

INTRODUÇÃO

“Dias sem número nunca reservam a ninguém nada mais que dissabores mais próximos da dor que da alegria. Quanto aos prazeres não os discernimos e nossa vista os buscará em vão logo que para nossa desventura chegamos ao limite prefixado. E desde então o nosso alívio único será aquele que dará a todos o mesmo fim, na hora de chegar de súbito o destino procedente do tenebroso reino onde não há cantos nem líras, onde não há danças – ou seja, a morte, epílogo de tudo. Melhor seria não haver nascido; como segunda escolha bom seria voltar logo depois de ver a luz à mesma região de onde se veio.”

(Sófocles)

As teorias sobre a tragédia de Schopenhauer e Nietzsche são parte indispensável no estudo da história da filosofia da tragédia. Dentre os diversos pensadores contemporâneos que tratam sobre o problema da tragédia e do trágico, e que deram visível destaque às teorias dos nossos filósofos, podemos destacar Walter Benjamin¹ e Peter Szondi². Entretanto, nos trabalhos destes autores, o problema do

¹ BENJAMIN, Walter. **Origem do drama barroco alemão**. Tradução: Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 2004.

relacionamento e da interdependência entre as filosofias de Schopenhauer e Nietzsche não é detalhado a contento. Diante disto, mesmo para um olhar historicamente caracterizador, torna-se válido um estudo comparado destas teorias, que leve em consideração o quê, ou o quanto, há de comum em suas metafísicas e, a partir desta perspectiva, trace os aspectos coincidentes e dissidentes das mesmas, mostrando seus pontos de interdependência e discrepância mútua.

Apesar de estar entre as teorias da tragédia mais estudadas do período do idealismo alemão, a teoria Schopenhaueriana, que é sempre analisada em relação a seus pressupostos metafísicos, ao ser vista sob outra perspectiva, ganharia contornos intensamente enriquecidos. Esta perspectiva, através da qual nos propomos a examinar a teoria do trágico do filósofo, é aquela que levará em consideração as influências históricas, culturais e filosóficas que agiram diretamente sobre a estética do trágico schopenhaueriana. Ao lançarmos um olhar sobre estas referidas influências, estaremos abrindo caminho para uma melhor compreensão sobre a teoria estética schopenhaueriana, o que, conseqüentemente refletirá em um juízo mais adequado da teoria nietzscheana.

Para um entendimento mais eficiente das teorias propostas nas obras do jovem Nietzsche, parece-nos essencial o conhecimento de uma de suas mais decisivas influências: a filosofia de Schopenhauer. A analogia almejada erige-se, na verdade, como método de análise, ou seja, o que pretendemos é alcançar uma maior compreensão dos problemas com os quais Nietzsche se deparou quando da elaboração de sua primeira obra, e procurar identificar a existência de alguma apropriação e/ou adaptação de alguns conceitos da filosofia de Schopenhauer na resolução destes problemas. A necessidade

² SZONDI, Peter. **Ensaio sobre o Trágico**. Tradução: Pedro Süsskind. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.

deste estudo comparativo torna-se ainda mais evidente quando, e este é o caso, defrontamo-nos com uma influência que se apresenta tão clara e assumidamente admitida pelo autor. Todavia, não se pretende aqui apenas a justaposição de um pensamento ao outro. Apesar de ser identificável em toda a obra posterior de Nietzsche, encontra-se nos seus primeiros escritos, sobretudo na obra *O nascimento da tragédia*, aquele momento discursivo no qual podemos apontar uma influência mais direta da filosofia de Schopenhauer.

Dos trabalhos que fazem um estudo comparativo entre estes filósofos, a maioria se atém em identificar as diferenças conceituais entre eles, mais especificamente, no campo ético e metafísico. Grosso modo, tratam principalmente dos problemas relativos à diferenciação entre os conceitos de vontade nestes autores: vontade de viver e vontade de poder. Estes estudos têm como foco a filosofia tardia de Nietzsche onde este, apesar da assumida influência, torna-se um crítico de Schopenhauer. A real extensão da influência deste filósofo na primeira obra de Nietzsche, bem como o relacionamento entre suas teorias da tragédia, permanecem, assim, como territórios ainda pouco explorados. Ao lançarmos olhar sobre esse afastamento que Nietzsche, mais tarde, realizará em relação à filosofia Schopenhaueriana, verificamos mais uma vez, a importância do estudo de sua primeira fase, na qual poderemos detectar o referido afastamento.

Podemos observar, entretanto, o crescimento do interesse no estudo da obra *O nascimento da tragédia*, de Nietzsche. Nos últimos anos assistimos, também no Brasil, à publicação de vários trabalhos que têm sob perspectiva a complexidade desse seu primeiro livro. Na bibliografia sugerida neste projeto constam publicações dos seguintes autores: Roberto Machado (2006), Rosa Maria Dias (2005 e 2009), Iracema

Macedo (2006), Marcio José Silveira Lima (2006). Estas publicações tratam temas diversos da estética nietzscheana, tais como a música, a tragédia, o trágico ou a repercussão do livro de Nietzsche e sua influência wagneriana. Podemos ver, entretanto, naqueles e em outros trabalhos, a constante chave de leitura que atribui a Schopenhauer a influência decisiva não apenas sobre o jovem Nietzsche, como usualmente se aponta, mas também sobre um peculiar imbricamento entre metafísica e estética, o qual se sustentaria sobre os “impulsos artísticos da natureza”: o apolíneo e o dionisíaco. Nos termos de Dias (2005, 27):

A oposição apolínea e dionisíaca, considerada no plano metafísico, se dá a partir da noção de vontade ou querer estendida (sic) no sentido que a ela deu Schopenhauer, de “centro e núcleo do mundo” ou “força que eternamente quer, deseja e aspira”. (...) O mundo fenomênico, como resultado desse movimento do querer, (...) faz um segundo movimento, dessa vez estético, reproduzindo o movimento inicial que a vontade realizou em direção à aparência.

Tendo em vista o fato de que as teorias sobre o trágico dos dois filósofos têm como ponto de partida o sistema metafísico schopenhaueriano, fica clara a necessidade de analisar em cotejo estas teorias, tendo como fio condutor o método de investigação ora proposto.

Além de um aprofundamento no problema da influência de Schopenhauer na obra estética de Nietzsche, o estudo de suas teorias sobre o trágico nos dará a oportunidade de identificar as peculiaridades de cada uma destas teorias, bem como de estabelecer a sua importância histórica para uma filosofia do trágico.

Em um primeiro momento, traçaremos um panorama histórico que objetiva entender o *status quo* da filosofia do trágico no período anterior ao desenvolvimento da teoria schopenhaueriana da tragédia. Esta investigação será norteada pelas referências constantes na própria obra de Schopenhauer, bem como por

um levantamento biográfico do filósofo, ou seja, trabalharemos somente os momentos que são fundamentais para uma melhor compreensão da obra schopenhaueriana. Dentre estes momentos, daremos ênfase aos seguintes pontos: o estudo sobre o helenismo de Winckelmann, e sua repercussão; a crítica teatral de Lessing, Schiller e Goethe, seu projeto de criação de um teatro alemão e suas produções dramáticas.

Traçado o panorama histórico no qual se insere a teoria da tragédia schopenhaueriana, passaremos para o tópico seguinte: a apresentação do sistema metafísico de Schopenhauer, no qual está embasada a sua teoria da tragédia, bem como a teoria nietzscheana. A apresentação será feita de forma a expor os aspectos gerais da filosofia da vontade, atendo-se aos pontos deste sistema que estão intrinsecamente relacionados às teorias da tragédia dos nossos autores.

Após os passos descritos, reuniremos, em um esboço geral, as características do relacionamento existente entre o jovem Nietzsche e a filosofia de Schopenhauer. Para tanto, utilizaremos das referências que Nietzsche faz a Schopenhauer em suas cartas e escritos de juventude. Com esta pesquisa, pretendemos identificar a opinião que o jovem Nietzsche tinha sobre a filosofia de Schopenhauer e a profundidade da influência desta em sua primeira obra. Percorreremos ainda o ambiente circundante à primeira obra de Nietzsche no intuito de realçar alguns dos conceitos formativos de *O nascimento da tragédia*.

Estabelecida a ligação entre os autores, passaremos ao estudo do apolíneo e do dionisíaco, par conceitual que nos fornecerá a chave para se fazer um estudo comparativo entre os filósofos. Para cumprir esta etapa, analisaremos *O nascimento da tragédia*, bem como escritos contemporâneos a este livro, através dos quais poderemos delinear melhor a significação desta duplicidade de impulsos e visões de mundo.

Delinearemos assim os contornos das definições fundamentais da estética nietzscheana, e procuraremos construir um paralelo entre o mundo dionisíaco e o mundo metafísico da vontade schopenhaueriano. Temos a intenção de demonstrar a origem desta metafísica da vontade, ou seja, o criticismo kantiano, e sua importância para o conceito de dionisíaco. Demonstraremos também as características do mundo fenomênico schopenhaueriano em sua identidade com o apolíneo nietzscheano, retomando a epistemologia de Schopenhauer.

Realizada a aproximação, e expostas tanto as semelhanças como as particularidades dos conceitos principais dos dois autores, percorreremos, sempre focando um estudo paralelo entre os filósofos, outros conceitos que encontram similaridade em suas estéticas. Com esse intuito, procuraremos identificar nos dois filósofos o destaque dado à música dentro de suas teorias, e o lugar dado às outras artes em suas obras. Discorreremos sobre a crítica que eles, em uníssono, fazem ao que nomeiam racionalismo, dogmatismo e o otimismo. Finalizadas as aproximações, voltaremos nossa atenção ao aspecto de dissensão que propicia o afastamento fundamental entre as teorias dos dois filósofos: o efeito da tragédia. Com isto, demonstraremos que a base metafísica comum, quando alinhada a pressupostos estéticos distintos, gerará a referida dissensão

1 O CENÁRIO HISTÓRICO E AS INFLUÊNCIAS PRESENTES NA FILOSOFIA DA VONTADE E SUA TEORIA DA TRAGÉDIA

Por que minha filosofia não encontrou simpatia e interesse? Porque a verdade não está de acordo com a tagarelice dos tempos.

(Schopenhauer)

Neste primeiro capítulo objetivamos apresentar as fontes filosóficas inculcadas no sistema schopenhaueriano, no intuito de situar historicamente o surgimento da filosofia da vontade e trazer à baila o seu ambiente circundante, bem como as teorias filosóficas com as quais Schopenhauer se propõe a dialogar. Apontaremos inicialmente as influências filosóficas assumidamente presentes no sistema schopenhaueriano, bem como aquelas que fundamentam sua metafísica e, conseqüentemente, sua teoria estética. Em um segundo momento, procuraremos fazer um breve esboço do ambiente artístico-cultural que dominava o pensamento alemão de então, com o qual, direta ou indiretamente, Schopenhauer e o jovem Nietzsche se depararam. Com isto esperamos, posteriormente, demarcar as singularidades que caracterizam as teorias destes filósofos. Ressaltamos, todavia, que não se trata de um mapeamento completo das fontes que influenciaram esses autores – tarefa que exigiria um esforço bem maior do que aquele

proposto por esta pesquisa – e sim de um breve panorama que se pautará nas influências marcantemente presentes em suas obras.

No contato com a obra de Schopenhauer, a primeira impressão, que não passa despercebida aos seus leitores, é a qualidade de sua prosa³. Tal qualidade, revelada na diversidade de recursos literários utilizados pelo autor, é produto da visível erudição cultivada pelo filósofo. Conhecedor do grego, do latim e suas respectivas literaturas, Schopenhauer transitava ainda pela obras literárias, científicas e filosóficas contemporâneas em suas línguas originais, conhecia o inglês, o italiano, o francês e o espanhol. Em sua juventude, conviveu com várias personalidades do meio cultural germânico que freqüentavam o salão de sua mãe em Weimar, dentre eles Goethe, a maior figura das letras germânicas, com quem teve um relacionamento mais próximo. Sua obra é repleta de citações de poetas, dramaturgos e seu conhecimento das artes plásticas e da música não são superficiais. Em suas viagens pela Europa pôde admirar diversas esculturas e pinturas, e como ele próprio dizia, pôde ler diretamente no “livro do mundo”. Essa erudição pode ser notada, mesmo diante do desconhecimento de sua biografia, pela observação da enorme quantidade de citações e menções que estão espalhadas no interior de suas obras, traduzidas ou, como em sua maior parte, citadas em suas respectivas línguas. Freqüentava as mais diversas áreas de conhecimento de sua época, como sustenta Aramayo:

³ O cuidado com a qualidade da produção literária, tanto no que se refere à clareza, quanto à riqueza de recursos lingüísticos é uma das características que Schopenhauer e Nietzsche têm em comum. Esta qualidade torna-se mais evidente ainda quando seus trabalhos são, não raramente, comparados com os escritos filosóficos alemães daquele período, principalmente aos de Fichte, Schelling e Hegel. O elogio à prosa schopenhaueriana, feito por literatos e filósofos contemporâneos, influenciados por sua obra, pode ser ilustrado à exaustão, entre eles encontram-se Thomas Mann, Goethe, Wittgenstein e o próprio Nietzsche. “Mas a imensa força de penetração deste pensamento explica-se, antes de tudo, pelo fato de o autor ser, ao lado de Nietzsche, o maior entre os escritores filosóficos alemães” (Rosenfeld, 1996, 177). Jorge Luis Borges, em uma entrevista publicada por Die Welt em 25 de março de 1975, realizava esta confissão: <Para mim existe um escritor alemão ao qual prefiro: Schopenhauer. Sei que deveria dizer Goethe, porém Schopenhauer me interessa muitíssimo mais. Tanto que estudei alemão – que aprendi sobre os versos de Heine – fundamental e especificamente para poder ler a Schopenhauer em sua própria língua.> (Aramayo, 2001, 18).

“Em sua busca pela verdade, Schopenhauer não desdenha nenhum aliado. Os dramaturgos, romancistas e poetas estão, quando menos, em pé de igualdade com os mais egrégios filósofos. A perspicácia de Shakespeare ou a genialidade de Voltaire e a sutileza de Goethe nada devem para a eloqüência Platônica, a precisão de um Spinoza e o rigor conceitual do admirado Kant. Sua curiosidade não conhece limites nem prejuízo algum e, por esta razão, tampouco menospreza, quando o considera oportuno, prestar suficiente atenção aos fenômenos paranormais, à hipnose ou ao cálculo cabalístico, se entende que em algo isto pode servir-lhe para demonstrar sua tese ou avaliar algumas de suas intuições. E na mesma direção aponta seu grande empenho por incorporar o pensamento das religiões orientais a nosso acervo cultural, na possibilidade de um enriquecimento mútuo.” (Aramayo, 2001, 14-15)

A comparação, feita através de metáforas⁴, parábolas ou alegorias, em sua maioria retiradas de obras literárias ou científicas, torna-se recurso literário constantemente presente na obra do filósofo e, ao mesmo tempo, termômetro de suas influências e de seu relacionamento com o pensamento de seus contemporâneos. Tais recursos são utilizados, contudo, com o objetivo consciente de construir conhecimento, de ilustrar a matéria do seu pensamento. Nas palavras do filósofo: *“As comparações são de grande valor, na medida em que reduzem uma relação desconhecida a uma conhecida. Inclusive as comparações mais detalhadas, transformadas em parábola ou alegoria, são somente a redução de uma relação qualquer à sua exposição mais simples, ilustrativa e palpável.” (Schopenhauer, SOE, 86)* Se o nosso objetivo é mostrar as raízes da filosofia de Schopenhauer, ou seja, as influências que formaram a matéria de seu pensamento, é sobre esta matéria que devemos nos debruçar. Não podemos, contudo, nos furtar a apontar a riqueza das fontes formalmente presentes em seus escritos⁵. A percepção da presença desta numerosa miscelânea de referências dentro da obra schopenhaueriana diz-nos algo sobre seu estilo e seu arcabouço cultural,

⁴ “Sua profusa e brilhante utilização das metáforas é o que o converte, sem dúvida alguma, em um grande escritor cujo estilo se nos afigura tão ameno quanto sugestivo.” (Aramayo, 2001, 54)

⁵ Matéria e forma são, na concepção do filósofo, planos ou instâncias da produção escrita que servem como referência para o julgamento de valor do pensamento de um autor. *“ Um livro nunca pode ser mais do que a impressão dos pensamentos do autor. O valor desses pensamentos reside na **matéria**, ou seja, naquilo **sobre o que** ele pensou, ou na **forma**, isto é, na elaboração da matéria, naquilo **que** pensou a respeito.” (Schopenhauer, SOE, 11)* A importância dada à forma por Schopenhauer será melhor esclarecida quando, posteriormente, apresentarmos a característica fundamentalmente epistemológica de toda produção artística dentro de sua metafísica do belo.

entretanto, quando voltamo-nos para a busca das influências diretamente presentes em seu sistema, i.e., às raízes da matéria de seu pensamento, percebemos que elas não são tão numerosas.

Uma leitura das fontes filosóficas do sistema schopenhaueriano torna-se, diferentemente do que ocorre em outros sistemas de seu tempo, menos trabalhosa por dois motivos. Primeiramente o autor não esconde suas influências, mas, ao contrário, faz questão de apontá-las, citá-las e, quando lhe parece necessário, as critica ou exalta. Em segundo lugar, o que facilita o mapeamento destas fontes é a característica de unidade do sistema schopenhaueriano como um todo. Apesar da longevidade do filósofo e da distância temporal entre suas obras, suas intuições fundamentais continuaram sendo as mesmas ao longo de sua vida. Nas palavras de Rosset: *“Schopenhauer é homem de um só livro, o MVR, e de um só pensamento (qualificado por ele mesmo de <pensamento único> nas primeiras linhas de sua obra)”* (2005, 35).⁶

Não são porém coetâneas as influências que marcaram a obra do filósofo, como talvez a constante menção a seus contemporâneos possa sugerir. Nas palavras do filósofo, como citado por Lefranc (2005, 17): *“Pude amar, prosseguir, aperfeiçoar a minha obra só por ela mesma, em tranqüilidade completa, ao abrigo de toda influência externa, e meus contemporâneos me ficaram estranhos tanto como eu mesmo lhes permaneci estranhos”*. Conhecida a filosofia de seu tempo, todavia não a tinha como interlocutora, na verdade a desdenhava: são famosas as críticas de Schopenhauer contra as filosofias de seus contemporâneos, principalmente as de Fichte, Schelling e Hegel

⁶ Sobre a unidade da produção schopenhaueriana destacamos, além de Rosset, os apontamentos de outros dois de seus maiores comentadores Arthur Hübscher e Alexis Philonenko. Na introdução aos manuscritos schopenhauerianos, Hübscher aponta a importância dos manuscritos na percepção desta unidade uma vez que podemos notar, em diversas fases da vida do filósofo, o desenvolvimento dos temas pontuais que marcaram sua obra principal. Vide Hübscher, *Introduction, Manuscript Remains*, 1985. Alexis Philonenko trata desta unidade no prólogo de sua obra *Schopenhauer, uma filosofia da tragédia* (Philonenko, 1989, 41-45)

(chamados de “os três sofistas”). Quando faz referências a eles, comumente está imbuído de três propósitos: criticar a qualidade formal de suas produções, principalmente no que tange ao uso da língua germânica; apontar uma motivação individualista (subsistência pessoal e status social) que existiria por trás de suas elucubrações filosóficas; e ressaltar a falta de atenção por parte daqueles filósofos no que se refere ao conteúdo da primeira crítica kantiana.

Schopenhauer diagnosticava em seu tempo um período de empobrecimento da expressão literária e do uso da língua germânica, e apontava como os principais responsáveis por estes acontecimentos os “professores de filosofia” e seus discípulos. As investidas schopenhauerianas contra a filosofia de seus contemporâneos podem ser encontrada em praticamente todas as suas obras, mas estão concentradas, de forma mais persistente, em sua produção mais tardia: na segunda edição da *QRPRS*, de *MVR*, em seus ensaios sobre a liberdade e o fundamento da moral, e nos *PP*.⁷ Nesta última obra temos dedicados a estas críticas alguns textos que podemos destacar: Sobre o ofício de escritor, Da leitura e dos livros, Da língua e das palavras, e Sobre a filosofia universitária. A língua alemã, no que se refere à sua capacidade expressiva, era tida em mais alta consideração por nosso filósofo. Afirmava que, dentre as línguas modernas, era “*a única na qual se pode escrever quase tão bem quanto em grego ou em latim*” (*Schopenhauer, SOE, 72*). Esta capacidade de expressão de uma língua é, segundo o filósofo, resultado de sua aptidão em representar conceitos. Desta forma, na medida em que surgem novos conceitos, a elaboração de novas palavras que os representem é um sinal de evolução, adequação e riqueza da língua. Entretanto, para o filósofo, os neologismos e adaptações criados por seus contemporâneos, não eram resultados da

⁷ Muitos historiadores da filosofia, biógrafos e comentadores apontam que esta crítica advém do ressentimento pelo fracasso de Schopenhauer como docente na universidade de Berlim, onde Hegel reinava absoluto, bem como da falta de reconhecimento de sua filosofia diante do sucesso dos professores da mesma universidade.

tentativa de representação de novos conceitos mas, ao contrário, eram comprovação de sua *“pobreza de espírito, que a todo custo quer colocar algo no mercado e, por não ter novos pensamentos, chega com palavras novas”* (Schopenhauer, SOE, 129). Schopenhauer condenava a atitude de seus contemporâneos de utilizarem-se de artifícios como a não designação do caso, a expressão dos pretéritos por meio do imperfeito, a supressão dos prefixos e outros subterfúgios para, com isso, disfarçar a sua imprecisão conceitual. De acordo com Schopenhauer, tratavam displicentemente a língua alemã por dois motivos: por não possuírem uma matéria conceitualmente relevante a ser expressa, ou então para, conscientemente, causar a impressão de que a possuem e, neste caso, a responsabilidade pela não compreensão do texto seria atribuída à incompetência intelectual do leitor.

