

André Luiz Bentes Ferreira da Cruz

**A Individuação Como Fenômeno Estético:
Arte, Corpo e Linguagem no Jovem Nietzsche**

Dissertação apresentada como requisito parcial para obtenção do título de Mestre pelo Programa de Pós-Graduação em Filosofia da PUC-Rio.

Orientadora: Dra. Kátia Muricy

**Rio de Janeiro
Março de 2010**



André Luiz Bentes Ferreira da Cruz

**A Individuação Como Fenômeno Estético:
Arte, Corpo e Linguagem no Jovem Nietzsche**

Dissertação apresentada como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre pelo Programa de Pós-Graduação em Filosofia do Departamento de Filosofia do Centro de Teologia e Ciências Humanas da PUC-Rio. Aprovada pela Comissão examinadora abaixo assinada.

Profª Kátia Muricy

Orientadora

Departamento de Filosofia da PUC-Rio

Profª. Rosa Dias

Universidade do Estado do Rio de Janeiro - UERJ

Profª. Rosana Suarez

Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro - UNIRIO

Prof. Paulo Fernando Carneiro de Andrade

Coordenador Setorial do Centro de Teologia
e Ciências Humanas – PUC-Rio

Rio de Janeiro, 26 de março de 2010

Todos os direitos reservados. É proibida a reprodução total ou parcial do trabalho sem autorização da universidade, do autor e do orientador.

André Luiz Bentes Ferreira da Cruz

Graduou-se em Filosofia pela Universidade Estadual do Rio de Janeiro (UERJ) em 2006. Linha de pesquisa: Estética.

Ficha Catalográfica

Cruz, André Luiz Bentes Ferreira da

A individuação como fenômeno estético: arte, corpo e linguagem no jovem Nietzsche / André Luiz Bentes Ferreira da Cruz ; orientadora: Kátia Muricy. – 2010.
87 f. ; 30 cm

Dissertação (Mestrado em Filosofia)–Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2010.

Inclui bibliografia

1. Filosofia – Teses. 2. Nietzsche. 3. Arte. 4. Metafísica. 5. Metáfora. I. Muricy, Kátia. II. Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro. Departamento de Filosofia. III. Título.

CDD:100

Para Rebeca.

Agradecimentos

Agradeço aos meus familiares, que me apresentaram à existência de modo que eu me tornasse quem tenho sido.

À minha orientadora, Kátia Muricy, por quem minha admiração aumenta gradualmente.

Aos professores: André Campos, Déborah Danowski, Edgar Marques, Eduardo Jardim, Roberto Machado, Rosa Dias, Vera Bueno e tantos outros que me conduziram ao prazer da reflexão.

Aos amigos que fizeram do tempo e do espaço mais do que problemas filosóficos para mim.

Ao CNPq e à PUC-Rio, por terem viabilizado esta pesquisa.

Resumo

Bentes, André Luiz; Muricy, Kátia. **A individuação como fenômeno estético: Arte, corpo e linguagem no Jovem Nietzsche**. Rio de Janeiro, 2010. 87p. Dissertação de Mestrado – Departamento de Filosofia, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

O presente estudo tem como foco o pensamento de juventude de Nietzsche, bem como o contexto em que se insere. Nosso objetivo geral consiste em apontar os pontos fundamentais para a compreensão de *O nascimento da tragédia*, sua primeira obra publicada, bem como as influências filosóficas que giram em torno desse período, na Alemanha. O objetivo específico consiste em compreender como sua teoria da arte pôde ser apresentada por intermédio de uma tradução de estados fisiológicos, a ponto dos próprios indivíduos serem considerados as atualizações desses estados. Ao priorizar o uso de figuras de deuses para tornar seus pensamentos intuíveis, ao invés de ater-se à elaboração de conceitos, Nietzsche faz uso de um método alegórico de análise das características fisiológicas que giram em torno da criação artística, que culmina no que mais tarde ele veio a chamar de *metafísica de artista*, que tendemos a examinar como um uso da linguagem que enaltece as perspectivas, na medida em que a metáfora é colocada ao lado da metafísica.

Palavras-chave

Nietzsche; Arte; Metafísica; Metáfora

Abstract

Bentes, André Luiz; Muricy, Kátia. **The individuation as aesthetic phenomenon: art, body and language in the young Nietzsche**. Rio de Janeiro, 2010. 87p. Msc. Dissertation – Departamento de Filosofia, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

This study focuses on Nietzsche's thinking of youth and the context in which it is inserted. Our general aim consists in indicating the fundamental points to *The birth of tragedy's* comprehension, his very first published work, as well as the philosophical influences of that time in Germany. The specific aim consists in understanding how his theory could be presented through a translation of the *physiological states*, on the threshold of being considered, the individuals themselves, the updating of these states. By giving priority to the gods figures' usage so as to become his thoughts intuitible, in stead of abiding by elaborations of concepts, Nietzsche utilizes an allegoric method to analyze the physiological characteristics which go around the artistic creation, by culminating in what he would call later the *artist metaphysics* that we are prone to examine as a language usage to enhance the perspectives in the sense that metaphor and metaphysics are put together.

Keywords

Nietzsche; Art; Metaphysics; Metaphor

Sumário

INTRODUÇÃO	10
PRIMEIRO CAPÍTULO: AO REDOR DE O NASCIMENTO DA TRAGÉDIA	17
1. A filosofia do trágico	17
1.1. Schiller	18
1.2. Schelling	22
1.2.1. A intuição estética	25
2. Schopenhauer	27
2.1. A intuição estética	29
2.2. O princípio de individuação	35
SEGUNDO CAPÍTULO: A ÓTICA ESTÉTICA DO JOVEM NIETZSCHE	43
1. A tragédia grega	47
2. Corpo: vontade e aparência	54
3. O princípio de individuação	60
4. Metafísica de artista e intuição estética	67
5. A metáfora e a justificação estética da existência	71
CONCLUSÃO	76
BIBLIOGRAFIA	84

Nem tudo difícil de se fazer é útil, e
É mais raro que baste uma resposta
Para eliminar uma questão do mundo
Que um ato.

Bertolt Brecht

INTRODUÇÃO

Se analisarmos de modo contextual a história da filosofia, tomando-a como um incessante diálogo entre pensadores de diferentes séculos e idiomas, perceberemos ser ela composta por um vasto vocabulário próprio, por onde circundam as mais longas e permanentes discussões, ora acerca da veracidade da correspondência entre tal vocabulário e o caso específico a que se refere, ora em relação ao sentido intrínseco aos próprios termos que são utilizados, de modo que, em ambos os casos, se busque formular textos coerentes sobre cada reflexão. Sob o mesmo prisma encontraremos, em paralelo ao conteúdo reflexivo que constitui os mais diversos temas, um esforço para expandir o vocabulário filosófico, tornando a linguagem tão maleável quanto seja necessário ao filósofo para expor os resultados de sua investigação, levando em conta os diferentes aspectos lingüísticos de cada idioma. Deste modo, pôde se manter em mais de dois mil anos de prática filosófica uma investigação comum que aqui nos interessa: trata-se do problema acerca da constituição do particular e sua relação com a totalidade.

A filosofia se inicia com uma expressão de identidade entre um elemento físico e o todo: Tales de Mileto terá afirmado que tudo é composto por água. A proposição abrirá brechas para a expansão do vocabulário. O jovem Nietzsche, sem distanciar-se de Aristóteles nesse primeiro caso, encontrará nela um enunciado “sobre a origem das coisas” (NIETZSCHE, 1996:43) e a crisálida do pensamento “tudo é um”. O problema da relação entre o particular e o geral constituiria, logo, o início da filosofia, para Nietzsche, compondo intrinsecamente o problema da origem das coisas (particulares). Se aceitarmos este ponto de vista, teremos que concordar que se manteve milenarmente a discussão sobre um mesmo problema filosófico fundamental, ainda que o vocabulário utilizado seja diverso.

Em *O nascimento da tragédia* vemos um autor contemporâneo utilizando referências do período pré-clássico da Grécia para expor sua filosofia. Nietzsche, nas linhas iniciais de sua primeira obra publicada, admite se utilizar analogicamente de dois deuses gregos: Apolo e Dionísio. Considerados como ‘deuses da arte’, estes dois deuses são trazidos da Grécia Antiga, por Nietzsche, como verdadeiras imagens que exprimem os “impulsos artísticos da natureza”. A

concepção de arte na Grécia se apresenta, para ele, de um modo tal que teoria e arte chegam a se confundir, por tal concepção se dar “não por meio de conceitos, mas nas figuras penetrantemente claras de seu mundo dos deuses” (NIETZSCHE, 1992:27). As figuras dos deuses são logo apresentadas como correlatas a dois diferentes tipos de arte: “a arte do figurador plástico, a apolínea, e a arte não figurada da música, a de Dionísio” (idem), aquela fomentadora da individuação, essa promovedora da dissolução de qualquer individualidade. Por meio dessas figuras, Nietzsche cria sua analogia com o que concebe como os “impulsos artísticos”¹ que emergem da natureza e que compara com o próprio movimento de reprodução dos seres, por sempre criar através da relação entre contrários, ora por intermédio de lutas, ora por reconciliações. Com isso, Nietzsche nos oferece a impressão de utilizar um método peculiar para manter o seu diálogo com a Grécia antiga, sem perder a oportunidade de criar a sua própria filosofia. Este método parece consistir em um uso específico da linguagem, por onde termos gregos são mantidos, embora sua roupagem, que outrora se referia a um mundo de deuses, agora assuma o papel de ilustrar uma teoria da arte. Aquilo que seria comum em ambos os usos dos termos seria, portanto, o seu aspecto alegórico, que propiciaria um diálogo resistente ao tempo histórico, na medida em que a alegoria fosse concebida como um uso da linguagem que independe do que nela pode haver de exclusivamente cultural e incomunicável, consistindo justamente no que parece haver de comum em todas as perspectivas: a capacidade de completar uma informação oferecida pela linguagem por meio da sua própria posição perceptual.

