, 1992, p. 143-144).

Diante dessas passagens, percebe-se que a aparência apolínea ganha um significado mais profundo no contexto da arte trágica ao possibilitar a experiência com o dionisíaco sem que o seu poder de justificar a individuação seja enfraquecido. Nesse sentido, o tom trágico da interpretação de Nietzsche, acerca da relação Dionísio/Apolo tem como fio condutor a obstinada busca da arte grega em encontrar uma forma de equilibrar o apolíneo e o dionisíaco, e a tragédia é o horizonte em que Apolo e Dionísio alcançam um ponto de conformação sem que haja uma dissolução da tensão que os envolve.

Nessa altura de *O Nascimento da tragédia*, é plausível dizer que, todo o empenho de Nietzsche em resgatar o sentido da serenojovialidade grega, fundada pela cultura apolínea, não visa somente à crítica do que foi desdobrado a partir desse nome sob a intervenção socrática. Há também, ainda que, implicitamente, uma tentativa de atribuir à aparência um significado que não é o mesmo empregado por Schopenhauer; isto é, como fenômeno que está radicalmente separado da Vontade⁸⁹. Aliás, esse modo de pensar a aparência por parte de Schopenhauer é que lhe permite fazer de sua estética uma propedêutica de sua ética, na qual é consumado o ascetismo (negação da vontade), como alternativa à condição trágica do mundo. Já para Nietzsche, aceitar a condição trágica do mundo é uma alternativa não só para a racionalidade socrática, mas também para o pessimismo, este, resultante de um contato direto com o fundo dionisíaco.

A discussão da aparência apolínea na primeira obra de Nietzsche tem como escopo chegar ao mito trágico, que resulta de todo o percurso da existência dos gregos, de seu “modus vivendi” pautado pela obstinada busca em transfigurar os aspectos indesejáveis do dionisíaco através da arte.

⁸⁹ Michel Haar apoiado nos fragmentos póstumos da época de *O Nascimento da tragédia* defende a tese de que há uma ruptura clara entre Nietzsche e Schopenhauer sobre esse aspecto. “A razão pela qual Nietzsche ultrapassa Schopenhauer é com efeito a seguinte: se a vontade tem necessidade da representação, a representação já está na Vontade ou lhe é originalmente associada. Essa associação ou essa ligação primitiva, não é o dionisíaco mesmo? Ou ainda: se o Uno-originário tem necessidade da aparência, a aparência não é uma perda, uma queda, uma fenomenalização segunda do Uno, mas a essência mesma da vontade é aparência. Daí a fórmula ‘heterodoxa’ [...] ‘a vontade não e nada mais que aparência ela mesma’. Na linguagem de *O Nascimento da tragédia*, aquele que sofre (Dionísio) e seu representante, ou melhor, seu representado (o ator originário, o primeiro dos celebrantes, o protótipo do herói), são idênticos. Essa identidade não é admitida por Schopenhauer em termos dos indivíduos no mundo [...]” (Cf. *Nietzsche et La métaphysique*, p. 75).

No mito trágico, a atuação apolínea é modificada na medida em que se torna a mediação para a experiência com o dionisíaco, e, o efeito dessa experiência resulta numa alegria metafísica com o trágico que Nietzsche define como sendo:

[...] uma transposição da sabedoria dionisíaca instintivamente inconsciente para a linguagem das imagens: o herói, a mais elevada aparição da vontade, é, para 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; enquanto a música é a ideia imediata dessa vida (NIETZSCHE, 1992, p.101-102).

Nesse trecho, está subtendido que, o elemento dionisíaco com o seu caráter aniquilador da individuação é vivenciado sem aquele pavor observado por Schopenhauer; isso porque, a experiência com a aniquilação da individuação evolui ao longo da arte grega a um fenômeno estritamente estético em decorrência do modo como o grego lidou com as constantes invasões dionisíacas⁹⁰.

A questão fundamental que está implicada na aniquilação dionisíaca do *principium individuationis* é exatamente o fato de esse acontecimento não causar horror e espanto, e, sim, uma embriaguez e um êxtase que, no contexto da tragédia, já não acarreta mais o perigo de posteriormente ser transformado naquela lassidão resignada, quando o homem retorna para a vida cotidiana sabendo que a embriaguez:

⁹⁰ Estamos nos referindo ao § 2 de *O Nascimento da tragédia* onde Nietzsche já faz uma alusão de que o ditirambo dionisíaco grego é uma ocorrência oriunda de um pacto de paz entre a divindade grega (Apolo) e Dionísio de origem Asiática. Vattimo interpreta esse pacto de paz sob a perspectiva da instabilidade, e também sob a sugestão fornecida pelo próprio Nietzsche, de que no fundo, o abismo entre as duas divindades não é totalmente superada nesse primeiro tratado de paz, o que confirma a reciprocidade de autonomia das duas divindades como forças históricas. “Sem tal autonomia, de resto, não seria pensável nem sequer o dionisíaco bárbaro, a que Nietzsche alude [...] e que pressupõe a possibilidade de haver um dionisíaco puro, antes de qualquer encontro e pacto com Apolo. Sem dúvida, é um fenômeno, ‘regressivo’, no qual o homem volta ao nível do tigre e do macaco; mas sua simples possibilidade, se vincula com a historicidade do caso das relações Dioniso-Apolo (morte e possível renascimento da tragédia), serve pelo menos para suspender a obviedade e pretensa naturalidade (a mesma pretensa naturalidade do esquema parental de que Nietzsche retira suas metáforas) com que tende apresentar essa relação. Se é ao menos possível um dionisíaco totalmente bárbaro e se, sobretudo, a luta Dioniso-Apolo pode dar lugar a diversas configurações históricas, testemunhadas pelos casos da tragédia, então o pacto de que nasce o ditirambo dionisíaco e depois a tragédia ática não é a cena originária, o momento *não histórico* do surgimento de *todo* mundo simbólico. Para isso, porém, a noção de pacto não deve ser isolada da noção da possível modificabilidade histórica da relação de forças Dioniso-Apolo; do contrário, o pacto que dá lugar ao ditirambo e à tragédia torna-se simples repetição da cena originária em que o homem constituiu-se já – sempre como animal simbólico, e as histórias do trágico e da arte em geral também não passam de repetições, cuja função só pode ser compreendida no quadro de uma perspectiva terapêutica que, no fundo, tem sempre a resignação schopenhaueriana. [...] Depois de entrar em acordo com Dioniso, Apolo já não está mais em segurança. Isso significa que o mundo das formas nascido da conciliação de Dioniso e Apolo, o mundo do ditirambo, da tragédia, e em suma todo o mundo dos símbolos artísticos, é movido e agitado pela força de Dioniso; no fim é Dioniso [...] que se apodera dele, e nisso reside o efeito supremo de toda arte. O pacto não dá lugar a uma verdadeira pacificação, mas constitui apenas as condições de um novo conflito” (*Diálogo com Nietzsche*, 2010, p. 191-192).

[...] falava a verdade, a sabedoria do deus Sileno a bradar ‘Ai deles! Ai deles, contra os serenojoviais olímpicos. O indivíduo, com todos os seus limites e medidas, afundava aqui no auto-esquecimento do estado dionisíaco e esquecia os preceitos apolíneos. O desmedido revela-se como a verdade, a contradição, o deleite nascido das dores, falava por si desde o coração da natureza. E foi assim que, em toda parte onde o dionisíaco penetrou, o apolíneo foi suspenso e aniquilado (NIETZSCHE, 1992, p. 41).

Esse é, precisamente, um dos focos e o desafio de *O Nascimento da tragédia*: mostrar não só como o terror diante da ruptura do *principium individuationis* se transforma em embriaguez e êxtase, mas como vivenciar esse estado de embriaguez sem ser consumido por ela.

Desde o primeiro momento de *O Nascimento da tragédia*, Nietzsche persegue a tarefa de mostrar essa possibilidade ao trazer Dionísio ao cenário grego, conferindo-lhe uma importância fundamental ao desenvolvimento da arte grega. E Apolo, nesse caso, configura na apropriação de Nietzsche um grande facilitador para conferir uma positividade em relação à embriaguez dionisíaca, ao mesmo tempo em que o dionisíaco é o elemento mobilizador das aparências apolíneas. Pelo vetor da música dionisíaca, inicia-se um movimento trágico que produz uma reviravolta na difícil confluência entre Apolo e Dionísio.

3.4. MÚSICA, VONTADE E UNO-PRIMORDIAL: Dionísio como o coroamento de uma metafísica trágica

Em sua *Tentativa de Autocrítica*, Nietzsche se penitencia pelo fato de em sua primeira obra ter feito uma abordagem sobre o dionisíaco num clima de indecisão. O fenômeno que ele gostaria de ter comunicado, através de uma linguagem musical, na verdade, fora balbuciado por uma língua estranha:

Aqui falava – assim se dizia com desconfiança – uma espécie de alma mística e quase menádica, que, de maneira arbitrária e com esforço, quase indecisa sobre o que queria comunicar-se ou esconder-se, como que balbuciava em língua estranha. Ela devia cantar, essa ‘nova alma’ – e não falar! (NIETZSCHE, 1992, p.16)

Essa língua estranha, que Nietzsche lamenta ter utilizado para expressar seus pressentimentos dionisíacos, refere-se às penosas “fórmulas schopenhauerianas e kantianas” (NIETZSCHE, 1992, p. 20), como, por exemplo, a distinção entre coisa-em-si e fenômeno, por ele utilizada para abordar “[...] os dois mundos artísticos diferentes em sua essência mais funda e em suas metas mais altas” (NIETZSCHE, 1992, p.97).

De fato, a ideia schopenhaueriana da música como a linguagem da vontade é a principal orientação para Nietzsche desenvolver sua hipótese de que a tragédia tem sua origem no espírito da música, tal como sugere o título da primeira publicação de *O Nascimento da tragédia*⁹¹, o qual corroboraria com a principal intenção de Nietzsche em demonstrar que a tragédia foi engendrada por um gênio musical. Essa demonstração, como observa Charles Andler (1958,), seria impossível sem que Nietzsche tomasse de empréstimo a teoria da música de Schopenhauer.

Ao eleger a música dionisíaca como o elemento metafísico do mundo através do paradigma schopenhaueriano, Nietzsche está pensando, nessa ocasião, em renovar a metafísica conduzindo-a as suas origens, a uma época em que ela tinha como mote de pensamento a vida originária⁹², que não pode ser apreendida por uma forma de conhecimento que prescinde de uma sabedoria trágica. E Dionísio é o mentor dessa sabedoria que Nietzsche vê ressurgir no solo moderno através do pensamento de Kant e Schopenhauer e da música de Wagner.

⁹¹ *O Nascimento da tragédia a partir do Espírito da música* é um título que tem paridade com os propósitos do *Beethoven* de Wagner como o próprio Nietzsche assume na dedicatória ao músico Alemão.

⁹² Em seu livro 1873, *A Filosofia na idade trágica dos gregos* publicado postumamente, Nietzsche se ocupa em apresentar a construção do pensamento de alguns filósofos “pré-socráticos” frente à questão da relação entre unidade e multiplicidade, enraizada ao problema que envolve a relação entre ser e o devir. Nessas reflexões de Nietzsche sobre a o alvorecer da filosofia, ele também pretende marcar os aspectos que separam os primeiros pensadores da filosofia socrático-platônica, dentre esses aspectos ele destaca a intuição mística como o ponto de partida para a elaboração dos conceitos. No contexto dessa obra, ao apresentar o pensamento de Anaximandro e a sua tese de que a essência imutável que se encontra por trás de todas as coisas é o *indeterminado*, Nietzsche tece aproximações entre essa tese com a de Schopenhauer. Um dos pontos de aproximação entre *Vontade* e *indeterminado* destaca-se a apreciação de ambos com relação ao devir, designado como a origem do sofrimento e como sinônimo de culpa que recai sobre a existência humana. “O único moralista sério da nossa época propõe-nos na *Parerga* (livro II, cap. 12, suplementos á doutrina sobre a dor do mundo, apêndice) uma consideração similar: ‘O verdadeiro critério para julgar um homem é dizer que ele é um ser que nem sequer deveria existir, mas que expia a sua existência por multiformes sofrimentos e pela morte – o que se pode esperar de um tal ser? Não somos nós, pecadores, condenados à morte? Expiamos o nosso nascimento, primeiro, pela vida e, em seguida, pela morte’. Talvez não seja ilógico mas, em todo caso, é muito humano e, além disso, muito conforme ao estilo filosófico saltitante acima descrito, considerar agora com Anaximandro todo o devir como uma emancipação criminosa do ser eterno, como uma iniquidade que tem de ser expiada com a ruína” (NIETZSCHE, s/d, p. 33-34). O que leva Nietzsche a aproximar as duas teses é o modo como elas respondem ao problema do valor da existência frente à problemática do devir inerente a vida. Frente a essa posição depreciativa do devir, Nietzsche tende mais para a intuição de Heráclito: “Contemplei, não a punição do que no devir entrou, mas a justificação do devir”. Além dessa discordância com relação a Anaximandro, há também no pensamento de Heráclito, segundo Nietzsche, a negação da dualidade de dois mundos diferentes. A teoria de Heráclito comparece nitidamente nas páginas finais de *O Nascimento da tragédia* em consonância com o 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-se pedras aqui e ali e constrói montes (142). s de areia e volta a destruí-los” (NIETZSCHE, 1992, p. 142). Mas independente de sua apreciação com relação ao pensamento de Heráclito, para Nietzsche nos filósofos arcaicos “[...] predomina um instinto análogo ao que criou a tragédia” (NIETZSCHE, 2001, p. 18).

Dessa forma, ao estabelecer a relação da música com o dionisíaco em *O Nascimento da tragédia*, Nietzsche aprofunda a sua crítica em relação à ciência socrática indicando que o seu principal erro consiste em ter pensando que sem a música o intelecto poderia desfrutar de um conhecimento capaz de atingir a essência do mundo e da vida, e fixá-los em conceitos.

É essa ilusão metafísica que Nietzsche se empenha em trazer à tona e, ao mesmo tempo, restabelecer os direitos da arte como a ilusão natural que alicia a vida na medida em que surge da música, “a guardiã sagrada dos instintos” (NIETZSCHE, 2007, p.150). Sob a sua guarda, eles atuam harmonicamente, gerando pensamento articulado com a vida originária, irreduzível ao conceito e aos discursos estabelecidos. Com isso, Nietzsche resgata a música como imprescindível à manutenção da vitalidade criativa humana. Para tanto, é necessário que o homem seja constantemente confrontado com uma dimensão na qual não há imagem nem palavras, mas, tão somente, o grito da vida, que obriga os instintos a traduzi-la, continuamente, a cada vez que a música impõe um limite ao instinto de conhecimento. Paradoxalmente, Nietzsche pretende instituir a música dionisíaca como a dimensão em que as formas apolíneas encontram o seu limite. E é justamente em função desse limite apolíneo frente à música, com seu caráter irrepresentável e ilimitado, que ele é forçado a criar imagens, palavras e mitos que jamais poderão tocar a vida originária sentida em sua inteireza na experiência musical dionisíaca.

Por isso, Nietzsche, valendo-se da teoria musical de Schopenhauer e da filosofia crítica de Kant, vislumbra a possibilidade de reconduzir a metafísica ao seu plano de origem, à época em que sua percepção, acerca da essência das coisas, ainda era intuitiva, poética e sugestiva; posto que, nos filósofos arcaicos, predominasse um instinto semelhante ao mesmo instinto que gerou a tragédia:

Preciso saber como os gregos filosofaram na época de sua arte. As escolas *socráticas* resistiram em meio a um oceano de beleza – e o que podemos nelas ressaltar? Uma dívida extraordinária em relação à arte. A esse respeito os socráticos manifestaram um comportamento hostil ou teórico. Por outro lado, nos filósofos arcaicos, ao contrário, predomina um instinto análogo ao que criou a tragédia (NIETZSCHE, 2001, p. 18).

Não por acaso, o trabalho de Nietzsche, como foi ressaltado no texto anterior, consiste, primeiramente, em esclarecer de onde brotou o apolíneo. Trata-se de mostrar que o poder da ilusão é um acontecimento que surge depois do dionisíaco, com o

propósito de encobrir a verdade terrível e apavorante de sua atuação sobre o mundo da individuação.