Os que compõem discursos difíceis, obscuros, enleados e ambíguos não sabem ao certo o que querem dizer; têm somente uma consciência vaga a esse respeito, que luta primeiro por uma idéia; porém, amiúde querem também ocultar de si mesmos e dos outros que, na realidade, eles não têm nada a dizer. Como Fichte, Schelling e Hegel, querem parecer saber o que não sabem, pensar o que não pensam e dizer o que não dizem. Alguém que tenha algo correto a dizer se esforçará por exprimi-lo de maneira indistinta ou distinta? (Schopenhauer, SOE, 39)

Podemos perceber então que, ao criticar o estilo “obscuro” e “pomposo” de seus contemporâneos Schopenhauer aponta como causa deste estilo, não somente a sua falta de matéria mas, também, uma atitude consciente e arquitetadamente maldosa e, com toda a sua força retórica condena esta atitude:

Nobre ‘atualidade’, magníficos epígonos, geração crescida no leite materno da filosofia hegeliana! Pela glória eterna quereis apertar vossas garras em nossa antiga língua, para que a marca, com um icnólito, conserve para sempre o vestígio de vossa existência insípida e sombria. Mas Dê Meliora! Fora, paquidermes, fora! Esta é a língua alemã! Nela se expressaram homens, ou melhor, nela cantaram grandes poetas, e grandes pensadores escreveram. Arredai as patas! Ou não tereis o que comer: (Só isso os assusta.). (Schopenhauer, SOE, 72-73)

A última frase desta citação nos é aclarada pelo texto *Sobre a filosofia universitária*, onde o filósofo expõe os argumentos de sua crítica à filosofia produzida em seu tempo. Para Schopenhauer os “professores de filosofia” não podem, devido à sua função estatal, se imiscuir do compromisso político-religioso que seu cargo exige e, conseqüentemente, sustentados pelo Estado, tratam de fazer sua apoteose. Nas palavras de Cacciola, constantes na introdução à tradução brasileira do referido texto: *“Schopenhauer é um continuador da crítica romântica ao filisteísmo, que se origina em Tieck. A ironia que visa os homens de vida tão regular como o relógio lhe é bem familiar. O filisteu é o erudito pedante que só pensa na própria vantagem. O professor de filosofia que pauta seus ensinamentos de acordo com os ditames do Estado e da religião é o tipo acabado do filisteu. A idolatria do Estado é a apoteose do filisteísmo. (Schopenhauer, SFU, XXX).* Por trás das idéias dos “filósofos de profissão” estaria inculcado o retorno disfarçado da “teologia judaica”, de uma “psicologia racional”, da “liberdade da vontade” e outros dogmas que, de acordo com Schopenhauer, refletem a sua vocação de trabalharem *“in maiorem Dei gloriam”*, como exigido pela ideologia estatal daquele período. Não podem, sob a pena de perderem o sustento financeiro pessoal e familiar, bem como sob o custo de perderem o status que o cargo lhes confere, contrariar os dogmas patronais.

“[...] o intelecto dessa gente permanece fiel à sua destinação natural de trabalhar a serviço da vontade, como normalmente acontece. Mas, por isso mesmo, existe sempre uma intenção como fundamento do seu agir e pensar: eles têm fins o tempo todo e só tomam conhecimento do que diz respeito a esses fins e, portanto, só do que corresponde a esses fins. A atividade do intelecto liberto da vontade, condição da pura objetividade e, por isso, de todas as grandes realizações, permanece-lhes eternamente estranha – é uma fábula para seu coração.” (Schopenhauer, SFU, 63)

Desta forma, os “professores de filosofia” não estariam voltados para a investigação objetiva da “verdade”, a qual exigiria o distanciamento de todo e qualquer interesse

peçoal. De acordo com o sistema schopenhaueriano, tal distanciamento é um dom raro com o qual a natureza, a poucos contempla. Na metafísica schopenhaueriana a natureza é aristocrática. O gênio é fenômeno raro, seja ele filósofo ou artista. A percepção objetiva do mundo, alheia aos interesses pessoais da vontade individual, é uma exceção que só se manifesta raramente, e as pessoas atadas aos interesses pessoais de sua vontade não podem reconhecê-lo imediatamente. Estes gênios produzidos pela natureza seriam os verdadeiros educadores do mundo, e os “professores de filosofia”, ao tentar representar este papel, que só à natureza cabe eleger, causam-lhe repulsa.

Tantas mentes comuns que se acham, por cargo e profissão, no dever de representar papéis que a natureza nem ao menos lhes atribuíra e de transportar cargas que exigem ombros de gigantes espirituais oferecem, na realidade, um espetáculo deveras lamentável. Pois escutar cantar os roucos e ver dançar os coxos é penoso; mas ouvir filosofar a mente limitada é insuportável. (Schopenhauer, SFU, 34)

Prova do embotamento da capacidade de reconhecimento de uma produção genial era, para o filósofo, o fato de seus contemporâneos ignorarem, ou mesmo passarem à margem, do que seria a mais importante produção filosófica do período: a cisão entre o real e o ideal perpetrada pela primeira crítica kantiana. Esta era, para o filósofo, a maior prova do demérito filosófico de seus contemporâneos: preocupados com seus interesses pessoais, alheios a uma observação objetiva do mundo, não levaram em consideração os limites impostos pela primeira crítica kantiana a toda investigação racional.

Depois de Kant ter cortado o nervo de todas as provas possíveis da teologia – tão incisivamente que desde então ninguém mais pôde meter-se com elas –, o esforço filosófico, em quase cinquenta anos, tem consistido nas diversas tentativas de insinuar, sutil e astuciosamente, a teologia, e os escritos filosóficos nada mais são, na sua maioria, do que tentativas infrutíferas de reanimar um cadáver sem vida. (Schopenhauer, SFU, 81)

Não nos interessa aqui adentrarmo-nos aos reais motivos existentes por trás dos vitupérios schopenhauerianos contra os pensadores de seu tempo, nem

tampouco fazer juízo valorativo sobre a importância da filosofia da vontade em comparação ao idealismo absoluto. Dentro do objetivo proposto, qual seja, situar historicamente a filosofia da vontade e apontar suas influências, o importante é ressaltar que a filosofia contemporânea a Schopenhauer não fez efeito sobre a sua própria a ponto de modificá-la em seu conteúdo, conforme esclarece o próprio filósofo: “ [...] *meus contemporâneos me ficaram estranhos tanto como eu mesmo lhes permaneci estranhos*”. (apud Lefranc, 2005, 17). É fundamental verificarmos que, apesar do sistema schopenhaueriano ter se desenvolvido à margem do idealismo de então, seu autor não o desconhecia, e muitas das ilustrações e argumentações utilizadas por ele na explicação de suas teorias, apoiavam-se nesta sua contenda com o seu tempo. Entretanto, como a filosofia de seu tempo pretende-se herdeira do kantismo, assim também procede Schopenhauer, e a suas críticas ao idealismo absoluto estão fundamentadas em sua pretensão a uma herança direta da filosofia kantiana. Sobre a herança de Kant, Schopenhauer esclarece: “*Em todo caso, não reconheço que tenha acontecido algo na filosofia, entre ele e mim; por conseguinte, ligo-me imediatamente a ele.*” (Schopenhauer, MVR, 525)

Não obstante as diversas críticas ao retorno kantiano ao dogmatismo⁸, das quais a obra de Schopenhauer está recheada, sua admiração por ele foi também abundantemente expressa. Considerava-o “*a inteligência mais original já criada pela natureza*” (Schopenhauer, SFU,52), e afirmava que seus escritos capitais eram o “[...] *fenômeno mais importante que ocorreu ao longo dos últimos dois mil anos na filosofia*

⁸ Nas palavras de Cacciola: “*O criticismo de Kant teria, segundo Schopenhauer, perdido sua força inicial na segunda edição da Crítica da Razão Pura. Ou seja, Schopenhauer acusa Kant de uma “recaída no dogmatismo” por ter amenizado seu confronto com a teologia. A ameaça dogmática já configurada na filosofia teórica concretiza-se na Ética de Kant, quando esta acolhe como postulados: Deus, imortalidade da alma e liberdade. No pós-kantismo, a importância crescente atribuída à filosofia prática de Kant, a expensas de sua crítica do conhecimento, teria levado a uma espécie de contaminação da razão teórica pela razão prática, fazendo com que a primeira se transformasse num órgão apto para captar o Absoluto.*” (Cacciola, 1994, 20).

[...]” (Schopenhauer, MVR, 22). O maior reflexo desta admiração pode ser observada no fato de que é da filosofia kantiana que Schopenhauer retira o *leitmotiv* para o desenvolvimento da idéia central⁹ de sua filosofia. Esta idéia central é aquela contida concisamente no título de sua obra principal: O mundo como vontade e como representação.¹⁰ A dualidade formada entre representação e vontade, através da qual Schopenhauer acredita ter desvendado o “mistério” cosmológico, é uma apropriação assumida dos conceitos kantianos de fenômeno e coisa-em-si, respectivamente. Dizemos apropriação pois aqueles conceitos são acrescidos, na filosofia schopenhaueriana, de características singulares. É com base nesta dualidade de perspectivas de conhecimento do mundo, provinda da primeira crítica kantiana, que o filósofo desenvolve as demais teorias que compõem seu sistema, sejam elas, a estética, a ética, a política, etc.

Para Schopenhauer, “o maior mérito de Kant é a distinção entre fenômeno e coisa-em-si” (Schopenhauer, MVR, 526). Esta distinção foi o que possibilitou a “revolução copernicana” realizada sobre o dogmatismo anterior. A partir daquele momento, “o mundo objetivo, como o conhecemos, não pertence à essência das coisas em si mesmas, mas é seu mero FENÔMENO, condicionado exatamente por aquelas mesmas formas que se encontram a priori no intelecto humano...” (Schopenhauer, MVR, 530). Na teoria kantiana, temos o espaço e o tempo como formas da sensibilidade, que na filosofia de Schopenhauer são associadas à faculdade do entendimento juntamente com a causalidade, única das doze categorias

⁹ Quando dizemos idéia central, havemos de lembrar que no sistema schopenhaueriano esta categorização é singular (o tema será tratado no início do próximo capítulo).

¹⁰ A importância que o filósofo dá ao título de uma obra é esclarecedora para a compreensão da importância de sua idéia central: “o que o sobrescrito deve ser para uma carta é o que um título deve ser para um livro, ou seja, antes de tudo, deve ter o objetivo de destiná-lo à parte do público que pode se interessar por seu conteúdo. Sendo assim, o título precisa ser característico e, por ser naturalmente breve, deve ser conciso, lacônico, pregnante e, se possível, um monograma do conteúdo.” (Schopenhauer, SOE, 09-10)

kantianas do entendimento mantidas por Schopenhauer em seu sistema. Desta forma o mundo enquanto representação é aquele que se apresenta para o sujeito enquanto objeto condicionado por estas três formas, presentes a priori no intelecto humano: tempo, espaço e causalidade. Quanto ao mundo noumênico, que dentro da teoria kantiana é um “x desconhecido”, Schopenhauer o explica através da Vontade, sua tradução da coisa-em-si. Essa dualidade que traz à tona a *“completa diversidade entre o ideal e o real”* (Schopenhauer, MVR, 527), doutrina que de acordo com Schopenhauer (MVR, 528) foi expressa por Kant de forma sóbria, calma, demonstrada e incontestável, já havia sido expressa também, em linguagem mais mítica e poética, por outras duas doutrinas que também estão profundamente presentes na obra Schopenhaueriana: Platão e os escritos indianos dos Vedas e Puranas.

Os estudos das obras de Platão e Kant foram recomendação de Schultze, um dos professores de Schopenhauer em Gottingen (Weissmann, 1980, 54) e formam os pilares filosóficos do sistema schopenhaueriano. A separação entre o real e o ideal executada por Kant é vista também na obra platônica. Sua teoria das idéias bem como sua alegoria da caverna são expressões de uma intuição da existência daquela separação. O que Kant teria sistematizado a seu modo é a mesma verdade que *“já Platão incansavelmente repete e na maioria das vezes exprime em sua linguagem do seguinte modo: este mundo que aparece aos sentidos não possui nenhum verdadeiro ser, mas apenas um incessante devir, ele é, e também não é; sua apreensão não é tanto um conhecimento mas uma ilusão.”* (Schopenhauer, MVR, 528).

Além de Platão, os livros sagrados dos indianos, afirmavam esta “ilusão”, “fantasmagoria” do mundo e constituem também uma fonte freqüentemente utilizada por Schopenhauer. O contato do nosso filósofo com o pensamento oriental se deu quando do seu encontro com o orientalista Friedrich Majer, no salão de sua mãe, em

Weimar. A partir de então o interesse do filósofo pelo pensamento oriental foi se intensificando ao longo de sua vida.¹¹

A mesma verdade representada de modo completamente outro, é também uma doutrina capital dos vedas e puranas, a saber, a doutrina de Maia, pela qual não se entende outra coisa senão aquilo que Kant nomeia o fenômeno em oposição à coisa-em-si: pois a obra de maia é apresentada justamente como este mundo visível no qual estamos, um efeito mágico que aparece na existência, uma aparência inconstante e inessencial, em si destituída de ser, comparável à ilusão de ótica e ao sonho, um véu que envolve a consciência humana, um algo do qual é igualmente falso e igualmente verdadeiro dizer que é, ou não é. (Schopenhauer, MVR, 528)

Estas três doutrinas estavam admitidamente presentes quando da elaboração do núcleo conceitual fundamental da, posteriormente nominada, Filosofia da Vontade. Entretanto, além de formarem seu núcleo conceitual, podemos encontrá-las ainda, posteriormente, em outros instantes desta filosofia. O pensamento oriental será figura fortemente presente na ética schopenhaueriana, desenvolvida no quarto livro do *Mundo*, onde o filósofo adotará como fundamento de sua ética o sentimento da compaixão, já presente na doutrina budista. Platão e Kant são ainda influências fundamentais, como veremos no próximo capítulo, da estética schopenhaueriana. O primeiro, novamente através de sua teoria das idéias, será utilizado por Schopenhauer na definição do objeto artístico. Do segundo, poderemos notar sua influência nas teorias schopenhauerianas do sublime, da imaginação e da contemplação desinteressada, todas elas fundamentais à compreensão da teoria da arte poética.

¹¹ Suas fontes principais eram o *Oupnek'hat*, uma tradução latina dos vedas, e o *Asiatic Journals*, jornal publicado pela sociedade asiática fundada em 1784. Para uma referência completa das citações orientais na obra de Schopenhauer veja o apêndice do artigo de Moira Nicholls, *The influences of Eastern Thought on Schopenhauer's Doctrine of the Thing-in-itself* (in Janaway, 1999, 197-204).

Apresentadas as principais influências teóricas do sistema schopenhaueriano, passemos a uma breve descrição do ambiente cultural que naquele momento tinha como foco um projeto de fundação e fundamentação para o teatro e a literatura germânicas. Tal projeto envolveu os mais importantes dramaturgos, críticos, escritores e pensadores do período imediatamente anterior a Schopenhauer¹² e é também, posteriormente, retomado por Nietzsche em seu *Nascimento da Tragédia*. Sua importância para a filosofia da vontade pode ser medida pela recorrente referência feita a estes pensadores nas obras dos filósofos. Seu início, em meados do século XVIII, deu-se pela influência exercida pelo historiador da arte Johann J. Winckelmann junto aos escritores, poetas e dramaturgos posteriores, dentre eles Lessing, Goethe e Schiller.

A influência winckelmanniana, que de acordo com Butler (1958, 11) criou ondas cujo violento distúrbio “ainda varrem as praias do século XX”, se pautou em duas noções fundamentais¹³: a imitação dos antigos e o belo ideal. Winckelmann propunha um novo modelo no qual a arte germânica deveria se basear para atingir uma grandiosidade rara e “inimitável”: a imitação dos gregos. Por esta imitação, o historiador não propunha uma mera cópia das obras de arte gregas, porém uma imitação do modo de produção artística dos gregos, qual seja, sintetizar a beleza ideal descoberta na observação da diversidade objetiva da natureza. Esta proposta de um retorno ao modelo antigo coloca Winckelmann na esteira da conhecida querela entre antigos e modernos e é a ignição para o período literário conhecido como classicismo germânico. Esta disputa quanto à valorização das obras poéticas antigas ou modernas estará, de um

¹² De acordo com Schopenhauer, as obras de tais poetas e escritores, assim como a filosofia de Kant, são exemplos para os quais a literatura e a filosofia pobres de seu tempo deveriam se voltar. No que se refere ao uso da língua, ele aconselha: “Lede, vede qual língua Winckelmann, Lessing, Klopstock, Wieland, Goethe, Bürger, Schiller falaram, e emulai-a, mas não fazei o mesmo com o jargão estupidamente excogitado pelos miseráveis literatos atuais e, entre eles, pelos professores que vão à escola de língua.” (Schopenhauer, SOE, 57-58)

¹³ Esta duas noções fundamentais são ressaltadas por Süsskind e Machado em seus trabalhos sobre o tema. Veja Süsskind, 2008, 67-77 e Machado, 2006, 9-14.

modo ou de outro, presente nas teorias schopenhaueriana e nietzscheana da tragédia. Como veremos posteriormente, Schopenhauer privilegiará a tragédia moderna em detrimento da antiga, argumentando que aquela cumpre com maior competência o seu objetivo enquanto forma de arte, qual seja, provocar repulsa à vontade de viver e estimular sua negação. Apesar deste privilégio pelas obras trágicas modernas, o filósofo não deixa, como seus contemporâneos, de ter os gregos como modelo e, não são raros seus elogios às produções helênicas. Para Schopenhauer, Winckelmann foi para a história da arte, assim como ele o é para a da filosofia, um exemplo do modo epicíclico através do qual a natureza, de tempo em tempo, faz avançar o conhecimento do gênero humano. Para o filósofo, a retomada do projeto kantiano realizada pelo seu sistema é a demonstração de que entre ele e Kant, nenhum conhecimento foi produzido. Como exemplo deste esquema epicíclico na história da arte, Schopenhauer utiliza-se do retorno de Winckelmann à beleza clássica, o que nos mostra a importância dada pelo filósofo à forma de arte grega, bem como ao projeto inaugurado pelo historiador da arte. Após explicar o esquema epicíclico da evolução dos progressos humanos, Schopenhauer diz:

Para quem deseja, porém, ter uma prova do esquema geral dos epiciclos aqui exposto, com base na história da arte, basta observar a escola de escultura de Bernini, que florescia ainda no século passado, particularmente em seu desenvolvimento francês sucessivo, e que representava a natureza comum em vez da beleza clássica, e o decoro do minueto francês em vez da simplicidade e da graça antigas. Tal escola faliu quando, após a repreensão de Winckelmann, voltou-se à escola dos antigos. (Schopenhauer, SOE, 110)

Nietzsche por sua vez seguirá o caminho winckelmanniano de exaltação da forma de arte antiga apresentando a tragédia grega como modelo para a arte moderna e elogiando a iniciativa de seus predecessores em valorizar e recuperar a arte helênica:

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

Podemos perceber então a importância do helenismo proposto por Winckelmann no pensamento germânico ao observarmos a sua duração, tendo em vista que mais de um século separa o historiador da arte e o filósofo da vontade de poder, o que confirma a força de suas propostas para uma cultura em formação e justifica o epíteto com o qual Butler caracterizou este período dizendo que nele vemos “a tirania da Grécia sobre a Alemanha”¹⁴.

O segundo ponto fundamental da teoria da arte winckelmanniana, o belo ideal, não provocou menor interesse em seu tempo. Este belo ideal era alcançado a partir da reunião em uma única obra harmônica, daquilo que o artista observa de mais belo na natureza.

A natureza tem seus defeitos; o corpo mais belo não deixa de tê-los e nele encontramos freqüentemente partes que em outros são mais belas ou podem supor-se mais perfeitas. [...] Os gregos trataram de reunir as formas elegantes de vários corpos belos, como sabemos pelo diálogo de Sócrates com o célebre pintor Parrasio. [...] Esta seleção das partes belas e sua harmônica associação em uma só figura produziu a **beleza ideal**. (Winckelmann, 2002, 130)

Tal beleza encontrou sua manifestação primeira na Grécia do período helênico, devido ao favorecimento das condições geográfico-climáticas¹⁵ e políticas¹⁶. Além da beleza

¹⁴ Título de sua obra: butler, 1958.