Pressupomos aqui que os “impulsos artísticos da natureza”, concebidos como o apolíneo e o dionisíaco, se refiram analogicamente a estados fisiológicos, isto é, a modos do *corpo*. Ambos, respectivamente, pertencentes a “universos artísticos, [...] do sonho e da embriaguez, entre cujas manifestações fisiológicas cabe observar uma contraposição correspondente à que se apresenta entre o apolíneo e o dionisíaco” (1992:28). Parece claro que Nietzsche faz o uso de “manifestações fisiológicas” para apresentar sua concepção de “impulsos artísticos”, por meio de uma analogia. A expectativa é que nossa pesquisa identifique outras passagens que tomem essa direção. Nesse sentido, por exemplo,

¹ Nietzsche utiliza a expressão *Kunsttriebe* (*impulsos artísticos*, segundo J. Guinsburg). Temos aqui a palavra *Kunst* (arte) unida a *Triebe*, que se refere ao que emerge do âmago da natureza. Também traduzida como instintos, relaciona-se aos mais primitivos deles. Ver NIETZSCHE, 1992:32.

a expressão utilizada por Nietzsche para referir-se à totalidade, o Uno-primordial², que cumpre o papel de um pressuposto causal à criação de tudo o que existe (sempre individualmente), também poderia ser concebida como alegoria ao ato criativo do artista, pois Nietzsche chegará a pensar o mundo como uma obra de arte. Com isso, seria a partir da analogia com as “manifestações fisiológicas” que Nietzsche teria introduzido sua metafísica, e não o contrário. Cabe-nos, então, continuar em busca de mais evidências. Para esse caso específico recorreremos antes de tudo à obra que diretamente influenciou a concepção de *O nascimento da tragédia*: trata-se de *O mundo como vontade e representação*, de Schopenhauer. Aqui, temos já uma afirmação sobre o *corpo* que nos interessa, inicialmente se referindo ao “sujeito que conhece”:

“... ele mesmo se enraíza neste mundo, encontra-se nele como indivíduo, isto é, seu conhecimento, sustentáculo condicionante do mundo inteiro como representação, é no todo intermediado por um corpo, cujas afecções, como se mostrou, são para o entendimento o ponto de partida da intuição do mundo” (SCHOPENHAUER, 2005:156).

É a partir das afecções de um indivíduo, para Schopenhauer, que se viabiliza o mundo como representação. A intuição, aqui, seria o resultado da afecção quando relacionada ao entendimento, o que nos remete à noção de *intuição intelectual* que elucidaremos em nosso *primeiro capítulo*. A impressão que temos inicialmente, ao analisar o trecho em questão, é uma concordância entre Schopenhauer e Nietzsche no que diz respeito à origem do conhecimento. Isso já demonstra que acreditamos ser necessário relacionar ao pensamento de Nietzsche o dos pensadores que ele mesmo aborda no período em questão, com o intuito de efetuar uma certa genealogia de sua primeira obra.

Para isso, no *primeiro capítulo* de nossa pesquisa investigaremos o contexto filosófico em que se insere *O nascimento da tragédia*. Isso significa buscar as principais influências modernas sobre a obra, identificando convergências e rupturas no pensamento de autores que contribuíram, ainda que indiretamente, para a formulação de uma *teoria do pensamento trágico*, na Alemanha. Partiremos de Schiller, em sua *Teoria da tragédia*, onde se esboça um

² Nietzsche originalmente utiliza *Ur-einen*. Na edição francesa de *O Nascimento da Tragédia*, P. Lacoue-Labarthe propõe *Un originaire* (Uno originário). Ver NIETZSCHE, 1994:31. Esta tradução parece enaltecer o aspecto criativo da referida expressão em relação ao que lhe é oriundo, a saber, a aparência. Optaremos, porém, aqui sempre pela tradução de J. Guinsburg. Neste caso, *Uno-primordial*.

pensamento filosófico sobre o *trágico*. Em seguida, será nossa prioridade esclarecer a importante noção de *intuição estética*, inicialmente formulada por Schelling, uma vez que acreditamos ser tal concepção de grande relevância à nossa pesquisa, por referir-se a uma possível capacidade, exclusivamente proporcionada pela arte, de possuímos uma intuição do absoluto. Por fim, serão elucidadas as principais concepções de Schopenhauer que se encontram, de um modo ou de outro, também presentes em *O nascimento da tragédia*. Essa seqüência de abordagens será preciosa para o nosso *segundo capítulo*, uma vez que contextualizarão de modo consecutivo o problema acerca do trágico, a reflexão sobre a dissolução da individualidade promovida pela arte e a relação entre corpo e individuação.

No segundo capítulo, nos concentraremos na pesquisa da relação entre as concepções de *corpo*, *aparência* e *individuação*, em *O nascimento da tragédia*, confrontando-as sempre que necessário com o pensamento de Schopenhauer, devido a sua explícita influência sobre o jovem Nietzsche. Tal empreitada consistirá em uma verificação minuciosa sobre a possível identidade entre *corpo* e *aparência*, na medida em que são relacionados ao *princípio de individuação*. Para isso, teremos também o apoio de textos de Nietzsche que antecedem a *O nascimento da tragédia*, como: *A visão dionisíaca do mundo*, *O drama musical grego* e *Sócrates e a tragédia*, todas de 1870. Além disso, recorreremos tanto ao conjunto de *fragmentos póstumos* do período de juventude de Nietzsche, como às suas *correspondências* da época, com o intuito de preencher qualquer lacuna eminente.

Nosso intuito consiste em situar primeiramente o problema referente ao fato de Nietzsche almejar uma teoria da arte que se aplique à modernidade por meio de um retorno à Grécia antiga, para em seguida procurarmos dados que nos indiquem o caminho por ele percorrido para tal empreitada. Nos interessa aproximá-lo de autores precedentes que também formularam uma *teoria do trágico* para evidenciar o que há de mais original em sua própria concepção. O esclarecimento do conceito moderno de *intuição estética*, que em Schopenhauer possui explícita importância à nossa pesquisa por referir-se àquilo que, pela arte, promove a dissolução do *principium individuationis*³, tem como objetivo

³ Essa expressão será utilizada por Nietzsche, ao longo de *O nascimento da tragédia*, sempre com o mesmo sentido utilizado por Schopenhauer: "... chamarei ao espaço e ao tempo – segundo uma

responder às perguntas: podemos afirmar que a dissolução da individualidade, promovida exclusivamente ao extático, artista ou espectador, pelo impulso artístico dionisíaco, para Nietzsche, consiste em uma *intuição estética*? E em seguida: uma vez que Nietzsche se refere ao impulso apolíneo como fomentador da individuação, sua arte figurativa consistirá também em uma *intuição estética*? Será, então, que Nietzsche nos oferece uma concepção nova, ainda que implicitamente, do que vem a ser uma *intuição estética*? No que isto consistiria, em termos fisiológicos? O problema aqui será determinar uma via segura para a compreensão do que significa exatamente a concepção de *fenômeno estético*, em Nietzsche. A dificuldade deriva da afirmação nietzschiana sobre o aspecto individualizante do impulso apolíneo, pois ele próprio exige “em cada gênero e nível da arte, primeiro e acima de tudo, a submissão do subjetivo, a libertação das malhas do eu e o emudecimento de toda apetência e vontades individuais” (NIETZSCHE, 1992:43). Estaria, então, toda produção artística, em um nível maior ou menor, calcada sobre bases dionisíacas? Assim como no exemplo trazido por Nietzsche, referente a uma afirmação de Schiller sobre sua produção poética, de haver antes de toda criação “uma certa disposição musical de espírito” (1992:44), isso seria uma confirmação da presença necessária de um elemento estético dionisíaco na base de qualquer *intuição estética*?

Após levar em consideração tais fatores que nos servirão de base à compreensão do que vem a ser a concepção de arte do jovem Nietzsche, focaremos nossa investigação sobre o *fenômeno trágico*, acima de tudo, em busca das evidências fisiológicas que nos serão oferecidas. Trazemos já, como ilustração, a passagem que compõe o início de *A visão dionisíaca do mundo*, por já se referir a tais evidências:

“O homem alcança em dois estados o sentimento de delícia em relação à existência, a saber, no *sonho* e na *embriaguez*. A bela aparência do mundo onírico, no qual cada homem é um artista pleno, é o pai de toda arte plástica e, como iremos ver, também de uma metade importante da poesia. Gozamos no entendimento imediato da figura, todas as formas nos falam; nada há de indiferente e desnecessário” (NIETZSCHE, 2005:5).

velha expressão da escolástica, para a qual atraio a atenção, de uma vez por todas – *principium individuationis*, visto que é por intermédio do espaço e do tempo que aquilo que é um só e semelhante na sua essência e no seu conceito nos aparece como diferente, como vários, tanto na ordem da coexistência, como na da sucessão...” (2005:121- 122).