Ao adotar uma postura apolínea, frente ao dionisíaco, o grego, segundo a interpretação de Nietzsche, tem “consciência” de seu caráter provisório. O poder de ordenar e estruturar o mundo com belas formas são artifícios para afastar a verdade dionisíaca que ameaça o tempo todo aniquilar a existência individual. Portanto, as qualidades apolíneas não existem simplesmente de forma autoevidente. Sobre isso, Günter Figal (2012, p. 90-91) faz o seguinte comentário:

Ordenação e estruturação só são experienciáveis na medida em que são cunhadas e não simplesmente existem como que de maneira óbvia. Por isso, a ordenação, a estrutura plena de sentido, necessita de seu contraprinípio: nenhuma ordem é simplesmente ela mesma, mas sempre necessita de um outro que possa se juntar a ela, sem, no entanto, imergir em uma síntese absoluta – que permanece muito um outro e um adversário, para que a estrutura e a figura possam se mostrar nele: para que elas possam vir à tona expressamente. Dessa forma, tal como encontramos formulado em Nietzsche, ‘a contenda porta em si lei e ordenação’

Nesse sentido, a visão de Nietzsche em relação à arte apolínea está focada no argumento de que ela proporciona um conhecimento destinado à afirmação da vida individual, e, tal conhecimento seria uma forma de ilusão, “na qual a ‘vontade’ helênica colocou diante de si um espelho transfigurador” (NIETZSCHE, 1992, p. 37); o que quer dizer que, nos gregos, a vontade alcança um de seus propósitos, que é a contemplação de si mesma na esfera da beleza.

Isso indica que sua interpretação com relação à aparência apolínea se desenvolve a partir de uma suposição metafísica de que ela é um meio pelo qual a vontade aparece segundo a medida da forma. É nesse sentido que Nietzsche lhe confere um caráter de ingenuidade, posto que o triunfo da ilusão apolínea, como meio dos indivíduos lidarem com a dor e a contradição originária, favorecesse o esquecimento dessa dor através do sonho, que é um engano beatífico para a própria vontade. Desse modo, percebemos que a beleza apolínea não vale por si mesma. Ela não é uma prerrogativa do homem, e, sim, da própria natureza, ou da vontade, que se serve dos indivíduos para redimir-se de suas dores e contradições primordiais. As belas aparências são sua autoglorificação. E Nietzsche salienta que o alvo verdadeiro da vontade é encoberto por uma imagem ilusória, “[...] em direção a esta estendemos as mãos e a natureza alcança aquela através de nosso engano” (NIETZSCHE, 1992, p. 38).

Seguindo essas considerações, podemos perceber que Apolo não é protoartista, ele não é o sujeito verdadeiramente criador da arte. Isso fica claro quando Nietzsche elege o Uno-primordial como o verdadeiro criador e o verdadeiramente-existente. O indivíduo, como todas as demais aparências, está sujeito ao “[...] ininterrupto vir-a-ser no tempo, espaço e causalidade [...]” (NIETZSCHE, 1992, p. 39), uma sombra projetada pela essência da natureza.

Esse procedimento adotado em *O Nascimento da tragédia* parece acarretar na metafísica nietzschiana a mesma postura platônica: uma depreciação das aparências, e conseqüentemente, a de Schopenhauer, que também tende a negar o mundo aparente.

O problema que se coloca em torno da metafísica do artista que envolve os conceitos Vontade, Uno-primordial, música, Dionísio em contraposição à aparência tem a seguinte formulação: em que medida Nietzsche não opera apenas uma inversão da metafísica? Uma resposta positiva a esta questão colocaria em xeque a sua proposta de uma nova metafísica. Tal problema é levantado, por exemplo, por FINK (1965, p. 16): “Nós colocamos precisamente o problema de saber se Nietzsche é somente um metafísico invertido, ou se ele anuncia uma nova experiência originária do ser”. A resposta do referido comentador é que “o trágico é a primeira fórmula fundamental de Nietzsche para sua experiência do Ser” (FINK, 1965, p. 21).

Aproveitaremos essa via indicada por Eugen Fink para defendermos a ideia do trágico não só como uma posição declaradamente antiplatônica, mas também como um indício de que sem essa ideia Nietzsche não poderia, dezesseis anos depois, destacar, dentre tantos erros de sua primeira obra, seus compromissos defensáveis, aos quais ele permanecerá fiel ao longo da cura da influência de seus antigos ídolos. Um desses compromissos é com “a afirmação do fluir e do destruir, como questões decisivas para forjar uma metafísica trágica: o dizer sim à oposição e à guerra, o vir-a-ser (...)” (NIETZSCHE, 1995, p.64). Embora, não seja possível dizer que *O Nascimento da tragédia* contemple o restante da afirmação: “(...) com radical rejeição até mesmo da noção de Ser (...)” (Idem, Ibidem).

Mas, apesar disso, o próprio Nietzsche considera que sua primeira obra foi sua primeira transvaloração de todos os valores⁹³. E o elemento capital dessa transvaloração é a sua concepção trágica vivenciada através da embriaguez dionisíaca, “(...) para além

⁹³ NIETZSCHE, 2000, p. 118.

de pavor e compaixão, ser por si mesmo o eterno prazer do vir-a-ser – aquele prazer que também encerra em si o *prazer da aniquilação*... E com isto toquei novamente o ponto, do qual outrora parti [...] (NIETZSCHE, 2000, p. 118).

A partir dessa afirmação, tentarei sustentar, na sequência desse texto, a hipótese de que apesar do “cadavérico aroma de Schopenhauer” (NIETZSCHE, 1995, p. 62), e da presença dos conceitos Vontade e Uno-Primordial serem identificados como essência, e a arte, em especial, a dionisíaca ser concebida como “[...] o caminho para as Mães do Ser, para o cerne mais íntimo das coisas” (NIETZSCHE, 1992, p. 97), Nietzsche assume esse caminho não a título de conhecimento do Ser, mas como uma forma de refazer ou imitar o impulso artístico da natureza mais desconcertante e perigoso para o homem: o dionisíaco, o fenômeno que de acordo com a observação de Lebrun, era o que *O Nascimento da tragédia* procurou tornar claro, uma vez que os helenistas não tinham prestado atenção ao dionisíaco⁹⁴. E se Nietzsche utiliza a teoria da música de Schopenhauer para tornar claro o significado desse fenômeno, não é propriamente a vontade que ele sugere como sendo o substrato permanente, e, sim, a vida. E a música é a via para a percepção “[...] de que a vida, no fundo de todas as coisas, apesar de toda mudança das aparências fenomenais, é indestrutivelmente poderosa e cheia de alegria [...]” (NIETZSCHE, 1992, p. 55). Eis o consolo metafísico que a tragédia nos deixa, apesar de sua radical seriedade frente ao terrível.

Sobre a seriedade terrível frente à existência que a tragédia revela através da música, torna-se necessário retomarmos, novamente, algumas questões levantadas por Nietzsche em sua *Tentativa de autocrítica*, mais precisamente, a indagação sobre como os gregos tiveram necessidade da tragédia, ou mais ainda: “(...) – a arte? Para que – arte grega?” (NIETZSCHE, 1992, p. 14).

Essas indagações nos põem novamente diante da sabedoria de Sileno. É a partir dela que a arte grega se move, ou seja, a presença constante do pessimismo é o mote da arte dos gregos, “O contraste entre a verdade e a beleza estava profundamente neles. As metamorfoses são especificamente deles” (NIETZSCHE, 2001, p. 27), o que significa que a arte grega, no decorrer de seu processo de desenvolvimento sempre teve como fonte elementar de suas criações o lado obscuro, caótico e insuportável da existência.

⁹⁴ In: *Kriterion*, 1985, N° 74-75, p. 40.

Contudo, ao pensar a metamorfose como sendo algo próprio dos gregos, Nietzsche tem em mente o modo como eles se relacionaram com a vida com todas as condições que nela se apresentam inclusive a do sofrimento, que os gregos souberam acolher como algo que não pode escapar à existência, que, fatalmente, devemos viver. Desse modo, a questão chave de *O Nascimento da tragédia* é problematizar a relação dos gregos com o sofrimento, ou seja, como eles suportaram o conflito essencial do Uno e do Múltiplo que se impõe na vida humana.

A primeira resposta do grego, como já foi salientada, foi criar um mundo de beleza, e Nietzsche tratou de retificar a construção desse mundo afastando a hipótese de que nele se revela uma postura otimista. Porém, essa primeira resposta não fixa o caráter do homem grego: “a metamorfose é essencialmente deles”.

Essa metamorfose, como traço emblemático dos gregos, significa que o dionisíaco nunca esteve fora da existência do homem grego. Apesar de a música de Apolo ter mantido cautelosamente à distância, o elemento dionisíaco, a batida ondulante de seu ritmo é liberada na música dionisíaca:

No ditirambo dionisíaco o homem é incitado à máxima intensificação de todas as capacidades simbólica; algo jamais experimentado empenha-se em exteriorizar, a destruição do véu de Maia, o ser uno enquanto gênio da espécie, sim da natureza. Agora a essência da natureza deve expressar-se por via simbólica, um novo mundo de símbolos se faz necessário, todo o simbolismo corporal, não apenas o simbolismo dos lábios, dos semblantes, das palavras, mas o conjunto inteiro, todos gestos bailantes dos membros em movimentos rítmicos (NIETZSCHE, 1992, p. 34-35).

É a partir dessa ocorrência musical que Nietzsche caracteriza o dionisíaco como um grande acontecimento, como o elemento transformador que libera o impulso apolíneo de suas limitações ao lançá-lo na dimensão da unidade originária.

O que há de novo nesse acontecimento é que o dionisíaco mediado pela música é interpretado pela arte apolínea não somente como a torrente aniquiladora da individuação, mas também como aquele que reconduz os indivíduos à dimensão originária, de modo que, o aniquilamento é sentido como um evento, como uma contingência necessária para manter o curso da vida. O ponto aqui em questão é mostrar que a arte dionisíaca quer nos convencer do eterno prazer da existência, e esse prazer não se encontra nas aparências, mas por trás delas:

Cumpre-nos reconhecer que tudo quanto nasce precisa estar pronto para um doloroso caso; 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 breve 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 necessário, 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 tornando um só, por assim dizer, com esse incomensurável arquiprazer na existência e onde quer que pressintamos, em êxtase dionisíaco, a indestrutível e a perenidade do prazer. Apesar do medo e da compaixão, somos os ditosos viventes, não como indivíduos, porém como *uno* vivente, com cujo gozo procriador estamos fundidos (NIETZSCHE, 1992. p. 102-103).

Essa passagem é muito importante para avistarmos a principal característica do trágico em Nietzsche ou de Dionísio como uma lição vital destinada a ensinar a sabedoria do perecer. Essa característica aponta que a impermanência de tudo e de todos carrega um sentido que assegura a atemporalidade própria do jogo da vontade, ou da vida em seu perpétuo recomeço.

Isso remete à figura emblemática da música dionisíaca como uma experiência fundamental que fez germinar a tragédia. Uma vez que na hipótese de Nietzsche a arte trágica se constitui tendo como prerrogativa uma experiência primária com a música dionisíaca, mediante a qual a percepção da unidade se dá pela sensibilidade. Trata-se de uma experiência mais próxima com a dor e a eternidade da vontade, daí, porque, somente a música dá conta do que se encontra por trás dos fenômenos. Na música, a verdade criativamente velada pelo apolíneo se revela por inteiro no instante em que Dionísio se apresenta com sua potência vital ligando o indivíduo ao Uno-Primordial. É a partir dessa fusão que o gênio dionisíaco surge como o germe “(...) que se desenvolveu em seguida até à tragédia e ao ditirambo dramático” (NIETZSCHE, 1992, p. 42-43).

A abordagem da música como origem da tragédia começa a ser discutida em *O Nascimento da tragédia* nas seções 5 e 6, nas quais Nietzsche desenvolve a tese fundamental de que a tragédia e os ditirambos dramáticos são desdobramentos da poesia lírica, um acontecimento artístico que deu origem à canção popular como manifestações musicais dionisíacas.

É em torno da discussão da poesia lírica que a metafísica de artista, conceito chave de *O Nascimento da tragédia*, aparece de modo mais nítido. Essa nitidez decorre da caracterização nietzschiana do poeta lírico como o gênio dionisíaco capaz de abarcar

a dor e a contradição do Uno-Primordial e expressá-las musicalmente. Esse gênio é exemplificado mediante a figura de Arquíloco, que é colocado ao lado de Homero a título de duas naturezas mais originais da arte grega, “(...) das quais um rio de fogo se derramou sobre todo o mundo helênico posterior” (NIETZSCHE, 1992, p. 43) no que concerne à imitação poética da natureza.

Ao trazer a figura de Arquíloco para *O Nascimento da tragédia*, Nietzsche pretende, inicialmente, trazer à tona mais um erro da estética alemã com relação à arte grega. Trata-se da interpretação moderna da lírica grega como uma arte subjetiva que se anuncia pela primeira vez na poesia de Arquíloco, o poeta que sempre diz “eu” para expressar suas paixões e desejos. A partir dessa chave interpretativa, Homero é considerado o artista objetivo em contraposição a Arquíloco. Sobre essa concepção, Nietzsche diz:

A nós serve-se pouco com essa interpretação, pois só conhecemos o artista subjetivo como mau artista e exigimos em cada gênero e nível de arte, primeiro e acima de tudo, a submissão do subjetivo, a libertação das malhas do ‘eu’ e o emudecimento de toda apetência e vontade individuais, sim, uma vez que sem objetividade, sem pura contemplação desinteressada, jamais podemos crer na mais ligeira produção verdadeiramente artística (NIETZSCHE, 1992, p. 43).

A produção verdadeiramente artística a que Nietzsche se refere diz respeito à tragédia, a arte apolínea-dionisíaca como uma decisão genuinamente trágica perante a vida, na qual consiste no reconhecimento de que ela é composta necessariamente de prazer e de dor, da medida e da contradição; em suma, de Dionísio e de Apolo. Essa maneira de compreender a vida se deu em decorrência de uma transformação na própria existência do povo grego – a transição de uma cultura apolínea épica para uma cultura trágica. E Arquíloco é o primeiro sinal dessa transformação, pois, de acordo com a intuição de Nietzsche, é nele que se encontra a chave para a compreensão da misteriosa união entre Dionísio e Apolo.

Para sustentar a tese de que o princípio estético apolíneo-dionisíaco é um fenômeno que se manifesta pela primeira vez na poesia lírica e que evolui até chegar à tragédia e ao ditirambo dramático, Nietzsche terá que invalidar a teoria moderna, que além de separar radicalmente o artista objetivo do artista subjetivo, confere ao primeiro uma supremacia em detrimento do segundo. Essa supremacia conferida ao artista

objetivo é oriunda da metafísica socrático-platônica e de sua rejeição da arte trágica⁹⁵. Por isso, em sua defesa da poesia lírica como arte “objetiva”, Nietzsche não quer dizer que a poesia épica apolínea seja “subjetiva”, uma vez que ele mesmo diz: “[...] exigimos em cada gênero e nível de arte, primeiro e acima de tudo, a submissão do subjetivo [...]” (Idem, *Ibidem*).

Nesse sentido, a crítica nietzschiana põe em causa a definição da estética moderna do gênero lírico como subjetivo, precisamente, em função de um Arquíloco que nos assusta, “[...] ao lado de Homero, com o grito de seu ódio e de seu escárnio, pela ébria explosão de seus apetites; com isso, não é ele o primeiro artista a ser chamado de subjetivo, o verdadeiro não-artista?” (Idem, *Ibidem*). Se for desse modo que a estética moderna compreende os gritos de vontade dionisíacos de Arquíloco, Nietzsche lança uma pergunta provocadora: como explicar então a reverência que os gregos devotaram a Arquíloco, como compreender a homenagem do oráculo délfico a esse poeta que os modernos dizem ser subjetivo, se o próprio oráculo é reconhecido pelos antigos como “o lar da arte ‘objetiva’, em sentenças das mais singulares?” (Idem, *Ibidem*.)

O problema, de acordo com Nietzsche, só se resolve mediante a articulação da poesia lírica com a música. Porém, essa articulação invoca um estado de ânimo musical como uma condição preparatória no ato de poetar, de modo que a poesia lírica decorre de uma experiência des-subjetivada à maneira como Schiller tenta dizer sobre seu processo de criação poética:

Ele confessou efetivamente ter tido ante si e em si, como condição preparatória do ato de poetar, não uma série de imagens, com ordenada

⁹⁵ Uma das questões que revelam essa rejeição, como nota Werner Jaeger é a sujeição da poesia e da música ao rigor da palavra sob a forma do conceito o que acarreta a separação e a classificação da poesia. Segundo o helenista, “para a cultura grega, a poesia e a música são irmãs inseparáveis, a ponto de uma palavra grega abranger os dois conceitos. Mas após as normas referentes ao conteúdo e à forma da poesia vem a música, no atual sentido da palavra. No caso misto da poesia lírica, ela se funde com a arte da linguagem para constituir uma unidade superior. Depois de explicar o que tocava à poesia, valendo-se essencialmente, como era lógico, de exemplos tirados da arte poética, da épica e do drama, não é preciso começar logo a tratar da lírica, naquilo em que é poesia, pois se rege pelos mesmos princípios que aqueles dois gêneros. Em contrapartida, as melodias ou harmonias como tais, desligadas das palavras, essas, sim, exigem atenção. A elas se une como elemento não linguístico o ritmo, tanto na poesia cantada como na música para dança. Platão estabelece como lei suprema que deve presidir a esta cooperação da trindade do *logos*, da harmonia e do ritmo, a norma de que o tom e cadência têm de estar sujeita à palavra. Com isto declara *ipso facto* que os princípios que ele proclama para a poesia vigoram também na música, o que possibilita examinar conjuntamente, de um único ponto de vista, a palavra e o ritmo. A palavra é a expressão imediata do espírito e é este que a deve dirigir. O estado de coisas com que a música grega da época presenteava Platão não era este, por certo, [...] nos concertos a poesia era serva da música” (*Paidéia*, 2001, p. 786).

causalidade dos pensamentos, mas antes *um estado de ânimo musical* ('O sentimento se me apresenta no começo sem um objeto claro e determinado; este só se forma mais tarde. Uma certa disposição musical de espírito vem primeiro e somente depois é que segue em mim a ideia poética') (NIETZSCHE, 1992, p. 43-44).