¹⁵ Sobre a influência climática Winckelmann deduz: “A natureza, depois de haver se manifestado em gradações extremas de frio e de calor, se estabeleceu na Grécia como em seu centro, e por isso reina naquele país uma temperatura intermediária entre o inverno e o verão. E quanto mais se aproxima deste centro, mais claridade e serenidade oferece, e suas obras se manifestam em formas mais graciosas e amáveis e com detalhes mais característicos e decididos.” (Winckelmann, 2002,106)

¹⁶ Sobre as condições políticas, sejam elas patriarcais, democráticas ou tirânicas, Winckelmann conclui o seguinte: “Com relação ao regime político e o governo da Grécia, a liberdade é uma das causas da preeminência dos gregos na arte. Também a liberdade parece ter estabelecido na Grécia a sua sede; existia inclusive junto ao tronos de seus reis que governavam paternalmente a seus súditos antes que, mais

formal, retirada da diversidade das formas naturais eleitas as mais belas, as obras gregas eram exemplares devido à importância dada pelos artistas à sua expressão. A obra de arte deve sua força tanto à beleza das formas quanto à expressão da alma nela contida. De acordo com Winckelmann, *“a expressão de uma alma grande vai muito além da plasmção de uma bela natureza”* isto ocorre devido ao fato de que, para o historiador da arte, *“na Grécia a sabedoria estendia a mão à arte, e insuflava nas figuras almas mais que comuns.”* (Winckelmann, 1958, 19). As características que esta expressão deve possuir são aquelas contidas na passagem mais famosa da obra de Winckelmann, na qual ele descreve, ainda como exemplo daquela expressão artística, o grupo estatuário do Laocoonte que, por sua vez, será alvo de uma grande controvérsia posterior da qual participarão, dentre outros, Lessing, Herder, Goethe, Schelling e Schopenhauer. Reproduzimos a passagem de Winckelmann em sua integridade:

A característica geral e principal das obras mestras gregas é uma **nobre simplicidade e uma serena grandeza**, tanto na atitude como na expressão. Assim como nas profundidades o mar está sempre calmo por muito que se agite a superfície, do mesmo modo a expressão nas figuras dos gregos mostra, em meio a todas as paixões, uma alma grande e comedida. Isso transmite o rosto do Laocoonte – e não só o dele – em meio à mais violenta dor. O sofrimento, que aparece em todos os músculos e fibras do corpo, e que no baixo ventre contraído se experimenta tão intensamente que parecemos senti-lo, não se exterioriza contudo mediante qualquer ira no rosto e em toda a atitude. Não lança um grito terrível tal como Virgílio cantou em seu Laocoonte. A abertura da boca não o permitiria. Mais parece um suspiro angustiado, como o descreve Sadolet. A dor do corpo e a grandeza da alma estão distribuídos com igual força através de toda a composição da figura, e em certa medida estão equilibrados. **Laocoonte sofre, mas sofre como o Filoctetes de Sófocles:** sua dor nos toca a alma, mas desejaríamos poder suportar essa dor com a grandeza desse homem. (Winckelmann, 1958, 18-19, grifo nosso)

Desta famosa passagem retiramos dois momentos que especialmente nos interessam. O primeiro dele é a enunciação que caracterizará o ideal de beleza das obras gregas: nobre

ilustrados, gozassem do destino de uma completa liberdade. Homero chama a Agamemnon de pastor de seus povos, com o que queria designar sua ternura com seus subordinados, e sua preocupação constante pela felicidade dos mesmos. É bem verdade que depois surgiram tiranos; mas não o foram mais para uma determinada cidade, e a nação inteira jamais reconheceu um soberano único.” (Winckelmann, 2002, 109)

simplicidade e uma serena grandeza. Este ideal winckelmanniano de beleza é o que torna a arte grega, nas palavras de Süsskind, “*inimitável e, ao mesmo tempo, faz dela o modelo a ser imitado.*” (Süsskind, 2008, 69). Interessa-nos especialmente devido à influência desta definição para a teoria do jovem professor de filologia da Basileia. Podemos ver, até mesmo pelo vocabulário utilizado para descrever a arte grega, a proximidade e a influência exercida por estes conceitos nas teorias estéticas do primeiro Nietzsche. Luminosidade, serenidade, harmonia são alguns dos conceitos que posteriormente serão utilizados por Nietzsche ao definir o seu impulso artístico apolíneo¹⁷. O segundo momento, - quando Winckelmann defende o espírito grego na escultura do Laocoonte em contraposição ao personagem de Virgílio, comparando esta representação escultural com o Filoctetes de Sófocles -, será o precursor do posterior debate sobre as fronteiras que separam as formas de arte. Para Winckelmann, “*a nobre simplicidade e a serena grandeza das estatuas gregas é também a verdadeira característica dos escritos gregos da melhor época, dos escritos da escola socrática*”(Winckelmann, 1958, 31). O debate sugerido pela passagem do qual participará, posteriormente, o próprio Schopenhauer, será iniciado por outro pensador de grande importância para o projeto cultural alemão: Gotthold Ephraim Lessing.

Lessing em sua obra *Laocoonte, ou sobre as fronteiras da pintura e da poesia*, apresentará a contenda que chegará até Schopenhauer. Para Lessing, o ponto de discordância com Winckelmann está no motivo pelo qual, na escultura, o Laocoonte não apresenta as características de quem grita e lamenta. Como vimos, para Winckelmann, o conjunto estatuário em questão é exemplar pelo fato de transmitir, através da atitude

¹⁷ Segundo Rodrigues (2007, 93-126) também o conceito do impulso dionisíaco estaria, mesmo que em germe, presente nos estudos de Winckelmann. Segundo seu artigo, o mapeamento da origem e desenvolvimento da discussão sobre os citados impulsos artísticos da natureza, ou seja, sobre a importância dos deuses Apolo e Dionísio na cultura grega abrangeria, necessariamente, diversas áreas do pensamento alemão desde Winckelmann, dentre elas os estudos filológicos, o movimento romântico e as filosofias idealistas.

estóica diante da dor, a grandeza de alma que seria a regra universal da verdadeira arte grega. Esta grandeza, enquanto regra universal estaria, ainda de acordo com o historiador da arte, presente tanto nas formas pictóricas como nas obras poéticas. Contrapondo-se a Winckelman, Lessing afirma, - exemplificando através de passagens de poetas queridos ao próprio Winckelmann, como Homero e Sófocles, - que em vários momentos da poesia antiga, diversos personagens, dentre eles deuses e heróis, proferem exaltados lamentos e gritos, e isto não lhes subtrai a grandeza da alma. Sendo assim, se na poesia, *“o gritar na sensação de dor corporal pode coexistir muito bem com uma grande alma: portanto a expressão de uma tal alma não pode ser a causa pela qual, apesar disso, o artista não quer imitar esse grito no seu mármore; antes deve haver um outro motivo por que aqui ele separa-se do seu rival, o poeta, que expressa esse grito com o melhor propósito”* (Lessing, 1998, 86). O motivo pelo qual, em sua representação estatuária, o Laocoonte não grita é, para Lessing, uma questão de limitação da forma de expressão escultórica que, ao se submeter à “lei da beleza”, não pode representar o grito desfigurador. Em suas palavras:

O mestre visava a suprema beleza sob as condições aceitas da dor corporal. Esta, em toda a sua violência desfiguradora, era incompatível com aquela. Ele foi obrigado a reduzi-la; ele foi obrigado a suavizar o grito em suspiro; não porque o grito denuncia uma alma indigna, mas antes porque ele dispõe a face de um modo asqueroso. (Lessing, 1998, 92)

Devemos ressaltar que, segundo a teoria artística de Lessing, para quem as leis a que devem obedecer a arte estão ligadas à sua interpretação da poética aristotélica, a arte é julgada através do seu efeito. Neste contexto, ao conceder a seus personagens características de humanidade, como por exemplo a manifestação da dor através de lamentos e gritos, o poeta estaria aproximando o herói trágico do público a ser atingido e, conseqüentemente, maximizando a identificação entre eles e com isto o efeito esperado, qual seja, a catarse através do temor e da compaixão. Esta identificação

alcançada por via da demonstração dos lamentos dos heróis dramáticos não pode ser obtida da mesma forma pelas artes pictóricas. Nestas, que são expressões de um momento único, a beleza não pode deixar de estar presente, pois ela é um dos ingredientes mais fundamentais do efeito buscado. Na poesia o herói não será caracterizado em uma única ação, como ocorre na escultura. Sendo assim, o grito narrado é apenas um momento do conjunto que irá definir o personagem.

O Laocoonte de Virgílio grita, mas esse Laocoonte que grita é justamente aquele que nós já conhecemos e amamos como o patriota mais cordato e o pai mais afetuoso. Nós vinculamos o seu grito não ao seu caráter, mas, antes, apenas ao seu sofrimento insuportável. Apenas esse último nós ouvimos no seu grito; e o poeta pode torná-lo sensível apenas graças a esse grito. (Lessing, 1998, 106)

Com isto, tanto o escultor que suprime o grito, quanto o poeta que o descreve, ao fazerem, o fazem de acordo com as leis que regem suas respectivas formas de arte.

Da contenda sobre o grito do Laocoonte e sua representação escultórica e poética irão participar ainda diversos pensadores. Dentre os mais ilustres podemos destacar Goethe, cuja explicação sobre a escultura, próxima em muitos pontos da de Lessing, encontra-se nos *Propileus*. Para o poeta o grupo estatuário “*esgota o seu objeto e preenche com sucesso todas as condições da arte.*” (Goethe, 2005,126) Segundo Goethe a escultura é limitada a um único momento da ação e sua comparação com a poesia de Virgílio é injusta. O poeta a avalia, assim como Lessing, através de seu efeito, ainda dentro das categorias poéticas de Aristóteles, e destaca:

O ser humano possui apenas três sentimentos no sofrimento próprio e alheio: o medo, o terror e a compaixão, a previsão temerosa de um mal que se aproxima, a percepção inesperada do sofrimento presente e a participação no sofrimento duradouro ou que passou; todos os três sentimentos são representados e suscitados por esta obra de arte e, na verdade, na gradação a mais conveniente. (Goethe, 2005, 126).

Em sua obra principal, Schopenhauer dedica o parágrafo 46 a seus comentários do Laocoonte, que serão acrescidos de exemplos no posterior volume de suplementos. Reconhece o avanço feito por Lessing ao colocar no lugar de um fundamento psicológico, um fundamento puramente estético; e critica ainda as teorias psicológicas e fisiológicas de seu tempo, como as de Hirt e Fernow.¹⁸ Para Schopenhauer, apesar de sua aproximação do que seria uma “explicação correta” da obra, Lessing não encontrou o seu ponto exato, qual seja, a explicação de que o grito não pertence ao domínio de uma representação escultórica.

Antes de qualquer investigação psicológica e fisiológica sobre se laocoonte em sua situação poderia gritar ou não, deve-se decidir em relação ao grupo de esculturas o seguinte: que nele o grito não pode ser exposto pelo motivo de que a exposição do grito reside por inteiro fora do domínio da escultura. (Schopenhauer, MVR, 2005, 303).

Para Schopenhauer, a simples exposição que representaria o grito, ou seja, “o escancarar violento da boca”, não pode ocasionar o efeito que o grito mesmo, enquanto forma de expressão, ocasionaria. O efeito que o grito pode causar em uma arte descritiva, através do uso da imaginação do leitor, ou mesmo na arte representativa, no teatro, tornar-se-ia motivo de riso caso seja representado por uma boca escancarada na arte plástica. Schopenhauer utiliza-se do exemplo do Laocoonte para demonstrar a necessidade do estabelecimento de fronteiras entre as artes que, devido à suas formas devem obedecer às competências determinadas pelo objeto representado (no caso da teoria schopenhaueriana, as competências serão determinadas pelas idéias a serem representadas, como veremos posteriormente). Esta preocupação com os limites entre as formas artísticas presente na estética schopenhaueriana e no *Laocoonte* de Lessing foi, contudo, como nos lembra Suzuki (Rosenfield, 2001, 36-56), ignorada por Goethe

¹⁸ Segundo Schopenhauer, Hirt (Horen, 1797, parte 10) apresenta a explicação de que Laocoonte não grita pois está impossibilitado pela sufocação que o leva à morte. Fernow, por sua vez, faz uma amalgama das opiniões de Winckelmann, Lessing e Hirt.

(como podemos ver pelos elementos da poética aristotélica utilizados pelo poeta para explicar a escultura na citação presente na página anterior) e será, posteriormente, também desconsiderada por Nietzsche em seu projeto de uma obra de arte total.

Diante do acima exposto, ainda tratando de Lessing, podemos perceber que toda a discussão acerca do Laocoonte foi desencadeada pela motivação de defesa da arte poética, à qual Lessing dedicou sua vida, como escritor, diretor e crítico teatral. Desta forma, a importância de Lessing para o tema em questão nesta dissertação está mais ligado ao seu papel junto a um projeto de formação de um teatro alemão e sua interpretação da poética aristotélica. Enquanto teórico e crítico do teatro, o autor da *Dramaturgia de Hamburgo* exerceu grande influência na cultura posterior ao oferecer a seu tempo uma nova interpretação da poética aristotélica, que vai de encontro às interpretações francesas e de Gottsched, que eram, por sua vez, inflexíveis em relação às regras (das unidades de espaço, tempo e lugar, do estatuto social dos personagens, da linguagem e do número de atos). Lessing, atento às necessidades de uma burguesia em ascensão, que não se identificava mais com as concepções aristocráticas do modelo de teatro francês e, imbuído na construção do projeto de formação cultural de uma nação fragmentada, oferece, através de suas interpretações, uma série de elementos que estarão presentes nas considerações de pensadores posteriores. Dentre estes elementos podemos destacar as seguintes: uma discussão acerca dos conceitos de mimese, temor, compaixão, catarse; a defesa da utilização de caracteres mistos; a liberdade do gênio ante as regras; o enaltecimento dos teatros espanhol e inglês, principalmente de Shakespeare.

Ao tratarmos do referido projeto de um teatro alemão, e também do classicismo germânico, dois nomes ainda são fundamentais para sua formação, bem

como é incontestável sua influência sobre Schopenhauer e o jovem Nietzsche¹⁹, são eles: Goethe e Schiller. O primeiro deles, maior dos poetas do classicismo germânico, foi um amplificador do projeto Winckelmanniano. “*Pois Goethe pensa o ideal de beleza não só em relação à pintura e à escultura, mas também e principalmente em relação à poesia ou à arte dramática, ampliando as idéias de Winckelmann nesse domínio como teórico e como criador de obras teatrais.*” (Machado, 2006, 14) Seu classicismo, impresso em seus textos teóricos e na forma e conteúdo de diversas de suas produções literárias, é o auge do projeto Winckelmanniano. Podemos ver, na esteira de Machado (2006, 14-22), que o ideal de beleza proposto por Winckelmann é ainda o que domina a noção Goetheana dos gregos, e é apoiado neste ideal que o poeta interpreta a arte do mundo helênico e a apresenta como um exemplo para a arte de seu tempo. Ressaltamos, porém, que dada a sua extrema heterogeneidade, como nos adverte Butler (1958, 85), encontrar um senso de harmonia interna no todo da obra goetheana, é tarefa tão incerta como determinar o grau de sua influência no pensamento de nossos filósofos. No que se refere a Schopenhauer entretanto, não podemos deixar de ressaltar que sua convivência com o poeta foi norteadas pelas discussões científicas e filosóficas que ocupavam o palco de seus estudos à época. Goethe dedicou vinte anos de sua vida ao estudo das cores e sua obra *Doutrina das cores* é o resultado desta investigação. Ela atraiu o interesse do jovem Schopenhauer que, após alguns encontros com Goethe, dedicou-se a escrever a sua própria teoria que divergia em diversos pontos da teoria do poeta, fato que marcou o fim da relação amistosa dos mesmos. Sobre este período de convivência,

¹⁹ De acordo com Martin (1996) a obra desenvolvida por Nietzsche enquanto escritor e pensador é demasiado complexa para ser reduzida ou atribuída a determinada influência. Entretanto, em uma estatística crua podemos ter o vislumbre desta influência, como se segue: “Schopenhauer é referenciado 394 vezes na obra de Nietzsche, Wagner 327 vezes, a Goethe existem 311 menções. Schiller encontra-se em nono lugar com 126 menções” (Martin, 1996, 5)

especificamente sobre o episódio citado, Goethe vai escrever mais tarde, conforme citação de Safranski:

O Dr. Schopenhauer foi para mim um amigo benevolente. Estivemos de acordo em muitas coisas, mas foi impossível evitar ao final um certo distanciamento, como dois amigos que até certo momento caminharam juntos se dão a mão para despedir pois querem dirigir-se um ao norte, outro ao sul, perdendo-se rapidamente de vista um ao outro. (apud Safranski, 1991, 265)

Ainda na esteira do movimento de estabelecimento de um projeto artístico nacional encontramos Schiller, que ao lado de Goethe foi o responsável pelas maiores obras do classicismo literário de Weimar. Para o estudo em questão, o que mais nos interessa em sua obra é o período no qual, antes do contato com Goethe, Schiller produz seus escritos teóricos sobre a tragédia. Estes estudos podem ser considerados, em uma perspectiva histórica, como uma ponte entre a interpretação da tragédia nos moldes puramente aristotélicos e a tragédia vista enquanto forma de arte que, para atingir o efeito dela esperado, deve refletir a condição trágica do homem, pensada com base em elementos retirados da filosofia moral e da estética kantiana. Em seus textos teóricos sobre a poesia trágica, pertencentes ao período que Schiller assume ter estado sob influência da filosofia kantiana, ele descreve a tragédia como expressão do sublime, – conceito extraído da crítica kantiana do juízo –, como a representação sensível da dicotomia entre a liberdade moral, a vontade individual (vontade tomada enquanto faculdade de pensar e agir livremente) por um lado, e a necessidade natural e instintiva por outro. Vemos pela primeira vez, em Schiller, a utilização de categorias filosóficas kantianas na elaboração de uma teoria da tragédia, o que terá continuidade com as teorias do idealismo absoluto e a do próprio Schopenhauer. Este é um momento extremamente importante devido ao fato de marcar toda a reflexão futura sobre o tema ao fundar o deslocamento de uma interpretação poética da tragédia, baseada em

comentários da obra aristotélica, para uma interpretação do trágico enquanto fenômeno que descreve a situação do homem no mundo. De acordo com Machado: *“É do encontro de um grande dramaturgo como Schiller com a filosofia de Kant, - principalmente a sua ética, considerada como uma filosofia da liberdade, e sua estética, no que diz respeito à teoria do juízo sobre o sublime – que nasce a primeira filosofia do trágico, uma reflexão filosófica original que criou um tipo novo de pensamento sobre a tragédia.”* (Machado, 2006, 54). Na teoria schopenhaueriana da tragédia podemos ver características da teoria schilleriana. Primeiramente, a presença marcante da influência kantiana no que se refere ao sublime. Em segundo lugar, a leitura da tragédia enquanto instrumento para a percepção de uma ordem moral do mundo. Tais características serão aprofundadas no capítulo posterior. Vale antecipar que na obra do jovem Nietzsche, poderemos ver a exaltação de Schiller em sua tentativa de compreensão do mundo helênico, além do elogio à teoria schilleriana do coro. Veremos, entretanto, uma crítica acirrada no que se refere ao projeto de um teatro enquanto instituição moral.

Neste capítulo foram delineadas as principais influências filosóficas que alicerçaram o sistema schopenhaueriano, bem como esboçaram-se as diversas teorias artísticas que surgiram no período em questão, teorias estas, que propuseram matéria para a formação do pensamento de nossos filósofos. A partir da cisão entre fenômeno e noumeno proposta por Kant e sua primeira crítica, Schopenhauer elabora as matrizes de seu sistema e para ilustrá-lo encontra apoio na cosmologia platônica e no pensamento oriental. Vimos ainda que sua teoria estética é alimentada pela freqüentação às categorias apresentadas por artistas, teóricos e críticos de arte de seu período. Por seu turno, vimos com Winckelmann a origem do estudo sobre os gregos e sua arte, além do estabelecimento destes como um modelo para a arte alemã, projeto este que foi

retomado por Lessing, que por sua vez intensificou o estudo e propôs um modelo de um teatro nacional independente, projeto que será mais tarde revisitado e aprofundado por Goethe e Schiller. Esta apresentação de influências é imprescindível para identificarmos a origem de certos elementos que são fundamentais ao entendimento da própria doutrina schopenhaueriana, tais como: o caráter moral de sua teoria estética, sua preocupação com o estabelecimento de limite entre as artes, sua interpretação e adaptação da poética, sua utilização de conceitos estéticos kantianos (sublime, belo e desinteresse), sua apreciação das obras modernas, seu reconhecimento da produção clássica, seu desprezo à filosofia de seu tempo. É também através do mapeamento aqui feito de algumas de suas influências, mesmo que superficialmente apontado, que poderemos mais tarde identificar alguns dos aspectos originais e singulares de sua teoria.

Quanto às influências presentes na teoria da tragédia do jovem Nietzsche, apontaremos complementos no capítulo correspondente. É imprescindível dar destaque, no que se refere à obra nietzscheana, à sua formação filológica, ao seu convívio com Richard Wagner, e à sua leitura do próprio Schopenhauer, - e isto será feito posteriormente. Esperamos ter deixado claro até aqui que, diferentemente de Zaratustra, Nietzsche não desceu simplesmente de uma montanha, mas faz parte de uma tradição histórica, assim como Schopenhauer, e que a contextualização de suas teorias é fundamental para a identificação dos elementos ali presentes que singularmente se originaram do sistema metafísico da Vontade.

2 A TEORIA SCHOPENHAUERIANA DA TRAGÉDIA E SEU SUBSTRATO METAFÍSICO.

“Ora, se todo mundo como representação é a visibilidade da Vontade, a arte é o clareamento dessa visibilidade, a câmera obscura que mostra os objetos mais puramente, permitindo-nos melhor abarcá-los e compreendê-los; é o teatro dentro do teatro, a peça dentro da peça em Hamlet.”

(Schopenhauer)

Utilizando-se de uma metáfora retirada do Édipo de Sófocles, Schopenhauer nos oferece um exemplo da característica de inter-conectividade dos temas abordados em sua obra²⁰: “... *minha filosofia é como a Tebas de cem portas: desde todos os lados se pode entrar e através de todos se pode chegar, por um caminho direto, até o centro.*” (Schopenhauer, 2002, 4). Tendo em vista que nosso objetivo neste capítulo é apresentar a teoria schopenhaueriana da tragédia e seus fundamentos filosóficos, utilizaremos desta porta para termos acesso ao sistema schopenhaueriano. Procuraremos percorrer o

²⁰ Barboza define bem esta característica marcante da filosofia schopenhaueriana: “*Schopenhauer é o filósofo da organicidade. Procura-a, porque, com ela, onde quer que se esteja no seu sistema, estar-se-á em toda parte. O todo conteria as partes e seria contido por elas. De uma metafísica da efetividade se vai para uma do belo, desta para a da ética, que, por sua vez, pode remeter à música, por seu turno a nos enviar para a efetividade, numa, por assim dizer, circularidade virtuosa. A unidade não se perde do horizonte de observação.*” (Barboza, 2001, 137)

substrato metafísico sustentador da teoria do trágico schopenhaueriana e perceber assim a conectividade interna existente entre sua cosmologia, sua teoria estética e sua ética. De posse deste método procuraremos destacar os conceitos fundamentais da teoria trágica e de sua visão de mundo que virão, posteriormente, se fazer presentes também na obra do jovem Nietzsche.