Parece-nos claro que os *estados* a que Nietzsche se refere sejam *estados fisiológicos*. O estado do *sonho*, especificamente, é apresentado como responsável pelo surgimento da arte figurativa por ser ele próprio já um tipo de atividade artística, em verdade, uma manifestação fisiológica por meio da qual todos os homens tornam-se artistas. Por nos oferecer o “entendimento imediato da figura” seria o próprio sonho, então, já uma *intuição estética*? O nosso interesse por esta questão consiste objetivamente em compreender até que ponto poderemos afirmar que o estado do sonho é um estado referente a uma individualidade, pois se é necessário ao artista emudecer sua subjetividade e se, no sonho, todos somos artistas, teremos aqui um ponto comum com o estado fisiológico da *embriaguez*, caracterizado por promover necessariamente o esquecimento de si, ou seja, um estado por onde o *corpo* deixaria de aperceber-se enquanto individualidade. Haverá, portanto, um estado onde *sonho* e *embriaguez* serão uma única manifestação fisiológica? Será por meio desse estado que iremos conceber o mundo e, sim, o próprio corpo, como um *fenômeno estético*?

Parece ser por decorrência de um equilíbrio desses estados fisiológicos, os quais encontram naqueles impulsos artísticos uma analogia, que, para Nietzsche, surge a *arte trágica*, promovendo no homem uma incitação “à máxima intensificação de todas as suas capacidades simbólicas” (1992:35), onde o simbolismo corporal, correlato a toda dramatização, é agregado às forças simbólicas da música, sendo agora o próprio homem considerado um *fenômeno estético*. Com isso, Nietzsche irá sugerir uma reconciliação entre homem e natureza, promovida através de um rompimento do *principium individuationis*, a partir do estado de *embriaguez*, por onde o *corpo* se encontra imerso em um “sentimento místico de unidade” (1992:32), no seio do Uno-primordial. Contudo, esta individualidade não tardará a ser restituída, pois este princípio de vida infinita, enquanto “eterno-padecente e pleno de contradição necessita, para a sua constante redenção, também da visão extasiante, da aparência prazerosa” (1992:39). É ao aperceber-se como “imagem similiforme de sonho” (idem), que esse *corpo* parece iniciar a recuperação de sua individualidade. Isso nos leva a refletir sobre qual venha a ser, em *O nascimento da tragédia*, a concepção do *principium individuationis*. Terá tal expressão, que é sabidamente utilizada a partir da leitura nietzschiana de Schopenhauer, o mesmo sentido em ambos os autores? Ainda que esta resposta seja positiva, nossa hipótese é que, em *O*

nascimento da tragédia, pelo menos o foco dado a ela tenha sido outro, pois ao atribuir o título de “deus do *principium individuationis*” a Apolo, que é também o deus do sonho, Nietzsche reúne analogicamente esses dois predicados. Além disso, no processo trágico, é ao aperceber-se como imagem de sonho que o extático começa a retomar a “consciência-de-si”. A impressão que temos, logo, é que no momento em que seja retomada a delimitação entre sujeito e objeto, quando uma imagem se apresenta com suas formas (aparentes) bem determinadas, a individuação volta a prevalecer, o que pode significar que o seu princípio consista em uma *atualização da aparência*.

Assim, somos levados a crer que conseguiremos apontar alguns dos aspectos originais da primeira obra publicada, de Nietzsche, sem perder de vista tudo que ela deve a seus antecessores e a seu contexto histórico. Ainda, esperamos compreender até que ponto sua teoria da arte provém de suas analogias, para que possamos deixar em evidência o que há de existencial por trás de uma concepção estética que encontra a própria constituição do mundo como seu mais importante fenômeno.

I. AO REDOR DE O NASCIMENTO DA TRAGÉDIA

1. A filosofia do trágico

A tragédia grega é tema de uma ampla reflexão que ocorre na Alemanha a partir do final do século XVIII. Neste período, Goethe amplia o ideal de beleza proposto por Winckelmann, à luz da cultura grega, em relação à pintura e à escultura, ao pensá-lo principalmente em relação à poesia ou à arte dramática. Com ele, Schiller, profundamente influenciado pela estética kantiana, percebia o sofrimento do indivíduo exposto pela poesia dramática e voltava-se para a arte produzida no seu tempo com o fim de elaborar uma teoria da arte moderna. O que há de comum nestes pensadores deriva do movimento cultural inaugurado por Winckelmann¹, que tem como objetivo regenerar a arte da Alemanha (que estaria em decadência), tomando a arte grega, na medida em que esta transmitia serenidade, como referência para isso. Com a ampliação realizada a partir de Goethe e Schiller, agora, abria-se o caminho para a consolidação da reflexão sobre a tragédia grega, por onde surge uma “tradição de questionamento teórico no cerne da natureza da tragédia” (SILK; STERN, 1981:1), inclusive por meio de uma referência à reformulação do próprio teatro alemão.

Em certo momento, concebeu-se que há uma *sabedoria* inerente à tragédia, “capaz de apresentar a situação do homem no mundo, a essência da condição humana, a dimensão fundamental da existência” (MACHADO, 2006: 42-43)². Isto significaria uma ruptura com a perspectiva aristotélica, que privilegiava uma análise poética da tragédia, onde também serão inseridos autores como Corneille e Lessing, para inaugurar uma *filosofia do trágico*. O trágico assume aqui o caráter de *Idéia* presente na tragédia, referente à sua relação com *o ser* de todas as coisas. Para Roberto Machado, esse novo modo de pensar a tragédia, que nasceria como filosofia pura em Schelling, tem Nietzsche como seu expoente, o que o insere

¹Em seus *fragmentos póstumos*, Nietzsche anota: “Winckelmann diz que, para os antigos, a beleza era o fiel da balança da expressão” (NIETZSCHE, 2005 B: 4). Para ilustrar o que não é valorizado na arte grega por Winckelmann, trazemos o comentário de M. S. Silk e J. P. Stern: “... ele atribui todo o aspecto sombrio do drama pré-socrático à imperfeição de uma jovem e imatura cultura” (1981: 6).

² Segundo Roberto Machado, “nasce com Schelling uma filosofia do trágico” (2006: 23) por ter como objeto uma *Idéia de tragédia*.

neste movimento cultural alemão ³. Schiller, ao elaborar sua *Teoria da tragédia*, é o primeiro a refletir sobre os aspectos filosóficos desta arte, a partir da influência de Kant, sobretudo pela sua capacidade de elevar nossa *liberdade*.

O pensamento referente à “totalidade do que existe” é característico do pensamento filosófico moderno sobre a tragédia ⁴ e será a partir da *liberdade absoluta*, pensada por Schelling, que ele irá assumir o papel de uma *idéia* inerente à tragédia. Percebemos que esse caminho irá culminar no *dionisiaco* de Nietzsche. A *liberdade* do extático frente ao mundo delimitado por formas bem definidas significa abster-se momentaneamente daquilo que faz do sujeito também uma representação para tornar-se *absoluto*.

1. 1. Schiller

Ao considerar uma essência constituinte do pensamento trágico, as construções conceituais modernas tenderam a apresentá-la por meio de um antagonismo. Tal antagonismo parece ter uma influência, ainda que paradoxal, da ontologia platônica ⁵. A oposição entre essência e aparência, concebida por Platão, parece ter sido o ponto de partida para que os teóricos do trágico viessem a elaborar uma ontologia da tragédia, contudo, estes chegaram às suas conclusões a partir da exclusiva consideração da tragédia mesma, o que era contrário à ontologia platônica.

Dentre os modernos, a influência de Kant é considerada fundamental para o modo como surge o pensamento acerca do trágico. Para Roberto Machado, é a partir do encontro com a filosofia de Kant que Schiller inaugura uma *filosofia do trágico* ⁶. A obra responsável por tal encontro é *A crítica da faculdade do juízo* (1790), onde Kant expõe, na primeira parte da obra, sua análise acerca da *faculdade de juízo estética*. Segundo M. S. Silk e J. P. Stern, o que relaciona obra de arte e experiência humana, nesta obra, “precisa certamente residir na experiência mesma, pela própria capacidade humana de contemplar

³ Cf. MACHADO, 2006: 7.

⁴ Cf. MACHADO, 2006: 44.

⁵ Ver, a esse respeito, MACHADO, 2006: 44-47. O autor esclarece que considera a influência de Platão paradoxal, pois para este, “um crítico ferrenho do poeta trágico, a tragédia não tem a dignidade de documento ontológico que lhe conferem os modernos”.

⁶ CF. MACHADO, 2006: 54.

desinteressadamente” (1981:301). Schiller, partindo desse ponto, irá conceber a obra de arte trágica como uma apresentação sensível do supra-sensível, na medida em que supra-sensível possa ser compreendido como algo que “localiza no interior do homem uma faculdade transcendente” (MACHADO, 2006:55), viabilizando aquela própria capacidade humana de contemplar, que será livre na medida em que for desinteressada. O objetivo da arte, alcançado principalmente pela tragédia, seria então representar o supra-sensível, de modo que seja exposta, por ela, a máxima liberdade moral. O supra-sensível é representado sempre “corporificando-nos a independência moral de leis naturais no estado de paixão” (SCHILLER, 1964:103).