Tomando esse testemunho de Schiller como exemplo, Nietzsche explica com base em sua metafísica estética o caso peculiar do poeta lírico:

Ele se fez primeiro, 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, ainda que esta seja, de outro modo, denominada com justiça de repetição do mundo e de segunda moldagem deste: agora porém esta música se lhe torna visível, como *imagem similitiforme do sonho*, sob a influência apolínea do sonho. Aquele reflexo afigural e aconceitual da dor primordial na música, com sua redenção na aparência, gera agora um segundo espelhamento, como símile ou exemplo isolado. 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. O 'eu' do lírico soa portanto a partir do abismo do ser: sua 'subjetividade', no sentido dos estetas modernos é uma ilusão. (NIETZSCHE, 1992, p. 44).

Nesse trecho, Nietzsche traz à baila o significado da poesia lírica como o primeiro registro em que a arte grega conquista uma assimilação dos impulsos apolínea e dionisíaca sob a perspectiva da unidade primordial, com a qual o poeta lírico se funde através da embriaguez dionisíaca descrita como música: o reflexo afigural e aconceitual da dor e da contradição do Uno-primordial.

O ponto crucial a ser destacado no fenômeno da poesia lírica é o estatuto da música como o momento inspirador em que se realiza a criação poética, que consiste, primeiramente, na transposição do plano não-figurativo sob a forma da música, e em seguida a sua tradução em imagens apolíneas. Essa tradução, segundo a visada nietzschiana, é processada numa esfera inconsciente em que tanto o sonho quanto a embriaguez correspondem ao duplo movimento da atividade criadora do Uno-primordial. É a partir desse registro da unidade primordial que Nietzsche interpreta a figura de Arquíloco como "[...] um *médium* através do qual o único Sujeito verdadeiramente existente celebra a sua redenção na aparência" (NIETZSCHE, 1992, p. 47), o que significa que o gênio⁹⁶ lírico prefigura a tese capital de *O Nascimento da*

⁹⁶ Reiteramos que a noção de gênio desenvolvida nesse primeiro momento do pensamento de Nietzsche está ligado a questão da elevação da cultura, ou como ele expressa no fragmento 19[10], o gênio é ao mesmo tempo a meta suprema da natureza. É com essa conotação que no contexto de *O Nascimento da tragédia* ele se refere ao gênio grego, como o meio pelo qual a vontade se transfigura e alcança sua redenção, como por exemplo, nessa passagem: "Nos gregos 'a vontade' queria, na transfiguração do gênio e do mundo artístico contemplar-se a si mesma" (NIETZSCHE, 1992, p. 38). Aqui, trata-se do

tragédia: o mundo e a existência só podem ser justificados como fenômeno estético. E é na emergência dessa justificação que a música dionisíaca é assimilada como o elemento redentor do apolíneo. Mas, ao mesmo tempo, o Apolíneo também configuraria a redenção da música dionisíaca.

O caráter redentor da música dionisíaca em relação ao apolíneo se dá pela ocorrência de sua natureza aniquiladora que restitui toda individuação ao seu plano originário, isto é, ao âmbito primevo de constituição de sua própria proveniência. Nessa dimensão, tal como Nietzsche antecipa já no § 1: “O homem não é mais artista, tornou-se obra de arte: a força artística de toda a natureza, para a deliciosa satisfação do Uno-primordial, revela-se aqui sob o frêmito da embriaguez” (NIETZSCHE, 1992, p. 31). Na condição de obra de arte da natureza, o homem torna-se o meio para que ela desenvolva plenamente suas forças, visando à máxima exaltação da existência em todos os seus níveis.

A importância nuclear da música dionisíaca é, desse modo, o seu poder transformador, no qual vivifica o impulso apolíneo para que ele não se torne um elemento enfraquecedor da vontade. Isso é necessário, porque, no estado de individuação, a vontade corre o risco de ser empobrecida na fixidez das formas apolíneas.

gênio apolíneo que trabalha em prol da beleza visando forjar imagens espetaculares dos seres olímpicos. Nesse caso, Homero é qualificado como o gênio desse processo, no qual a vontade atua para glorificar a si mesma, ou como ele se refere ao Uno-primordial que necessita da aparência pra sua constante redenção. Já na abordagem do gênio Arquíloco, a finalidade é marcar a atuação do gênio dionisíaco, a fim de tentar esclarecer como se deu a misteriosa união entre as duas modalidades de gênios, e a chave desse mistério, segundo Nietzsche, se encontra no artista dionisíaco que ao fundir-se com o Gênio primordial produz a imagem dele, expressando simbolicamente sua dor e contradição em si mesmo, o que pressupõe a presença crucial do gênio apolíneo como intérprete do dionisíaco. O que é importante salientar nessa primeira abordagem do gênio, é que Nietzsche se serve de muitos aspectos do conceito de gênio veiculado pelo romantismo, e também do modelo metafísico de Schopenhauer, embora ele defenda a partir da noção do gênio apolíneo-dionisíaco uma intuição própria de que o Uno-Primordial é simultaneamente a “dor suprema” e o “prazer supremo” (NIETZSCHE, 2007, p. 185, fragmento 7 [157]), não há nesse momento um conceito de gênio próprio de Nietzsche. Isso fica claro em um parágrafo de *Crepúsculo dos ídolos* intitulado “Meu conceito de Gênio” com ênfase ao aparecimento “necessário” do grande indivíduo. Sobre essas questões acerca do conceito do gênio ao longo do pensamento de Nietzsche indicamos o artigo de NASSER, Eduardo. O destino do gênio e o gênio enquanto destino: o problema do gênio no jovem Nietzsche. In *Cadernos Nietzsche*, Nº 30, 2012. E também o artigo de ARALDI, Claudemir Luís. As criações do gênio – ambivalências da “metafísica da arte” nietzschiana. In *Kriterion*, v.1, 119, Jan-Jun/2009.

Dessa maneira, o oblívio do princípio de individuação no estado dionisíaco significa a abolição de todas as dicotomias. Essa anulação permite ao homem saber algo acerca da perene essência da arte. E Arquíloco é a figura emblemática desse saber:

Somente na medida em que, no ato de procriação artística, se funde com o artista primordial do mundo, é que eles saber algo a respeito da perene essência da arte; pois 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” (NIETZSCHE, 1992, p. 48).

Essa totalidade do poeta lírico é a expressão do artista primordial do mundo e não da “pessoa real empírica” que é Arquíloco. Este é tão somente, o porta-voz e uma visão do gênio “[...] que já não Arquíloco, porém o gênio universal [...]” (NIETZSCHE, 1992, p. 45) que exprime simbolicamente sua dor e contradição “[...] naquele símile do homem Arquíloco” (Idem, *Ibidem*), que desprovido de subjetividade interpreta aquele algo a respeito da essência da arte.

Com esses termos, Nietzsche reitera aquele testemunho de Schiller sobre uma disposição musical preliminar, que o lança num estado indiferenciado sem imagem e sem conceito, e de que, a partir de tal estado, ele forja uma ideia poética que traduz simbolicamente⁹⁷ a dor e a contradição primordial. Essa incidência da simbolização tem implicações relevantes ao estatuto do poeta lírico, principalmente, no que concerne ao seu estado de embriaguez seguido da produção de imagens sob a influência de Apolo. Esse processo é descrito por Nietzsche a partir do texto *As Bacantes*, no qual Eurípides apresenta Arquíloco, em pleno sol do meio-dia, imerso em sono profundo, entregue ao estado de embriaguez dionisíaco. Nesse ínterim:

[...] Apolo se aproxima dele e o toca com o seu laurel. O encantamento dionisíaco-musical do dormente lança agora a sua volta como que centelhas de imagens, poemas líricos, que em seu mais elevado desdobramento se chamam tragédias e ditirambos dramáticos. O músico dionisíaco, inteiramente isento de toda imagem é ele próprio dor primordial e eco

⁹⁷ No capítulo II tratamos sobre o tema da simbolização tomando como vetor teórico *A visão dionisíaca do mundo*, estamos retomando essa temática para marcar o caráter trágico da arte com relação à unidade primordial no sentido de assumir sua limitação frente ao fundo dionisíaco, contentando-se com sua condição de aparência de algo que não se pode determinar, conforme diz Nietzsche no fragmento 29[17] “A arte trata a aparência como aparência não quer propriamente enganar, é verdadeira”. (NIETZSCHE, 2007, p. 463). É pensando nessa postura da arte que Nietzsche a contrapõe a ciência que é movida por um instinto de conhecimento sem limites. Nesse caso, Nietzsche ressalva que não se trata de destruir a ciência, e sim de dominá-la, e ele delega a filosofia esse papel, desde que ela se mire na arte. Nessa perspectiva, ele reitera no fragmento 19[24] que a ciência, “em todos seus fins e em todos seus métodos depende completamente de ideias filosóficas, mas ela se esquece disso facilmente. A filosofia dominante, no entanto, deve reflexionar também sobre o problema de até que ponto pode crescer a ciência: A filosofia tem que fixar o VALOR!” (NIETZSCHE, 2007, p. 329).

primordial desta. O gênio lírico sente brotar, da mística auto-alienação e estado de unidade, um mundo de imagens e de símiles, que tem coloração, causalidade e velocidade completamente diversas do mundo do artista plástico (NIETZSCHE, 1992, p. 44).

Pode-se dizer que, com essa passagem, já estamos próximos da meta a que Nietzsche se propõe: conhecer o gênio apolíneo-dionisíaco e as obras de arte que emergem desse misterioso gênio dúbio. Nietzsche reconhece que o poeta lírico apresenta um grande desafio à compreensão moderna, exatamente por causa desse seu caráter dúbio; ele é ao mesmo tempo dionisíaco, na medida em que é tomado pela música afigural e aconceitual, e apolíneo, pois se encontra também sob o efeito do sonho que o toca com o seu laurel.

Contudo, o primeiro ponto a ser realçado na interpretação de Nietzsche é que essa influência apolínea não constitui um estado consciente, ou seja, não está direcionada para a justificação do indivíduo. Trata-se antes de uma resposta instintiva à convocação do artista primordial. Se a música dionisíaca, como dissemos, promove a redenção do apolíneo, há que se destacar que, para Nietzsche, a justificação estética do mundo e da existência só se efetiva na medida em que a experiência com o dionisíaco é transposta para a arte musical propriamente dita. É esta que, sob o efeito das imagens apolíneas, realiza a redenção da dor e da contradição primordial na aparência. Isso remete a um dos pontos fulcrais do pensamento de Nietzsche no contexto de sua primeira obra, que é a importância, por ele concedida, à transposição apolínea no caso das dionisíacas gregas: “só com elas alcançam a natureza o júbilo artístico, só com elas torna-se o rompimento do *principium individuationis* um fenômeno artístico” (NIETZSCHE, 1992, p. 34).

A poesia lírica é a reiteração de que a arte não é um acontecimento que tem como meta o homem e a sua vontade individual. A verdadeira meta da arte é a natureza em seu esforço contínuo para tornar a vida possível. Esta é a razão pela qual não faz sentido estabelecer uma divisão entre subjetivo e objetivo como parâmetro para explicar a experiência estética. Nessa divisão já está embutido o interesse científico em eliminar da arte aqueles aspectos que não se deixam apreender conceitualmente.

Essa é a razão pela qual Arquíloco gera um problema para a teoria estética moderna, cuja linguagem, por se herdeira do socratismo, está no grau máximo de distância da linguagem originária: a música dionisíaca não se deixa traduzir

conceitualmente. A poesia lírica, na medida em que é engendrada por um sentimento originalmente musical, traz em si o eco, o rastro do que foi experimentado no estado dionisíaco. Nessa medida, ela mantém a correspondência com a unidade primordial através de uma linguagem cuja formação se dá pela simetria da música e da palavra como expressão simbólica da natureza. O que está implicado nesse aparato poético da lírica e, por extensão, da canção popular é que na condição de gênio apolíneo Arquíloco “[...] interpreta a música através da imagem do querer, enquanto ele próprio, totalmente liberto da avidez da vontade, é puro e imaculado olhar” (NIETZSCHE, 1992, p. 51). Mesmo estando sob o efeito apolíneo, Arquíloco permanece num estado de inconsciência, de modo que o processo de transposição da música para a imagem não é dirigido pelo homem individual. No processo dionisíaco, o poeta lírico já renunciou à sua subjetividade. Nesse sentido, tanto o sonho quanto a embriaguez possuem uma mesma base originária, constituindo, assim, a integralidade de um mesmo acontecimento.

Todos esses argumentos de Nietzsche, em torno da poesia lírica, constituem a saída que ele aponta para o impasse estético relativo à possibilidade do poeta lírico como artista. Essa saída se opõe abertamente àquela apresentada por Schopenhauer para o mesmo impasse. Schopenhauer, diz Nietzsche:

[...] que não ocultou a dificuldade oferecida pelo lírico para o exame filosófico da arte, julgou ter descoberto uma saída, mas eu não posso acompanhá-lo nessa senda, conquanto só a ele, em sua profunda metafísica da música, foi dado ter em mãos o meio pelo qual o referido óbice poderia ser definitivamente removido, ou seja, tal como eu, segundo seu espírito e em sua honra, julguei havê-lo feito aqui (NIETZSCHE, 1992, p. 46).

Nietzsche admite que, é segundo o espírito da metafísica da música de Schopenhauer, que ele consegue remover o embaraço da poesia lírica. Tal como expomos, até o momento, a música dionisíaca é um acontecimento primário que motiva o processo de criação do poeta lírico, sendo que esse processo tem como prerrogativa a renúncia da subjetividade em todos os níveis de criação. Essa ideia de Nietzsche já não contempla o pensamento de Schopenhauer, que reincide numa posição que ele tanto relutou em aceitar, a saber, a contraposição do subjetivo e do objetivo. Essa contraposição, que aparece na estética de Schopenhauer em sua abordagem da poesia lírica e por extensão da canção, conflita com a sua afirmação da inutilidade do conceito no terreno estético.

Nietzsche se mostra mais atento do que Schopenhauer, quando diz que sobre o poeta lírico, “a estética moderna soube apenas acrescentar interpretativamente que aqui, ao artista ‘objetivo’, se contrapõe ao artista subjetivo. A nós serve-se pouco com essa interpretação [...]” (NIETZSCHE, 1992, p. 43).

Schopenhauer se serviu dessa interpretação ao lançar mão da segmentação estética tradicional entre subjetivo e objetivo. A suposta tendência a mesclar o ânimo subjetivo e a contemplação objetiva fez com que ele avaliasse a poesia lírica como uma forma imperfeita de arte. Disso decorre, segundo Schopenhauer, a sua incompletude e a sua instabilidade num conjunto dividido. Nietzsche cita um longo trecho de *O Mundo como vontade e como representação*, onde Schopenhauer descreve o caráter da poesia lírica da seguinte maneira:

É o sujeito da Vontade, ou seja, o próprio querer, que enche a consciência do cantante, amiúde como um querer liberto e satisfeito (alegria), com maior frequência porém como um querer inibido (luto), mas sempre com afeto, paixão, agitado estado de alma. Ao lado disso, no entanto, e concomitantemente, através do espetáculo da natureza circundante, o cantante toma consciência de si como um sujeito do puro conhecer desprovido de vontade, cuja inabalável e bem-aventurada calma apresenta-se agora em contraste com a pulsão [*drang*] do sempre limitado, e todavia sempre indigente querer: o sentimento desse contraste, desse jogo de alternância, é propriamente o que se exprime no conjunto da canção e o que em geral a condição lírica perfaz. Nesta, como se acerca de nós o conhecer puro a fim de nos libertar do querer e de sua impulsão: seguimo-lo; contudo, só alguns instantes: sempre de novo o querer, a lembrança de nossos fins pessoais, nos arranca da serena inspeção; mas também sempre de novo nos tira do querer a primeira bela cercania na qual se nos ofereça o puro conhecimento desprovido de vontade. Por isso, na canção e na disposição líricas andam em maravilhosa e desordenada mistura o querer (o interesse pessoal nos fins) e a pura contemplação da ambiência oferecida: relações entre ambos são procuradas e imaginadas; a disposição subjetiva, a afecção da vontade, comunicam à ambiência contemplada suas cores em reflexo e vice-versa: a canção autêntica é a expressão de todo esse estado de alma tão mesclado e dividido (NIETZSCHE, 1992, p. 47).