2.1. O lugar da tragédia na obra do filósofo

À descrição das artes poéticas Schopenhauer dedica o parágrafo 51 do primeiro volume e o capítulo 37 do segundo volume de sua obra principal. Tais descrições encontram-se por sua vez ao final dos trechos dedicados à teoria estética (livro III de MVR e sus complementos) e finalizam seus apontamentos do que podemos chamar, na esteira de Young (2005), das artes não-musicais²¹. Em ambos os casos a teoria da tragédia está localizada ao final da apresentação. Esta localização, juntamente com as diversas citações e exemplos retirados de peças trágicas das quais o filósofo se utiliza ao longo de seu trabalho, nos permite ver a importância da arte trágica para Schopenhauer. Em sua teoria artística existe uma hierarquização das artes que leva em consideração a capacidade de cada uma em apresentar um grau específico de objetivação da vontade. Na cosmologia schopenhaueriana a vontade, essência do mundo, identificada como sendo a coisa-em-si kantiana, manifesta-se (torna-se objeto de conhecimento) através de diversos graus – que exprimem a nitidez com que a vontade se manifesta para o observador - representados pelos reinos da natureza e finalmente pelo homem. Desta

²¹ Como veremos mais adiante, a música é uma exceção no sistema das artes schopenhaueriano pois não se relaciona a uma objetivação da vontade mas expressa a própria vontade e, desta forma, não figura na sistematização hierárquica.

forma, ela se objetivaria no mundo inorgânico através das forças magnéticas e da gravidade, no mundo vegetal através das funções orgânicas, no mundo animal através dos instintos e dos motivos, assim como o faz no homem. A classificação das artes corresponde, portanto, a esta hierarquização cosmológica de objetivação da vontade²². Sendo assim, a arquitetura e a hidráulica mostram a objetivação da vontade no seu grau mais baixo ao expor o jogo das forças que caracterizam a matéria tais como a gravidade, rigidez, dureza, resistência, luz. A jardinagem e a pintura da natureza são as formas artísticas cujo fim é a exposição da objetivação da vontade que se manifesta no reino vegetal. A pintura de animais encontra-se em um nível superior, pois o reino animal, objeto de sua representação, expõe de forma mais evidente a vontade objetivada. Temos ainda as pinturas de retratos, a pintura histórica e a escultura que, das artes plásticas formam a categoria superior, cujo objeto é a exposição da vontade no grau mais elevado de sua cognoscibilidade, o homem. Esta mesma exposição, a do homem, é também o objeto da arte poética que, à diferença das artes que fazem sua exposição de modo puramente intuitivo, é auxiliada pela imaginação. No ápice das artes poéticas encontramos a tragédia, a última arte não-musical a ser descrita. A arte trágica é aquela que possui a característica de, por sua natureza, representar de forma mais ilustrativa a objetivação mais desenvolvida da vontade: a vida humana e suas relações. Veremos mais tarde que, além de corresponder à hierarquia de objetivação da vontade mais desenvolvida, a arte trágica ocupa um lugar especial na filosofia schopenhaueriana devido à “grandeza de seu efeito” (Schopenhauer, 2005, 333). Diante do exposto, podemos depreender que a arte possui, na filosofia schopenhaueriana, um papel

²² Vemos aqui um exemplo da citada inter-conectividade existente no sistema schopenhaueriano, tendo em vista que a elaboração de sua classificação artística obedece ao construto metafísico do livro II de MVR e sua conseqüente cosmologia.

cognitivo e a tragédia por sua vez é a forma artística que por sua competência cognitiva ocupa o primeiro lugar entre as artes não musicais.

2.2. A fundamentação metafísica: representação, vontade, pessimismo.

A tarefa a que se propõe o sistema schopenhaueriano é a decifração do “enigma do mundo”, i.e., encontrar uma resposta à pergunta: o que é o mundo? Esta tarefa tem origem no idealismo subjacente na primeira crítica kantiana e, de certa forma, era uma tarefa da qual estava imbuído todo o pensamento filosófico daquele período, i.e., por decifração do enigma do mundo podemos entender a decifração da coisa-em-si kantiana. Temos daí o ponto de partida da filosofia de Schopenhauer: o idealismo transcendental do mundo fenomênico. Sob o ponto de vista da representação, o mundo é objeto para o sujeito de conhecimento e, desta forma, sujeito às condições a priori do entendimento, que para o filósofo são as categorias do espaço, do tempo e da causalidade.

Este mundo objetivo, constituído a partir das formas a priori do entendimento, é interpretado, a partir da junção de conceitos advindos da filosofia Platônica e oriental, como um mundo ilusório. Conforme a interpretação schopenhaueriana, Platão já identificava esta característica ilusória do mundo em sua contraposição teórica entre o mundo físico, onde o devir impossibilitava a apreensão do ser, e o mundo das idéias, onde haveria o verdadeiro encontro com o ser das coisas. Ainda de acordo com a interpretação de Schopenhauer, os livros sagrados indianos, Vedas e Puranas, faziam esta distinção através da noção do véu de maia: a consciência humana seria envolvida

por um véu, o que resultaria em uma visão onírica do mundo e impediria assim a percepção da realidade.

Entretanto, o mundo pode ainda ser conhecido através de um segundo ponto de vista: como vontade. Este é o ponto de vista que Schopenhauer utiliza-se para decifrar a incognoscível coisa-em-si kantiana. Percorrendo uma “via subterrânea”, de modo imanente, Schopenhauer identifica nas ações do corpo biológico os atos da vontade enquanto coisa-em-si e, de forma analógica a estabelece como essência governante do mundo. Faz-se necessário aqui ressaltar, como o fazem Brum (1998, 23) e Rosset²³ que não devemos interpretar esta analogia como uma visão antropomórfica do mundo. Essa essência do mundo, encontrada empiricamente, não é todavia um ente racional, uma “alma do mundo”. Se por um lado, o mundo fenomênico é aquele onde o princípio de razão²⁴ estabelece as normas de funcionamento, um mundo não-fenomênico, mundo em si, enquanto vontade, se expressa por sua alogicidade, irracionalidade, *Grundlosigkeit* (falta de fundamento). Essa essência irracional, que manifesta-se nos diversos reinos e indivíduos do mundo, é a raiz da visão pessimista da existência que, de acordo com o filósofo, pode ser a todo momento constatada empiricamente.

As diversas manifestações da vontade, suas objetividades, carregam inerentemente a sua índole: puro impulso cego, vontade de vida, insaciabilidade. Notadamente, o mundo fenomênico, objetivação da vontade, expressa a essência desta vontade através de um conflito permanente. Desenha-se um cenário de batalha onde cada objetividade da vontade, cada ser do mundo, é orientado por sua essência irracional, desguarnecida de qualquer *telos*. “Assim, a vontade de vida crava continuamente os dentes na própria

²³ [...] não há que transpor a experiência da motivação humana ao conjunto das forças naturais para compreender o segredo da natureza, senão o contrário, transpor o mistério das forças naturais ao conjunto das motivações psicológicas para desvendar-se o segredo da vontade humana. (Rosset, 2005, 31)

²⁴ Princípio tratado na tese de doutoramento de Schopenhauer, SRQPRS, bem como no livro I de MVR. O princípio estabelece que todo acontecimento possui uma causa, uma razão de ser.

carne e em diferentes figuras é seu próprio alimento” (Schopenhauer, MVR, 211). Este fundamento ontológico, a vontade, determina assim o caráter absurdo que a vida humana toma na filosofia schopenhaueriana: eterno esforço carente de ordem ou finalidade. O “mecanismo interno” da vontade incessante de vida faz dos homens marionetes guiados pela carência.

[...]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, 399)

Se carência, vontade e desejo são a tônica da vida humana na maior parte do tempo e são experimentados como dor e infelicidade, a felicidade, por sua vez, é definida negativamente, como um momento de ausência daquela dor:

Sentimos a dor e não a ausência da dor; a inquietude e não a tranquilidade; o medo e não a segurança. Sentimos desejo, como quando temos fome e sede, entretanto, ao alimentarmos-nos estas sensações deixam de existir para nós. (MVR II, 630)

Toda satisfação momentânea de um querer é imediatamente suprimida por outro querer ou, se perdurar por algum tempo, por menor que seja este, transforma-se em tédio. Um “pêndulo entre a dor e tédio” é a definição que Schopenhauer propõe para a vida humana. Assim se dá também com a saúde, a juventude e a liberdade. Todos são conceitos definidos negativamente, só os conhecemos através de sua ausência. Este afã por prolongar e conservar a vida, essência íntima de cada indivíduo, não é, contudo, resultado de uma observação objetiva da mesma, de um conhecimento que eleja a vida como algo de valor, a ser mantido e preservado, e portanto os “[...] seres não são atraídos por algo que se lhes apresenta, mas são empurrados a ele.” (MVR II, 398) A luta eterna observada nos diversos reinos da natureza, a busca por alimento, o esforço da

procriação, se comparados aos momentos fugazes de satisfação fazem da vida “um negócio cujos investimentos não cobrem, nem de longe, os custos” (MVR II, 399).

Em todas estas considerações se faz claro que a vontade de viver não é a consequência do conhecimento da vida, não se trata de uma ‘conclusio ex praemissis’ nem em geral é algo secundário: antes, contudo, é o primeiro e incondicionado, a premissa de todas as premissas e precisamente por isso, aquilo do que há de partir a filosofia; pois a vontade de viver não se apresenta como a consequência do mundo, senão o mundo como consequência da vontade de viver. (MVR II, 405)

Um dos pontos essenciais a ser verificado nesta visão de mundo é o destronamento da razão. O cérebro, órgão da razão, é o resultado de um esforço da vontade em seu percurso de objetivação. A racionalidade humana está a serviço da vontade que é, em sua essência, *grundlos*. A razão é ferramenta para que o homem, enquanto objetividade da vontade, consiga satisfazer a seus anseios. Em oposição à filosofia racionalista de então, onde o “real é o racional”, assistimos ao surgimento de uma filosofia irracionalista, das forças inconscientes, onde a razão, na medida em que é mecanismo da vontade, está sempre a serviço desta. O comportamento humano é naturalmente egoísta, voltado para os próprios interesses e estes, por sua vez, são expressão desta vontade alógica, desprovida de *telos*. Schopenhauer se mostrava consciente da singularidade desta sua bipartição do ego e da conseqüente visão de mundo que ela trouxe à luz, e enfatizou isto em seus manuscritos berlinenses: “[...] a divisão da mente, o eu, em duas partes diferentes - em vontade como parte essencial e primária, e em intelecto, como secundária - é o grande princípio e mérito de minha filosofia e também a principal diferença dos demais sistemas.” (MR III, 328)

Temos então os dois pontos de vista do mundo que fundamentam a visão de Schopenhauer e que posteriormente serão transformados pela teoria nietzscheana da tragédia, nos dois impulsos da natureza: o apolíneo e o dionisíaco. O primeiro deles é o

mundo da individualidade, da pluralidade, regido pelo que Schopenhauer vai chamar, utilizando-se de um termo retirado da escolástica, de *principium individuationis*.

Nesse sentido, servindo-me da antiga escolástica, denomino tempo e espaço pela expressão principium individuationis, que peço para o leitor guardar para sempre. Tempo e espaço são 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. (MVR, 171)

No segundo, *toto genere* diferente do primeiro, existe a vontade, una, indivisível, não submetida ao princípio de razão e por isso, sem fundamento.

Em apoio a sua tese Schopenhauer invoca, ao final do capítulo 46 (Sobre a nulidade e o sofrimento da vida) dos complementos de MVR, a opinião de diversos pensadores, dentre eles Heródoto, Platão, Teógnis, Homero, os tragediógrafos gregos, Shakespeare, Byron, Voltaire, Rousseau. Faz-se importante neste momento ressaltar que o filósofo aponta a invenção da tragédia pelos gregos como uma expressão desta visão de mundo, ponto de vista que, como veremos, também será adotado pelo primeiro Nietzsche:

Ante tudo mencionarei que os gregos, por mais distantes que estivessem da visão de mundo cristã e da alta Ásia, e por muito que se mantiveram sob o ponto de vista da afirmação da vontade, se fizeram profundamente impressionados pela miséria da existência. Isso é demonstrado pela invenção da tragédia, obra deles. (MVR II, 640)

2.3. A idéia platônica: tragédia como retrato da vida humana.

Existe, porém, uma forma de conhecimento que é – à diferença daquela subordinada ao princípio de razão, que percebe os objetos em sua relação com os outros objetos do espaço-tempo – uma forma mais universal, pois mostra o objeto em sua característica mais geral, qual seja, a de ser objeto para o sujeito. A esta forma de

conhecimento Schopenhauer associa a apreciação estética. O seu objeto é a idéia platônica²⁵, um grau determinado de objetivação da coisa-em-si.

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

Esta instância do conhecimento é alcançada, intuitivamente, pela contemplação estética da natureza ou pela facilitação de uma obra de arte. Desta forma, as obras de arte, na teoria schopenhaueriana, são uma exposição destes graus de objetivação da vontade, as idéias. Ao contrário da crítica à arte presente na república platônica, - onde a arte seria uma cópia mais imperfeita da idéia por retratar o mundo fenomênico, sua cópia direta - Schopenhauer aproxima as obras artísticas das idéias eternas, as define como suas expressões diretas. Contudo a intuição das idéias exige um estado de consciência diferente do estado comum. Neste último, o aparelho cognitivo, sob a égide da vontade, está voltado para a realização dos interesses individuais e então se movimenta no mundo guiado por estes interesses. “*Caso, entretanto, a Idéia deva de alguma maneira tornar-se conhecimento, e ser conhecida pelo sujeito, então isso só pode ocorrer graças à supressão da individualidade no sujeito que conhece*” (MB, 30). A forma artística de conhecimento, cujo possuidor é o denominado gênio, está associada a um desprendimento das rédeas da vontade. O gênio é então aquele que, livre dos interesses da vontade, percebe as idéias por trás dos objetos, alheio aos princípios de razão e de individuação, e traduz este objeto na obra de arte. O observador estético é portanto um partícipe da genialidade na medida em que intui a idéia por traz do objeto

²⁵ Conforme o filósofo, “ A expressão mais breve e sucinta daquele famoso dogma platônico foi dada por Diógenes Laércio (II, 12): Platão ensina que as idéias da natureza existem como protótipos, já as demais coisas apenas se assemelham a elas e são suas cópias.” (MVR, 191)

observado conforme também, ao seu grau de desinteresse.²⁶ Durante a apreciação estética, o homem se vê livre, momentaneamente, daquela parte de si que é a causadora de todo o sofrimento individual e coletivo, a vontade, para transformar-se em um “puro sujeito de conhecimento”. Este estado de satisfação, decorrente da suspensão da vontade individualizada é o sentimento do belo.

Aquilo que se poderia nomear o lado mais belo e a pura alegria da vida, precisamente porque nos arranca da existência real e nos transforma em espectadores desinteressados diante dela, é o puro conhecimento que permanece alheio a todo querer; é a fruição do belo, a alegria autêntica na arte. Mas mesmo isso requer dispositivos raros e cabe apenas a pouquíssimos e, mesmo para estes, é um sonho passageiro. (MVR, 404)

Ao descrever a apreciação artística como um ato cognitivo Schopenhauer preocupa-se em diferenciá-la do conhecimento científico. De fato, boa parte das considerações sobre a arte é dedicada ao esclarecimento desta diferença.

Podemos, por conseguinte, definir a arte como o modo de consideração das coisas independente do princípio de razão, em oposição justamente à consideração que o segue, que é o caminho da experiência e da ciência... O modo de consideração que segue o princípio de razão é o racional, o único que vale e que auxilia na vida prática e na ciência; o modo apartado do conteúdo do princípio de razão é o genial, o único que vale e que auxilia na arte. (MB, 59)

No caso da tragédia, cujo objetivo é o conhecimento do homem e de suas relações, a ciência que mais se assemelha a esta forma artística seria a história. Esta não tem como objetivo a demonstração da essência do homem em sua forma atemporal, ou seja, a demonstração daquilo que fundamenta toda ação humana, independente dos acontecimentos empíricos.

²⁶Vemos nesta forma de associação entre conhecimento e interesse mais uma herança kantiana, no caso, provinda da definição de belo da crítica da faculdade de juízo.

[]toda ciência no sentido próprio do termo, compreendida como conhecimento sistemático guiado pelo fio condutor do princípio de razão... parte sempre de dois dados básicos: um deles, sem exceção, é o princípio de razão em uma de suas figuras, como órganon; outro é o objeto específico de cada uma delas, enquanto problema. (Schopenhauer, MVR, 73)

Desta forma, a história teria a lei de motivação e o os fatos humanos como órganon e problemas, respectivamente. Entretanto, interessa a Schopenhauer um conhecimento mais universal que só pode ser apresentado pela arte e que aponta, por sua proximidade, à essência daquilo que é, a uma “índole imutável” das manifestações.

Podemos ver então que, sendo consideradas como meios para o conhecimento da essência da humanidade, arte poética e história possuem, todavia, objetos de conhecimento diferentes. A primeira, quando produzida pelo verdadeiro gênio, tenciona manifestar a idéia por trás destes conceitos, a idéia de homem, de humanidade, intuitivamente, independentemente do princípio de razão do devir, como objeto puro de conhecimento, alheio à corrente dos motivos, em suas características essenciais, atemporais. A história, por sua vez, segue o rastro do princípio de razão, procurando apresentar o fenômeno humano em suas relações, descrever-lhe em suas situações particulares, individuais, empíricas. Nas palavras de Schopenhauer:

Arte e ciência têm, em última instância, o mesmo estofo, a saber, justamente o mundo tal como ele se posta diante de nós, ou antes, uma parte destacada dele; quanto ao todo do mundo, só a filosofia o considera. Contudo, a grande diferença entre ciência e arte reside na maneira como elas consideram o mundo e trabalham seu estofo. Tal oposição pode ser indicada com uma palavra: a ciência considera os fenômenos do mundo seguindo o fio condutor do princípio de razão, ao passo que a arte coloca totalmente de lado o princípio de razão, independente dele, para que, assim, a idéia entre em cena. (SCHOPENHAUER, MB, 57)

Podemos notar que a valorização do que é imutável, alheio à idealidade do tempo, é a raiz da valorização do conhecimento artístico frente ao histórico. Este último não visa o acesso aos modelos eternos, pois seu objeto são os acontecimentos individuais do

mundo fenomênico, que são eventos meramente aparentes, se considerarmos a idealidade do tempo. O que se manifesta no fluxo temporal do mundo fenomênico são sempre as mesmas formas eternas, as idéias, entretanto com roupagens diferentes, o mesmo homem enquanto objetivação da vontade, a mesma humanidade. Onde quer que seja e em qualquer momento específico, sua essência é a mesma e esta essência é o que deve ser alvo de uma compreensão privilegiada, de entendimento, e não as suas diversas manifestações. Por este motivo Schopenhauer, deixando explícito o seu chamado anti-historicismo, afirma que *“se alguém já lera Heródoto já estudara bastante história e efeitos filosóficos. Pois lá já está tudo o que compõe a posterior história mundial: a atividade, o obrar, o sofrimento e o destino do gênero humano... (Schopenhauer, MVR II, 496)*. Podemos notar claramente a oposição entre a interpretação schopenhaueriana da história, e as tendências de seu tempo, principalmente presentes na filosofia de Hegel. Este, de acordo com a crítica de Schopenhauer, ignorando a filosofia crítica de Kant, toma o fenômeno histórico como coisa em si ao atribuir-lhe uma unidade de consciência. Entretanto, unidade de consciência é um atributo dos indivíduos e não do gênero humano. Estas filosofias, de acordo com o Schopenhauer, são frutos do realismo otimista que *“ tomam o mundo como perfeitamente real e põem como fim do mesmo uma miserável felicidade terrena (Schopenhauer, MVR II, 495)*.

- - - - -

Colocando de lado o fio condutor do princípio de razão e mirando-se no conhecimento da idéia imutável, atemporal, encontramos a tragédia como fenômeno que apresenta à intuição o homem e sua condição. É a forma de arte que tem como objeto o grau mais elevado de objetivação da vontade. A intenção do artista trágico é, de acordo com Schopenhauer, transmitir a idéia intuída, tarefa que será bem sucedida de acordo

com a habilidade de utilização da técnica artística, por um lado, e com a capacidade de percepção estética do apreciador, por outro. O tragediógrafo, diferentemente do historiador, que relata os fatos empíricos explicitando seus motivos e conseqüências, deve, para obter o efeito esperado em sua obra, expor uma situação tal em que o homem possa manifestar todas as suas potencialidades e, dessa forma, transmitir ao apreciador estético a idéia representada. *“O poeta expõe com escolha e intenção caracteres significativos em situações significativas, já o historiador toma aos dois como eles aparecem.”* (Schopenhauer, MVR, 323). A qualidade da obra trágica será julgada então pela sua capacidade de representação da idéia de humanidade e Schopenhauer qualifica as tragédias de acordo com esta capacidade. Não existe em seu sistema uma consideração histórica da produção trágica. Ele não leva em consideração as condições históricas no que se refere à origem ou mesmo quanto ao desenvolvimento desta forma artística e a avalia unicamente conforme o seu efeito. E neste ponto a tragédia apresenta uma peculiaridade frente às demais artes: ela é a forma de arte que provocará o sentimento do sublime. Como vimos, o correlato subjetivo de toda apreciação estética é o sentimento causado pela anulação da vontade individual mediante a elevação ao estado de puro sujeito de conhecimento. O sublime, assim como o belo, são expressões deste sentimento que se diferenciam unicamente por sua forma.