É pela arte ser capaz de nos expor aos mais diversos *estados de paixão*, sem nos impelir a um estado real de perigo e de medo, que ela proporciona atingirmos o ápice de nossa liberdade moral frente aos limites impostos pela natureza. A arte trágica, especificamente, por meio do sofrimento acometido aos personagens virtuosos, traz consigo um elemento *comovente*, que “designa o sentimento misto do sofrimento e do prazer no sofrimento” (1964:18). É por experimentarmos seguramente, como espectadores, a extrema elevação de nossos juízos morais remetidos a uma “inadequação na organização da natureza” (1964:19), nos oferecendo a sensação de desprazer, que podemos em seguida despertar a sensação de prazer por atingir o estado de maior liberdade possível e, justamente por isso, pelo fato de termos experimentado o desprazer, tomamos consciência da “adequação ao todo da nossa natureza racional” (*idem*). O pressuposto de Schiller, aqui, é que a adequação a fins natural ao homem virtuoso seja a felicidade, e não a dor. Ao contemplarmos a situação contrária, como é própria à tragédia, então nos comovemos. O prazer na comoção, assim, é um prazer moral que deriva do fato deste ser apreciado com intimidade maior do que as próprias leis da natureza, o que ocorre por ser um prazer proporcionado pelo próprio princípio da razão e não por algum objeto exterior determinado. Desse modo, é por intermédio do fim moral exposto pela tragédia que emerge com a maior significação a nossa liberdade.

A liberdade é aqui apresentada em oposição ao mundo natural, pois o que para este é contraditório e causa dor e sofrimento nos indivíduos, para aquele mundo proporciona enorme prazer. Somente perante a dor, ainda que apenas pela sua projeção estética, o homem é incitado a reconhecer a lei moral que lhe é

intrínseca e que, agora, lhe é tornada consciente. Para Schiller, esta é a mais forte sensação de prazer que pode ser experimentada e por isso “o máximo prazer moral sempre virá acompanhado pela dor” (1964:20). Em outras palavras: é justamente pela apresentação negativa da Idéia de uma adequação moral, através da dor aparente, que a tragédia nos oferece a satisfação estética.

A análise realizada por Schiller sobre a tragédia partiria, então, daquilo que por seu intermédio é oferecido ao espectador: a oportunidade de contemplar do modo mais livre possível os seus próprios juízos morais, cumprindo sua tarefa de apresentar o supra-sensível, que aqui se refere à “subjetividade humana, ao homem, pensado como vontade livre ou liberdade moral” (MACHADO, 2006:54). Na cena trágica, este supra-sensível é apresentado por meio do sofrimento dos personagens, dizemos mais uma vez, como sua apresentação negativa, sendo por isso que a tragédia é capaz de apresentar sensivelmente o supra-sensível.

A influência de Kant sobre a *Teoria da tragédia*, de Schiller, sobretudo se dá pela sua concepção de ajuizamento estético do *sublime*, que está inserido na categoria dos juízos reflexivos, ou seja, daqueles que partem do particular para o geral. O sublime seria o resultado da desarmonia entre as faculdades da *imaginação*, relacionada ao mundo sensível, e da *razão*, relacionada às *idéias* e, portanto, supra-sensível:

“... aquilo que, sem raciocínio, produz em nós e simplesmente na apreensão o sentimento do sublime, na verdade pode, quanto à forma, aparecer como contrário a fins para nossa faculdade do juízo, inconveniente à nossa faculdade de apresentação e, por assim dizer, violento para a faculdade da imaginação. [...] Não podemos dizer mais senão que o objeto é apto à apresentação de uma sublimidade que pode ser encontrada no ânimo; pois o verdadeiro sublime não pode estar contido em nenhuma forma sensível, mas concerne somente a idéias da razão...” (KANT, 2008:91).

Ao contemplarmos um objeto “absolutamente grande”⁷, e neste caso necessariamente um objeto da natureza, despertamos um sentimento no ânimo pela impossibilidade da imaginação representar adequadamente tamanha grandeza, apesar da razão concebê-la. A intuição que proporciona o sentimento

⁷ No início do §25, da *Crítica da faculdade do juízo*, Kant define nominalmente o que é sublime como aquilo que é “absolutamente grande”, especificando em seguida como “o que é grande acima de toda a comparação” (KANT, 2008:93).

sublime faz com que o sujeito abandone sua sensibilidade e permite que a razão simplesmente encontre uma adequação a fins ⁸, por meio da “idéia de uma totalidade supra-sensível” (MACHADO, 2006: 62). Com isso, fica evidente a restrição da sensibilidade àquilo que é particular, ou seja, ao fenômeno, enquanto a razão se ocupa em buscar uma unidade a partir do entendimento.

Retornando ao pensamento de Schiller, poderemos agora compreender a relação entre *razão e liberdade*. Pela sua infinita magnitude, a razão ultrapassa qualquer grandeza, inclusive da própria natureza, na medida em que a concebe. Inicialmente promovida pela incapacidade de intuirmos a totalidade, o que está relacionado ao desprazer, a sensação, na medida em que a razão oferece sua concepção, transmutar-se-á em um prazer, pela intelecção de sua *liberdade*. Caracterizado por Schiller como “o ser que quer” (1964:45), o homem não pode encontrar satisfação maior senão por intermédio da *liberdade*, neste caso, deve poder estar livre até de suas próprias sensações. A diferença principal do *sublime* de Schiller, em relação a Kant, consiste no fato de o primeiro conceber a possibilidade daquele juízo estético poder ser referido também às obras de arte ⁹ e não somente aos objetos naturais, como determina o segundo em sua *Crítica*.

Assim, o espectador da tragédia é conduzido à máxima liberdade, na medida em que “o grandioso relativo, a ele exterior, torna-se o espelho no qual ele vê, em seu interior, o grandioso absoluto” (1964:55). É pela incomensurável dor apresentada no palco e, concomitantemente, pela sua estabelecida e delineada separação com o espectador, que este pode em segurança experimentar a *liberdade*, este “espetáculo infinitamente mais interessante do que o bem estar” (1964:58), pois, por intermédio do terror, “somos capazes de querer o que os impulsos abominam e de condenar o que eles almejam” (1964:50), revelando-nos o absoluto alheamento da razão e da vontade frente ao mundo dos fenômenos, por onde a alma é “impulsionada do condicional para o incondicional” (1964:60).

⁸ Ao tomar como exemplo um oceano revoltado, Kant explicita o abandono da sensibilidade, pois só a razão pode adequar-se à tal grandeza: “... o extenso oceano, revoltado por tempestades, não pode ser denominado sublime. Sua contemplação é horrível e já se tem que ter ocupado o ânimo com muitas idéias, se é que se deva, através de uma tal intuição, dispor-se a um sentimento que é ele mesmo sublime, enquanto o ânimo é incitado a abandonar a sensibilidade e ocupar-se com idéias que possuem uma conformidade a fins superior.” (KANT, 2008:91).

⁹ Ver, a esse respeito, MACHADO, 2006: 59: “Schiller foi o primeiro a reconhecer que a concepção kantiana do sublime poderia ser aplicada à reflexão sobre a arte ou, mais especificamente, à teoria da tragédia”.

1.2. Schelling

Sob a influência do pensamento de Kant e Schiller, Schelling irá desenvolver, pela primeira vez ontologicamente ¹⁰, sua *Filosofia do trágico*. Isso significa conceber uma idéia inerente à tragédia, algo de essencial, que lhe confere uma atenção diferenciada a outras manifestações artísticas. Ao pensar sobretudo a tragédia grega, uma contradição lhe é apresentada: nas palavras do próprio Schelling, “o fundamento dessa contradição, aquilo que a tornava suportável, [...] estava no conflito da liberdade humana com a potência do mundo objetivo” ¹¹ (1973:208). A contradição a que se refere aqui, pensando especificamente a obra *Édipo Rei*, de Sófocles, consiste no conflito entre *liberdade* e *necessidade*, posto que é apresentada uma luta humana contra o destino, representada na peça pela figura do herói. Para Schelling, era fundamental que o herói sucumbisse, porém, deveria ser apresentada sua luta contra o inevitável. Ao sucumbir tornava-se evidente que sua *liberdade* era retirada de cena e sua expiação aos acontecimentos que lhe macularam, trazidos à intuição pela própria arte, resumia-se agora à necessidade.

É pela expiação do seu destino que o herói honra sua liberdade. A partir da impossibilidade de conciliar *liberdade* e *necessidade*, a tragédia não teria alternativa para resolver tal contradição senão por meio de um deslocamento de grau, isto é, pela elevação ao *absoluto* de tais idéias. Somente assim poderia conciliá-las, pois “liberdade absoluta e necessidade absoluta são idênticas” (1973:205). Ao sucumbir, é retirado do herói o predicado da liberdade, que lhe cabia, portanto, inerentemente à sua própria luta. Enquanto lutava o herói era livre, pois a própria capacidade de *lutar* lhe garantia liberdade e, contra isso, o destino em nada podia interferir. Para Schelling, ao concernir absolutamente ao sujeito a liberdade, a tragédia encontra uma saída à sua contradição: retira do

¹⁰ Seguimos aqui a posição de Roberto Machado, ao considerar que “o supra-sensível a que Schiller se refere não diz respeito a uma entidade metafísica, no sentido de um além-mundo ou de um absoluto, mas à subjetividade humana, ao homem, pensado como vontade livre ou liberdade moral, numa perspectiva muito mais moral do que propriamente metafísica” (2006:54).

¹¹ Trata-se da décima das *Cartas filosóficas sobre o dogmatismo e o criticismo*, destinadas a Hegel.

sujeito qualquer possibilidade de luta, toda a vontade, para que agora lhe caiba apenas expiar o mundo objetivo, ou seja, o mundo da necessidade.