Ao fim da citação, Nietzsche diz que nessa descrição só se pode entender que a lírica é uma arte imperfeita devido à mistura dos estados inestéticos e estéticos, um traço que dificulta a sua plena realização como arte. Discordando do procedimento Schopenhaueriano para abordar o problema da poesia lírica, Nietzsche afirma de antemão a improcedência do uso da antítese do subjetivo e do objetivo, “[...] segundo a qual, como se fora uma medida de valor, mesmo Schopenhauer ainda divide as artes, é em geral improcedente em estética” (Idem, *Ibidem*).

O que Nietzsche está negando explicitamente na interpretação de Schopenhauer é a sua inferência de que toda a carga de sentimentos e apetites pessoais que comparecem na lírica a torna uma arte com traços subjetivos. Mas isso é algo inconcebível a partir da perspectiva nietzschiana, que compreende a arte subtraída dos conceitos humanos. Vale lembrar que, nesse momento de seu pensamento, Nietzsche entende a arte como obra da natureza na realização do mundo. Não é por acaso que ao apresentar suas ressalvas ao procedimento de Schopenhauer, ele enfatiza que a arte não tem como propósito “[...] a nossa melhoria e educação, tampouco que somos efetivos criadores desse mundo da arte [...]” (Idem, *Ibidem*). O mesmo ocorre na seção 2, quando caracteriza o dionisíaco e o apolíneo como poderes artísticos que irrompem da natureza para sua própria satisfação: por um lado, como o mundo de imagens do sonho, cuja perfeição não tem qualquer ligação com a atitude intelectual ou educação do indivíduo; por outro lado, como realidade embriagadora que novamente não leva em conta o indivíduo. Aqui, ele é inclusive destruído, libertado da individuação através de um sentimento místico de unidade.

Outro ponto que sempre acompanha a interpretação da arte em Nietzsche é a questão da imitação desses estados artísticos da natureza. Esse ponto é crucial em sua visão sobre a evolução singular da arte no caso grego. Se, por muito tempo, a imitação desses estados foi marcada na maioria das vezes pela discórdia, ou a alternância entre os impulsos, a partir de Arquíloco, a ocorrência da manifestação da música dionisíaca opera uma transformação no paradigma grego gerenciado pela arte apolínea. O ponto de mutação reside no símbolo como uma nova maneira de justificação do fundo dionisíaco.

A difícil confluência entre Apolo e Dionísio alcança em Arquíloco uma imagem arquetípica que marca o desenvolvimento da arte sob o prisma de uma imitação que expressa simultaneamente e integralmente todos os impulsos da natureza. Pelos cuidados da música:

O homem é incitado à máxima intensificação de todas as suas capacidades simbólicas; algo jamais experimentado empenha-se em exteriorizar-se, a destruição do véu de Maia, o ser uno enquanto gênio da espécie, sim, da natureza. Agora a essência da natureza deve expressar-se por via simbólica; um novo mundo de símbolos se faz necessário, todo simbolismo corporal, não apenas o simbolismo dos lábios, dos semblantes, das palavras, mas o conjunto inteiro, todos os gestos bailantes dos membros em movimentos rítmicos (NIETZSCHE, 1992, p. 35).

Arquíloco é, dessa maneira, o novo modelo grego que abre o caminho para a arte trágica, no qual Ésquilo e Sófocles inserem suas personagens trágicas que simbolizam “[...] a luta de ambas as formas de aparição da Vontade” (NIETZSCHE, 2005, p. 30), a apolínea e a dionisíaca, que agora convergem para atingir o mesmo alvo: “criar *uma possibilidade mais elevada da existência*” (Idem, Ibidem) através do gênio dionisíaco-apolíneo. Música e imagem, luz e sombra, criação e aniquilamento, dor e prazer são igualmente justificados sob a ótica de um jogo estético, que imita um primeiro jogo de configurações artísticas próprias da natureza.

Ao acompanharmos o posicionamento crítico de Nietzsche em relação ao questionamento schopenhaueriano do estatuto de arte da poesia lírica, é possível cogitar que por trás de sua resistência em aceitar o primado dicotômico entre o objetivo e o subjetivo há sinais de uma resistência mais ampla e de maiores consequências à própria dicotomia metafísica entre vontade/representação, dicotomia que sustenta o inteiro pensamento de Schopenhauer.

Embora, o conceito de Vontade permaneça flutuante nessa etapa inicial do pensamento de Nietzsche⁹⁸, há que se destacar que nas entrelinhas da tessitura de *O Nascimento da tragédia*, o dionisíaco e o apolíneo, ao serem assimilados sob a perspectiva da unidade primordial, representam graus de aparências dessa unidade com suas respectivas potências artísticas.

O chamado “miraculoso ato metafísico da ‘vontade’ helênica” aponta para isso. O gênio apolíneo-dionisíaco capaz de escutar a música originária – a inelutável dor primordial que anseia pela perpetuidade do fluxo da vida, mas que ao mesmo tempo ganha caráter simbólico ao ser transposta para a representação. Sob essa perspectiva, a libertação da vontade por parte do artista só diz respeito à sua vontade individual. A mistura do estado apolíneo e do dionisíaco configura a atuação lúdica dos impulsos artísticos da natureza, que marcam o movimento de concreção da vontade através de um jogo estético guiado por vias figurativas e não figurativas que presidem a arte como

⁹⁸ Exemplo dessa flutuação são as aspas utilizadas por Nietzsche em alguns registros do termo Vontade em *A visão dionisíaca do mundo* e também em *O Nascimento da tragédia*. No primeiro texto, Nietzsche utiliza o conceito com V maiúsculo e com aspas, em outros momentos ele utiliza o termo em maiúsculo sem as aspas, que parece indicar a diferença entre sua interpretação acerca da Vontade em relação ao significado schopenhaueriano. Já em *O Nascimento da tragédia* ele mantém o mesmo procedimento, porém ele emprega o termo em minúsculo. Mas em ambos os textos as aspas parecem indicar que ele está se apropriando da palavra já operando nela uma mudança ao interpretá-la como fenômeno estético nos gregos.

afirmação da vontade. A atividade do artista musical como porta-voz de Dionísio, o artista primordial, desdobra-se num material poético gerando uma representação que engloba o sonho e a embriaguez, os quais constituem uma mesma vontade como aparência do Uno-primordial.

Em um fragmento póstumo de 1871, Nietzsche assume claramente que essa interpretação favorece a resolução do problema schopenhaueriano que indica o desejo veemente da vontade em submergir-se no nada:

A jovialidade grega é o prazer da vontade, quando alcança um estágio: esse prazer se produz sempre de uma maneira distinta: Homero, Sófocles, o evangelho de João – três de seus estádios. Homero como triunfo dos deuses olímpicos sobre as terríveis potências titânicas. Sófocles como o triunfo do pensamento trágico e com a superação do culto dionisíaco de Ésquilo. O evangelho de João como triunfo da felicidade dos Mistérios, da santificação. Solução do problema schopenhaueriano: o desejo veemente *de submergir-se no nada*. Ou seja – o indivíduo é só aparência: quando chega a ser gênio, é então a meta do prazer da vontade. Ou seja, o Uno-Primordial, que sofre eternamente, intui sem dor. Nossa realidade é por um lado a do Uno-primordial, a daquele que sofre: por outro lado a realidade como representação daquele. – Aquela autossuperação da vontade, aquele renascimento, etc., são possíveis, porque a vontade mesma não é outra coisa senão aparência, e somente nela encontra o Uno- primordial uma aparência (NIETZSCHE, 2007, p. 190)⁹⁹.

Esse processo pode ser visualizado no final de *O Nascimento da tragédia* em que a obra de arte trágica, sendo o enlace entre música e mito trágico, representa, através do estado onírico e extático, a manifestação de um mesmo evento: o mundo todo da aparência como obra de um contínuo jogo da eterna potência artística originária:

Aqui o dionisíaco, medido com o apolíneo, se mostra como a potência artística eterna e originária que chama a 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 (NIETZSCHE, 1992, p. 143).

Chegamos finalmente, a um ponto em que é possível cogitar a hipótese de que em *O Nascimento da tragédia*, a partir da abordagem da poesia lírica e seus desdobramentos, até chegar à tragédia e ao ditirambo dramático, Nietzsche deixa subentendido que Dionísio e Apolo, em co-pertencimento à unidade primordial, estão radicados numa “vontade una”. Embora esta seja uma expressão extraída do vocabulário de Schopenhauer, ela ganha um novo sentido sob a sugestão de que o dionisíaco e o apolíneo não correspondem à distinção ontológica entre vontade/representação,

⁹⁹ Fragmento 7 [174].

essência/aparência, coisa-em-si /fenômeno. Ambos os impulsos atuam no mesmo plano, constituindo a unicidade da vontade sob a forma da representação. Em outra anotação do mesmo período de *O Nascimento da tragédia*, Nietzsche deixa isso mais explícito:

A dor é algo representado? *Só há uma vida, um sentir, uma só dor, um só prazer. Nós sentimos através e sob a mediação de representações. Não conhecemos então a dor em si, o prazer em si, a vida em si. A vontade é algo metafísico, o mover-se das visões originárias por nós representadas* (NIETZSCHE, 2007, p. 184)¹⁰⁰

Nessa passagem, o sentido de representação remete ao que Nietzsche insiste em nos comunicar ao longo de *O Nascimento da tragédia*: a saber, o fenômeno estético como a única via de justificar a existência e o mundo, que implica na possibilidade de viver apesar de sabermos algo sobre a verdade originária. Mas esse saber metafísico torna-se trágico quando dá passagem à arte. Somente ela pode contribuir para uma compreensão tácita da verdade originária, que reside em não conhecer a dor em si, o prazer em si e a vida em si. De modo que a pergunta: “a dor é algo representado?” pode ser remetida a outra pergunta seguida de uma resposta semelhante a que foi dada para a primeira:

Como surge a arte? Como remédio do conhecimento. A vida só é possível graças às imagens artísticas delirantes. A existência empírica condicionada pela representação. Quem precisa dessa representação artística? Se o originário necessita da aparência é porque sua essência é a contradição. A aparência, o devir, o prazer (NIETZSCHE, 2007, p. 184)¹⁰¹

A ideia da arte, como uma necessidade do Uno-originário, é a visada nietzschiana de uma metafísica com o selo trágico, na qual se anuncia uma tendência em escapar do legado dicotômico da metafísica tradicional que visa à obtenção da verdade acerca da existência e do mundo, acreditando que tal verdade comporta somente a beleza e a estabilidade. Schopenhauer, por sua vez, escapa dessa metafísica otimista ao caracterizar a essência do mundo e da vida como dor e sofrimento.

Contudo, essa caracterização é sustentada pela estrutura dualista Vontade/representação, que manifesta uma avaliação moral em torno do vir-a-ser de modo semelhante à da tradição metafísica. A proposta de ambas as perspectivas é a restrição do devir pela prática ascética. O ponto diferencial é que, em Schopenhauer, a arte é eleita como o ponto de partida dessa prática. Ele recorre até mesmo ao conceito

¹⁰⁰ Fragmento 7 [148].

¹⁰¹ Fragmento 7 [152].

de Ideia de Platão para sustentar o seu argumento de que arte é um caminho provisório para a suspensão do movimento da Vontade. Ou seja, com a contemplação estética, abre-se a possibilidade da negação do querer viver, uma ocorrência que Schopenhauer considera ser o ponto culminante da arte, no sentido de proporcionar um calmante (*Quietivo*) para o querer viver, “[...] a arte culmina com a exposição da autossupressão da Vontade mediante o grande quietivo que se lhe apresenta a partir do mais perfeito conhecimento de sua própria essência” (SCHOPENHAUER, 2005, p. 310).

Nietzsche, ao contrário, concebe a arte “[...] como festa de júbilo da vontade, ela é mais forte sedutora da vida” (NIETZSCHE, 2007, p. 94)¹⁰²; e ele tributa aos gregos o mérito dessa percepção, por terem feito da arte uma forma de conhecimento fundada a partir da contingência:

A arte se funda no engano: mas é porque nós não somos enganados? De onde procede o prazer do engano intentado, pela aparência que sempre é reconhecida pela aparência? A arte trata, portanto, a *aparência como aparência, não quer propriamente enganar, é verdadeira* (NIETZSCHE, 2007, p. 463)¹⁰³

A arte é, dessa maneira, o prazer encontrado na própria dor; a verdade de que tudo o que podemos conhecer se dá na dimensão da aparência. Esse ultimato de que a aparência é a verdade de nossa condição no mundo é, de acordo com Nietzsche, a única maneira de não entrarmos num estado mórbido de uma verdade absoluta que faz adormecer nossos instintos. Mas essa percepção só é possível se reconhecermos em nós mesmos uma força artística que corresponde à voz da natureza:

Vivemos, certamente, graças ao caráter superficial de nosso intelecto, em uma perpetua ilusão: então, para viver, necessitamos da arte a cada momento. Nosso olho nos paralisa nas *formas*. Contudo, se nós mesmos educarmos gradualmente este olho, veremos também reinar em nós mesmos uma *força artística*. Veremos até mesmo na natureza os mecanismos contrários ao *saber* absoluto: o filósofo *reconhece a linguagem da natureza* e diz: ‘necessitamos da arte e ‘só nos falta uma parte do saber’ (NIETZSCHE, 2001, p. 14-15).

Eis porque, para Nietzsche, a música dionisíaca é o texto original da vida que nunca se esgota nas interpretações. A música, como o elemento essencial da tragédia, é o que a torna a grande intérprete da natureza que não desvirtua o seu traço mais fundamental: a transformação constante de si mesma que condiciona a criação e o aniquilamento em seu modo trágico de ser. A proposta de Nietzsche é que o filósofo

¹⁰² Fragmento 3 [3].

¹⁰³ Fragmento 29[17].

volte a imitar essa atitude do artista trágico – que ele volte a ouvir a voz da natureza e crie conceitos sabendo de seus limites¹⁰⁴.

Por isso, a pedra de toque do trágico encontra-se em Dionísio. A intuição de que o devir é a prerrogativa de um processo artístico originário só se revela pela música. Quando Nietzsche diz que a arte dionisíaca também “quer nos convencer do eterno prazer da existência” (NIETZSCHE, 1992, p. 102), e que seu modo de convencimento não é o mesmo que o de Apolo, ele dá a entender que a música dionisíaca é a própria voz da natureza que diz: “sede como eu sou! Sob a troca incessante das aparências, a mãe primordial eternamente criativa, eternamente a obrigar à existência, eternamente a satisfazer-se com a mudança das aparências” (NIETZSCHE, 1992, p. 102).

Se a música, enquanto arte dionisíaca nos mostra que a verdade dos fenômenos, nos quais estamos incluídos, é dissolver-se no Uno-primordial, a arte apolínea, por sua vez, assume essa metafísica dionisíaca de fundo pessimista e a converte numa metafísica estética trágica que simboliza o dionisíaco em imagens constantemente renovadas.

O impulso apolíneo torna-se a condição para uma experiência salutar com a embriaguez dionisíaca, que Nietzsche assinala, várias vezes, não podendo ser vivenciada em seu estado puro. O elemento visual é o intermédio que nos resgata da fusão direta com a música dionisíaca, de modo que sem o apolíneo, Dionísio se extinguiria em si próprio, e, sem Dionísio, o impulso apolíneo perderia a correspondência com o movimento criativo originário. Em outras palavras, se se cultiva somente um dos modos da manifestação da vontade, corre-se o risco de ter uma visão da vida reduzida ao otimismo ou ao pessimismo, o que seria um desvirtuamento de seu movimento natural, cuja disposição é a criação e a reinvenção de si mesma no interior do devir. É essa visão que é mostrada pelo coro dionisíaco na seção 7 de *O Nascimento da tragédia*; a visão de que a vida, “no fundo de todas as coisas, apesar de toda mudança das aparências, é indestrutivelmente poderosa e cheia de alegria”. Essa é a maneira da música dionisíaca nos convencer do eterno prazer da existência, e que Nietzsche nomeia de “consolo metafísico”: a convicção de que a arte é o critério para

¹⁰⁴ “A palavra abrange apenas uma imagem e desta vez o conceito. Então o pensamento contém grandezas artísticas. Toda a denominação constitui uma tentativa de chegar à imagem. Nossa ligação com todo ser verdadeiro é superficial, falamos a linguagem do símbolo, da imagem, a seguir nos lhes acrescentamos qualquer coisa com uma força artística, reforçando os traços principais e omitindo os traços secundários” (NIETZSCHE, 2001, p. 17).

estabelecer o valor da vida que não se encontra nem no otimismo ao modo socrático e nem no pessimismo abandonado em si mesmo. Porque a primeira tendência sugere o impossível, corrigir o que não é passível ser corrigido: a contradição e a dor como a verdade da vida. A segunda tendência sugere que se esse substrato da vida é incorrigível, não nos resta alternativa senão nos resignar e negar a vida.