Se tal estado surgiu por si mesmo, na medida em que o objeto foi solicitado e se apresentou – e fomos postos sem resistência, pelo mero desaparecer da vontade da consciência, no estado do conhecer puro – ou se primeiro foi despertado por elevação livre, consciente sobre a vontade, na medida em que o objeto contemplado tem com esta uma relação desfavorável, hostil, cuja prossecução suprimiria a contemplação – aí reside a diferença entre o belo e o sublime. (MB, 119)

A impressão do sublime é portanto uma forma de colocar-se no estado do puro conhecer ao nos depararmos com o objeto que, por sua apresentação, sugere uma “relação hostil” com o indivíduo.²⁷

Já vimos que a visão de mundo de Schopenhauer identifica a vida humana como sofrimento infindável, no entanto, ao elaborar sua definição da tragédia Schopenhauer aponta para o desfecho moral de sua obra (livro IV de MVR) e afirma que a tragédia melhor é aquela que expõe a renúncia à vida. O filósofo compara obras contemporâneas às antigas e afirma sua preferência por estas em decorrência da capacidade que elas têm de provocar esta a renúncia à vida. Vejamos a descrição que Schopenhauer faz da tragédia:

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. Ele se torna visível no sofrimento da humanidade, em parte produzido por acaso e erro, que se apresentam como os senhores do mundo e personificados como destino e perfídia, os quais aparecem enquanto intencionalidade; em parte advindo da humanidade mesma, por meio dos entrecruzados esforços voluntários dos indivíduos e da maldade e perversão da maioria. Trata-se de uma única e mesma Vontade que em todos vive e aparece, cujos fenômenos, entretanto, combatem entre si e se entredevoram. [...] Por fim, 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, com o que também expira o egoísmo

²⁷ Vemos na teoria do sublime Schopenhaueriana, mais uma vez, a influência de Kant. Schopenhauer irá identificar duas formas de sublime e utilizar-se-á dos termos kantianos “sublime dinâmico” e “sublime matemático” para diferenciá-los. No primeiro o objeto de apreciação se mostra, a princípio uma ameaça ao observador, “um poder que suprimiria qualquer resistência”(MB, 104). No sublime matemático, o segundo, o objeto é visto em sua incomensurável grandiosidade, diante da qual o observador infere a sua infimidade. A afinidade entre Schopenhauer e a teoria crítica do juízo é expressa em sua obra principal: “*De longe o que há de mais excelente na crítica da faculdade de juízo é a teoria do sublime. Ela é incomparavelmente mais bem sucedida que a teoria do belo e dá não apenas, como esta, o método geral da investigação mas também um trecho do correto caminho, de maneira que, embora não forneça a solução propriamente dita do problema, chega bem perto dela.*”(MVR, 660)

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 como quietivo da vontade, produz a resignação, a renúncia, não apenas da vida, mas de toda a vontade de vida mesma. (Schopenhauer, MVR, 333)

Percebemos nesta descrição que a tragédia, além de expor a visão de mundo construída pelo filósofo, tem como fim último provocar um efeito moral no apreciador estético, qual seja, a renúncia ao mundo. Vejamos então a relação entre a visão de mundo schopenhaueriana, o efeito estético provocado pela tragédia e o projeto moral existente por trás de suas teorias.

2.4. A finalidade moral da tragédia

Para que possamos perceber a relação intrínseca entre cosmologia, metafísica, arte e a ética, faz-se necessário uma pequena excursão sobre esta última. Que todo o sistema schopenhaueriano possui um vínculo inseparável com o seu projeto ético é fato que não passa despercebido a seus comentadores. Um projeto de juventude é descrito por Safranski (1991, 188-198), Young (2006, 07, 200), Aramayo (2001, 56-59) e Cartwright (Janaway, 1999, 252) como uma premissa no desenvolvimento da filosofia schopenhaueriana: trata-se do projeto de uma “consciência melhor”. Young a descreve como uma transcendência do mundo ordinário para o “mundo verdadeiro”. Esta consciência melhor poderia ser experimentada através da apreciação artística e da consciência ética, ambas originadas do desvelamento de maia. Assim Schopenhauer a descreve, conforme citação de Young (2006, 9): *“personalidade e causalidade existem neste mundo compreensível, temporal, sensorial. Mas a consciência melhor me leva a*

um mundo onde nem personalidade, nem sujeito ou objeto existem mais". Safransky descreve a consciência melhor como um estado semelhante ao êxtase místico:

Este arrebatamento está livre das coordenadas espaço-temporais, cujo ponto de interseção é o eu corporal: apartado do espaço, do tempo do eu. Os místicos chamam a esta experiência "nunc stans", agora permanente. A intensidade deste presente não conhece princípio nem fim e só pode desaparecer porque nós desaparecemos dele. (Safransky, 1991, 190)

Conforme Aramayo, tanto a figura do gênio como a do santo são expressões do reconhecimento desta consciência melhor e a filosofia de Schopenhauer pretende-se uma terceira via que também apontaria para este estado de consciência. A característica primordial deste estado é o desprendimento dos desejos individuais e o comportamento virtuoso que advém deste desprendimento. É na esteira do entendimento desta consciência melhor que as bases ético-metafísicas do filósofo foram elaboradas. Em apoio a esta afirmação Aramayo apresenta duas citações a partir das quais, em momentos distintos de sua vida, Schopenhauer apresenta seu projeto de identificação entre ética e metafísica. Nos escritos de Juventude, em 1813, vemos o projeto:

Em meu espírito encontra-se em gestação uma filosofia onde metafísica e ética devem constituir uma só coisa, cuja dissociação é tão errônea como à da alma e do corpo. (Aramayo, 2001, 41)

Já nos escritos tardios, especificamente em seu ensaio de 1836, *Sobre a vontade na natureza*, veremos Schopenhauer identificar esta união:

Tão só esta metafísica, que já é ética por si só, ao estar construída com esse material primordialmente ético que se supõe a vontade, constitui real e imediatamente um sustentáculo para a ética; em vista de que poderia haver colocado em minha metafísica o nome de ética. (apud Aramayo, 2001, 43)

Cartwright aponta ainda, na última obra schopenhaueriana, de 1851, *Parerga e paralipomena*, a afirmação de que a "sua real filosofia culminou em um ponto de vista altamente ético-metafísico". (Janaway, 1999, 252)

Na filosofia schopenhaueriana, como vimos, o indivíduo humano é uma expressão da objetividade da vontade, e seu ponto de partida, por natureza, é a satisfação, manutenção e o prolongamento desta vontade de vida. Este estado de consciência, onde todos os esforços estão voltados para a satisfação da vontade individual é a causa de todo o sofrimento do mundo. Aprisionado à perspectiva fenomênica do mundo, o homem não percebe a unidade da vontade e age de acordo com os motivos estabelecidos pela sua própria individualidade. Para este homem existe uma separação profunda entre o próprio eu e os objetos do mundo.

Por meio da intuição que o cérebro efetua a partir dos dados do sentido, e portanto mediatemente, conhecemos o próprio corpo como um objeto no espaço e, por meio do sentido interno, conhecemos a série sucessiva de nossos desejos e atos de vontade, que surgem por ocasião dos motivos externos, e finalmente conhecemos os múltiplos movimentos fortes ou fracos da própria vontade, aos quais todos os sentimentos internos deixam-se reconduzir. Isto é tudo, pois o conhecer não é ele próprio de novo conhecido. (Schopenhauer 2001, 213)

É deste estado que surge todo o comportamento humano considerado pelo filósofo como comportamento antimoral. Egoísmo é o nome dado ao resultado da influência do princípio de individuação sobre o comportamento dos homens. Este egoísmo chega ao extremo de o homem considerar-se o centro do mundo e transformar o seu querer em mandamento para os objetos exteriores: *“alguns homens seriam capazes de assassinar um outro só para engraxar suas botas com a gordura dele”* (SFM, 124). Nestas condições, *“se fosse dado pois a um indivíduo escolher entre a sua própria aniquilação e a do mundo, nem preciso dizer para onde a maioria se inclinaria.”* (SFM, 121). Da forma como ocorre com o egoísmo, a ilusão fenomênica dá origem a outro sentimento, o ódio. Estes dois, egoísmo e ódio, são os princípios originadores de todos os vícios do homem. Desta leitura pessimista da natureza humana Schopenhauer retira seu conceito perspectivista das idéias de bem e mal: são consideradas boas ou más as coisas que

agradam ou desagradam à vontade do indivíduo. “Portanto, tudo o que é favorável à vontade em alguma de suas exteriorizações e satisfaz seus fins é pensado pelo conceito bom, por mais diferentes que essas coisas possam ser noutros aspectos”. (MVR, 459)

Este estado é definido por Schopenhauer como “afirmação da vontade”: nele o amor-próprio, Eros, dita as regras de comportamento. Definido o Eros enquanto fundamentador das ações antimorais humanas, sendo este surgido de uma percepção subordinada ao *principium individuationis*, entendemos o motivo pelo qual o filósofo rejeita a validade de qualquer moral baseada em argumentos abstratos:

Uma moral sem fundação, portanto um simples moralizar, não pode fazer efeito, pois não motiva. Uma moral, entretanto, que motiva, só pode fazê-lo atuando sobre o amor próprio. O que, entretanto, nasce daí não tem valor moral algum. Segue-se assim que, mediante moral e conhecimento abstrato em geral, nenhuma virtude autêntica pode fazer efeito, mas esta tem de brotar do conhecimento intuitivo, o qual reconhece no outro indivíduo a mesma essência que a própria. (MVR, 468)

Desta forma, em contraposição ao comportamento antimoral, produzido pela ilusão causada pelo *principium individuationis*, o filósofo apresenta o outro lado da moeda, a ação moral. Esta seria a ação praticada em função do bem-estar de um outro indivíduo, tendo em vista que as ações praticadas em função do mal-estar do outro ou do bem e mal estar de si mesmo, são justamente as ações antimorais, baseadas no egoísmo ou no ódio. “Todo amor que não é compaixão é amor-próprio. Amor-próprio é Eros, compaixão é Ágape.” (MVR, 478) Todo ato moral é por consequência um ato de compaixão, ou seja, um ato que é praticado a partir da percepção do sofrimento do outro. Entretanto, a percepção do sofrimento alheio não é dada através do conhecimento abstrato. E somente por uma percepção intuitiva, direta, do sofrimento do outro como o meu próprio sofrimento, que surge a compaixão. Tal percepção, assim como a apreciação estética, tem origem em uma visão que vai além do *principium individuationis*. Desfaz-se a ilusão causada por este princípio de que existe em realidade

um eu e um não-eu, ilusão essa que é originada pelos condicionantes do conhecimento: tempo, espaço e causalidade. Livre do *principium individuationis*, não há mais diversidade, não existe mais indivíduo, passado, futuro, motivações; existe apenas o instante presente do ser, a vontade. Não nos vemos mais como uma vontade separada de outras, ao contrário, vemos nos outros a mesma vontade pela qual somos. Necessário faz-se ressaltar que este conhecimento intuitivo, que demonstra a unidade da vontade em todo indivíduo, é entendimento de verdade tão profundo que supera qualquer especulação abstrata do conhecimento e por isso seu efeito é marcante.

Para o conhecimento que vê através do *principium individuationis*, uma vida feliz no tempo, presenteada pelo acaso, ou conquistada deste pela sabedoria em meio ao sofrimento de inumeráveis outros, é apenas um sonho de mendigo, no qual é um rei, porém tem de acordar e reconhecer que era tão-só uma ilusão fugidia aquilo que o separava do sofrimento da sua vida. (MVR, 452)

A experimentação deste estado de consciência faz-nos perceber a vida como engano, luta infinita e provoca em nós a renúncia a esta mesma vida, à vontade de viver. O homem não mais afirma a sua essência, mas a repudia.

À semelhança do estado de negação da vontade, o próprio estado de contemplação estética pressupõe um desinteresse pelos mandamentos da vontade individual, um desligamento do caráter egoístico do sujeito empírico.²⁸ Para que possa perceber a Idéia por trás do objeto contemplado, o observador deve estar em um estado de consciência que se vê livre dos grilhões da vontade. Neste estado, ele é alçado para além da individualidade, torna-se puro sujeito de conhecimento. Para que este estado se manifeste é imprescindível não estar interessado nas relações do objeto apreciado, seja com outros objetos, seja consigo mesmo. O apreciador estético não se preocupa com o

²⁸ Neste ponto de semelhança é fundamental apontar, mais uma vez, a herança kantiana. Nas palavras de Barboza (2001, 82): “A negação da Vontade diante da beleza, realmente obedece a uma leitura do conceito crítico de desinteresse. Quando Kant diz que o belo é aquilo que satisfaz ‘sem nenhum interesse’, o autor de O mundo... leu essa expressão como equivalente da negação do querer, visto que interesse e motivo são conceitos intercambiáveis, [...] e a vontade neutraliza-se, desinteressa-se, ou seja, é indeterminável por motivos na contemplação da Idéia, do belo.”

“onde”, o “como”, o “porquê” dos objetos. Estas formas de interjeição sinalizam para a relação dos objetos com o mundo. O apreciador estético, no momento da apreciação, tem em vista somente o “que” do objeto, transforma-se em um “olho que vê”, livre do princípio de individuação, é o puro sujeito de conhecimento. Vemos nestes dois estados (o estético e o compassivo), exemplos de estados de consciência que, por suas características de alçarem o indivíduo a uma anulação do sofrimento, fazem parte do projeto de juventude de estabelecer uma “consciência melhor”. Percebemos então que a consideração estética e a consideração ética possuem em comum esta característica da consciência de se apartar do princípio de individuação.

No caso da tragédia, como descreve Schopenhauer, seu fim último é despertar a compaixão no apreciador. Desta forma, o filósofo associa à tragédia um efeito singular e adverso das demais artes, ou pelo menos, reconhece na tragédia a arte capaz de demonstrar a semelhança entre os modos de consideração artístico e ético. Ao ilustrar o conflito das vontades no mundo através da exposição do sofrimento humano, a tragédia cumpre seu papel artístico ao expor a idéia de humanidade. Além deste atributo, podemos dizer que a tragédia tem que cumprir ainda seu papel moral ao causar no espectador a renúncia a toda vontade. O modelo exemplar da tragédia é, para Schopenhauer, a tragédia cristã onde o herói conscientemente abandona o querer e, conseqüentemente, a vida. Na tragédia antiga, havia somente a identificação do sofrimento humano e sua exposição. A renúncia à vontade de vida é característica das tragédias posteriores ao advento cristão. Schopenhauer exemplifica: O príncipe de Calderón, Gretchen em Fausto, A Donzela de Orleans, a Noiva de Messina, etc. Assim, “toda a exposição trágica é para o espectador um chamado à resignação, à negação livre da Vontade de vida. Somente a ética pode tornar tudo isso mais compreensível.” (MB,

223). Vemos então, de forma clara, na teoria da tragédia de Schopenhauer um momento onde ocorre a coalizão dos fundamentos metafísicos de sua filosofia, do pessimismo originado nestes fundamentos e da atitude ética existente por trás de seu pensamento.

2.5. Considerações sobre a música e a ópera

Faz-se necessário aqui uma incursão sobre a teoria da música de Schopenhauer tendo em vista de que ela ocupará um papel decisivo dentro da teoria nietzscheana da tragédia. As relações que Nietzsche estabelece entre a música, a vontade, as palavras, e finalmente a tragédia são delineadas, como veremos, pela metafísica schopenhaueriana da música. No intuito de perceber estas relações propomos aqui um breve esboço da teoria da música na filosofia de Schopenhauer.

A filosofia da música encontra seu lugar ao final do terceiro livro de MVR, bem como no capítulo 39 dos complementos, fechando assim as considerações de Schopenhauer sobre a metafísica do belo e as artes.²⁹

Para o filósofo da vontade, a música é a arte que, pela natureza de seu objeto de expressão, não encontra lugar apropriado dentro do sistema das demais artes. Estas, conforme sua competência em traduzir uma determinada objetividade da vontade, uma idéia, são classificadas hierarquicamente. A música, entretanto, figura além desta hierarquização, pois representa o conceitualmente irrepresentável, “*a cópia de um modelo que ele mesmo nunca pode ser representado imediatamente.*”(MVR, 338): a

²⁹ Na esteira de Lydia Goehr (Jacquette, 1996, 200) ressaltamos que, tendo em vista a influência que sua filosofia da música exerceu sobre o pensamento artístico e filosófico posterior e, comparada à dimensão de sua obra, as considerações sobre a música ocupam um espaço diminuto em sua obra.

Vontade mesma. Esta arte é especialmente considerada devido à peculiaridade única de seu efeito estético, *“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”* (MVR, 336). A música está além da intuição pois representa aquilo que está além, desta forma, à semelhança das idéias, que são objetivações imediatas da vontade, a música é também uma destas objetivações, representação imediata da coisa em si. O que o compositor apresenta através da música é a essência mais íntima do mundo em uma *“linguagem não compreensível por sua razão: como um sonâmbulo magnético fornece informações sobre coisas das quais, desperto, não tem conceito algum”* (MVR, 342). Por estar em um âmbito inalcançável pelo conceito a música, através de sua linguagem, arrebatada o homem de forma mais marcante e direta, e até mesmo a explanação sobre a música está condenada à pobreza e à insuficiência. Desta forma, o filósofo se utilizará de uma analogia para explicar sobre a música, i.e., procederá a uma explicação da música através de um paralelismo entre ela, as idéias e o mundo enquanto objetivações da vontade.

Esta analogia, expressa através de diversos exemplos, leva em consideração que, em suas duas formas de objetivação (o mundo e a música), a Vontade deixa transparecer semelhanças. Na música os tons mais graves aproximam-se ao que são no mundo os graus mais baixos de objetivação da vontade, quais sejam, a natureza inorgânica. A lei da harmonia estabelece que os tons agudos são originados daquele tom mais grave, fundamental. Da mesma forma, no mundo, os corpos têm como fonte e sustentáculo a natureza inorgânica, *“à partir da qual tudo se eleva e desenvolve.”*(MB, 230) As vozes intermediárias da melodia, que estão entre o baixo fundamental e a voz condutora,

correspondem no mundo aos demais graus de objetivação da vontade na natureza. “As vozes mais próximas do baixo correspondem aos graus mais baixos, ou seja, os corpos ainda inorgânicos, porém já se exteriorizando de diversas maneiras. As vozes mais elevadas, por sua vez, representam os reinos vegetal e animal.”(MB, 231).

O objeto de representação da música é a Vontade e esta, por sua vez, é intraduzível através das palavras, da configuração racional, pois a razão não pode alcançar sua profundidade. Trata-se de “*uma linguagem universal, cuja compreensibilidade é inata e cuja clareza ultrapassa até mesmo a do mundo intuitivo.*” (MB, 228). Diante desta característica cognitiva, a música não deve se inspirar no texto, nas palavras, a não ser para ilustrá-las e conceder-lhes, assim, significação mais profunda. A música não deve ser composta com base em conceitos ou em objetos e ocorrências do mundo, pois trata-se de uma expressão da ordem do essencial, do universal, “*ela é a alma mais interior dessas ocorrências, sem o corpo.*” (MB, 235) Os objetos e situações do mundo são manifestações, e portanto sua representação conceitual, são reproduções circunstanciais da essência do mundo expressa pela música.

Daí se compreende o fato de a música realçar em cada pintura, sim, em cada cena da vida efetiva e do mundo, o aparecimento de uma significação mais elevada; e tanto mais quanto mais análoga é sua melodia ao espírito íntimo do fenômeno dado. A música combina com tudo, em todas as exposições. Nada lhe pode ser estranho, pois exprime a essência de todas as coisas. Caso se soe uma música que combine com alguma cena da vida humana ou da natureza destituída de conhecimento, ou com alguma ação, acontecimento, ambiente, ou alguma imagem – então ela revela o sentido secreto dessa cena e é seu comentário mais correto e claro. (MB, 235)

Esta característica que dá à música um privilégio cognitivo sobre as demais formas artísticas é o que delinea as considerações do filósofo sobre a ópera.³⁰ A ópera ideal é, portanto, aquela onde o livreto está para a música como um exemplo para um conceito geral. A música tem a função de expor “o profundo e misterioso sobre a essência íntima” daquilo que a palavra exemplifica. O compositor que maior êxito conseguiu neste sentido, conforme o filósofo, foi Rossini cuja “*música fala tão distinta e puramente a sua linguagem PRÓPRIA, visto que quase não precisa de palavras e, por conseguinte, provoca todo o seu efeito mesmo se executada só com instrumentos.*” (MVR, 344)

Vemos então a música como a mais profunda das artes, cujo efeito é o mais avassalador e que portanto, quando conjugada com outras formas de expressão, como a ópera, deve formar a base e orientar a sua elaboração. Entretanto, ao contrário da tragédia, cujo fim é o estímulo à renúncia da vontade de viver, a música, segundo a metafísica exposta por Schopenhauer “*não faz mais do que agradar a vontade de viver, já que expõe sua essência, expõe de antemão seus êxitos e ao final expressa sua satisfação e prazer.*” (MVR II, 509)

³⁰ “Ao adotar esta atitude, Schopenhauer transtorna toda a tradição, já secular, que havia afirmado, não poucas vezes, desde os tempos do nascimento da ópera, o predomínio da palavra sobre a música e, em consequência, a subordinação desta última à primeira.” (Fubini, 1988, 289)

3 A teoria da tragédia do Jovem Nietzsche.

Debalde espreitamos por uma raiz vigorosamente ramificada, por um pedaço de terra sadia e fértil: por toda parte pó, areia, rigidez, consunção. Aqui, um solitário desconsolado não poderia escolher melhor símbolo do que o Cavaleiro com a Morte e o Diabo, como Dürer o desenhou, o cavaleiro arnesado, com o olhar duro, brônzeo, que sabe tomar o seu caminho assustador, imperturbado por seus hediondos companheiros, e, não obstante, desesperançado, sozinho com o seu corcel e o seu cão. Um tal cavaleiro düreriano foi nosso Schopenhauer: faltava-lhe qualquer esperança, mas queria a verdade. Não há quem se lhe iguale.