À arte cabe fazer o herói sucumbir, pois os seus limites, os limites do mundo objetivo, por onde ela se manifesta, não podem ser ultrapassados. Ao *expiar* o mundo objetivo, o sujeito despojado de liberdade (aqui também compreendida como vontade) contempla a *necessidade* como correlata à sua própria existência, na medida em que esta é representada, objetivada, sendo justamente nisso que consiste o elogio à sua liberdade: como uma apresentação negativa desta, a tragédia nos oferece implicitamente a noção de que a necessidade relativa não é mais que uma representação:

“Enquanto o homem se demora no domínio da natureza, ele é, no sentido mais próprio da palavra, assim como pode ser senhor de si mesmo, senhor da natureza. Põe o mundo objetivo em seus limites determinados, que este não pode transpor. Na medida em que representa o objeto, na medida em que lhe dá forma e consistência, ele o domina. Não tem nada que temer dele, pois ele mesmo lhe impôs limites” (1973:208).¹²

Nesse sentido, por uma representação submeter-se necessariamente a um sujeito, ao anular a subjetividade anula-se conseqüentemente a objetividade, o inverso, contudo, não ocorre. Por isso, o que a tragédia faz especificamente é elevar ao absoluto a liberdade e retirá-la de cena para expor uma necessidade relativa, evidenciando seu elogio à liberdade.

Para que compreendamos melhor a noção de liberdade em Schelling, partiremos de um problema kantiano. Em sua “Dialética transcendental”¹³, Kant investiga “A antinomia da razão pura”, a fim de expor os *princípios transcendentais* de uma cosmologia racional, e “como já indica a expressão de conflito da razão, para a revelar na sua aparência deslumbrante, mas falsa, como uma idéia que não se pode conciliar com os fenômenos” (KANT, 2001:380). Assim, “deve-se a Kant a idéia de que a contradição era fundamental, e de que ela poderia significar algo diferente de uma contradição do racional visto pelo entendimento”, e a partir daí, para alguns pós-kantianos, “a tragédia foi vista como modelo de uma solução ao que Kant chamou de antinomia” (MACHADO, 2006:48).

¹² Este trecho corresponde ao parágrafo que segue a reflexão feita por Schelling sobre a tragédia grega, na décima de suas *cartas*.

¹³ Parte integrante da *Crítica da razão pura*, especificamente da segunda divisão da “Lógica transcendental”.

Em busca da solução para aquela antinomia, Schelling irá partir de um *princípio incondicionado* onde o saber tenha seu fundamento. Para isso, é necessária a junção entre a parte e o todo, a consideração de uma unidade última absoluta, de modo que não haja separação entre sujeito e objeto ¹⁴. Assim, Schelling conceitua o “eu absoluto”, o que significa pensar o *eu* sem as condições impostas por objetos exteriores. Estes objetos, por sua vez, estão necessariamente condicionados a um sujeito. Fazer filosofia a partir de um princípio incondicionado é, para Schelling, pensar a partir do “eu absoluto”.

Este “eu absoluto” parece expressar uma liberdade absoluta justamente por não haver nenhum objeto que lhe oponha. Enquanto um *princípio incondicionado*, sequer pode ser objeto de si mesmo e, logo, também não viabiliza uma consciência de si¹⁵. Kant, cabe aqui recordar, já se referia ao incondicionado como uma exigência da razão, na *Crítica da razão pura*:

“A razão exige-o em virtude do seguinte princípio: se é dado o condicionado, é igualmente dada toda a soma das condições e, por conseguinte, também o absolutamente incondicionado, mediante o qual unicamente era possível aquele condicionado” (KANT, 2001: 381).

Eis aqui a diferença de pressuposto para o desenvolvimento do “eu absoluto”, de Schelling: enquanto Kant pensa o incondicionado a partir do que é dado na experiência, isto é, do condicionado, para Schelling, ao contrário, o saber não pode estar fundado naquilo que é condicionado, mas sim no que consiste na máxima liberdade, o incondicionado, e, logo, “se o incondicionado é substância, o eu é a única substância” (apud MACHADO, 2006: 82) ¹⁶.

¹⁴ Nicolai Hartmann, referindo-se à *Doutrina da ciência*, de Fichte, diz que esta obra “conhece somente dois modos de determinação: a do sujeito pelo objeto e a do objeto pelo sujeito. A primeira é conhecimento, a última ação”. A novidade de Schelling seria pensar que “o problema só é solucionável mediante a hipótese de uma idêntica atividade produtiva, comum a ambas, [...] portanto, uma atividade criadora que coincide com a atividade teleológica inconsciente da natureza” (1960:190).

¹⁵ É inevitável que lembremos aqui (por termos como fim a contextualização da concepção nietzschiana acerca do trágico) do impulso *dionisiaco*, uma vez que possui dentre suas características fundamentais o esquecimento de si, gerado pelo rompimento do princípio de individuação. Com isso, é ultrapassada qualquer mediação imposta por algum objeto, para que alguém, sob tal impulso, seja um só com o “Uno-primordial”.

¹⁶ Trata-se de um trecho retirado dos “primeiros escritos” de Schelling, datados entre 1794 e 1795.

1.2.1. A intuição estética

Interessa-nos, primeiramente, apresentar outra concepção utilizada por Schelling: a *intuição intelectual*. Se Fichte a entendia como a “auto-intuição do eu”, “Schelling a refere a todo conhecimento transcendental” (HARTMANN, 1960:191). Em outro caso, se para Kant a intuição é sempre sensível, pois somente por meio da *sensibilidade* os objetos podem nos ser dados, para Schelling ela pode ser intelectual, na medida em que pode oferecer ao homem um conhecimento do absoluto ¹⁷. Para Roberto Machado, Schelling concebe a intuição intelectual como “uma intuição produzida pela liberdade, que nos permite ter acesso ao que é” (2001: 86).

Em relação à tragédia, Schelling concebe o que lhe há de essencial, em sua *Filosofia da arte*, justamente pela oposição entre liberdade e necessidade, isto é, a partir da oposição que se apresenta entre a “auto-intuição do eu” e a suprema objetividade do destino. Logo, o que há de essencial na tragédia é “um conflito real entre a liberdade no sujeito e a necessidade, como necessidade objetiva” (SCHELLING, 2001:316). A tragédia, segundo Schelling, deve encerrar este conflito sem permitir que algum dos dois lados venha a ser considerado vencido, mas com ambas “aparecendo em plena indiferença” (idem) e por aparecerem constituem uma intuição.

Dois pontos nos parecem comuns a tudo que até aqui trouxemos em relação ao trágico. Em primeiro lugar, uma idéia de antinomia, um conflito entre: *verdade e aparência; idéia e fenômeno; incondicionado e condicionado; sujeito e objeto; liberdade e necessidade*. Em segundo, todas estas antinomias se referem, imediatamente ou não, a relações entre *infinito e finito*.

A intuição para Kant, como vimos, é aquilo que possibilita a um conhecimento relacionar-se com objetos. Contudo, este objeto nos é dado apenas graças à nossa “capacidade de receber representações” (KANT, 2001: 61), ou seja, nossa *sensibilidade*. Isto não faz, porém, com que todas as intuições sejam empíricas, pois além de terem fenômenos como objeto, as intuições também podem se referir unicamente às formas da sensibilidade encontradas *a priori* no

¹⁷ Nicolai Hartmann compreende a intuição intelectual, a partir de Schelling, como “todo fazer consciente das ações ou modos de produção do eu, toda reflexão que se remonta à origem da produção [...] reproduz com consciência e liberdade o que a inteligência inconscientemente produziu com necessidade” (1960:191).

espírito ¹⁸, consistindo em *intuições puras*, quando se referem ao *tempo* e ao *espaço*.

Em uma parte integrante de sua *Análítica Transcendental* ¹⁹, Kant nomeia de *apercepção pura* a representação que se dá “quando o diverso da intuição possui uma relação necessária ao *eu penso*” (2001:131), isto é, uma unidade estabelecida entre todas as representações da intuição, que ele também chama de “unidade *transcendental* da autoconsciência, para designar a possibilidade do conhecimento *a priori* a partir dela” (2001:132).

É a partir deste ponto que se desperta a discussão pós-kantiana sobre a possibilidade de haver uma intuição que não se restrinja à sensibilidade, ou seja, uma *intuição intelectual*. Esta é uma discussão acerca da possibilidade de uma intuição que se relacione diretamente com o entendimento. Segundo Roberto Machado esta é “a intuição pela qual o absoluto se determina por si mesmo em sua incondicionalidade, uma intuição de si mesmo na qual o eu se identifica” (2006:86). Segundo Nicolai Hartmann, Schelling concebe a *intuição intelectual* como “uma visão translúcida estética do organismo espiritual em seus princípios”, posto que “a natureza engendra um mundo real de objetos, já a arte um mundo ideal” (1960:191), o que significa que ela é viabilizada por meio de uma *intuição estética*, colocando a arte em um papel de central importância, a ponto de uma intuição intelectual somente ser possível pela arte, como Schelling expõe em *O sistema do idealismo transcendental*.