Eis a tensão que leva Nietzsche a buscar nos gregos da época trágica uma alternativa que não seja otimista e nem pessimista. A tragédia seria essa alternativa, porque ela apresenta o terrível substrato da vida com acréscimo do consolo metafísico, que Nietzsche acentua ser o sentimento que toda verdadeira tragédia nos deixa.

É importante salientar que, esse consolo metafísico é decorrente de uma experiência ainda mais intensa com o êxtase dionisíaco, onde todas as sensações e sentimentos transcendem o grau habitual, o que pode acarretar um perigo latente do pessimismo. O êxtase dionisíaco, ao afastar o indivíduo do mundo comum, mostra-lhe que a vida e o mundo são constituídos de nascimento e perecimento, de modo que, ao retornar à superfície recortada e ordenada pelo princípio de individuação, o homem corre o risco de entrar num estado de alma propensa a negar a vontade.

Nesse sentido, o homem dionisíaco se assemelha a Hamlet: ambos lançaram alguma vez um olhar verdadeiro à essência das coisas, ambos passaram a *conhecer* e ambos enojam 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 desconjuntado (NIETZSCHE, 1992, p. 56).

De acordo com esse argumento, quem olhou o fundo dionisíaco tem asco de agir e permanece imobilizado: “O conhecimento mata a atuação, para atuar é preciso estar velado pela ilusão” (Idem, *ibidem*). Aqui, Nietzsche põe em questão o conhecimento em contraposição à arte, que intervém como cura e salvação do conhecimento dionisíaco; vale dizer, cura do pessimismo que, se for contemplado diretamente, pode petrificar tal como quem olha diretamente para os olhos de Medusa. É então que o coro satírico é o ato salvador; nele, Dionísio, o deus da embriaguez, é também uma forma de ilusão, mas uma ilusão que ao invés de velar, desvela. Dionísio, sempre inseparável de Apolo, ou seja, a força criadora da natureza requer tanto uma quanto outra; de modo que o coro é o prenúncio da bela tragédia, que, tem como tema, o terrível que mobiliza o homem para a arte do jogo:

Na medida em que o impulso que cria o terrível na vida aparece aqui como impulso artístico, com seu sorriso, como uma criança que joga. O elemento comovedor é impressionante na tragédia, e como tal consiste em que vemos diante de nós mesmos o impulso espantoso que nos move à arte e ao jogo. O mesmo se pode dizer da música: ela é uma imagem da vontade em um sentido então mais universal que a tragédia. Nas outras artes as aparências nos sorriem, no drama e na música é a vontade mesma. Quanto mais profundamente estamos convencidos do caráter nefasto desse impulso, tanto mais comovedora é a ação deste jogo (NIETZSCHE, 2007, p. 181)¹⁰⁵

Aqui já se faz ouvir o “sim” ao dionisíaco como um sim à vida, porque, é por ela e para ela que o coro acontece. A visão da natureza através do sátiro representa uma peça teatral: “Se ela mesma a vê, não sabemos, e, no entanto, ela a representa para nós, que estamos acantoados. Sua peça é sempre nova, pois ela sempre cria novos espectadores. A vida é sua mais bela invenção, e a morte é o seu artifício para ter muita vida” (NIETZSCHE, 2007, p. 419)¹⁰⁶

Com esse argumento, Nietzsche se afasta da estimativa negativa de Schopenhauer que vê imperar na natureza a insatisfação da vontade. A inserção do prazer na Vontade mediante a transfiguração apolínea de Dionísio aponta mais uma vez que o verdadeiro “sujeito da arte” não é o indivíduo, e, sim, as forças artísticas da natureza como expressão da vontade e de sua necessidade constitutiva da aparência para aliviar a todo instante seus conflitos intrínsecos, ou seja, “Há uma necessidade de sofrimento – mas também uma consolação” (NIETZSCHE, 2007, p. 135)¹⁰⁷

Ao desenvolver sua teoria acerca do coro nas seções 7 e 8, Nietzsche já apresenta uma compreensão trágica da existência, colocando em relevo a figura de Dionísio. Em sua *Tentativa de autocrítica*, ele lamenta ter obscurecido essa intuição com fórmulas modernas. Mas, mesmo aos olhos desse leitor mais exigente, que é o autor da *Tentativa de autocrítica*, ele não deixa de enaltecer a sua primeira obra, que embora, tenha como plano de fundo uma metafísica de artista: “[...] este livro temerário ousou pela primeira vez aproximar-se – *ver a ciência com a óptica de artista, mas a arte com a da vida...*” (NIETZSCHE, 1992, p. 15). Neste ponto, encontra-se a confirmação de que *O Nascimento da tragédia* tem em vista o problema da ciência, que não pode ser reconhecida em seu próprio terreno. Porém, quando Nietzsche diz que a

¹⁰⁵ Fragmento 7 [129].

¹⁰⁶ Fragmento 24[3].

¹⁰⁷ Fragmento 5 [102].

obra também procurou ver a arte com a óptica da vida, ele está se referindo ao problema do pessimismo, o que justifica a mudança do título para *O Nascimento da tragédia ou helenismo e pessimismo*

Além dessa ressalva, queremos chamar a atenção para outra que aparece mediante a indagação: “O que é dionisíaco?”. Uma pergunta que Nietzsche também admite que na ocasião de sua autocrítica, ele, talvez, respondesse com mais precaução, por se tratar de uma questão psicológica muito difícil. Mas, apesar de todas as restrições expostas em sua autocrítica, ele declara que, em sua primeira obra, há uma resposta a essa pergunta. E ele reafirma isso em *Ecce homo*, ao dizer que a compreensão do fenômeno dionisíaco nos gregos, em sua primeira obra, – “oferece a primeira psicologia dele, enxerga nele a raiz única de toda arte grega” (NIETZSCHE, 1995, p. 62).

Julgamos que essa psicologia se encontra nas seções 5 e 6, tendo como mote a poesia lírica e seu desdobramento na canção popular, nos quais remetem à relação entre Dionísio, Uno-primordial e a música. Mas é nas seções 7 e 8 que a psicologia da tragédia aparece de maneira mais nítida. Mesmo porque, como já foi indicado, é na abordagem do coro que vemos a relevância de Dionísio para o florescimento da arte trágica. Sua tese central é de que a vida mesma é portadora de elementos de sua própria criação, o que a mantém perene, apesar da incessante destruição das aparências. Ou seja, a vida é a poiesis originária que deve ser priorizada no fazer artístico humano.

Para argumentar que, priorizar a arte é o mesmo que priorizar a vida, Nietzsche nos leva às raízes da cultura grega em que a música liberava os afetos do homem, dando-lhe o poder de se tornar visionário de uma “[...] natureza, na qual ainda não laborava nenhum conhecimento, na qual os ferrolhos da cultura ainda continuavam inviolados – eis o que o grego via no seu sátiro, que por isso mesmo não coincidia com o macaco” (NIETZSCHE, 1992, p. 57).

A figura do sátiro é aqui contraposta ao do homem moderno, e Nietzsche está pensando esse homem moderno civilizado como produto do protótipo do homem teórico socrático¹⁰⁸ que, diante do sátiro, se “reduziria a uma mentirosa caricatura”.

¹⁰⁸ Contudo, no prólogo 2 de *Ecce homo*, Nietzsche contrapõe o sátiro ao santo: “Não sou, por exemplo, nenhum bicho-papão, nenhum monstro moral – sou até mesmo uma natureza oposta à espécie de homem que até agora se venerou como virtuosa. Cá entre nós, parece-me que justamente isso forma parte de meu orgulho. Sou um discípulo de do filósofo Dionísio, preferiria ser um sátiro a ser um santo”. No contexto dessa obra, Nietzsche já não se encontra mais preso à questão da contraposição entre otimismo e

Diferente do sátiro, o homem teórico não é o homem da ação, porque, ele acredita na causalidade, e se ampara definitivamente no conhecimento lógico, fazendo desse conhecimento uma maneira de fixar a existência a partir de uma representação que prescinde do trágico, do instinto dionisíaco que mobiliza o apolíneo a agir não contra ele, mas a favor dele na medida em que o traduz mediante figuras que representam a sua natureza repleta de dor.

Essa representação, que Nietzsche interpreta como sendo a autêntica verdade da natureza, é contrária à mentira da civilização orientada pelo racionalismo socrático que se impõe como a única realidade. Esse contraste é claramente exposto como sendo semelhante à fórmula kantiana coisa-em-si e fenômeno, e Nietzsche acrescenta que a tragédia, com seu consolo metafísico, “aponta para a vida perene daquele cerne da existência, apesar da incessante destruição das aparências, do mesmo modo o simbolismo do coro satírico já exprime em um símile a relação primordial entre coisa em si e fenômeno [...]” (NIETZSCHE, 1992, p. 57).

A ocorrência da fórmula kantiana aparece nitidamente nessa seção como uma estratégia para anular a ideia socrática de que a razão pode estabelecer uma verdade superior, ou seja, essa fórmula, que anuncia a impossibilidade do conhecimento teórico demonstrar a essência, é tomada por Nietzsche como o limite absoluto de todo conhecimento em torno do Uno-primordial. Essa impossibilidade é que revela a verdade da atuação da aparência apolínea no terreno que lhe é próprio – o terreno da arte e não o da ciência. O contraponto entre sabedoria trágica e racionalismo socrático revela-se como estratégico para Nietzsche inserir a sua tese de que a tragédia é a representação que melhor traduz o Uno-primordial, porque, “na jovialidade grega o Uno produz desde si mesmo a aparência: como pode existir a aparência? Só como aparência artística. Ao Uno, ao que ele é, não se pode acrescentar nada” (NIETZSCHE, 2007, p. 187)¹⁰⁹.

pessimismo que na ocasião da primeira fase de seu pensamento, mais precisamente, em *O Nascimento da tragédia*, ele às vezes parece tomar partido pelo pessimismo sem especificar, tal como ele faz em sua *Tentativa de autocrítica*, o tipo de pessimismo característico dos gregos, ou como na seguinte passagem de *Ecce homo*, “[...] Ao reconhecer Sócrates como *décadent*, eu havia dado uma prova inteiramente inequívoca do quão pouco a segurança de minhas garras psicológicas era ameaçada por quaisquer idiosincrasias morais – a moral mesma como um sintoma de decadência é uma inovação, uma singularidade de primeira ordem na história do conhecimento. Quão alto [...] havia eu saltado acima da lastimável conversa de néscios sobre otimismo *versus* pessimismo!” (NIETZSCHE, 1995, p. 63). Aqui Nietzsche concebe tanto o otimismo quanto o pessimismo pertencentes a um mesmo terreno: a moral.

¹⁰⁹ Fragmento 7 [163].

A partir desse fragmento, podemos, sem sombra de dúvida, entender que a música para Nietzsche não apresenta a vontade como o substrato que está acima e antes de toda aparência, mas sim, a vida que aparece como dor e contradição sob o signo da aparência:

O submergir completamente na aparência – é o fim supremo da existência: ali onde a dor e a contradição não aparecem como existentes. – Nós reconhecemos a vontade primordial só através das aparências, é dizer, nosso conhecimento mesmo é um conhecimento representado, ou seja, um espelho de um espelho (NIETZSCHE, 2007, p. 189)¹¹⁰.

Desse modo, como observa FINK (1965), a diferença ontológica entre vontade e representação, ou coisa em si e aparência, que Nietzsche herda de Schopenhauer, ao ser transposta para a relação Apolo e Dionísio, como dois modos distintos de manifestação da vontade, não demarcam uma estrutura dualista, mas o movimento, um processo de criação:

O mundo é um jogo do fundo original que produz a multiplicidade do ser individualizado, como o artista produz a sua obra. Ou melhor ainda: a atividade do artista, sua criação é apenas um reflexo e uma pálida repetição da poiesis original da vida cósmica. Na medida em que a arte é compreendida como arte *trágica*, ela torna-se o símbolo ontológico de Nietzsche (FINK, 1965, p. 38).

O elemento que faz da arte um símbolo ontológico é a música. Nietzsche a focaliza como o aspecto fundamental para a realização da tragédia, o que justifica sua discussão em torno da poesia lírica e da canção popular como pistas de que a arte trágica nasce da música, a simbolização mais original da dor originária “[...] a descarregar-se sempre de novo em mundo de imagens apolíneo” (NIETZSCHE, 1992, p. 60).

Desse modo, entendemos que, ao fazer da música o principal vetor de sua primeira obra, Nietzsche não está recusando somente a dialética otimista e sua recusa à embriaguez dionisíaca. Ele está também problematizando um tipo de pessimismo que tende a negar o vir-a-ser inerente à vida. Esse tipo de pessimismo, que Nietzsche mais tarde chamará de pessimismo da fraqueza, nega o vir-a-ser na medida em que faz dele sinônimo de um sofrimento que só pode ser suportado de forma resignada. Isso elimina a possibilidade de interpretá-lo a partir de uma visão artística do mundo e da vida. Embora Nietzsche só assuma tardiamente que a negação da vida é o ponto em comum

¹¹⁰ Fragmento 7 [172].

entre otimismo e pessimismo, a fórmula do trágico esboçada em *O Nascimento da tragédia* já revela a conquista de uma interpretação que se acentuará cada vez mais ao longo e seu pensamento: “ver a ciência com a óptica do artista, mas a arte com a da vida”.

CONCLUSÃO

Em *Humano, demasiado humano*, Nietzsche faz a seguinte declaração sobre a sua vontade de trágico relacionada ao pessimismo:

– Que, em conclusão, eu ponha minha oposição ao pessimismo romântico, ao pessimismo dos que se privam, dos desafortunados, dos superados, em uma fórmula ainda: há uma vontade de trágico e de pessimismo que é o signo, tanto do rigor quanto da força do intelecto (do gosto, do sentimento, da consciência). Com essa vontade no peito, não se teme o temível e problemático que é próprio de toda existência; até mesmo se procura por ele. Por trás de uma tal vontade está o ânimo, o orgulho, a aspiração por um grande inimigo . – Esta foi minha perspectiva pessimista desde o começo (...) (In *Os pensadores*, p. 128).

A partir desse fragmento, presente na obra considerada como ponto de transição do pensamento de Nietzsche, nós queremos chamar a atenção para a questão da aspiração por um grande inimigo que o filósofo aponta como sendo a perspectiva que ele sempre tomou em seu pensamento, desde o começo. Sabemos que o grande inimigo que Nietzsche enfrenta no começo de seu pensamento é Sócrates. Aliás, como ele dirá em um fragmento póstumo, “Sócrates, simples confissão de minha parte, encontra-se tão próximo de mim que estou em perpétuo combate com ele” (NIETZSCHE, 2001, p. 86).

No primeiro enfrentamento de Nietzsche com Sócrates, a causa a ser defendida é a arte, e, através dela, a vida. Para tanto, o jovem Nietzsche contou com os amigos que nessa ocasião ele julgou serem os grandes aliados para dar prosseguimento ao empreendimento moderno de devolver à arte a grande tarefa que lhe fora confiscada: a de “justificar a existência”, ou melhor, restabelecer o vínculo entre a arte e a “seriedade da existência”. Dentre os amigos de Nietzsche, encontra-se aquele que, posteriormente, se tornará seu grande inimigo no sentido positivo da palavra¹¹¹; trata-se de seu grande mestre Schopenhauer. A este, Nietzsche deve aquilo que se tornou a principal motivação de sua atividade filosófica: o problema da existência.

Para Nietzsche, Schopenhauer “[...] retorna aos problemas originais mais profundos da ética e da arte, ele ressalta a questão do valor da existência”

¹¹¹ “O homem do conhecimento não só deve amar seus inimigos, deve também poder odiar seus amigos” (NIETZSCHE, 1995, p. 20).

(NIETZSCHE, 2001, p. 6) frente à terrível e problemática ausência de sentido em que ele está imerso: a vida é fruto de uma Vontade cega que age sem alvo e sem razão, de modo que sua essência é dor e sofrimento, não há como fugir dessa verdade. É essa a posição de Schopenhauer a respeito da situação humana.

A pequena a história de Sileno apresentada a nós, por Nietzsche, em *O nascimento da tragédia*, deixa claro a concordância de Nietzsche quanto a esse aspecto terrífico da existência retratada por Schopenhauer em sua metafísica da vontade. O companheiro de Dionísio responde ao Rei Midas que o melhor para ele seria nunca ter nascido, não ser; mas, uma vez, ele tendo nascido, o melhor para ele seria morrer logo. Na história de Sileno se desvela a verdade da vida: o quanto ela é miserável e efêmera, e como os homens são filhos do acaso e do tormento.

Eis, pois, a “seriedade da existência” que a arte moderna já não toma mais como sendo um problema, posto que o homem moderno desdobre sua existência tendo como amparo a soberania da razão, que, desde o otimismo socrático, é posta como capaz de corrigir a contingência de nossa existência através da descoberta de que por trás dela se encontra uma essência estável, boa e bela. E se assim é, não há nada a ser criado, basta ao homem confiar na promessa socrático-platônica de que tudo deve ser consciente para ser belo e bom.