(Nietzsche)

Neste capítulo procuraremos apontar, primeiramente, o modo pelo qual se deu o encontro entre Nietzsche e a filosofia de Schopenhauer. Em um segundo momento percorreremos o desenvolvimento histórico das produções nietzscheanas que culminaram com a publicação da obra que caracteriza o primeiro período do filósofo, qual seja, *O nascimento da tragédia a partir do espírito da música*. Concluiremos então apresentando um esboço desta obra, dando ênfase, em todos os momentos, aos

elementos que caracterizam sua teoria da tragédia, especialmente àqueles relacionados à metafísica schopenhaueriana da vontade.

3.1. Schopenhauer e o jovem Nietzsche, uma breve contextualização histórica.

Foram nos anos de universidade, em Leipzig, que Nietzsche se deparou com a filosofia de Schopenhauer. Este período, entre os anos de 1865 e 1869, é especialmente importante devido ao fato de que nele podemos assistir ao surgimento de alguns aspectos fundamentais ao projeto filosófico de Nietzsche. Janz descreve este período como aquele em que o filósofo estabeleceu “*seus encontros espirituais determinantes, a partir dos quais se defrontou consigo mesmo e com sua tarefa.*”(1987, 151)

O primeiro contato do jovem Nietzsche com o mundo schopenhaueriano deu-se em meados de outubro de 1865, pouco tempo após sua chegada a Leipzig. O arrebatamento causado, no jovem estudante de filologia, pelo encontro com a filosofia schopenhaueriana é descrito por ele, após dois anos, da seguinte maneira:

Sentia-me naquela época desorientado, solitário, sem princípios, sem esperanças, inconsolado e com algumas experiências dolorosas e decepções. Construir uma vida própria e adequada era para mim uma aspiração que me ocupava da manhã até a noite... No feliz apartamento em que vivia procurava concentrar-me, a mergulhar em mim mesmo e, quando me encontrava com amigos, estes eram sempre Mushacke e Von Gersdorff, os quais, por sua parte alentavam objetivos muito semelhantes aos meus. Creio que não será difícil imaginar a impressão que, nesta situação, me causou a leitura da obra principal de Schopenhauer. Encontrei um dia este livro no sebo do velho Rohm. Ignorando tudo sobre ele, o tomei em minhas mãos e me pus a folheá-lo. Não sei que demônio me sussurrou: ‘leve este livro para a casa’. Aconteceu de comprá-lo, apesar do meu usual costume de não me precipitar na compra de livros. Uma vez em casa, num canto do sofá, me lancei sobre o tesouro recém adquirido e comeci a deixar que aquele gênio enérgico e sombrio influísse sobre mim. Em cada linha sua

gritava a renúncia, negação, resignação; tinha diante de mim um espelho no qual podia contemplar o mundo, a vida e meu próprio ânimo com uma grandeza deprimente. Um espelho desde o qual o olho solar da arte me mirava desde sua absoluta falta de interesse. Vi enfermidade e cura; desterro e refúgio; inferno e paraíso. A necessidade de autoconhecimento, inclusive de auto-experimentação, apoderou-se de mim com força indomável; provas daquela mutação profunda são hoje todavia, para mim as páginas desassossegadas e melancólicas do diário que àquela época escrevi, com suas auto-acusações inúteis e sua desesperada busca de salvação e reconstrução do inteiro núcleo humano. Na medida em que propus a submeter todas as minhas características e aspirações ao tribunal de uma sombria auto-depreciação, minha atitude estava cheia de amargura, possuída de um ódio injusto e desenfreado contra mim mesmo. Nem sequer renunciei às mortificações corporais. Obriguei-me, com efeito, durante quatorze dias seguidos a deitar-me às duas da noite e acordar às seis da manhã. Uma excitação nervosa muito singular se apoderou assim de mim, e quem sabe até que grau de loucura haveria chegado, se não tivesse modificado, frente àquele estado de ânimo, os atrativos da vida, da vaidade e o imperativo de retornar a meus estudos regulares. (conforme citação de Janz, 1987, 158)

Da citação podemos inferir a mudança de ânimo que o encontro com Schopenhauer provocou. A partir daquele momento, diversas correspondências dão-nos ainda informações do impacto que a filosofia de Schopenhauer provocou na concepção de mundo do jovem estudante. Em algumas destas correspondências vemos transparecer a influência através da freqüente utilização de um vocabulário schopenhaueriano, bem como das idéias nelas expressas. Assim acontece em carta enviada à sua mãe e irmã, datada de 5 de novembro de 1865, onde ao discorrer acerca da frivolidade da vida humana o jovem Nietzsche conclui utilizando-se dos argumentos propostos pela ética schopenhaueriana:

Existem dois caminhos: ou se esforça e se acostuma a ser o mais limitado que se possa e, uma vez que se reduz o máximo possível a luz do espírito, se busque bens de fortuna e se viva com os prazeres do mundo; ou, por outro lado, se sabe que a vida é miserável, se sabe que somos seus escravos, tanto mais quanto mais procuramos dela gozar e, por tanto, se desprende dos bens da vida, exercita a sobriedade e se é austero consigo mesmo e cordial com os demais – e isto porque sente compaixão pelos companheiros de miséria – em uma palavra, se vive de

acordo com as rigorosas exigências do cristianismo primitivo... (OC, 470)

Vemos ainda em carta a Mushacke, em 12 de julho de 1866, o impacto que a interpretação schopenhaueriana pessimista de mundo causou em Nietzsche: *“Desde que Schopenhauer nos retirou dos olhos a venda do otimismo, as coisas são percebidas mais agudamente. A vida é mais interessante, ainda que mais feia.”* (conforme citação de Janz, 1987, 172) Percebemos também a linguagem schopenhaueriana na descrição dos momentos de contemplação. É o caso da carta datada de 07 de abril de 1866, a Gersdorf, onde Nietzsche descreve seu estado, que nos remeterá à contemplação artística na filosofia de Schopenhauer, ao discorrer sobre os dias de verão: *“[...] a natureza se faz perfeita, e nós também; então nos sentimos livres do poderio da vontade sempre alerta, e somos olho puro, intuitivo, desinteressado.”* (OC, 472)

Estas influências nortearam de forma definitiva as produções acadêmicas de Nietzsche, mesmo suas pesquisas filológicas. A concepção trágica do mundo tornou-se um feixe condutor para as reflexões do jovem filólogo. Seus companheiros no estudo da obra de Schopenhauer eram Gersdorff e Mushacke. Em carta à sua mãe, de 01 de fevereiro de 1866, Nietzsche deixa saber sobre a frequência dos estudos: *“Com Gersdorff me encontro uma noite por semana para ler grego; a cada duas semanas me reúno com ele e com Mushacke e nos entregamos a Schopenhauer. Este filósofo ocupa uma posição importante em meus pensamentos e estudos, e meu respeito por ele cresce incomparavelmente.”* (OC, 471) Se o conteúdo da filosofia schopenhaueriana foi absorvido intensamente pelo jovem Nietzsche, como podemos ver a partir dos trechos transcritos acima, a forma estilística também se configura como preocupação. Em um período onde as pesquisas acadêmicas exigiam o esforço da escrita, ali também a

autoridade das regras schopenhauerianas exibia sua feição. É também em uma carta a Gersdorff, datada de 06 de abril de 1867, onde Nietzsche expõe sua preocupação com o estilo.

Nestas divagações quero redigir meu trabalho sobre as fontes de Diógenes Laércio e estou todavia no início. Para seu regozijo confessarei que o que mais me dá trabalho é meu estilo em alemão... Agora me caem os véus dos olhos, e vejo que durante muito tempo vivi em estado de inocência estilística. O imperativo categórico, 'deves escrever' me foi despertado.[...] nos ouvidos me soavam todos os preceitos estilísticos de Lessing, de Lichtenberg e de Schopenhauer. Meu único consolo é que estas três autoridades afirmavam unanimemente que é difícil escrever bem, que por natureza ninguém tem um bom estilo, e que há que trabalhar e trabalhar para consegui-lo. (OC, 476)

Entretanto, apesar do profundo arrebatamento causado pela filosofia de Schopenhauer, que fez com que o universo das preocupações do então jovem Nietzsche se fundamentasse nos pressupostos da metafísica schopenhaueriana, outros elementos também fundamentais para o pensamento futuro do filósofo foram também neste período despertados. Como apontam Dias (2009, 42), Janaway (2007, 16) e Lopes (2008, 27), já neste período, que podemos tratar como um período de despertar para o pensamento filosófico, encontrávamos os elementos que, a partir de *Humano demasiado humano*, conformarão a crítica nietzscheana à filosofia de Schopenhauer. Os comentadores citados chamam a atenção para o fato de que, embora nas obras publicadas de Nietzsche possamos assistir a críticas diretas a Schopenhauer somente após *Humano demasiado humano*, tais críticas à filosofia schopenhaueriana surgiram em um momento imediatamente posterior à descoberta da metafísica da vontade. Rosa Maria Dias chama a atenção para os fragmentos póstumos e para a correspondência que, à partir de 1867, trazem algumas críticas à metafísica da vontade. Rogério Lopes e Christopher Janaway apontam que algumas destas críticas estão embasadas nas leituras

que o jovem Nietzsche fez de Friedrich A. Lange, Rudolf Haym, Kuno Fischer, dentre outros. Tais críticas, contudo não afastaram o jovem Nietzsche do discipulado schopenhaueriano, mas transformaram sua aceitação do sistema da vontade. No lugar de uma defesa da consistência lógica do sistema, Nietzsche passou a adotar uma postura de defesa da ‘natureza edificante’ e preponderantemente artística deste sistema. Exemplos desta postura podem ser encontrados, também, na correspondência daquele período:

Para escrever uma apologia a Schopenhauer... eu tenho unicamente que considerar o fato de que olho esta vida livre e bravamente diante do fato de que encontrei um suporte para me apoiar... obviamente que isto não é mais que uma apologia totalmente individual. Mas é como as coisas são. Se alguém deseja refutar Schopenhauer para mim através de argumentos racionais, murmuro em seu ouvido: ‘porém, meu amigo, visões de mundo não são criadas nem destruídas pela lógica.’ (carta a Deussen, Outubro-Novembro de 1867, citada por Janaway (2007,18))

Ou ainda, em carta a Gersdorff, onde após apresentar a crítica de Lange à metafísica da vontade, Nietzsche conclui contra Haym, ainda com os argumentos de Lange:

Não apenas a verdadeira essência das coisas, a coisa em si, é desconhecida para nós; também seu conceito é nada mais nada menos que o último rebento de um contraste condicionado por nossa organização, do qual não sabemos se conserva algum significado fora de nossa experiência. Disso resulta, pensa Lange, que os filósofos não devem ser importunados na medida em que nos edificam. A arte é livre, também na região dos conceitos. Quem pretenderia refutar uma frase de Beethoven e acusar de erro uma Madonna de Rafael? Como você pode perceber, o nosso Schopenhauer resiste mesmo a este mais rigoroso ponto de vista crítico, ele se torna quase ainda mais valioso para nós. Se filosofia é arte, então que Haym se anule diante de Schopenhauer; se a filosofia deve edificar, então eu pelo menos não conheço nenhum filósofo que edifique mais do que nosso Schopenhauer. (apud Lopes, 2008, 86-87)

Vimos até então que a descoberta de Schopenhauer provocou no jovem estudante de filologia transformou sua forma de perceber o mundo e o influenciou de forma definitiva a ponto de fazer com que Nietzsche se definisse como um seguidor e

divulgador da obra schopenhaueriana. Contudo, é no fim de seus anos de estudo em Leipzig que o discípulo de Schopenhauer irá se defrontar com a personalidade que lhe reforçará, de forma ainda mais contundente, o selo da rotunda schopenhaueriana: Richard Wagner.

Foi através de seu amigo Brockhaus, cuja esposa era irmã do músico que, em novembro de 1868, Nietzsche encontrou-se pela primeira vez com Wagner. A partir daquele encontro se estabelecerá um relacionamento que, de uma forma ou de outra, marcará Nietzsche pelo resto de sua vida. Em uma carta a seu amigo Erwin Rohde, Nietzsche descreve o primeiro encontro e sua perplexidade ao encontrar em Wagner um admirador de Schopenhauer: “[...]mantive com ele uma longa conversa sobre Schopenhauer: Ah! Compreenderás minha felicidade em ouvir-lhe falar com um entusiasmo completamente indescritível, ao qual ele agradecia, como Schopenhauer era o único filósofo que havia compreendido a essência da música.” (Correspondência, 2007, 21). A impressão deste encontro é também claramente visível através de correspondência endereçada ao próprio Wagner em maio de 1869: “Veneradíssimo senhor: quanto tempo tive a intenção de lhe manifestar sem nenhuma timidez o grau de gratidão que sinto em relação ao senhor; pois realmente os melhores e mais elevados momentos de minha vida se ligam ao seu nome, e eu só conheço mais um homem, além disso seu grande irmão em espírito, Arthur Schopenhauer, em quem penso com a mesma veneração, até senso religioso.” (Correspondência, 2007, 56). Como podemos ver, a pessoa de Wagner é associada à de Schopenhauer. Esta associação tornar-se-á uma constante e poderá ser identificada ainda na fase tardia onde as críticas a estes pensadores, e ao que eles então representavam, se dará de forma inter-relacionada. Este primeiro encontro com Wagner, conforme Janz (1987, 22), foi um dos principais

motivos que levaram Nietzsche a aceitar, em detrimento de outros planos que formulava, assumir a cátedra de filologia em Basel. A proximidade de Tribschen, residência dos Wagner, e a possibilidade de uma convivência com o músico o inspiraram. E assim aconteceu. Ao mudar-se para Basel, pôde desfrutar de uma convivência constante com o casal Wagner. Desde a chegada de Nietzsche até a mudança de Wagner em 1872, encontravam-se com muita freqüência, e os assuntos que pautavam tais encontros eram, amiúde, arte, música, a literatura clássica e a filosofia de Schopenhauer. Wagner tornar-se-ia para Nietzsche a personificação do gênio schopenhaueriano, aquele capaz de, através da música, expor a essência do mundo. No projeto wagneriano de “arte total” Nietzsche pôde vislumbrar a união entre música e filosofia e satisfazer assim, em certa medida, as expectativas oriundas da metafísica da vontade.

3.2. O projeto subjacente ao *nascimento da tragédia*

É famosa a passagem onde Nietzsche, em carta a Deussen, datada de janeiro de 1870, informa sobre seu estado de espírito: “... *Ciência, arte e filosofia crescem agora juntas em mim, e de tal modo, que um dia terei de parir centauros*”. (Janz, 1981, 66) Esta afirmação é ilustrativa no que se refere ao ambiente onde o *Nascimento da tragédia* foi gerado. Podemos identificar claramente as figuras por detrás dos termos filosofia, arte e ciência, são elas: Schopenhauer, Wagner e a filologia clássica. Neste período, Nietzsche, então jovem professor de filologia, estava imbuído pela pretensão de poder unir os estudos filológicos aos filosóficos. Sua preleção inicial, *Homero e a filologia*

clássica, em Basel, nos dá uma amostra desta pretensão. Ali podemos assistir a uma aproximação entre filologia e filosofia através da proposta de uma leitura filosófica do mundo antigo: “*Com isto quero expressar que toda atividade filológica deve estar impregnada de uma concepção filosófica do mundo na qual todo o particular e singular seja visto como algo sem proveito e só permaneça de pé a unidade do todo.*” (OC, 26). Sua escolha por trilhar caminhos mais próximos à filosofia pode também ser observada pela tentativa frustrada de ocupar uma cadeira desta disciplina que se mostrou livre em janeiro de 1871. Se por um lado podemos diagnosticar certa decepção e até um determinado desânimo na atividade acadêmica, por outro lado, os laços com os Wagner se estreitavam cada vez mais. No refúgio de Tribtschen, sob a aura de Richard Wagner, Nietzsche discorria sobre o mundo grego enquanto modelo de cultura e ouvia os planos wagnerianos sobre seu projeto de uma obra de arte total. Como pano de fundo destas discussões a metafísica da música schopenhaueriana e sua concepção trágica do mundo. É em torno destes eixos formadores, que vemos se materializar a primeira publicação de Nietzsche.

O desenvolvimento das idéias que formarão a obra, contudo, se deu de forma gradual. Ao longo do período compreendido entre a chegada de Nietzsche a Basel e a publicação de seu livro, determinados trabalhos deixam transparecer o delineamento de algumas das idéias centrais da obra. São eles *O drama musical grego, Sócrates e a tragédia, A visão dionisíaca do mundo e Introdução à tragédia de Sófocles*³¹.

³¹ Como ressaltam M. S. Silk e J. P. Stern, em sua obra *Nietzsche on tragedy* (1981, 59) *o nascimento da tragédia* é composto, de forma estrutural, pelos conceitos encontrados nestes trabalhos. O início do livro (§§1-10) é substancialmente baseado no ensaio *a visão dionisíaca do mundo*, enquanto a seqüência composta pelos parágrafos 5 e 6 está mais próxima da *introdução à tragédia de Sófocles*. O trecho composto pelos parágrafos 11 a 14 pode ser derivado diretamente da leitura *Sócrates e a tragédia*. O resto do livro é formado por uma amálgama destes escritos. Partes dispersas ainda são formadas pelo ensaio *o drama musical grego*.

Em *o drama musical grego*, conferência pública datada de janeiro de 1870, Nietzsche efetua uma comparação entre a arte trágica da antiguidade e as óperas modernas. Estas, de acordo com o filósofo, são uma imperfeita “*caricatura do drama musical antigo*” (VD, 48). Música, pintura, escultura e poesia formavam um todo na arte trágica da antiguidade. Nas artes modernas, por sua vez, as formas artísticas são fragmentadas, fato que dificulta o entendimento da tragédia grega e que causaria espanto ao apreciador de arte moderno. A música teria para a tragédia antiga uma importância capital como elemento intensificador de seu efeito. Podemos ver a intenção por trás da análise nietzscheana da tragédia antiga em comparação à ópera. Ao final da conferência, no elogio que confere a Wagner o título de “atual reformador da arte”, bem como na descrição de seu projeto de arte total, retratado como um acontecimento que já teve lugar na tragédia da antiguidade clássica, Nietzsche deixa claro seu engajamento ao projeto wagneriano.

No mês seguinte ao da citada conferência, uma segunda, intitulada *Sócrates e a tragédia*, foi proferida por Nietzsche. O assunto em pauta era a morte repentina da tragédia grega. Esta morte teria ocorrido pelas mãos de Eurípides, após uma decadência iniciada nos últimos períodos das produções de Ésquilo, passando por Sófocles e culminando com o advento da comédia. Tal decadência teria sido provocada pela saída de cena da música que, de forma progressiva, foi substituída pelo diálogo racionalista. Sócrates ocupa aqui um lugar importante. É sua influência sobre Eurípides que transforma, de uma forma definitiva, a arte instintivamente musical da tragédia em uma manifestação do discurso ético racionalista. Esta “estética racionalista e consciente,” pode ser identificada no prólogo euripídico e na inserção do *deus ex machina*, enquanto agentes de racionalização da obra artística. A tragédia de Eurípides teria

assumido assim os pressupostos do racionalismo socráticos: “*Virtude é saber: peca-se somente por ignorância. O virtuoso é feliz*” (VD, 90). Esta assunção que liga a virtude ao saber impõe à tragédia um caráter ético, alheio à sua característica puramente estética. O elemento culpa, na dialética socrática, toma o lugar que era ocupado pela compaixão. Já podemos perceber nesta conferência o esboço da dicotomia que mais tarde será ilustrada através dos deuses Apolo e Dioniso. Os pares formadores da dicotomia são aqui expressos pela separação entre instinto e razão, música e discurso, pessimismo e otimismo, arte e ciência.

Temos a primeira referência à arte dionisíaca como impulso formador da tragédia e sua contraposição à arte apolínea nas aulas proferidas por Nietzsche no verão daquele mesmo ano. Neste curso sobre a tragédia de Sófocles, do qual temos a introdução, podemos ver o esforço de Nietzsche em caracterizar e apontar as peculiaridades da tragédia da antiguidade que a tornam um fenômeno único, em comparação às tragédias modernas. Tal discussão demonstrará, pelos aspectos ali expostos, a aproximação de Nietzsche com autores do período clássico alemão e, sobretudo da chamada querela entre antigos e modernos. Vemos claramente a influência de Schiller e F. A. Schlegel em algumas das definições adotadas por Nietzsche.

No texto denominado *A visão dionisíaca do mundo* já podemos assistir a um desenvolvimento das duas pulsões artísticas que são o núcleo da interpretação nietzscheana da tragédia. O apolíneo e o dionisíaco são ali explicados no âmbito de seu surgimento no mundo helênico e simbolizam a união entre verdade e beleza na forma de arte trágica. Sua descrição, como veremos abaixo, está permeada de conceitos retirados da filosofia schopenhaueriana, que vão desde a bipartição do mundo entre verdade e

aparência, perpassam as noções de belo e sublime e apontam a tragédia e a música como forma de arte superiores.

Em janeiro de 1872 Nietzsche dá luz a seu “Centauro” sob o nome *O nascimento da tragédia através do espírito da música*. Em carta a Rohde, datada de 23 de novembro de 1871 podemos notar, através da ansiosa expectativa nietzscheana, a amálgama formadora da obra: “ *Temo sempre que os filólogos não o queiram ler por causa da música, os músicos por causa da filologia e os filósofos por causa da música e da filologia e sinto logo medo e compaixão de mim mesmo*” (Correspondência, 2007, 237)

3.3. A teoria da tragédia publicada.

Como escopo geral da primeira obra de Nietzsche podemos dizer, na esteira de Silk e de Stern (1981, 52), que ela se propunha a esclarecer o problema do nascimento e da morte da tragédia helênica. Tragédia que, por sua vez, era a expressão artística que simbolizava um problema vital: o de que sob uma superfície bela podíamos ter acesso à terrível profundidade do ser. Tal forma de arte poderia novamente vir à luz por uma geração criativa que, ao combater a superficialidade moderna que reinava no mundo germânico, poderia produzir o renascimento moderno do mundo Helênico.