Assim, é por meio da obra de arte que se pode ter acesso à “identidade absoluta”, pelo seu “poder de apresentar o infinito de modo finito” (MACHADO, 2006:90). A criação artística corresponde, então, ao incondicionado, ao absoluto, ao “espírito criador inconsciente da natureza”, assim como “o cosmo não é só um organismo vivente, é também uma obra de arte efetuada de modo unitário, a poesia original, inconsciente do espírito” (HARTMANN, 1960:190). Por meio da obra de arte se tem acesso ao que há de inconsciente no sujeito, pela arte ser uma atividade ao mesmo tempo consciente e inconsciente daquele que cria ²⁰.

¹⁸ Cf. KANT, 2001: 62.

¹⁹ Trata-se da *primeira divisão* da Lógica transcendental, esta *segunda parte* da Doutrina transcendental dos elementos, que compõe a *Crítica da razão pura*.

²⁰ Para Roberto Machado, em relação a Schelling, “a única diferença entre a criação estética e a natural é que, enquanto a criação natural é um processo inconsciente, a criação genial da arte é ao mesmo tempo, consciente e inconsciente” (2006:92).

2. SCHOPENHAUER

Por termos contextualizado a discussão acerca da tragédia e o surgimento de um pensamento filosófico sobre o *trágico* na Alemanha, para em seguida apontarmos como foi elaborada a noção de *intuição estética*, poderemos agora buscar a compreensão acerca do pensamento filosófico que teve influência direta na filosofia do jovem Nietzsche: referimo-nos ao autor de *O mundo como vontade e representação*.

A filosofia moderna, segundo alguns autores, tem início com o *cogito* cartesiano. A concepção da necessidade de um sujeito para que haja conhecimento, ou antes, a certeza da existência proveniente de uma reflexão acerca do próprio ato pensante, caracteriza o século XVII. Dois séculos mais tarde, Schopenhauer inicia sua mais importante obra com a afirmação: “O mundo é minha representação” ²¹ (2005: 43). Para Schopenhauer, é a partir de uma relação entre sujeito e objeto, de acordo com as condições de possibilidade da manifestação de um fenômeno, ou seja, com o *princípio de razão* ²², que se dá uma *representação*. Esta se refere sempre às particularidades oriundas da singularidade gerada pelo *tempo* e o *espaço* (que constituem o *principium individuationis*, como veremos depois), sendo a manifestação das coisas “somente possível por uma limitação recíproca” (SIMMEL, 1915:34). A necessidade de uma dualidade está aqui fundada na concepção schopenhaueriana de que “a realidade imediatamente dada é uma ilusão” (idem). Por isso, o fundamento do mundo não pode estar na relação entre sujeito e objeto e Schopenhauer o encontra na *Vontade*. A *Vontade* é indivisa, primordial e encontra-se igualmente manifesta em todos os fenômenos, já que é alheia à pluralidade.

A representação intuitiva tem necessariamente um objeto como fundamento, essencialmente diferente daquilo que é representado. Contudo, por jamais termos acesso ao *objeto em si*, que por sua vez também pertence “à forma

²¹ Assim ele se refere ao homem que desperta a “clarividência filosófica”: “Torna-se-lhe claro e certo que não conhece sol algum e terra alguma, mas sempre apenas um olho que vê um sol, uma mão que toca uma terra. [...] Que o mundo a cercá-lo existe apenas como representação, isto é, tão somente em relação a outrem, aquele que representa, ou seja, ele mesmo” (SCHOPENHAUER, 2005, p. 43).

²² Ver, a esse respeito, DIAS, 2003, p. 232: “Por princípio de razão ou de causalidade, [Schopenhauer, n. a.] compreende o fato de todo fenômeno aparecer no espaço-temporal como explicável e efeito de certas causas que dão a razão de ser de um fenômeno”.

mais geral da representação, justamente a divisão em sujeito e objeto” e na medida em que “não conseguimos diferenciar tal *objeto em si* da representação” (SCHOPENHAUER, 2005:152), concebemos ambos como o mesmo. A tais representações intuitivas, Schopenhauer também se refere como *imagens*, e determina que sua significação seja investigada com o fim de que elas “nos falem diretamente, sejam entendidas e adquiram um interesse que absorva todo o nosso ser” (2005:151).

Na medida em que a representação é a exteriorização de uma força (Vontade), é por meio do *espaço* e do *tempo* que ela se manifesta (quantificada) enquanto fenômeno, sob o fio condutor da causalidade. No entanto, a sua essência ainda nos é desconhecida, pois ao investigarmos tais imagens meramente por intermédio de suas formas, bem como em relação a outras imagens, enquanto uma pluralidade coexistente e sucessiva, “a conexão causal dá apenas a regra e a ordem relativa de seu aparecimento no espaço e no tempo, sem nos permitir conhecer mais concretamente aquilo que aparece” (2005: 155). Se reunirmos aqui as formas do fenômeno (tempo e espaço) com as regras oferecidas pela conexão causal, alcançaremos o que Schopenhauer compreende como a expressão do *princípio de razão*, cujas figuras consistem nas representações intuitivas.

A influência do pensamento kantiano é explícita em Schopenhauer, ainda que deste surjam diversas objeções àquele pensamento crítico. Assim como Kant pressupõe a dualidade entre *coisa-em-si* e *fenômeno* para estipular sua teoria do conhecimento, Schopenhauer chama de *Vontade*²³ e *representação* as duas possibilidades de pensar o mundo. Como vimos, a representação está subordinada ao *princípio de razão*, já a Vontade é a unidade essencial que se objetiva em inúmeros *graus* que, por sua vez, constituem as representações. Por diferenciarem-se justamente por estes *graus*, as representações permanecem em constante discórdia, pois “cada grau de objetivação da Vontade combate com outros por matéria, espaço e tempo” (2005:211), o que, para Schopenhauer, reflete um conflito interno da Vontade, posto que ela própria fomenta a multiplicidade:

“... permanecia entre aqueles fenômenos, tomados como indivíduos, uma disputa insuperável e isso em todos os seus graus, pelo que o mundo se torna um contínuo campo de batalha entre todos os fenômenos de uma

²³ Schopenhauer chega a afirmar que a coisa-em-si, tal como a concebeu Kant, “nada é senão a Vontade” (2005:236).

única e mesma Vontade, com o que precisamente se torna visível a sua discórdia interna consigo mesma” (SCHOPENHAUER, 2005:348).

Por encontrar-se submetida a uma individuação e, por ser material, também a uma causalidade, a representação aqui pode ser concebida como integrante do mundo da *necessidade*, enquanto a Vontade mesma é desprovida de determinações, regras ou fundamento, uma vez que é ela que fundamenta o mundo, sendo-nos possível concebê-la a partir de sua mais fiel objetivação: a *Idéia*, neste caso por contraposição, a *Idéia de liberdade*.

2.1.A intuição estética

Chegamos ao ponto que, até aqui, mais se aproxima do nosso objeto específico de estudo, pois elucidaremos a compreensão schopenhaueriana da arte, sem a qual correríamos o risco de analisar de modo inócuo *O nascimento da tragédia*. Vimos, pela concepção de Schelling, que a arte é um meio pelo qual o entendimento pode intuir, o que promove uma ruptura parcial com a *Estética transcendental* de Kant, por esta não admitir uma intuição que não seja fornecida pela sensibilidade. Contudo, Kant chega a estipular que “um entendimento no qual todo o múltiplo fosse ao mesmo tempo dado pela autoconsciência, intuiria” (KANT, 1974:84), o que, para ele, não acontece no entendimento humano.

O que parece haver de comum tanto em Schelling, quanto em Schopenhauer, na concepção de *intuição intelectual*, é que ambos parecem fundá-la não em uma *autoconsciência*, como estipulara Kant, mas justamente no poder inconsciente que a arte possui e promove. Schopenhauer concebe a *intuição estética* como uma intuição que se relaciona diretamente com a *Idéia* de um objeto, isto é, com aquilo que há de geral em uma manifestação singular. Sua característica fundamental é o conseqüente desaparecimento de qualquer vontade individual, pois “o eu tem que dissolver-se também na imagem, na representação” (SIMMEL, 1915:118). Se para Schelling a arte é uma atividade simultaneamente consciente e inconsciente, para Schopenhauer ela é “ao mesmo tempo o efeito e a causa da emancipação do puro intelecto, da vontade” (1915: 119). Se a intuição sensível (ainda que pura, isto é, não empírica) é aquela que está restrita ao mundo das representações, a intuição intelectual é a que, por suprimir o sujeito

individual, o responsável pela síntese das representações, oferece imediatamente a Idéia de unidade, a máxima liberdade que, por meio da arte, possibilita dissolver qualquer vontade individual. Se a *unidade sintética originária da apercepção* de Kant está fundada na autoconsciência, para a concepção de intuição estética de Schopenhauer é por desconstituir qualquer individualidade, ao tornar um *sujeito puro* que, por meio de uma intuição, a Idéia de unidade pode ser apresentada.²⁴

A intuição estética em Schopenhauer, portanto, fomenta a destituição da individualidade. Como isso ocorre? Procuremos, inicialmente, compreender como ele concebe o *indivíduo*:

“Esta pluralidade de indivíduos só é inteligível em virtude do tempo e do espaço; o seu nascimento e a sua desapareição só são inteligíveis pela causalidade; ora, em todas estas formas reconhecemos apenas os diferentes pontos de vista do princípio de razão, que é o último princípio de toda limitação e de toda individuação”. (SCHOPENHAUER, 2001:177).