É em combate a essa ilusão que o pensamento de Schopenhauer, e, através dele, o de Kant, são de muito valor para o jovem Nietzsche. O que justifica o motivo de sua primeira filosofia estar inclinada à discussão de uma das mais antigas aporia da metafísica: a dicotomia entre essência e aparência, que ressurge na modernidade como coisa-em-si e fenômeno, Vontade e representação, acrescida de uma crítica à capacidade da razão de acessar a essência produzindo conceitos que se confundem com ela.

Em nossa interpretação, o que Nietzsche reclama, ao tomar essa senda aberta por Kant e Schopenhauer, é uma filosofia que possa sentir tragicamente que seus conceitos devem ser construídos a partir do “temível e problemático que é próprio da existência”; uma filosofia que, até mesmo, procure esses aspectos terríveis e problemáticos da existência, como ele propõe no fragmento supracitado. Essa procura pelo temível e problemático é o que põe em movimento o pensamento, retirando-o de sua imobilidade, tal como ele se encontra na modernidade.

O que nós procuramos mostrar em nossa Tese, a partir de uma rede de amizade que envolve Nietzsche, Wagner, Schopenhauer e Kant, tendo como problema a questão metafísica socrático-platônica e sua malograda interferência na arte, foi à maneira como Nietzsche se apropriou dos conceitos vontade e representação, coisa-em-si e fenômeno, na tentativa de radicalizar a proposta que surge a partir deles: a crítica da razão como abertura para uma nova metafísica que se espelhe na arte trágica dos gregos, “A nova metafísica como seriedade terrível” (NIETZSCHE, 2001, p. 17). Uma metafísica de artista, que tenha como objeto de reflexão a força descomunal e invisível da vida impossível de ser contida, e, principalmente, impossível de se conhecida em si mesma. Trata-se de uma metafísica que aprecie a arte como prerrogativa para dar sentido à vida, sem contrariar e negar a sua natureza trágica.

Para chegar a esse propósito, percorri um caminho buscando explicitar, primeiramente, as duas principais influências no empreendimento estético do jovem Nietzsche: a) A filosofia da vontade de Schopenhauer e sua compreensão da representação sob dois registros: a do conhecimento empírico e a do conhecimento estético; b) a proposta wagneriana de renovação da cultura alemã, tendo como apoio teórico o pensamento de Schopenhauer, sobretudo, a sua teoria da arte musical.

Ao que concerne à influência de Schopenhauer, procuramos mostrar os três movimentos de *O mundo como vontade e como representação* culminando em sua estética como um meio temporário apontado pelo filósofo para que o homem possa se libertar da servidão da vontade. No primeiro movimento, destacamos, a partir da estrutura básica de seu idealismo, o mundo sob o ponto de vista da representação, a questão da intuição empírica. Tomamos o conceito de intuição de Schopenhauer como objeto de estudo no primeiro capítulo desta Tese, porque a distinção traçada entre o intuitivo e o abstrato já configura a problematização da capacidade racional de elaborar conceitos. Esta capacidade é descrita como um acontecimento secundário. Schopenhauer destaca a sua dependência do agrupamento prévio de uma série de informações por meio da intuição. A capacidade racional é uma representação de uma primeira representação dada pela intuição empírica.

Essa prioridade que Schopenhauer concede à intuição no plano do conhecimento exerceu em Nietzsche uma forte influência com relação aos seus próprios trabalhos filológicos, os quais ganhariam um teor menos erudito, superando a estreiteza

científica da filologia acadêmica¹¹². Acompanhando em grande parte seu mestre, Nietzsche entende que o estudo filológico é um instrumento guiado pelo conhecimento lógico-racional, cuja linguagem somente se dá conta de traduzir sob a forma do conceito, o que a intuição (*Anschauung*) nos fornece. Ela não está apta para dizer o que é o mundo fora dos limites de nossa representação.

Para Schopenhauer, o que está inscrito no conhecimento movido pelo princípio de razão é a sua insuficiência ontológica em relação à essência dos fenômenos. O entendimento só pode conhecê-los em sua multiplicidade empírica, que nada mais são do que a manifestação da Vontade dada no espaço, no tempo e na causalidade. Ao marcar essa insuficiência da razão, Schopenhauer apresenta a tese do corpo próprio como o ponto de ligação entre o mundo exterior e o mundo interior, ou seja, o corpo é instituído como o lugar onde ocorre uma conexão adequada e executada no ponto certo entre a experiência externa e a interna. É com base nessa conexão que a metafísica schopenhaueriana se faz a contrapelo da tradição, ao encontrar no corpo e não na razão, o terreno mais propício à elaboração do conhecimento metafísico.

Ao tomar a identidade entre a vontade e o corpo como verdade filosófica, Schopenhauer quer dizer que o corpo, sob o ponto de vista metafísico, é a visibilidade da vontade, é a sua concreção. O corpo é, portanto, vontade objetivada que se tornou representação, daí o sentido da expressão que define o corpo como “objetividade da vontade”. Esse termo, como observa Cacciola, “é escolhido para expressar o aparecer (*erscheinen*) da vontade no corpo em ação, sem que este se torne um objeto ou uma representação entre outras”. (CACCIOLA, 1994, p. 42). Aqui, no terreno metafísico, o corpo já não é mais visto como um objeto em relatividade com os outros objetos, ele é visto em si mesmo, ele é a própria vontade manifesta de modo objetivo, é a partir dele que a vontade se torna objeto.

É exatamente este duplo conhecimento do corpo que remete ao próprio título da obra capital de Schopenhauer, *O mundo como vontade e como representação*, isto é, o corpo tal como o mundo, possui dois lados: 1º) ele é objeto imediato, o lugar onde se

¹¹² Como observa VATTIMO, “Ao apresentar-se em Basileia, em 1869, com a lição inaugural sobre Homero e a filologia clássica, e depois com as conferências de 1870 sobre *Drama musical grego e Sócrates e a tragédia*, Nietzsche mostra entender o próprio trabalho filológico num sentido que não é o da filologia acadêmica dominante, e que o aproxima, pelo contrário, da filosofia ou pelos menos daquilo que ele, sob a influência de Schopenhauer, considera como tal” (Cf. *Introdução a Nietzsche*, 1985, p. 13-14). Em diversas correspondências aos seus amigos, Nietzsche expressa o seu descontentamento com relação ao modo como a Filologia procedia com relação ao estudo da antiguidade.

inicia o conhecimento, o qual é convertido em intuição mediante o próprio corpo, que é um objeto entre objetos; 2º) esse mesmo corpo aparece como objetivação do outro aspecto do mundo, o mundo sob o ponto de vista da Vontade. Essa dupla referência do corpo é o argumento utilizado por Schopenhauer para afirmar que ele é o lugar no qual se dá a descoberta do significado do mundo como representação.

Pode-se dizer que a inovação da filosofia de Schopenhauer se encontra mais explícita em sua metafísica da vontade, na medida em que o próprio corpo é interpretado como o lugar em que se dá a experiência com a Vontade. Essa interpretação tem como principal objetivo não conceder a metafísica um caráter suprassensível, uma vez que ele (o corpo) é o caminho que nos aproxima do em-si do mundo. Esse caminho que Schopenhauer nomeia de “via subterrânea” é uma forma de suprir a metafísica kantiana que decretou que o em-si é um “x” totalmente desconhecido, e a experiência fenomênica se restringe somente ao que se apresenta no mundo externo, o que dá a entender que os objetos são apenas representações. Mas, para Schopenhauer, caso os objetos fossem somente representações, eles não passariam de simples “fantasmas vazios”.

Nós mesmos seríamos esses simples fantasmas se não reconhecêssemos que nosso corpo, além de ser um objeto entre objetos, é também, ao mesmo tempo, um princípio metafísico imediatamente conhecido por cada um de nós como “minha vontade”, que diz respeito ao nosso *querer*, a nossa instância mais íntima que motiva todas as nossas ações no mundo, as quais conflitam com outras vontades que, igualmente a minha, são motivadas por um mesmo *querer*: a busca pela satisfação que nunca se conclui.

A nossa passagem pelo livro segundo de *O mundo como vontade e como representação* se fez necessária para chegarmos exatamente na questão central do pensamento de Schopenhauer: a origem metafísica do sofrimento radicado no processo de objetivação da Vontade que funda o mundo e a vida através de sua própria autodiscordância, de seu querer eternamente insatisfeito. A partir dessa noção, apresentamos o conceito *principium individuationis* como o centro da apreciação negativa de Schopenhauer em torno da vida, ou mais precisamente, em torno do “querer viver”. A partir dele decorre o pessimismo de Schopenhauer, que consiste na afirmação de que toda vida manifestada num indivíduo está destinada ao sofrimento. E ele utiliza

uma passagem que se tornou célebre em seu pensamento para ilustrar que os indivíduos, finitos e plurais se combatem entre si numa guerra interminável:

(...) a visibilidade mais nítida dessa luta universal se dá justamente no mundo dos animais – o qual tem por alimento o mundo dos vegetais – em que cada animal se torna presa e alimento do outro, isto é, a matéria, na qual a Ideia se expõe, tem de ser abandonada para exposição de outra, visto que cada animal só alcança sua existência por intermédio da supressão contínua de outro. Assim a Vontade de vida crava continuamente os dentes na própria carne e em diferentes figuras é seu próprio alimento, até que, por fim, o gênero humano, por dominar todas as demais espécies, vê a natureza como um instrumento de uso. Esse gênero humano, porém (...) manifesta em si próprio aquela luta, aquela autodiscórdia da Vontade da maneira mais clara e terrível quando o homem se torna lobo do homem, *homo homini lupus* (SCHOPENHAUER, 2005, p. 211-212).

A questão posta nessa visão da natureza como o lugar em que a luta pela vida está condicionada pela destruição entre os indivíduos, é que tudo isso, paradoxalmente, diz respeito à manifestação da Vontade no plano do mundo fenomenal, mas não diz respeito a ela própria enquanto coisa-em-si, de modo que a vida, ela mesma, sendo fenômeno da Vontade, constitui um obstáculo para nos livrarmos do sofrimento.

Frente a isso, Schopenhauer chama atenção para o caso peculiar do sofrimento humano e suas ilusões para contornar esse problema de ordem metafísica. Dentre essas ilusões encontra-se o seu próprio conhecimento sob o domínio do princípio de razão, mediante o qual, o homem procura justificar o seu sofrimento através de motivos exteriores a si mesmo, quando, na verdade, é nessa forma de conhecimento que a vontade alcança o grau mais elevado de sua objetivação, de modo que o conhecimento, seja ele intuitivo, seja racional, está submetido à Vontade. A noção de interesse e de egoísmo é o que norteia a forma do conhecimento que rege e mantém nossa existência nas fronteiras do princípio de individuação, na qual o nosso corpo está enraizado, e nele se dá a identidade entre nosso querer e a cognição.

Diante disso, o problema de fundo que atravessa todo o pensamento de Schopenhauer é a busca por um conhecimento que possa representar a Vontade sem que ela exerça o seu poder sobre o homem. Isso implica numa forma de conhecimento em que o homem possa elevar-se acima do princípio de individuação, suplantando, assim, sua condição individual submetida a formas subordinadas do princípio de razão, em que as relações se estabelecem nos planos temporais, espaciais e causais. Nesse âmbito, o conhecimento do indivíduo está a serviço da Vontade, e ele só a conhece tendo como

referência suas manifestações particulares. A forma de conhecimento que, para Schopenhauer, tornaria possível ao homem livrar-se de si mesmo, e conseqüentemente, da Vontade, é a arte.

O privilégio concedido ao conhecimento estético no pensamento de Schopenhauer consiste em seu poder de proporcionar ao homem um esquecimento temporário de que ele é um ser de vontade. Trata-se, agora, de uma metafísica do belo, que tem como foco não mais as manifestações da vontade no princípio de individuação, mas a Ideia, que Schopenhauer entende como a objetividade imediata e adequada da Vontade. E ele a compreende como um objeto de ordem metafísica que somente a arte está apta a conhecer. O caráter metafísico da Ideia reside no fato de esta está situada num nível intermediário, entre a Vontade e o mundo da representação. É através dela que a Vontade entra no mundo fazendo aparecer o mundo dos fenômenos, a instância em que se encontram os indivíduos. O argumento de Schopenhauer a respeito da relação entre Ideia, Vontade e representação (fenômeno) é muito semelhante ao argumento platônico, aliás, ele próprio descreve essa relação da seguinte maneira:

Todas as Ideias se expõem em inúmeros indivíduos e fenômenos particulares, com os quais se relacionam como os modelos se relacionam com suas cópias. 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. Nessas formas reconhecemos as diversas figuras do princípio de razão, que é o *princípio último de toda finitude, de toda individuação [das letzte Prinzip aller Endlichkeit, aller Individuation, aller Individuation]*, forma universal da representação tal como esta se dá ao conhecimento do indivíduo. A Ideia, ao contrário, não lhe cabem pluralidade nem mudança. Enquanto os indivíduos, nos quais a Ideia se expõe, são inumeráveis e irrefreavelmente vêm-a-ser e perecem, ela permanece imutável, única e a mesma (SCHOPENHAUER, 2005, p. 235-236).

É com esse argumento que Schopenhauer justifica a contemplação estética como um modo especial de conhecimento. Trata-se de uma intuição de outra ordem, que exige não mais o sujeito do conhecimento, e sim, um “puro sujeito do conhecimento” alheio ao princípio de individuação. Durante o tempo em que esse sujeito contempla a Ideia, ele desconhece qualquer tipo de sofrimento, porque ele está afastado da Vontade, que é negada, temporariamente, na medida em que ele não é mais um sujeito do *querer*.

A compreensão de Schopenhauer acerca da estética está voltada para essa finalidade, isto é, possibilitar um saber não-representativo ao modo do conhecimento constituído no plano da aparência, a fim de alcançar um nível de saber que libere o

homem das carências, dos desejos que são causas do sofrimento. A meta da arte é, dessa maneira, mostrar a vanidade da individuação, e o quanto ela é ilusória e irreal frente à terrível verdade que ela tenta em vão esconder. É nesse ínterim que Schopenhauer apresenta a tragédia como à arte que expõe o sofrimento humano num grau mais intenso, mostrando que os indivíduos não só estão imersos numa tempestade de paixões e de interesses, como também mostra que o crime maior que os indivíduos expiam no mundo, é o fato de eles terem nascidos.

Estamos frente ao dito de Sileno, e a tragédia para Schopenhauer significa a aceitação resignada dessa verdade irreversível, de modo que a arte trágica é, dentre todas as artes, a que mais proporciona a negação da vontade de vida pelo fato de o sofrimento ser o seu principal foco, e, juntamente a ele, a resignação diante da catástrofe da existência. Aqui, temos uma propedêutica da meta do pensamento de Schopenhauer, que é o rompimento ascético da vontade no terreno ético, mas que já se anuncia em sua compreensão da arte, sobretudo, na tragédia.

Mas, mesmo que a tragédia tenha a peculiaridade de expor o sofrimento de modo mais acentuado e a resignação como meio de lidar com esse sofrimento, a arte trágica, assim, como as outras artes, são oriundas da imitação das Ideias, o que ainda configura uma representação distante da Vontade em-si. É sob esse ponto de vista que Schopenhauer apresenta a tese de que a música é uma arte excepcional possuindo traços completamente diferentes das outras artes.

No encerramento do nosso primeiro capítulo, apresentamos a compreensão da música em Schopenhauer como o coroamento de sua estética. Pode-se dizer que a arte musical comporta um caráter metafísico mais denso do que as outras artes, sob o argumento de que ela é a própria linguagem da Vontade na medida em que não é apenas cópia ou repetição de Ideias; ela se refere ao íntimo de nós mesmos e do mundo, de modo que seu objeto é a própria Vontade. A música, chamada de essência do mundo e linguagem universal, no entendimento de Schopenhauer, é a música instrumental, mas precisamente, a chamada clássica ou erudita. Aquela composta pelos gênios da música que comunicam ao mundo o sentimento universal de pertencimento a uma mesma Vontade.

É em função dessa relevância dada à música que apresentamos, no segundo capítulo de nossa Tese, o vínculo entre Nietzsche, Schopenhauer e Wagner. A nossa

intenção foi mostrar que a causa comum defendida por Nietzsche e Wagner, que é o ressurgimento de uma cultura trágica, está articulada com a teoria musical de Schopenhauer. E, nessa ocasião, a imagem de Wagner é, para Nietzsche, a que mais estava inclinada no propósito de fazer da música a principal condutora da cultura alemã, pelo fato de seus dramas trazerem de volta os mitos germânicos. Nesse sentido, a contribuição de Nietzsche é fazer com que seus conhecimentos filológicos, ao invés de terem como meta a ciência, tenham como finalidade a promoção da cultura. É no contexto deste programa de renovação da cultura que devemos compreender a hipótese da música como o canal capaz de reconduzi-la aos seus impulsos originários, mediante os quais ela fora constituída. A tragédia grega é exemplar para a elaboração dessa hipótese. Como observa Vattimo (1985, p. 20):

Ainda que surja, antes de mais, como hipótese filológica sobre o nascimento da tragédia – e como tal discutida, e criticada pelos filólogos (...) – a importância dessa proposta de Nietzsche, se bem que de acordo com os seus propósitos efetivamente nada ‘historiográficos’, e objetivos, consiste em abrir o caminho para uma relação renovada com a classicidade, o que comporta também uma radical atitude crítica nos confrontos com o presente.