Em sua essência, o nascimento da tragédia aponta para as divindades Apolo e Dionísio como “representantes vivos” de princípios díspares, que irrompem da própria natureza, e que ao serem conciliados de certa forma, tornaram possível que, através dos atritos de tal união, a tragédia grega despontasse como manifestação artística exemplar do sublime. Em linhas gerais, a arte do “figurador plástico” estaria então associada ao deus Apolo, enquanto a arte “não figurada”, a da música, estaria associada ao deus Dionísio. O apolíneo é um impulso da vontade grega que, ao almejar a vida, a apresenta

transfiguradamente, como um belo sonho, plasmado no mundo dos deuses olímpicos. O princípio apolíneo seria aquele que estabeleceria a ordem, a beleza estática e a clareza dos limites. O dionisíaco é oriundo das festas do oriente e seu efeito é comparado ao da embriaguês. A ele cabe a sabedoria profunda da essência da vida, lugar do acaso, do impermanente, do horrível e do sofrimento. A Apolo é facultado tecer o véu que encobre a sabedoria dionisíaca e torna a vida suportável através da ilusão do sonho.

Assim, segundo Nietzsche, o desenvolvimento contínuo da arte está vinculado à duplicidade dos princípios apolíneo e dionisíaco. Perfazendo um caminho histórico da cultura grega podemos notar uma sobreposição intermitente entre os impulsos divinos. Temos momentos onde o impulso apolíneo se mostrou dominante e outros onde Dionísio recupera seu predomínio. O mundo olímpico, homérico, com sua arte épica e sua escultura do período dórico nascem a partir de uma necessidade de redenção para a realidade de horror e sofrimento que o povo helênico presenciava. Em substituição ao mundo titânico, temos o mundo dos deuses olímpicos, exemplificadores de uma existência divinizada, que exalta a vida. Nas palavras de Nietzsche: *“o grego conheceu e sentiu os temores e os horrores do existir: para que lhe fosse possível de algum modo viver, teve de colocar ali, entre ele e a vida, a resplendente criação onírica dos deuses olímpicos”* (NT, 36). Entretanto, a sabedoria dionisíaca, portadora da visão abismal do ser, não pôde ser contida por muito tempo, e a música, veículo da união orgiástica, aos poucos foi se infiltrando no mundo construído pelo divino Apolo. Os gregos foram se tornando conscientes de seu estado sonambúlico que, sob a graça do deus Apolo, enleva e transporta pela extraordinária beleza natural ou estética. Em um estado semelhante ao do indivíduo que, restabelecido em suas forças pelo efeito renovador do sono, ao findar de uma noite, começa a ouvir os sons a sua volta e aos poucos vai se despertando, da

mesma forma os gregos começaram novamente a ouvir o sussurro do Sileno, companheiro de Dionísio: *“o melhor de tudo é para ti inteiramente inatingível: não ter nascido, e não ser, nada ser. Depois disso, porém, o melhor para ti é logo morrer.”* (NT, 36) O artista que representa este retorno do dionisíaco, com a mesma envergadura com que Homero representa as forças apolíneas, é Arquíloco. Tomando-o como modelo do gênio lírico, Nietzsche faz uma descrição de seu processo de criação. Conforme a metafísica estética adotada por Nietzsche, - que mais à frente veremos ser retirada da estética schopenhaueriana - toda arte tem que ser objetiva, livre dos interesses individuais. Nesta situação, a lírica que tem como objeto o eu do poeta, seus desejos e emoções, não seria uma forma de arte. Entretanto, através de uma descrição que Schiller faz da inspiração poética, Nietzsche aponta o caminho para percebermos a lírica como obra de arte e, portanto, objetivamente. Conforme a passagem de Schiller citada por Nietzsche (NT, 44) *“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 se segue em mim a idéia poética.”* Desta forma, Arquíloco em seu processo criativo, a princípio, entraria em um estado de consciência, ou de criação, onde renunciaria à sua individualidade e dionisiacamente participaria do uno-primordial, “abismo do ser”, estado que, por sua vez materializa-se através da representação musical. A música assim produzida será condição para o surgimento da inspiração que, *a posteriori*, dará nascimento, através da aplicação das formas apolíneas, à poesia lírica, gérmen da tragédia e dos ditirambos dramáticos. Esta união da poesia lírica com a música é uma expressão sintética da relação dos deuses Apolo e Dionísio. É no quinto capítulo de sua obra que Nietzsche irá tratar da poesia lírica. Neste capítulo o filósofo se distancia de Schopenhauer em sua interpretação do fenômeno lírico. Para Schopenhauer, na citação reproduzida por Nietzsche (NT, 46), a

lírica é produzida através de uma percepção da consciência onde os estados da vontade individualizada se alternam com o conhecimento objetivo. Como vimos, o poeta lírico assistiria ao jogo do eu em sua afetação emocional e descreveria este estado através de sua poesia. Nietzsche, ao descrever a lírica, utiliza-se da teoria da música schopenhaueriana, qual seja, o poeta lírico produz primeiramente a música, como forma geral de expressão da vontade mesma, e desta produção gera posteriormente o texto que se torna um exemplificador do evento musical, sua forma plástica, objetiva. A música é a aparência da vontade e as imagens apolíneas que dela se originaram são conforme seu espírito. A imagem e o conceito são, desta forma, na lírica, originados a partir da música.

Tem-se, portanto, na tragédia grega, uma relação de interdependência que evoca um aparente paradoxo – ou seja, ao lado da necessidade estética da beleza, Apolo exige dos seus a medida (limites, fronteiras do indivíduo, presentes no “nada em demasia”) e o auto-conhecimento necessário para determiná-la (“conhece-te a ti mesmo”); o desmedido, os excessos, o dionisíaco, seriam identificados pelo apolíneo como demônios de uma era pré-apolínea, era dos Titãs, reminiscências de barbarismo. O paradoxo está em que, para que o comedimento apolíneo possa existir, o desmedido dionisíaco faz-se necessário (na linguagem de Nietzsche, como “substrato”), assim como para que o desmedido dionisíaco possa existir faz-se necessário a existência do comedido, do apolíneo. Não obstante, a tragédia grega depende da conjugação destes dois princípios para existir – indo além, poder-se-ia dizer que a própria música compõe o princípio primeiro que possibilita o surgimento da tragédia no jogo das formas apolíneas. A tragédia é então definida como “*o coro dionisíaco a descarregar-se sempre de novo em um mundo de imagens apolíneas*” (NT, 60).

Em seu início, a tragédia grega era representada pelo coro trágico. Este coro não era uma “representação constitucional do povo”, muito menos um espectador ideal, como o queria August Schlegel. Nietzsche acompanha Schiller na definição de que o coro cria um terreno ideal para a manifestação da arte. O efeito da tragédia é a manifestação de um estado de unidade, que transporta ao abismo do ser. O coro é a manifestação deste sentimento, da consciência de que por trás da vida cotidiana há uma realidade “*indestrutivelmente poderosa e cheia de alegria*” (NT, 55). Este é o consolo metafísico propiciado pela arte trágica. Ao retornarmos deste estado, o cotidiano nos causa asco, nojo. Não é possível interpretar mais o papel da vida comum. A vida só passa a se justificar através da arte. Perceba-se aí que o coro possui um papel fundamental no processo. O coro atua como impulso artístico dionisíaco em contraposição à forma apolínea, ou seja, às imagens e à beleza plástica. Assim, o indivíduo, através do coro, tem para si revelado aquele substrato dionisíaco encoberto pela beleza e comedimento apolíneos, isto é ao indivíduo era possível submergir na torrente dionisíaca do auto-esquecimento, permitindo-se pôr de lado os preceitos apolíneos.

E foi assim que, em toda parte onde o dionisíaco penetrou, o apolíneo foi suspenso e aniquilado. Mas é igualmente certo que lá onde o primeiro assalto foi suportado, o prestígio e a majestade do deus délfico se externaram de maneira mais rígida e ameaçadora do que nunca. (NT, 41-42)

De acordo com Nietzsche as tragédias eram em seu início representações do sofrimento de Dionísio. Mesmo as tragédias do período ático traziam Dionísio como herói trágico. O sofrimento representado era o do despedaçamento de Dionísio, o deus que sofreu o padecimento da individuação, causa de todo o sofrer. O mito de Dionísio é interpretado aqui sob a luz da filosofia de Schopenhauer que apresenta a individuação

como fonte do sofrimento. “*Nos pontos de vista aduzidos temos já todas as partes componentes de uma profunda e pessimista consideração do mundo e ao mesmo tempo a doutrina misteriosófica da tragédia: o conhecimento básico da unidade de tudo o que existe, a consideração da individuação como a causa primeira do mal, a arte como a esperança jubilosa de que possa ser rompido o feitiço da individuação, como pressentimento de uma unidade restabelecida.*” (NT, 70).

Contudo, ressalta Nietzsche, a tragédia grega que, como vimos, desenvolve-se a partir do embate contínuo entre as representações dos deuses antípodas – envolvidos em um enfrentamento aparentemente sem fim – é reestruturada por Eurípides de forma a diminuir o impacto do coro, ou seja, um golpe quase mortal para Dionísio que, agonizante, lança mão de seus últimos esforços. O que em Eurípides suscitou esta reestruturação, que, conforme Nietzsche, é responsável pelo afastamento progressivo do dionisíaco, tem suas origens no que o filósofo chamou de uma “tendência socrática”. O socratismo euripidiano e a sua nova concepção estética são as causadoras do afastamento dos impulsos estéticos primevos: o dionisíaco e o apolíneo. Em seu lugar o discurso consciente passa a imperar. O *deus ex machina* e os prólogos são exemplos das interferências racionais que dão novo tom à tragédia ática. Sócrates e seu racionalismo expulsam da tragédia o conhecimento primevo dionisíaco e estabelecem novas regras estéticas, regras racionais que fazem com que o bom, sinônimo do belo, seja aquilo alcançado conscientemente.

Se a tragédia grega foi, para Nietzsche, a manifestação mais sublime de uma forma artística, isto se dá em decorrência do efeito por ela provocado, qual seja, o de justificar o mundo enquanto fenômeno estético. Foi exatamente o declínio deste efeito, constatado pela produção racionalizada de Eurípides, o responsável pela morte da

tragédia. Ao fortalecer em demasia os princípios racionais da forma, Eurípides suprimiu o dionisíaco por meio da flâmula que, nas palavras de Nietzsche, o tragediógrafo “levava à testa” – a saber, uma espécie de socratismo estético, cujos princípios se davam a partir da remissão do belo ao inteligível e deste ao virtuoso. Identifica-se, portanto, a racionalidade otimista socrática como grande responsável pela supressão do impulso dionisíaco. Nietzsche alude à proximidade de convivência entre Sócrates e Eurípides para justificar a presença do racionalismo nas obras Euripidianas. Sócrates freqüentava o teatro somente para assistir às apresentações de Eurípides. De todos os atenienses Sócrates era apontado como o mais sábio e Eurípides como o segundo em sabedoria. Entretanto, na contraposição proposta por Nietzsche entre conhecimento instintivo e racional, Sócrates era descomunalmente racional, ao contrário do intuitivismo criativo que reinava até então. Era questionando aos atenienses sobre seus atos que Sócrates percebia que eles não agiam conscientemente, mas por intuição. A crença socrática de que toda ação boa deve ser consciente dominou o teatro através de Eurípides. Uma chave para o entendimento da racionalidade socrática, segundo Nietzsche, nos é revelada pela “monstruosa inversão” representada pela consciência crítica de Sócrates – ou seja, a nota destoante em Sócrates revela-se pelo instinto crítico em contraposição à consciência crítica, a consciência criadora em contraposição ao instinto como força criadora. Intui-se, assim, o motivo pelo qual Sócrates não compreendia a tragédia grega - o dionisíaco a tornava ininteligível para as exigências racionalistas e críticas da “dialética otimista” socrática. *“A Sócrates [...] parecia que a arte trágica nunca ‘diz a verdade’: sem considerar o fato de que se dirigia àquele que ‘não tem muito entendimento’, portanto não aos filósofos: daí um duplo motivo para manter-se dela afastado”*(NT, 87). Nietzsche compara Sócrates ao herói euripidiano que, diferentemente (até mesmo antagonicamente) à tragédia de Ésquilo e Sófocles, “precisa

defender suas ações por meio da razão e contra a razão”. O que está em jogo no socratismo é a substituição das verdades expressas miticamente, religiosamente, pelas verdades lógicas. A razão tenta abarcar o todo e para isso desconsidera a arte e seus impulsos. A excelência está no saber e através deste alcança-se a felicidade: erro do otimismo racionalista. Ilusão da razão que se acha soberana e independente. A lógica torna-se essência da tragédia: procura-se por relações causais e pelo bom *telos*. O diálogo formata sua estrutura e expulsa seu fundamento musical. O “herói dialético” é, portanto, impulsionado pelo elemento otimista da dialética. A justiça transcendental presente nas obras Esquilianas “é rebaixada ao nível do raso e insolente princípio da ‘justiça poética’, com seu habitual *deus ex machina*” (NT, 89). A racionalidade de Sócrates, através de sua investigação científica da natureza, de seu processo de construção lógica da realidade, dará origem ao que Nietzsche denominará de “homem teórico”, ou “homem científico”, a quem a razão ergue-se acima da própria realidade, ao ponto mesmo de – e aí reside o próprio otimismo – propor-se a tarefa de corrigir as falhas da própria realidade. Mais ainda, a razão socrática acena ao homem com a promessa de conferir sentido à existência pelo conhecimento e, desta forma, busca justificar tal existência.

Em face ao pessimismo prático é Sócrates o protótipo do otimista teórico que, na já assinalada fé na scrutabilidade da natureza das coisas, atribui ao saber e ao conhecimento a força de uma medicina universal e percebe no erro o mal em si mesmo. (NT, 94)

Não obstante, o otimismo no conhecimento, na racionalidade socrática, encontra seu maior dragão em sua própria lógica interna. Assim, nas palavras de Nietzsche:

[...] a periferia do círculo da ciência possui infinitos pontos e, enquanto não for possível prever de maneira nenhuma como se poderá alguma vez medir completamente o círculo, o homem nobre e dotado, ainda antes de chegar ao meio de sua existência, tropeça, e de modo

inevitável, em tais pontos fronteiriços da periferia, onde fixa o olhar no inesclarecível. Quando divisa aí, para seu susto, como, nesses limites, a lógica passa a girar em redor de si mesma e acaba por morder a própria cauda – então irrompe a nova forma de conhecimento, o conhecimento trágico, que, mesmo para ser apenas suportado, precisa da arte como meio de proteção e remédio. (NT, 95)

Afigura-se-nos aqui o problema apontado por Nietzsche como o “problema da ciência mesma”, a saber, um problema que nos envolve a todos por abarcar (ou contaminar) toda a cultura ocidental - isto é, ainda mantemos o dionisíaco à baila, ocupando diminuta posição em detrimento ao culto acerbado ao racionalismo socrático. A cultura socrática impõe-se pelo homem-teórico, e qualquer outra existência que fuja aos olhos perscrutadores de Sócrates deve “lutar penosamente para pôr-se à sua altura, como existência permitida e não como existência proposta”.

Nietzsche nos atenta para o fato de reconhecermos comumente no homem culto, erudito, o homem douto, sábio – consecutivamente, o dionisíaco, a arte, é colocada de forma periférica, de modo a nunca poder encontrar espaço para superar sua condição de “remédio-arte”. A vontade ávida faz seu caminho mesmo através da completa falta de respostas, de fundamentos, de sentido; assim, é preferível ao ser humano querer o nada, no sentido de ainda sim querer alguma coisa, do que nada querer, do que reconhecer a falta de fundamentos da qual consistem em todos os tempos as ilusões que costumeiramente adota-se como engodo ao absoluto sem-sentido da vida.

Por fim, Nietzsche atenta-nos para o fato de como o homem de seu tempo vem perdendo a crença na ciência otimista socrática, isto é, presentindo que a cultura racionalista socrática torna-se ilógica ao vislumbrá-la em seus horizontes, afastando-se de suas conseqüências. Nietzsche diagnostica na ópera de seu período a subordinação da

música à arte figurada, à palavra e expõe a expectativa de que possa haver, no cansaço e na percepção do insucesso dos esforços racionalistas, um renascimento da tragédia.

4 Conclusão: pontos convergentes no caminho de uma justificação da vida.

Retribui-se mal a um mestre, continuando-se sempre apenas aluno.

(Nietzsche)

Não podemos ver na filosofia schopenhaueriana qualquer instância que justifique a vida. Ao conhecermos a sua essência, - a vontade cega e irracional que se deixa ver através das manifestações do seu querer incessante - percebemos o absurdo de sua existência e somos por essa percepção levados à sua negação. Nietzsche, por sua vez, utilizando-se dos conceitos da filosofia de Schopenhauer, procura em sua obra justificar a vida e, encontra esta justificação na arte. Nesta conclusão da pesquisa pretendemos então apresentar um esboço do modo pelo qual alguns elementos da filosofia schopenhaueriana foram utilizados no projeto do primeiro livro de Nietzsche, e explicitar o modo como estes elementos foram configurados no interior de seu projeto. Dentre estes elementos percorreremos o paralelo entre os pares dionisíaco/apolíneo e vontade/representação, os conceitos de arte e apreciação estética e sua cisão entre as

artes figurativas e a musical, a especificidade da música, o conceito de gênio e sua divisão e os limites da racionalidade e da ciência.

Já no primeiro parágrafo de NT a associação entre os pares nietzscheanos do dionisíaco e apolíneo e as visões de mundo schopenhauerianas são explícitas. Nietzsche define o impulso apolíneo através do sonho do princípio de individuação e o dionisíaco através da embriaguez da consciência de unidade da vontade, do livrar-se do véu de maia. Os deuses gregos tornam-se representativos destes estados schopenhauerianos de consciência. Como vimos no capítulo segundo desta dissertação, sob o ponto de vista da representação, o mundo é objeto para o sujeito de conhecimento e, desta forma, sujeito às condições a priori do entendimento. Este mundo objetivo, constituído a partir das formas a priori do entendimento, é interpretado, a partir da junção de conceitos advindos da filosofia Platônica e oriental, como um mundo aparente, ilusório, artificial. O sonho, efeito do encantamento apolíneo, é utilizado como metáfora da realidade fenomênica no *mundo* Schopenhaueriano. Os Vedas e Puranas, tantas vezes citados por Schopenhauer, tratam o mundo como um sonho imposto pelo deus Maia, o deus da ilusão, que cobre a visão do homem com seu véu. A mitologia oriental, aludida por Schopenhauer, toma conta do mundo helênico em Nietzsche, que transforma Apolo no deus Maia, o configurador de sonhos. O sonho é utilizado como ilustração da realidade pelo fato de que durante o sonho não sabemos estar sonhando. O mundo dos sonhos nos é, naquele momento, real. Vemo-nos como indivíduos e vemos o mundo da individuação e suas leis causais, espaço-temporais. Somente o momento empírico do despertar informa-nos do sonho. Há, portanto, uma identificação do “*parentesco íntimo entre vida e sonho*”(MVR, 60). Como ilustração desta metáfora Schopenhauer elogia ainda a obra do “vate” Calderón de La Barca, *A vida é sonho*, à qual denominará como

um “drama metafísico”, por expor esta faceta de seu sistema. A consciência de que a vida é sonho é para Schopenhauer um despertar metafísico, cujo propiciador foi Kant, ao demonstrar o caráter fenomênico do mundo. Este despertar, contudo, não causa prazer. O filósofo e o gênio, personagens que na metafísica schopenhaueriana alcançam este despertar, são atormentados pela realidade com a qual se deparam, qual seja, a de que a vida é puro sofrimento. É no intuito de deixar velada esta faceta da vida que Apolo ofusca a visão dos homens com seu mundo luminoso de sonho, seu objetivo é encobrir esta verdade aterrorizadora. As artes não musicais, tanto na teoria de Schopenhauer, como na nietzscheana, mantém o homem em um júbilo prazeroso ocasionado pela contemplação puramente objetiva. Neste momento não se percebe o jogo da vontade individualizada, somos afastados da realidade do querer, insuflados pela característica quietiva da apreciação estética, nas palavras de Nietzsche, encontramos na arte um “remédio-arte”³².

Esta visão do lado terrível da vida, ocasionada pelo despertar do dogmatismo metafísico na teoria schopenhaueriana é associada, em NT, à sabedoria dionisíaca. Verificamos na descrição do impulso dionisíaco os elementos que caracterizam a vontade schopenhaueriana. A visão dionisíaca do mundo carrega consigo o despertar para o caráter absurdo da vida. Ao olhar para a própria essência o homem descobre-se enquanto manifestação de uma vontade ávida, desprovida de *telos*. O “mecanismo interno” da vontade incessante de vida faz dos homens marionetes guiados pela carência. Esta realidade é assustadora, pois subtrai do horizonte todos os propósitos da vida individual. Dionísio trava aqui sua batalha contra Apolo ao apontar a ilusão da

³² Podemos ver aqui o núcleo da dissensão entre as teorias dos dois filósofos. Para Schopenhauer, este remédio é temporário e, tão logo o efeito da apreciação estética se esvaia, os interesses da vontade voltam a agir sobre o indivíduo e a vida de sofrimento continua seu percurso, restando apenas o caminho da negação daquela vontade, da vida mesma, em direção ao nada. Nietzsche, ao contrário aponta para uma forma de cura através do remédio-arte: ver a vida enquanto forma de arte, afirmá-la.

individação como mecanismo para uma fuga daquilo que em essência somos. Apesar de seu caráter aterrorizador a sabedoria dionisíaca é acompanhada do deleite indescritível, da celebração da unidade com o todo. “*Sob a magia do dionisíaco torna a selar-se não apenas o laço de pessoa a pessoa, mas também a natureza alheada, inamistosa ou subjugada volta a celebrar a festa de reconciliação com seu filho perdido, o homem.*” (NT, 31). Se Apolo é representado como deus da forma, da clareza, da individuação, e as artes patrocinadas por ele são expressões destas características, Dionísio por sua vez é o patrocinador da música, expressão fenomênica direta da vontade. Vemos em Nietzsche uma bipartição das artes que também pode ser extraída da metafísica schopenhaueriana (artes não-musicais e arte musical).