O indivíduo é uma imagem que toma como modelo uma Idéia²⁵, ou seja, é uma cópia da Idéia, que se apresenta com maior fidelidade a esta no caso do ser humano, como apresentação da Idéia de humanidade. O que lhe garante a individualidade é um encontro peculiar entre *tempo* e *espaço*, estas duas formas que fomentam a pluralidade, gerando o princípio delimitador das particularidades: o *principium individuationis*.²⁶ Para que as Idéias sejam um objeto de conhecimento a condição necessária é a destituição da individualidade, por onde surge o sujeito puro de conhecimento, aquele que intui uma Idéia, fora isso, enquanto indivíduo, reconhece a si mesmo como mais um fenômeno dentre outros, na medida em que está limitado por um corpo.

A intuição estética em Schopenhauer, portanto, promove a destituição da singularidade oriunda do tempo e do espaço, no sujeito, o conduzindo a um estado

²⁴ Não poderemos aqui nos ater demasiadamente ao problema referente à *intuição intelectual*, por este remeter-nos necessariamente a outros autores, o que nos desviaria do foco de nossa investigação. Contudo, salientamos apenas que foi Fichte o primeiro a conceber a noção em questão, ao buscar resolver a antinomia kantiana através da unidade absoluta do *eu*. Como afirma Gerd Bornheim: “Fichte tivera a audácia de reabilitar a intuição intelectual contra as duas fontes do conhecimento, de reduzir o mundo extra-mental à subjetividade, o Não-eu ao Eu, rompendo, assim, não só o quebra-cabeça do dualismo fenômeno-númeno, mas sobretudo a oposição irreductível entre o sensível e o espiritual” (1956:54).

²⁵ Schopenhauer evidencia sua influência ao se referir, neste mesmo parágrafo, às *Idéias* de Platão: “Todas estas Idéias se manifestam numa infinidade de indivíduos, de existências particulares, para as quais elas são o que o modelo é para a cópia” (2001:177).

²⁶ Cf. a citação n° 3.

puro de contemplação da Idéia, onde “todas as relações, que se referem e poderiam se referir a uma relação mútua com outros indivíduos, desaparecem”. Assim, “a intuição estética está fora do tempo em sua essência mais íntima” (SIMMEL, 1915:119-120). Isso significa que pela arte pode ser proporcionado ao indivíduo um estado por meio do qual ele passa a ser considerado um mero correlato da obra artística, promotora de tal estado pela apresentação da Idéia. Pode-se refletir, a partir daí, sobre como esse processo ocorre, no sentido de evidenciar o que, acima de tudo, caracteriza uma intuição estética, na medida em que não basta que um sujeito se direcione a uma obra de arte para que tal intuição se dê. Assim, sem rodeios, Schopenhauer atribui à libertação da vontade a condição primordial para que surja uma intuição estética. O conhecimento das Idéias ocorre a partir da libertação da vontade individual, que traz à tona o *sujeito puro de conhecimento*, isento das regras impostas pelo princípio de razão, que “concede em fixa contemplação o objeto que lhe é oferecido, exterior à conexão com outros objetos, repousando e absorvendo-se nessa contemplação” (SCHOPENHAUER, 2001:245).

Ao libertar-se da vontade individual, o sujeito agora trilha rumo à suprema objetividade, na medida em que sua contemplação o absorveu por completo no objeto contemplado, gerando uma unidade entre ambos por meio da Idéia que os conecta, pois é por seu intermédio que “a consciência é integralmente preenchida e assaltada por uma única imagem intuitiva” (2001:246), sendo justamente nisto que consiste uma intuição intelectual, por onde, através de uma Idéia, uma imagem se torna toda a objetividade de um sujeito puro de conhecimento e, como isso ocorre por intermédio da contemplação artística, a libertação da vontade é aqui, então, oriunda de uma intuição estética.

Para Thomas Mann, as Idéias, ao tornarem-se visíveis, como fenômenos, já o fazem por meio de um estado estético²⁷ e “o olhar direto que nelas incidisse seria a contemplação objetiva, pura” (1941:22). O sujeito puro de conhecimento é, portanto, o resultado de uma intuição estética, que, por sua vez, já lhe promoveu a libertação da vontade individual. Seria a arte, logo, a fomentadora de todo esse

²⁷ Thomas Mann entende a própria concepção do mundo como representação permeada por um encanto artístico, pois “conceber o mundo como uma fantasmagoria multicolor e móbil de imagens que deixam transparecer a Idéia, o espírito, é atitude eminentemente artística, que, por assim dizer, de pronto restitui o artista a si mesmo” (1941:9). ‘Restituir o artista a si mesmo’ parece significar que, por todo indivíduo viabilizar alguma objetivação da Idéia, o próprio corpo, resultado de toda individuação, já poderia ser concebido como manifestação artística.

processo. Mas como poderia existir arte sem um sujeito puro de conhecimento? Isto é: uma vez que a arte é obviamente a precondição de uma intuição estética que, por libertar o sujeito de sua vontade individual o transforma em sujeito puro do conhecimento, como pode ter sido viabilizada a arte? De onde surge dentro deste esquema aquilo que proporciona a contemplação estética antes mesmo da arte? Somente se considerarmos a própria representação como manifestação artística da Vontade, o que significaria conceber o próprio corpo, esta precondição para toda individualidade, como obra de arte, poderemos então completar o esquema. É a partir da contemplação do próprio mundo fenomenal, na medida em que pela intuição da Idéia segue a dissolução da própria representação, pois *principium individuationis* e causalidade não têm mais a que se relacionarem, que o sujeito está então liberto das formas que lhe suscitam qualquer interesse neste mundo, e pode, assim, alcançar a máxima objetividade, a máxima liberdade, por não ser mais agora um mero fruto de sua vontade incessante, que outrora o deixara em estado de permanente insatisfação. Assim, a imagem parece ser a via pela qual uma Idéia pode ser intuída, a característica do fenômeno eminentemente estética (o que inclui o próprio corpo) que viabiliza a libertação do sujeito do princípio de razão. Referindo-se à pintura histórica, Schopenhauer diz que o sentido real desta imagem é “o lado da Idéia de humanidade manifesto para a intuição pela imagem” (2001:308). Ora, o que então além da imagem pode ser considerado o ponto de partida para uma intuição estética? Ao que parece, no que concerne às artes visuais, toda Idéia que se objetiva o faz por meio de uma imagem que pode viabilizar um acesso imediato a ela (pela intuição), desde que o sujeito se liberte do princípio de razão, o que também significa libertar-se de sua vontade individual (pela intuição estética).

O caso de intuição estética que necessita de conceitos para criar uma imagem é a *poesia*. Enquanto as artes visuais possibilitam ao espectador uma intuição imediata da *Idéia*, a poesia, por utilizar alegorias, apresenta conceitos, que são mediadores de uma imagem que será gerada a partir da *fantasia* do sujeito, propiciando a intuição da Idéia. Para Schopenhauer, “pela alegoria sempre deve ser gerado um conceito” (2001:314) que conduz o espectador a uma representação abstrata, ao sentido nominal de algo. Contudo, quando esta alegoria estimula a fantasia do ser humano que, por sua vez, gera uma imagem mental, é disponibilizada ao sujeito uma intuição estética. A intuição, portanto, é sempre

mediada por um conceito na poesia e cabe à alegoria o uso de tais conceitos, “que ela procura tornar intuível por uma imagem” (2001:319). Com isso, Schopenhauer nos leva a crer que uma imagem mental pode gerar uma intuição estética, o que nos conduz a refletir sobre um estado fisiológico que gera, por excelência, imagens mentais: nos referimos ao sono. Por meio dos sonhos, a fantasia humana viabiliza uma intuição ao sujeito. Ora, uma intuição será estética sempre que proporcionar ao sujeito uma fuga de sua vontade individual e, para Schopenhauer, o sono e o sonho nos oferecem essa fuga:

“... no instante em que, libertos do querer, entregamo-nos ao puro conhecimento destituído de vontade, como que entramos num outro mundo, onde tudo o que excita a vontade e, assim, tão veementemente nos abala não mais existe. Tal liberação do conhecimento eleva-nos tão completamente sobre tudo isso quanto o sono e o sonho” (2005:268-269).

Ao que tudo indica, o texto de Schopenhauer deixa margens para a interpretação sobre o fato de o sono, por meio dos sonhos, ser considerado um estado fisiológico artístico por natureza. Isto significa dizer que o sonho sempre nos oferece uma intuição estética, o que Nietzsche chega a afirmar explicitamente em *O nascimento da tragédia*, pois ao produzir um sonho, “cada ser humano é um artista consumado” (1992:28).

Schopenhauer destina apenas as últimas páginas de seu parágrafo sobre *poesia* à análise da tragédia, enaltecendo-a contudo, ao colocá-la “no ápice da arte poética, tanto no que se refere à grandeza do seu efeito quanto à dificuldade da sua realização” (2005:333). O objetivo da tragédia é, por meio da apresentação do sofrimento humano, indicar o conflito interno da própria Vontade, em outros termos, a tragédia é a objetivação deste conflito, em seu grau mais elevado. Os meios para apresentação do sofrimento podem ser o acaso, pela idéia de *destino*, ou por uma escolha, que condena o herói a partir da sua *liberdade*, revelando um aspecto do sofrimento intrínseco à humanidade mesma. O efeito esperado à apresentação de uma infelicidade é o sentimento de resignação, compreendido aqui como uma suspensão da vontade individual.