Desse modo, reiteramos que Nietzsche se apropria da estrutura schopenhaueriana inscrita nos conceitos Vontade/representação, visando a despotencialização da razão como a principal condutora da cultura. Com base no legado de Schopenhauer, Nietzsche propôs uma estética que levasse em consideração não somente o impulso apolíneo, mas também o dionisíaco. Mas, para sustentar essa proposta, Nietzsche teve que manter certa distância do modo como Schopenhauer compreendeu a relação Vontade/representação. A arte é justamente o terreno que Nietzsche elege como o plano em que essa relação não culmina nem no otimismo e nem no pessimismo, mas no trágico, concebido em termos distintos daqueles propostos por Schopenhauer. Para este, o trágico implica num processo em que o sofrimento se torna motivo de resignação, e, conseqüentemente, conduz a uma supressão da Vontade através do conhecimento de sua essência.

A principal motivação de nossa Tese foi tentar marcar uma ruptura de Nietzsche com relação a Schopenhauer sob esse aspecto. Reconhecemos que tivemos dificuldade em lidar com os conceitos Vontade e representação, transpostos para o apolíneo e o dionisíaco, e, principalmente, a relação desses impulsos com o Uno-primordial, que, algumas vezes, parece confundir-se com a noção de Vontade em Schopenhauer. Nessa trama de conceitos que move a primeira obra de Nietzsche,

tentamos defender, apesar das dificuldades, que essas fórmulas schopenhauerianas ganham um estatuto trágico, na medida em que elas não configuram uma oposição entre coisa-em-si e aparência, e também não há uma proposta de conhecimento dessa coisa-em-si implicando numa destituição completa do plano da aparência.

Em *O Nascimento da tragédia* e nos textos levados ao público, mediante conferências, é difícil encontrarmos discordâncias e críticas explícitas a Schopenhauer em relação a essas questões. Esse silenciamento se deve ao compromisso programático, assumido por Nietzsche junto a Wagner, de recuperar a força da arte através da música. Nesse sentido, Schopenhauer era para ambos um importante aliado. Mas o cuidado de Nietzsche com relação às fórmulas schopenhauerianas nos textos públicos não quer dizer que ele as tenha aceitado incondicionalmente. Ele as submete a uma crítica, ainda que, com o intuito de tornar o programa filosófico de Schopenhauer plausível.

É com o intuito de torná-lo plausível que Nietzsche investe na construção de seus próprios conceitos. Isso deve ser visto como uma atitude de retribuição a um mestre da envergadura de Schopenhauer, que exigiu de seus leitores uma atenção profunda com relação ao que ele pretendeu comunicar em sua obra capital. É oportuno lembrar, aqui, que o próprio Schopenhauer, no prefácio à primeira edição de *O mundo como vontade e como representação*, acentua que o ponto de partida de seu pensamento é a *Crítica da razão da razão pura*, mas, porém, a seriedade de como ele leu Kant, fizera-o descobrir erros significativos que o motivou a construir os conceitos de Vontade e Representação.

Podemos dizer que Nietzsche teve essa mesma atitude com relação ao seu grande mestre ao transpor a relação Vontade e representação ao apolíneo e ao dionisíaco, inserindo nessa relação a sua própria noção de trágico, que apresenta sinais de resistência com relação a muitos aspectos da metafísica de Schopenhauer, a começar pela própria dicotomia Vontade e representação, até o questionamento da tese central da estética schopenhaueriana, segundo a qual, o conhecimento da vontade mediante a intuição estética poderia promover uma negação temporária da vontade. O sofrimento reconhecido como uma dor que prepondera sobre o prazer, tal como ele sugere ser o tema da arte trágica, é indicativo de que a resignação é a atitude a ser tomada frente ao problema do valor da existência.

Nietzsche transforma completamente esse argumento. Curiosamente, o ponto de partida dessa transformação já se encontra em sua visão de que a natureza e a vida são fenômenos estéticos que resultam exatamente do conflito e da luta entre o apolíneo e dionisíaco. A fidelidade de Nietzsche com relação a Schopenhauer reside no fato de que a dor e a contradição são as características essenciais do que ele chama de Uno-primordial, e o impulso dionisíaco é o elemento que está ligado intimamente a ele, de modo que a existência é o rebento dessa dor e dessa contradição. Contudo, para Nietzsche, o Uno-primordial não comporta somente a dor; também o prazer está inserido nele, e, esse prazer é gerado a partir do dionisíaco, que em nossa interpretação, configura o que Schopenhauer chama de vontade de vida. Porém, com a diferença crucial de que em Nietzsche essa vida em sua dimensão polimorfa, sem sentido e caótica redime a si mesma na criação constante de aparências, tal como ele expressa na seção 4 de *O Nascimento da tragédia*:

Com efeito, quanto mais percebo na natureza aqueles onipotentes impulsos artísticos e neles um poderoso anelo pela aparência (Schein), pela redenção através da aparência (zum Erlöstwerden durch den Scheingewahr werde), tanto mais me sinto impelido à suposição metafísica de que o verdadeiramente-existente (Wahrhaft-Seiende) e Uno-primordial, enquanto o eterno-padecente e pleno de contradição necessita, para a sua constante redenção (Erlösung), também da visão extasiante, da aparência prazerosa [...] (NIETZSCHE, 1992, p. 39).

Eis a visão que Nietzsche apresenta da natureza, e, é com base nela que ele investe em sua suposição metafísica de que o apolíneo e dionisíaco configuram esse movimento transfigurador da dor e da contradição.

A questão do pessimismo de Schopenhauer é desse modo fundamental para Nietzsche. A radicalidade da pergunta pelo valor e pelo sentido da existência, posta por ele, destrói com os sentidos postos pelo otimismo na essência do mundo. Entretanto, nessa senda aberta por Schopenhauer, Nietzsche interpreta o pessimismo como a motivação da arte. Arte e pessimismo estão intimamente ligados. É frente ao pessimismo que a arte ganha um estatuto trágico no sentido de conferir um sentido no qual não há sentido nenhum. A aceitação trágica disso reside no fato de que “(...) *só como fenômeno estético podem a existência e o mundo justificar-se eternamente*”. Nessa afirmação se encontra o tom de Nietzsche ao problema posto por Schopenhauer. Se a vida não tem objetivo nenhum, se todo o mundo é uma repetição infinita, no tempo

e espaço, ou seja, se a vida não possui finalidade, a única maneira de justificar a vida e a existência é interpretá-la como um fenômeno estético.

Ao fazer dessa sentença uma prerrogativa de sua proposta metafísica, Nietzsche traz a tona a sua compreensão da atuação da aparência apolínea em relação ao dionisíaco. Essa questão foi o fio condutor do desfecho de nossa Tese. Neste último capítulo, mostramos que de fato, o ponto de partida para Nietzsche tratar da questão do desenvolvimento da arte grega é o pessimismo de Schopenhauer exposto na relação entre vontade e representação. Na evolução de nossos argumentos, reforçamos que o ponto de aproximação entre Nietzsche e Schopenhauer se dá na oposição ao otimismo que caracterizou a recepção anterior da arte grega, cuja expressão mais adequada é fornecida pelo termo “serenojovialidade grega”. Contudo, cuidamos de mostrar que, mesmo se inspirando em Schopenhauer e recorrendo expressamente a ele em vários momentos de *O Nascimento da tragédia*, Nietzsche apresenta seus acréscimos e suas ressalvas em relação à sua interpretação da relação entre Vontade e representação. Um exemplo instrutivo encontra-se no uso da noção do *principium individuationis*, que ganha um estatuto estético ao ser elevado pelo impulso apolíneo à instância do sonho e da beleza. Essa atuação do apolíneo é, para Nietzsche, a primeira investida do impulso estético do homem grego para inverter o pessimismo. O termo “Véu de maia” é visto por Nietzsche como o resultado de um impulso estético, como uma necessidade de esconder o aspecto terrível da existência. A aparência é aqui marcada como ilusão. Mas não se trata da mesma ilusão que a ciência socrática forjou ao desvirtuar o apolíneo, desnaturalizando a sua atuação ao convertê-lo num impulso de conhecimento desmedido. É pensando em resgatar o sentido originário do impulso apolíneo que Nietzsche se utiliza do argumento de Schopenhauer.

As diferenças entre Nietzsche e Schopenhauer vão se acentuando na medida em que a relação entre o dionisíaco e o apolíneo alcança um caráter trágico, que implica na criação de uma representação não a título de conhecimento da dor e da contradição originária, mas de imitação dessa dor e dessa contradição, acrescida do prazer frente à transitoriedade e mudança das aparências na medida em que elas são os anseios da transfiguração da vida. O consolo metafísico é aqui invocado ao invés da resignação. O sofrimento interpretado por Schopenhauer como indicativo da resignação, da negação da vontade, é justificado de modo ainda mais afirmativo na aparência forjada pela arte trágica.

Procuramos mostrar, nos argumentos de Nietzsche em relação a esses processos artísticos, que, ao contrário de Schopenhauer, ele pensa a vontade ligada ao impulso dionisíaco não como coisa-em-si, mas como um grau de aparência mais acentuado do que o apolíneo em relação à unidade primordial. Isso sugere que não há uma dicotomia entre o apolíneo e o dionisíaco, sendo ambos concebidos apenas como graus de manifestação de um mesmo fenômeno. O que Nietzsche pretende assinalar nessa relação entre os dois impulsos estéticos é que a arte dionisíaca não significa conhecer e determinar a essência do Uno-primordial, e, sim, a condição para que uma intuição poética surja como uma tradução dessa essência. Nesse sentido, a arte dionisíaca é interpretada como símbolo do Uno-primordial, não sendo, portanto, absoluta. A atuação do impulso apolíneo ganha uma profundidade maior na medida em que imita o dionisíaco, a dimensão em que as formas apolíneas encontram o seu limite, posto que elas se esforçam em traduzir um fundo irrepresentável e ilimitado, que é sentido através da embriaguez dionisíaca.

Essas questões levantam um problema que diz respeito à relação entre música e vontade. É esse problema que leva Nietzsche, nas seções 5 e 8 de *O Nascimento da tragédia*, a assumir abertamente posições contrárias às de Schopenhauer. Dentre elas, a afirmação de que a essência da música é a Vontade. Nietzsche, porém, diz apenas que a música aparece como vontade. E ele Justifica essa afirmação com o argumento de que a vontade é algo inestético, e que se a música fosse, em sua essência, vontade, ela deveria ser completamente banida do domínio da arte. Ao associar a vontade à poesia lírica, considerando-a “como fulguração imitadora da música em imagens e conceitos”, Nietzsche introduz o Uno-primordial como o lugar de onde se origina a música. O Gênio dionisíaco-apolíneo, exemplificado pelo poeta Arquíloco, ao fundir-se com o artista primordial do mundo, produz uma réplica de sua dor e contradição em forma de música, o material trágico a ser interpretado através das delimitações das palavras, dos mitos e de todas as figuras visíveis.

A tese que fica subtendida nessa discussão em torno da relação música, vontade e Uno-primordial, tendo o dionisíaco como o relevo de uma metafísica trágica, é a de que, Dionísio, na medida em que é um correlato à vontade, configura uma forma de representação. Como em *O Nascimento da tragédia* não há uma afirmação clara sobre esse aspecto, entrecortamos os argumentos expostos na obra publicada com alguns argumentos extraídos dos textos da mesma época da primeira obra de Nietzsche

em que não foram encaminhados à publicação. Esses textos revelam dissensões mais firmes em relação ao conceito de Vontade empregado por Schopenhauer como o núcleo do mundo. Segundo Nietzsche, no fragmento 12 [1]:

Esse núcleo só o conhecemos em forma de representações, e unicamente nos é familiar em suas expressões simbólicas: fora disso não há nenhum ponto direto que nos conduza até a ele mesmo. Também toda a vida instintiva, o jogo de sentimentos, sensações, afetos, atos da vontade – como eu devo aqui objetar Schopenhauer – nos são conhecidos, se nos examinamos a nós mesmos com a mesma exatidão, só como representação, não em sua essência: e podemos também afirmar, que inclusive a “vontade” de Schopenhauer não é nada mais que a forma fenomênica mais universal de algo que, além do mais, a nós nos resulta completamente indecifráveis (NIETZSCHE, 2007, p. 284).

Ou seja, as palavras, os conceitos são apenas símbolos criados a partir do que percebemos no próprio mundo das representações. Nenhuma forma de conhecimento, nem mesmo a arte, pode dizer algo a respeito do que está fora desse plano. E se Nietzsche toma partido pela arte, conferindo-lhe uma supremacia em relação a outras formas de representações, é exatamente porque ela tem capacidade de perceber a contingência do conhecimento. Essa é a verdade que Dionísio, símbolo da vida e do dever, mostra a Apolo. É nisso que consiste a veracidade da arte: “o conhecimento a serviço da vida torna-se melhor. É preciso querer até a *ilusão* – nisto consiste o trágico” (NIETZSCHE, 2001, p. 36).

Reconhecemos que, em nossa Tese, faltou uma exploração mais ampla dos fragmentos póstumos. O mesmo pode ser dito em relação a uma discussão mais detalhada de algumas influências que foram cruciais para a primeira elaboração da filosofia de Nietzsche. Dentre elas, merece destaque a de Lange, que serviu como base para a escrita do texto *Sobre Schopenhauer* (Zu Schopenhauer) que se encontra nas notas póstumas do outono de 1867 a primavera de 1868. No referido texto, encontram-se uma série de observações críticas mais acentuadas sobre a possibilidade de desvendar o enigma do mundo mediante a palavra Vontade, que Schopenhauer coloca no lugar do X desconhecido kantiano.

Através de Lange, o jovem Nietzsche apresenta uma interpretação de *O mundo como vontade e como representação* que destoa do modo como ela aparece em *O Nascimento da tragédia*. Com o auxílio da obra *História do materialismo* de Lange, Nietzsche percebe que o discurso filosófico de Schopenhauer em torno do conceito Vontade como coisa-em-si ganharia um teor mais legítimo se fosse admitida como um

valor simbólico no campo da linguagem; vale dizer se fosse reconhecida como uma intuição poética originária. O ponto capital da crítica de Nietzsche, estimulada pela leitura da obra de Lange, é que Schopenhauer empregou o conceito de Vontade de maneira muito determinada para aquilo que não pode ser decifrado. Diante disso, é possível cogitar que o emprego do Uno-primordial em *O Nascimento da tragédia*, sob a caracterização de “misterioso”, está mais afinado com Kant sob a releitura de Lange, posto que, ao escrever a sua primeira obra, Nietzsche, certamente, manteve suas suspeitas em relação à dicotomia metafísica entre coisa-em-si e fenômeno. De acordo com a crítica de Lange, tal oposição só pode ser sustentada na dimensão fenomênica, tendo em vista que ela seja um produto da capacidade cognitiva humana.

Essas discussões estão ausentes de nossa Tese. Mas elas parecem corroborar a mesma conclusão, ou seja, elas permitem reforçar o caráter trágico que Nietzsche pretendia conferir à metafísica, sob a condição de que ela, tal como a arte, se reconheça como uma ilusão constituída para tornar a vida aceitável e não para colocá-la em julgamento. Visto por esse prisma, podemos dizer que Nietzsche, conforme iniciamos nossa conclusão, sempre tomou o caminho do trágico como a condição de suas reflexões, isto é, desde o começo de sua atividade filosófica, seu pensamento esteve ligado à vida com todos os seus temíveis problemas. E se é verdade que foi Schopenhauer, o filósofo que o despertou para esses temíveis problemas, ele os tomou para si propondo que “não é no *conhecimento*, é na *criação* que se encontra a nossa salvação!” (NIETZSCHE, 2001, p.30), ou mais ainda, “não se pode *demonstrar* nem o sentido metafísico, nem o sentido ético, mas o sentido estético da existência” (Idem, p. 29). Se Nietzsche inicia sua filosofia, tendo Schopenhauer como seu grande mestre, já, nesse momento, ele retribui bem aos seus ensinamentos não permanecendo como seu discípulo¹¹³. Isso fica claro no modo como ele se apropria de suas fórmulas para criar seus próprios conceitos. Dentre estes, o conceito de trágico como a marca de seu temperamento filosófico, como uma boa disposição para afirmar alegremente a vida em todos os seus aspectos. Assim, apesar de todas as influências modernas que atravessam a primeira obra de Nietzsche, a afirmação da vida é a principal linha que o separa de seus interlocutores modernos, como observa pertinentemente Lebrun “a afirmação da

¹¹³ “Retribui-se mal um mestre, quando se permanece sempre e somente discípulo” (Assim falava Zaratustra, I, “Da virtude dadivosa” § 3).

vida contra a negação da vida, saúde contra morbidez: eis a única linha de separação”¹¹⁴.