Para Schopenhauer as formas artísticas não-musicais, ao provocarem uma visão puramente objetiva do objeto apreciado, têm como característica fundamental a libertação da subjetividade e com ela, dos anseios da vontade. Durante esta forma de apreciação estética “*somos alforriados do desgraçado ímpeto volitivo, festejamos o Sabbath dos trabalhos forçados do querer, a roda de Íxion cessa de girar.*” (MVR, 267). A definição nietzscheana para a função da arte apolínea se dá da mesma maneira, qual seja, ela deve “*[...] livrar a vista de olhar no horror da noite e salvar o sujeito, graças ao bálsamo da aparência, do espasmo dos movimentos do querer [...]*” (NT, 117). A música, por sua vez, recebe um tratamento especial de Schopenhauer devido ao seu efeito estético. Se as demais artes são um quietivo para a vontade a música “*não faz mais do que agradar a vontade de viver, já que expõe sua essência, expõe de antemão seus êxitos e ao final expressa sua satisfação e prazer.*” (MVR II, 509) Ela encontra-se num nível de valor superior ao das demais artes por tratar-se de representar a essência

do mundo, a vontade mesma. Assim também ela é tratada por Nietzsche, como a arte que representa a sabedoria dionisíaca e faz o apreciador vivenciar a vontade mesma.

Em seus escritos sobre a poesia e a ópera, Schopenhauer alude à necessidade de subordinar os conceitos e o texto à música para que estas artes tenham um efeito mais arrebatador no apreciador estético. Esta subordinação é assumida por Nietzsche em sua teoria da tragédia. Nietzsche encontra na lírica a primeira manifestação desta junção da arte dionisíaca com a arte apolínea e aponta aí o gérmen que dará origem à tragédia. Podemos perceber aqui uma subordinação das artes não-musicais à música que, por sua vez, se espelha na subordinação do mundo fenomênico ao mundo da coisa-em-si. As artes figurativas representam as idéias, objetivações imediatas da vontade, e a música representa a vontade mesma. Na teoria da tragédia de Nietzsche esta subordinação será mantida, e assim reflete a configuração da metafísica schopenhaueriana. A música “*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*” (MVR, 336). Desta forma, uma arte que se pretenda formar a partir da integração de elementos de diversas formas artísticas deve tomar a música como inspiração, tanto na teoria de Schopenhauer como na de Nietzsche.

Desta dicotomia das formas artísticas que podemos perceber nos dois filósofos podemos depreender duas formas do gênio: o apolíneo ou contemplativo e o compositor, dionisíaco. Para Schopenhauer “*o compositor manifesta a essência mais íntima do mundo, expressa a sabedoria mais profunda, numa linguagem não compreensível por sua razão: como um sonâmbulo magnético fornece informações sobre coisas das quais, desperto, não tem conceito algum.*” (MVR, 342). Podemos

vislumbrar ainda nesta descrição de Schopenhauer uma característica do que Nietzsche mais tarde irá chamar de criação inconsciente. Em uma segunda passagem, desta vez ao final do capítulo 39 do segundo volume de MVR, vemos também uma característica que posteriormente também será ressaltada por Nietzsche como demarcação do caráter dionisíaco. Schopenhauer se utiliza de uma passagem dos Vedas para descrever o prazer provocado pela música como um prazer de participação no todo.³³ Este êxtase da comunhão é um aspecto reiteradamente apontado por Nietzsche. O gênio dionisíaco é para o jovem filósofo aquele que, também absorvido pelo impulso dionisíaco, traduz sua essência em linguagem musical. O tipo de gênio musical descrito é encontrado em Schopenhauer nas encarnações de Rossini e Beethoven, cujas obras operísticas são norteadas pela produção musical e o livreto ocupa um lugar secundário. Nietzsche aponta um renascimento progressivo do gênio musical em seu tempo que se inicia com Bach e tem continuidade em Beethoven, mas que encontra sua forma mais bem acabada em Richard Wagner.

Apesar da tomarem caminhos diferentes no que tange ao objetivo da obra de arte trágica, Nietzsche e Schopenhauer, mais uma vez em uníssono, consideram-na todavia como uma forma de entendimento superior ao apresentado pelo pensamento científico. Como vimos anteriormente, as ciências, no sistema schopenhaueriano, seguem o princípio de razão, seu papel é apenas descritivo e, conseqüentemente, limitado ao âmbito daquele princípio. Transformam em conceitos abstratos o mundo intuitivo ao descrevê-lo em sua aparência e seguem o fio condutor do princípio de razão apresentando as causas para cada fenômeno particular. Desta forma, as ciências estão subordinadas ao mundo da aparência e, no que importa à essência, não podem

³³ “E o delicioso, que é uma classe de alegria, chama-se assim o sumo Atman, porque onde há uma alegria esta é uma pequena parte de sua alegria.” (MVR II, 510)

demonstrá-la. As únicas produções humanas com esta capacidade são a arte e a filosofia, e essas o fazem de forma indireta, metafórica. A consideração racional do mundo está, enquanto presa ao âmbito do fenômeno, subordinada aos ditames da vontade. Esta *“vontade ávida sempre encontra um meio, através de uma ilusão distendida sobre as coisas, de prender à vida as suas criaturas, e de obrigá-las a prosseguir vivendo”* (NT, 108). Nietzsche descreve três formas pelas quais a vontade mantém a vida. A primeira delas é o “véu da beleza da arte”, sustentado pelo impulso apolíneo. Encontramo-la na epopéia homérica e nas artes figurativas. A segunda é a visão trágica do mundo, que encontra um consolo metafísico na percepção de um substrato comum aos fenômenos e que por conseqüência abdica destes em função da vivência daquele substrato. A terceira forma de dominação da vontade é a ciência, a lógica socrática, que procura abarcar o mundo com sua razão de ânsia justificadora. Estas três formas de coerção, conforme sua predominância em determinada cultura formam o que Nietzsche irá denominar, respectivamente de culturas artística, trágica e socrática. Correspondem historicamente às fases predominantemente helênica, budista ou alexandrina. Fazendo um diagnóstico da cultura contemporânea Nietzsche a identifica como uma cultura predominantemente alexandrina. Diagnostica o seu ocaso a partir da identificação feita por Kant e Schopenhauer dos limites da ciência, do desmascaramento das verdades eternas que amparam a visão socrática de mundo, quais sejam, a visão de que o tempo, o espaço e a causalidade são leis universais e incondicionais. Esta crítica ao racionalismo é constante na obra schopenhaueriana. Percebemo-la claramente em suas investidas contra a filosofia de seu tempo e a presunção nela presente de, racionalmente, abarcar o real.

Compostas por conceitos da metafísica schopenhaueriana, a teoria da tragédia de Schopenhauer e a de Nietzsche apontam para caminhos diversos. Em Schopenhauer a tragédia é a arte cujo fim último é, ao expor seu lado terrível, inspirar o apreciador à sua renúncia. Este lado terrível, espelho do mundo, presentificador da vida humana e de suas relações, ocasiona através do medo e da compaixão a vontade de renúncia a essa mesma vida. Nietzsche introduz na tragédia o elemento da música schopenhaueriana³⁴. A consequência desta introdução é um plano mais profundo de entendimento que apresenta a identificação do indivíduo com sua essência. Neste estado de consciência, apartado de sua individualidade, o sujeito já se vê como um criador de mundos e vê no mundo uma obra de arte sua. Ao derivar o impulso apolíneo do dionisíaco³⁵ Nietzsche já executou a renúncia do indivíduo que agora passa a se ver como essência e ao mundo como fenômeno artístico.

³⁴ Machado (2006, 200) considera, na esteira de Clément Rosset e de Jean-Marie Schaeffer, a utilização da teoria da apreciação musical de Schopenhauer por Nietzsche como o elemento que sugerirá a característica de afirmação da vontade de sua filosofia da tragédia.

³⁵ “No efeito conjunto da tragédia, o dionisíaco recupera a preponderância; ela se encerra com um tom que jamais poderia soar a partir do reino da arte apolínea. E com isso o engano apolíneo se mostra como o que ele é, como o véu que, enquanto dura a tragédia, envolve o autêntico efeito dionisíaco, o qual, todavia, é tão poderoso que, ao final, impele o próprio drama apolíneo a uma esfera onde ele começa a falar com sabedoria dionisíaca e onde nega a si mesmo e à sua visibilidade apolínea.” (NT, 129)

BIBLIOGRAFIA

FONTES PRINCIPAIS

Obras de Nietzsche

A visão dionisíaca do mundo, e outros textos de juventude. Tradução: Marcos Sinésio Pereira Fernandes; Maria Cristina dos Santos de Souza. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

Cinco prefácios para cinco livros não escritos. Tradução: Pedro Sússekind. 3ª. Ed. Rio de Janeiro: 7 letras, 2005.

Introdução à tragédia de Sófocles. Tradução: Ernani Chaves. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006.

Obras completas. Tomo V. Versão em espanhol: Eduardo Ovejero y Maury, Felipe Gonzalez Vicen. Buenos Aires: Aguilar, 1963.

O nascimento da tragédia ou helenismo e pessimismo. Tradução: J. Guinsburg. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

Segunda consideração intempestiva: da utilidade e desvantagem da história para a vida. Tradução: Marco Antônio Casanova. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2003.

Correspondência. Volume II. Versão em espanhol: José Manuel Romero Cuevas y Marco Parmeggiani. Madrid: Trotta, 2007.

Obras de Schopenhauer

De la cuádruple raíz del principio de razón suficiente. Versão em espanhol: Leopoldo E. Palacios. Madrid: Gredos, 1981.

Metafísica do belo. Tradução: Jair Barbosa. São Paulo: Unesp, 2003.

O mundo como vontade e representação. Tradução: Jair Barbosa. São Paulo: Unesp, 2005.

El mundo como voluntad y representación II. Versão em espanhol: Pilar López de Santa Maria. Madri: Trotta, 2005.

Parerga and Paralipomena. Volumes I e II. Versão em inglês: E.F.J. Payne. Oxford: Oxford University Press, 1974.

Sobre o fundamento da moral. Tradução: Maria Lúcia Cacciola. 2.ed. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

The world as will and representation. Volumes I e II Versão em inglês: E. F. J. Payne. New York: Dover Publications, 1969.

Sobre o ofício de Escritor. Tradução: Eduardo Brandão. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

Sobre a filosofia universitária. Maria Lúcia M. O. Cacciola e Márcio Suzuki. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

Sobre o fundamento da moral. Maria Lúcia M. O. Cacciola. São Paulo. Martins fontes, 2001

Los dos problemas fundamentales de La ética. Versão espanhola de Pilar López de Santa Maria. Madrid: Siglo XXI, 2002.

FONTES COMPLEMENTARES

ALVES JÚNIOR, Douglas Garcia (org.). *Os destinos do trágico: arte, vida, pensamento.* Belo Horizonte: Autêntica/FUMEC, 2007.

ARAMAYO, Roberto R. *Para leer a Schopenhauer,* Madrid: Alianza Editorial, 2001.

BARBOSA, Jair. *A metafísica do belo de Arthur Schopenhauer.* São Paulo: Humanitas, 2001.

BARBOSA, Jair. *Infinitude subjetiva e estética. Natureza e arte em Schelling e Schopenhauer.* São Paulo: Unesp, 2005.

BARBOSA, Jair. *Schopenhauer: a decifração do enigma do mundo.* São Paulo: Moderna, 1997.

BARBOSA, Ricardo. *Schiller & a cultura estética.* Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004.

BENCHIMOL, Marcio. *Apolo e Dionísio.* São Paulo: Annablume, 2003.

BENJAMIN, Walter. *Origem do drama barroco alemão.* Tradução: Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 2004.

BRANDÃO, Junito de Souza. *Teatro grego: tragédia e comédia.* 9ª. Ed. Petrópolis: Vozes, 1985.

BRUM, José Thomaz. *O pessimismo e suas vontades: Schopenhauer e Nietzsche.* Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

- BUTLER, E. M., *The tyranny of Greece over Germany: a study of the influence exercised by Greek art and poetry over the great German writers of the eighteenth, nineteenth and twentieth centuries*. Cambridge: University press, 1935.
- CACCIOLA, Maria Lúcia. *Schopenhauer e a Questão do dogmatismo*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1994.
- D'ANGELO, Paolo. *A estética do romantismo*. Tradução: Isabel Teresa Santos. Lisboa: Estampa, 1998.
- DIAS, Rosa Maria. *Nietzsche e a música*. São Paulo: Discurso Editorial, 2005.
- DIAS, Rosa Maria. *Amizade Estelar, Schopenhauer, Wagner e Nietzsche*. Rio de Janeiro: Imago, 2009.
- ÉSQUILO, *Os persas – SÓFOCLES, Electra – EURÍPIDES, Hécuba*. Tradução: Mario da Gama Kury. 5ª. Ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004.
- ÉSQUILO, *Prometeu acorrentado – SÓFOCLES, Ajax – EURÍPIDES, Alceste*. Tradução: Mario da Gama Kury. 5ª. Ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004.
- ÉSQUILO. *Os sete contra Tebas*. Tradução: Donaldo Schüller. Porto Alegre: L&PM, 2007.
- ÉSQUILO. *Oréstia: Agamênon, Coéforas, Eumênides*. Tradução: Mario da Gama Kury. 6ª. Ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2003.
- EURÍPIDES. *Medéia; Hipólito; As troianas*. Tradução: Mario da Gama Kury. 6ª. Ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2003.
- EURÍPIDES. *Ifigênia em Áulis; As Fenícias; As bacantes*. Tradução: Mario da Gama Kury. 4ª Ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002.
- GIRARDOT, Rafael Gutiérrez. *Nietzsche y La filología clásica*. Buenos Aires: EUDEBA, 1964.
- GOETHE, Wolfgang Johann. *Escritos sobre arte*. Tradução: Marco Aurélio Werle. São Paulo: IMESP, 2005.
- GOETHE, Wolfgang Johann. *Escritos sobre literatura*. Tradução: Pedro Sússekind. Rio de Janeiro: 7 Letras, 1997.
- HOLLINRAKE, Roger. *Nietzsche, Wagner e a filosofia do pessimismo*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1986.
- JAEGER, Werner. *Paidéia: a formação do homem grego*. Tradução: Artur M. Parreira. 4ª Ed. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

- JANAWAY, Christopher (Ed.). *The Cambridge Companion to Schopenhauer*. Cambridge: Cambridge University Press, 1999.
- JANZ, Curt Paul. *Friedrich Nietzsche, 1. Infancia e Juventud*. Versão em espanhol: Jacobo Muñoz e Isidoro Reguera. Madrid: Alianza, 1981.
- JANZ, Curt Paul. *Friedrich Nietzsche, 2. Los diez años de Basilea (1869-1879)*. Versão em espanhol: Jacobo Muñoz e Isidoro Reguera. Madrid: Alianza, 1981.
- JANZ, Curt Paul. *Friedrich Nietzsche, 3. Los diez años del filósofo errante (Primavera de 1879 hasta diciembre de 1888)*. Versão em espanhol: Jacobo Muñoz e Isidoro Reguera. Madrid: Alianza, 1985
- JANZ, Curt Paul. *Friedrich Nietzsche, 4. Los años de hundimiento (Enero de 1889 hasta la muerte el 25 de agosto de 1900)*. Versão em espanhol: Jacobo Muñoz e Isidoro Reguera. Madrid: Alianza, 1985.
- KEMAL, Salim; GASKELL, Ivan; CONWAY, Daniel W. (orgs.). *Nietzsche, philosophy and the arts*. Cambridge: Cambridge University Press, 1998.
- LEFRANC, Jean. *Compreender Schopenhauer*. Petrópolis: Vozes, 2005.
- LESSING, Gotthold Ephraim, *Laocoonte ou sobre as fronteiras da pintura e da poesia*. Tradução: Márcio Seligmann-Silva. São Paulo: Iluminuras, 1998.
- LESSING, Gotthold Ephraim, *Dramaturgia de Hamburgo, seleção antológica*. Tradução: Manuela Nunes. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2005.
- LESKY, Albin. *A tragédia grega*. 4ª Ed. Tradução: J. Guinsburf, Geraldo Gerson de Souza e Alberto Guzik. São Paulo: Perspectiva, 2006.
- LIMA, Marcio José Silveira. *As Máscaras de Dioniso: Filosofia e Tragédia em Nietzsche*. São Paulo: Discurso editorial: 2006.
- LOPES, Rogério Antônio. *Ceticismo e vida contemplativa em Nietzsche (tese de doutorad)*. Belo Horizonte: UFMG, 2008.
- MACEDO, Iracema. *Nietzsche, Wagner e a época trágica dos gregos*. São Paulo: Annablume, 2006.
- MACHADO, Roberto (Org.). *Nietzsche e a polêmica sobre O nascimento da tragédia*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.
- MACHADO, Roberto. *O nascimento do trágico de Schiller a Nietzsche*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006.
- MACHADO, Roberto. *Nietzsche e o renascimento do trágico*. In: KRITERION, Belo Horizonte, nº 112, Dez/2005, p. 174-182.

- MARTIN, Nicholas. *Nietzsche and Schiller, Untimely Aesthetics*. Oxford: Oxford University Press, 1996.
- PERNIN, Marie-José. *Schopenhauer: decifrando o enigma do mundo*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1995.
- PHILONENKO, Alexis. *Schopenhauer, uma filosofia de la tragedia*. Versão espanhola de Gemma Muñoz-Alonso. Barcelona: Anthropos, 1989.
- RODRIGUES, Luzia Gontijo. *Nietzsche e os gregos: arte e mal estar na cultura*. São Paulo: Annablume, 1998.
- RODRIGUES, Luiza G. “Friedrich Nietzsche: ”ideal clássico” e “ideal romântico” na tradição alemã” in: cadernos Nietzsche (22). Departamento de Filosofia da USP. São Paulo, 2007, p. 93-126.
- ROSENFELD, Anatol. *História da literatura e do teatro alemães*. São Paulo: Perspectiva, 1993.
- ROSENFELD, Anatol. *O teatro épico*. 4ª Ed. São Paulo: Perspectiva, 2006.
- ROSENFELD, Anatol. *Teatro moderno*. 2ª Ed. São Paulo: Perspectiva, 2005.
- ROSENFELD, Anatol. *Texto/contexto I*. 5ª Ed. São Paulo: Perspectiva, 2006.
- ROSENFELD, Anatol. *Texto/contexto II*. São Paulo: Perspectiva, 2007.
- ROSENFELD, Kathrin H. (Org.). *Filosofia e literatura: o trágico*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.
- ROSSET, Clément. *Escritos sobre Schopenhauer*. Versión Castellana de Rafael de Hierro Oliva. Valencia: Pré-textos, 2005.
- SAFRANSKI, Rudiger. *Nietzsche, biografia de uma tragédia*. Tradução: Lya Luft. 2ª Ed. São Paulo: Geração Editorial, 2001.
- SAFRANSKI, Rudiger. *Schopenhauer y los años salvajes de la filosofía*. Versão em espanhol: José Planells Puchades. Madrid: Alianza Editorial, 1991.
- SCHELLING, F. W. J.. *Filosofia del arte*. Versão em espanhol: Elsa Tabernig. Buenos Aires: Editorial Nova, 1949.
- SCHILLER, Friedrich. *A educação estética do homem*. Tradução: Roberto Schwarz e Márcio Suzuki. 4ª Ed. Rio de Janeiro: Iluminuras, 2002.
- SCHILLER, Friedrich. *Fragmentos das preleções sobre estética*. Tradução: Ricardo Barbosa. Belo Horizonte: UFMG, 2004.

- SCHILLER, Friedrich. *Teoria da tragédia*. Tradução: Anatol Rosenfeld. São Paulo: EPU, 1991.
- SCHILLER, Friedrich. *Poesia ingênua e sentimental*. Tradução: Márcio Suzuki. São Paulo: Iluminuras, 1991.
- SILK, M. S.; STERN, J. P.. *Nietzsche on tragedy*. Cambridge: Cambridge university press, 1995.
- SÓFOCLES. *A trilogia tebana: Édipo rei, Édipo em Colono, Antígona*. Tradução: Mario da Gama Kury. 10ª Ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002.
- SÜSSEKIND, Pedro. *Shakespeare, o gênio original*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 2008.
- SÜSSEKIND, Pedro. *A Grécia de Winckelman*. In: KRITERION, Belo Horizonte, nº 117, Jun./2008, p. 67-77.
- SZONDI, Peter. *Ensaio sobre o Trágico*. Tradução: Pedro Sússekind. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.
- TRABULSI, José Antonio Dabdab. *Dionisismo, poder e sociedade na Grécia até o fim da época clássica*. Belo Horizonte: UFMG, 2004.
- VATTIMO, Gianni. *Introducción a Nietzsche*. Versão em espanhol: Jorge Binaghi. Barcelona: Península, 1987.
- VERNANT, Jean-Pierre; VIDAL-NAQUET, Pierre. *Mito e tragedia na Grécia antiga*. São Paulo: Perspectiva, 2005.
- VIEIRA, Leonardo Alves. *Schelling*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2007.
- YOUNG, Julian. *Schopenhauer*. New Yourk: Routledge, 2005.
- WEISSMAN, Karl. *Vida de Schopenhauer*. Belo Horizonte: Itatiaia, 1980.
- WINCKELMANN, Johann J.. *Historia del arte em la antigüedad*. Versão em espanhol: Manuel Tamayo Benito. Barcelona: Folio, 2002.
- WINCKELMANN, Johann J.. *Lo bello em el arte*. Versão em espanhol: Manfred Schöfeld e Sara Sosa Miatello. Buenos Aires: Nueva visión, 1958.