¹¹⁴ Quem era Dionísio? In *Kriterion*, 1985, p. 55

REFERÊNCIAS

OBRAS DE NIETZSCHE:

NIETZSCHE, Friedrich. *O Nascimento a tragédia, ou helenismo e pessimismo*. Tradução de J. Guinsburg. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

_____. *A visão dionisíaca do mundo e outros textos de juventude*. Tradução de Marcos Sinésio Pereira Fernandes e Maria Cristina dos Santos de Souza. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

_____. *Assim falava Zaratustra: Um livro para todos e para ninguém*. São Paulo: Companhia das letras, 1998.

_____. *Cinco prefácios para cinco livros não escritos*. Tradução de Pedro Sússekind, 2ª edição. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2000.

_____. *A Gaia Ciência*. Tradução de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

_____. *El Nacimiento de la tragedia*. Traducción y de Andrés Sánchez Pascual. Madrid: Alianza Editorial, 2005.

_____. *Ecce Homo*. Tradução de Paulo César de Souza, 2ª edição. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

_____. *Fragments póstumos*. Publicado em português sob o título *O livro do filósofo*. Tradução de Eduardo Ferreira Frias. 3ª edição. São Paulo: Centauro, 2001.

_____. *Crepúsculo dos ídolos, ou, Como filosofar com martelo*. Tradução de Antônio Casa Nova. Rio de Janeiro: RelumeDumará, 2000.

_____. *Obras Incompletas*. Tradução de Rubens Rodrigues Torres Filho, 3ª edição. São Paulo: Abril Cultural, 1983. Coleção Os pensadores

_____. *A filosofia na idade trágica dos gregos*. Tradução de Maria Inês Madeira de Andrade. Lisboa-Portugal: Edições 70, s/d.

_____. *Correspondência I Junio 1850 – Abril 1869*. Traducción de Luis Enrique de Santiago Guervós. Madrid: Editorial Trotta, 2005.

_____. *Correspondance I Juin 1850 – Avril 1869*. Traduction de Henri-Alexis Baatsch, Jean Bréjouxet Maurice de Gandillac. France: Gallimard 1986.

_____. *Correspondências*. Publicado em português sob o título *Despojos de uma tragédia*. Tradução de Ferreira da Costa. Lisboa: Relógio D'Água, s/d.

_____. *Correspondência com Wagner*. Tradução de Maria José de La Fuente. Lisboa: Guimarães Editores, 1990.

_____. *Sabedoria para depois de amanhã: Seleção de fragmentos póstumos por Heinz Friedrich*. Tradução Karina Jannini. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

_____. *Introdução à tragédia de Sófocles*. Tradução Ernani Chaves. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006.

_____. *Fragmentos Póstumos 1869 – 1874*. Vol. I. Traducción de Luis E. de Santiago Guervós. Madrid: Tecnos, 2007.

_____. Sobre Schopenhauer. Notas Póstumas Outono de 1867 a primavera de 1868. Tradução: Ruy de Carvalho e Thiago Mota. In *Revista Lampejo*, Nº 2-10/2012.

_____. *O caso Wagner*. Tradução de Antônio M. Magalhães. Porto-Portugal: Rés, s/d.

_____. *Premiers écrits*. Traduction de Jean-Louis Backès. Paris: Libraire Générale Française, 2002.

_____. *Die Geburt der Tragödie Unzeitgemäße Betrachtungen*. Kritische Studienausgabe. Herausgegeben von Giorgio Colli und Mazzino Montinari. Berlin/New York: de Gruyter, 1967.

_____. *Nachlaß 1869 – 1874*. Kritische Studienausgabe. Herausgegeben von Giorgio Colli und Mazzino Montinari. Berlin/New York: de Gruyter, 1967.

_____. *Wagner em Bayreuth: quarta consideração extemporânea*. Tradução de Anna Hartmann Cavalcanti. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2009.

_____. Sócrates e a tragédia. In *A visão dionisíaca do mundo*. Trad. Marcos Sinésio Pereira Fernandes e Maria Cristina dos Santos de Souza. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

OBRAS DE SCHOPENHAUER:

SCHOPENHAUER, Arthur. *O mundo como vontade e como representação*. Tradução de Jair Barbosa. São Paulo: UNESP, 2005.

_____. *Sobre la cuádruple raíz del principio de razon suficiente*. Traducción por Vicente Romano Garcia. Buenos Aires: Aguilar, 1967.

_____. *Metafísica do Belo*. Tradução de Jair Barbosa. São Paulo: UNESP, 2003.

_____. *Fragmentos sobre a história da filosofia*. Tradução de Karina Jannini. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

_____. *Sobre o fundamento da Moral*. Tradução de Maria Lúcia Mello Oliveira Cacciola. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

BIBLIOGRAFIA GERAL:

ALMEIDA, Rogério Miranda de. *Nietzsche e o paradoxo*. São Paulo: Loyola, 2005.

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

ARALDI, Claudemir Luís. O artista trágico e a superação do pessimismo. In *Nilismo, criação e aniquilamento: Nietzsche e a filosofia dos extremos*. São Paulo: UNIJUÍ, p. 129-207, 2004.

_____. As criações do Gênio – Ambivalências da ‘metafísica da arte’ nietzschiana. *Kriterion, Revista de Filosofia*, v. 1, n. 119, p. 115-136. Jun/2009.

BARBOZA, Jair. *A metafísica do Belo de Arthur Schopenhauer*. São Paulo: Humanitas/Fapesp, 2001.

BENCHIMOL, Márcio. *Apolo e Dionísio: arte, filosofia e crítica da cultura no primeiro Nietzsche*. São Paulo: Annablume, 2002.

BRANDÃO, Eduardo. *A concepção de matéria na obra de Schopenhauer*. São Paulo: Humanitas, 2008.

BRUM, José Thomaz. *O pessimismo e suas vontades: Schopenhauer e Nietzsche*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

CACCIOLA, M.L.M.O. *Schopenhauer e a questão do dogmatismo*. São Paulo: Edusp/Fapesp, 1994.

CAVALCANTI, Anna Hartmann. *Símbolo e alegoria: a gênese da concepção de linguagem em Nietzsche*. São Paulo: Annablume, 2005.

_____. Arte como experiência: a tragédia antiga segundo a interpretação de Nietzsche. In *Nietzsche e o gregos: arte, memória e educação: Assim falou Nietzsche V*. Rio de Janeiro: DP&A: Faperj: Unirio, p. 49-63, 2006.

_____. Interpretações da arte grega: um diálogo entre Winckelmann e Nietzsche. In *Nietzsche e a interpretação*. Org. Vânia Dutra de Azeredo e Ivo da Silva Júnior. Curitiba: CRV, 2012.

CAYGILL, Howard. *Dicionário de Kant*. Tradução de Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2000.

COLLI, Giorgio. *Escritos sobre Nietzsche*. Tradução de Maria Filomena Kolder. Lisboa: Relógio D’Água, 2000.

DAHLKVIST, Tobias. *Nietzsche and the philosophy of pessimism. A Study of Nietzsche’s relation to the Pessimistic tradition: Schopenhauer, Hartmann, Leopardi*. Doctoral Dissertation – UPPSALA UNIVERSITÄT. Sweden, 2007.

DELBONA, Vilmar. *Schopenhauer e as formas da razão: o teórico, o prático e o ético-místico*. São Paulo: Annablume, 2010.

DETIENNE, Marcel. *Dionísio a céu aberto*. Tradução de Carmen Cavalcanti. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.

DIAS, Rosa Maria. *Nietzsche e a música*. São Paulo: UNIJUÍ, 2005.

_____. Um Dionísio bárbaro e um Dionísio civilizado no pensamento do jovem Nietzsche. AZEREDO, Vânia Dutra de (Org.). *Encontros Nietzsche*: Ijuí: Unijuí, 2003, p. 180-181.

_____. *Amizade Estelar: Schopenhauer, Wagner e Nietzsche*. Rio de Janeiro: Imago, 2009.

DUMOULIÉ, Camille. Arquifloco e Empédocles: dois nomes de sujeitos dionisíacos. In *Nietzsche e os gregos: arte, memória e educação, Assim falou Nietzsche V*. Rio de Janeiro: DP&A, 2006, p. 229-244.

EURIPIDES. *Medeia. Hipólito. As troianas*. Tradução de Mário da Gama Kury. Rio de Janeiro: Zahar, 2001.

FINK, Eugen. *La philosophie de Nietzsche*. Traduit de l'allemand par Hans Hildenbrandet Alex Lindenberg. Paris: Les Éditions de Minuit, 1965.

HAAR, Michel. *Nietzsche et la métaphysique*. France: Gallimard, 1993.

HARTMANN, Eduard von. *Philosophie de l'inconscient II. Métaphysique de l'inconscient*. Traduite de l'allemand par D. Nolen. Paris: L'Harmattan, 2008.

HESÍODO. *Teogonia: a origem dos deuses*. Tradução de Joan Torrano. São Paulo: Iluminuras, 1991.

HOLLINRAKE, Roger. *Nietzsche e a filosofia do pessimismo*. Tradução de Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Zahar, 1986.

HÖFFE, Otfried. *Immanuel Kant*. Tradução de Christian Viktor Hamm e Valerio Rohden. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

HOMERO. *Iliada*. Tradução de Carlos Alberto Nunes. Rio de Janeiro: Ediouro, Clássicos de bolso, s/d.

JAEGER, Werner Wilhelm. *Paidéia: a formação do homem grego*. Tradução de Arthur Parreira, 4ª edição. São Paulo: Martins Fontes: 2001.

JANAWAY, Christopher. *Schopenhauer*. : Oxford: Oxford University Press, 1989.

JANZ, Paul Curt. *Friedrich Nietzsche 2. Los diez años de Basilea 1869/1879*. Versión española de Jacobo Muñoz e Izidoro Reguera. Madrid: Alianza Editorial, 1981.

JÚNIOR, Haroldo Osmar de Paula. *A dimensão dionisíaca do Uno-primordial nos primeiros escritos de Nietzsche*. Dissertação de mestrado em filosofia – Pontifícia Universidade Católica do Paraná, PUC, Curitiba, 2006.

KANT, Immanuel. *Crítica da Razão pura*. Tradução de Manuela Pinto dos Santos e Alexandre Fradique Morujão. 4ª edição. Lisboa: Calouste Gulbenkian, 1997.

LANGE, Friedrich-Albert. *Histoire du Matérialisme*. Traduit de l'allemand par B. Pommerol. France: Coda, 2004.

LEBRUN, Gerard. Quem era Dionísio? In: *Kriterium*. Belo Horizonte. V. XXVI, n° 74-75. p. 39-66, Jan-Dez, 1985.

_____. *Sobre Kant*. São Paulo: Iluminuras, 2001.

LESKY, Albin. *A tragédia grega*. Tradução de J. Guinsburg, Geraldo G. de Souza e A. Guzik. São Paulo: Perspectiva, 1971.

LIMA, Márcio José Silveira. *As máscaras de Dionísio: Filosofia e tragédia em Nietzsche*. São Paulo: UNIJUÍ, 2006.

LOPES, Antônio Rogério. *Ceticismo e vida contemplativa em Nietzsche*. Tese de Doutorado – FAFICH/UFMG. Belo Horizonte, 2008.

_____. Ler Nietzsche contextualmente: a interpretação a partir das fontes. In *Nietzsche e a interpretação*. Orgs. Vânia Dutra de Azeredo e Ivo da Silva Júnior. Curitiba: CRV, 2012.

LISARDO, Roger Deivyson. *Richard Wagner e a música como ideal romântico*. São Paulo: UNESP, 2009.

LOSURDO, Domenico. *Nietzsche: o rebelde aristocrata: biografia intelectual e balanço crítico*. Tradução de Jaime A. Clasen. Rio de Janeiro: Revan, 2009.

LUCCHESI, Bárbara. Filosofia dionisíaca: vir-a-ser em Nietzsche e Heráclito. In *Cadernos Nietzsche*, N° 1, p. 53-69. São Paulo: 1996.

MACEDO. Iracema. *Nietzsche, Wagner e a época trágica dos gregos*. São Paulo: Annablume, 2006.

MACHADO, Roberto. *O nascimento do trágico: de Schiller a Nietzsche*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006.

_____. (Org.). *Nietzsche e a polêmica sobre O Nascimento da tragédia*. Tradução de Pedro Sússekind. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.

MARCUZZI, Max. Lê choeur comme um mur vivant. In *Revue Philosophique*, p. 359-376. N° 3, 1998.

MÜLLER-LAUTER, Wolfgang. Décadence artistique et décadence physiologique. In: *Revue philosophique de la France et de l'étranger*, p. 275-292. N° 3, 1998.

NABAIS, Nuno. *Metafísica do Trágico*. Lisboa: Relógio D'Água, 1997.

NUNES, Benedito. Filosofia e tragédia: Labirintos. In: *No tempo do niilismo e outros ensaios*. São Paulo: Ática, 1993.

NASSER, Eduardo. O destino do gênio e o gênio enquanto destino: o problema do gênio no jovem Nietzsche. In *Cadernos Nietzsche*, n° 30, 2012.

PARSONS, Charles. A estética transcendental. In *Kant*. Paul Guyer (org.). Tradução de Cassiano Terra Rodrigues. Aparecida – SP: Ideas& Letras, 2009.

PHILONENKO, A. *L'Oeuvre de Kant: La philosophie critique*. Paris: Librairie Philosophique J. Vrin, 1975.

_____. *Schopenhauer: une philosophie de la tragédie*. Paris: Vrin, 1999.

_____. *Nietzsche: Le rire et le tragique*. Paris: Librairie Générale Française, 1995.

RIBOT, TH. *La philosophie de Schopenhauer*. Paris: Félix Alcan, 1903.

ROSSET, Clément. *L'esthétique de Schopenhauer*. Paris: Presses Universitaires de France, 1969.

RUFFING, Margit. O sujeito do conhecimento – o objeto da ação: a “passagem”, identidade e diferença na filosofia de Arthur Schopenhauer. In: *Cadernos de filosofia alemã*, XIII, Jan-jun, p. 11-28. São Paulo: Departamento de filosofia – FFLCH – USP, 2009.

SAFRANSKI, Rüdiger. *Schopenhauer y los años salvajes de la filosofía*. Version española de José Planells Puchades. Madrid: Alianza, 1991.

_____. *Nietzsche, biografia de uma tragédia*. Tradução de Lya Luft. São Paulo: Geração Editorial, 2005.

SAMPAIO, Alan. *Origem do Ocidente: a antiguidade grega no jovem Nietzsche*. Ijuí: Unijuí, 2008.

SCHILLER, Friedrich. *A educação estética do homem*. Tradução de Roberto Schwarz e Marcio Suzuki. São Paulo: Iluminuras, 1990.

SIMMEL, Georg. *Schopenhauer Y Nietzsche*. Versión castellana de Francisco Ayala. Buenos Aires: Terramar, s/d.

SLOTERDIJK, Peter. *El pensador em escena: el materialismo de Nietzsche*. Traducción de Germán Cano. Espana: Pré-textos, 2000.

SOARES, Daniel Quaresma Figueira. O indivíduo como sofrimento, a arte como libertação. In: *Arthur Schopenhauer no Brasil: em memória dos 150 anos da morte de Schopenhauer*, Org. Deyve Redyson – João Pessoa: Ideia, 2010.

STERN, J. P. *As ideias de Nietzsche*. Tradução de Octavio Mendes Cajado. São Paulo: Cultrix, s/d.

VATTIMO, Gianni. *El sujeto y la máscara: Nietzsche y el problema de la liberación*. Traducción de Jorge Binagui. Barcelona: Edicions 62, 1989.

_____. *Introdução a Nietzsche*. Tradução de António Guerreiro. Lisboa: Editorial Presença, 1990.

_____. *Arte e identidade: sobre a atualidade da estética de Nietzsche*. In: *Diálogo com Nietzsche*. Tradução de Silvana Cobucci Leite. São Paulo: Martins Fontes, 2010.

VERNANT, Jean-Pierre, VIDAL-NAQUET, Pierre. *Mito e tragédia na Grécia antiga*. São Paulo: Perspectiva, 2005.

WAGNER, Richard. *Ma vie*. Textes français et notes de Martial Hulot. Paris: Buchet/Chastel, 1983.

_____. *A arte e a revolução*. Tradução de José M. Justo. 2ª edição. Lisboa: Edições Antígona, 2000.

_____. *Beethoven*. Tradução de Theodemiro Tostes. Porto Alegre: L&PM, 1987.

ZÖLLER, Günter. A música como vontade e representação. In: *Cadernos de filosofia alemã XVI*, p. 55-80, São Paulo. Jul-Dez 2010.