Por fim, pela seqüência escolhida por Schopenhauer em *O mundo como vontade e representação*, trataremos agora da arte “que se encontra por inteiro separada de todas as demais artes” (2005:336), a arte dos sons: a música. Cabe

ressaltar de imediato que a linguagem desta arte “ultrapassa até mesmo a do mundo intuitivo” (idem) e que, portanto, não viabiliza por si só uma *intuição estética*²⁸. Isso ocorre porque a *intuição estética* oferece um acesso à *Idéia*, esta mediadora da objetivação da Vontade; a música, por sua vez, é uma “imediate objetivação e cópia de toda vontade” (2005:338), como o é o próprio mundo.

Schopenhauer admite, desde o início, a impossibilidade de comprovação de sua teoria sobre a música, posto que a apresenta como “a cópia de um modelo que ele mesmo nunca pode ser trazido à representação” (idem). Esse modelo se refere ao mundo como Vontade, indiviso, impassível de representação, o que nos conduz a uma consideração analógica, por meio da música, com o fim de enaltecê-la como arte imponente, por objetivar imediatamente a Vontade. Esse percurso leva Schopenhauer a afirmar que a música “poderia em certa medida existir ainda que não houvesse mundo” (enquanto representação), visto que “o nosso mundo nada é senão o fenômeno das Idéias na pluralidade” (idem), podendo inclusive o mundo ser concebido como “música corporificada”²⁹, por onde a pluralidade se manifesta, sendo somente se corporificada que a música viabilizaria alguma intuição, por objetivar-se como matéria e forma³⁰. Mas nos parece que o objetivo aqui é enaltecer que, ao relacionar-se às representações, a música “realça de imediato em cada pintura, sim, em cada cena da vida real e do mundo o aparecimento de uma significação mais elevada” (2005:345), e, por isso, “música corporificada” deve ser uma expressão relacionada, antes de tudo, aos fenômenos estéticos, posto que “Vontade corporificada” é uma expressão que se refere já a todos os outros fenômenos. Nesse sentido, a música pode utilizar-se de todas as outras artes, nunca por necessidade, mas apenas por tais artes estarem

²⁸ Trataremos da *música* aqui como a única arte que excede à intuição e, obviamente, não pode ser contemplada por intermédio dela. Contudo, o efeito que mais nos impele à investigação, a dissolução da individualidade, é atribuído por Schopenhauer a todas as artes, sendo que ainda no compositor, o criador da música, “mais do que em qualquer outro criador, o homem é completamente separado e distinto do artista” (SCHOPENHAUER, 2001, p. 342).

²⁹ Por conceber a música como cópia imediata da Vontade, Schopenhauer é conduzido a atribuir à música um caráter essencial aos fenômenos, por onde surge a noção de “música corporificada”: “... a música, como dito, é diferente de todas as outras artes por ser não cópia do fenômeno, ou, mais exatamente, da objetividade adequada da Vontade, mas cópia imediata da Vontade e, portanto, expõe para todo físico o metafísico, para todo fenômeno a coisa-em-si. Em consequência, poder-se-ia denominar o mundo tanto música corporificada quanto Vontade corporificada” (2005:345).

³⁰ Sobre esse ponto, Schopenhauer revela sua analogia entre música e Vontade, ao dizer que “... o grave tem um limite além do qual tom algum é audível. Isso corresponde ao fato de que matéria alguma é perceptível sem forma e qualidade”. E em seguida: “... assim como do tom é inseparável um certo grau de altura, da matéria é inseparável um certo grau de exteriorização da Vontade” (2005:339).

para ela “apenas como um exemplo escolhido está para um conceito geral” (idem).

Assim, podemos dizer que a concepção de arte de Schopenhauer se aproxima da de Schelling no que concerne às artes representativas, posto que pela *intuição estética* pode-se partir do determinado para o indeterminado, pode-se sair das malhas impostas pelo *princípio de razão* para contemplar a *Idéia*. No entanto, há uma outra arte, a música, que justamente por não necessitar de mediação alguma ultrapassa a intuição e manifesta por si mesma, sem qualquer relação com o mundo dos fenômenos, a objetivação imediata da Vontade.

2.2. O princípio de individuação

A representação, como vimos, diz respeito necessariamente a um sujeito e consiste sempre em uma individuação, pelo fato de ser potencialmente quantificada. Todavia, este sujeito se apresenta neste mundo também como uma individualidade, na medida em que é “intermediado por um corpo, cujas afecções são para o entendimento o ponto de partida da intuição do mundo” (2005:156), e este mesmo *corpo* para ele não passa de um objeto, por onde se compreende como um indivíduo. Se este sujeito, para Schopenhauer, não recorresse a alguma significação exclusivamente referente a seus próprios atos, não teria como diferenciar os seus movimentos corporais dos movimentos de todos os outros objetos. Por isso, em prol de tal significação “a palavra do enigma é dada ao sujeito do conhecimento que aparece como indivíduo. Tal palavra se chama vontade” (idem). A vontade é considerada aquilo que, para o sujeito, oferece um grau de distinção em relação aos objetos exteriores. O próprio corpo, então, pode ser concebido por duas vias diferentes: ora como *indivíduo*, ora como *vontade*, embora estes não sejam dois estados diferentes:

“Todo ato verdadeiro de sua vontade é simultânea e inevitavelmente também um movimento de seu corpo. Ele não pode realmente querer o ato sem ao mesmo tempo perceber que este aparece como movimento corporal. O ato da vontade e a ação do corpo não são dois estados diferentes, conhecidos objetivamente e vinculados pelo nexa da causalidade; nem se encontram na relação de causa e efeito; mas são uma única e mesma coisa, apenas dada de duas maneiras totalmente diferentes, uma vez imediatamente e outra na intuição do entendimento” (2005:157).

O movimento do corpo é ato da vontade. A partir daí, algumas afecções do corpo não consistirão em representações, na medida em que a vontade se manifesta de modo não mediado. Schopenhauer se refere aqui às afecções de *dor* e *prazer*, por consistirem em afecções imediatas no corpo, enquanto “um querer ou não-querer impositivo e instantâneo sofrido por ele” (2005:158). Contudo, as afecções resultantes dos sentidos objetivos (visão, audição e tato), são tidas como representações que “apenas fornecem ao entendimento os primeiros dados de onde deriva a intuição” (idem). Este *apenas* revela o valor depreciativo das representações em relação à vontade. Pela vontade são gerados os afetos ligados imediatamente às funções vitais do corpo. Todavia, a vontade do corpo, ou seja, um tipo de vontade individual, não pode ser compreendida em sua unidade, “mas só em seus atos isolados, portanto no tempo, que é a forma do fenômeno de meu corpo e de qualquer objeto” (2005:159). Desse modo, as afecções imediatas serão concebidas como atos da *Vontade*, enquanto as mediadas serão representações do *corpo*, por meio dos sentidos objetivos. No entanto, ambas só podem ser conhecidas no *tempo* e terão como condição comum a existência de um corpo.³¹

Será através da analogia do próprio corpo que Schopenhauer irá refletir sobre todas as representações. Isso significa que agora será concebido haver, em toda representação, também uma vontade que lhe constituirá essencialmente, como o que lhe há de mais real, assim como, para ele, “seu corpo é o único indivíduo real no mundo, o único fenômeno da vontade, o único objeto imediato do sujeito” (2005:161):

“Se quisermos atribuir ao mundo dos corpos, existente imediatamente apenas em nossa representação, a maior e a mais conhecida realidade, então lhe conferiremos aquela realidade que o próprio corpo possui para cada um de nós, pois ele é para nós o que há de mais real” (2005:163).

Cabe-nos refletir sobre a analogia feita por Schopenhauer em relação a todas as representações, para que encontremos as evidências de tais representações em suas formas. Ora, não será por intermédio delas que deduzimos haver objetos? Não é primeiramente pelos sentidos intuitivos que nosso entendimento pode então projetar (nos objetos) qualidades concluídas

³¹ Schopenhauer se refere ao corpo como “condição de conhecimento da minha vontade” e no que diz respeito à sua representação “não posso de modo algum representar a vontade sem representar meu corpo” (2005:159).

exclusivamente a partir de uma experiência interna? Então deveremos nos ocupar antes de tudo, para que nos refiramos a objetos, de esclarecer o estatuto das representações intuitivas.

Afinal, será por meio da evidência dos sentidos objetivos, aliados ao intelecto, que concebemos a pluralidade? Quero dizer: é por percebermos um mundo composto por fenômenos, considerados individualmente como algo que compartilha um mesmo gênero, que concluímos a existência destes em sua diversidade? Em verdade, se cada um fosse concebido como algo absolutamente diverso do outro sequer poderíamos denominar a todos como fenômenos. Com isso, caso as respostas às nossas questões sejam positivas, cabe-nos agora investigar em que medida tais fenômenos podem ser diferenciados uns dos outros.

Todos os fenômenos são oriundos da *Vontade*, entendida em sua unidade e “a Vontade é una como aquilo que se encontra fora do tempo e do espaço” (2005:172). Tempo e espaço constituem o *principium individuationis*, princípio por meio do qual “aquilo que é uno e igual, conforme a essência e o conceito, aparece como pluralidade de coisas que coexistem e se sucedem” (2005:171). O *principium individuationis* em conjunto com a causalidade ³², como vimos, constitui o *princípio de razão*, isto é, a forma universal de todo fenômeno, a qual tudo que aparece está submetido necessariamente. Nesse sentido, Schopenhauer compreende que não pode haver liberdade para o que é determinado, onde se inclui toda e qualquer individualidade. A individuação decorre de uma *causa* que determina “o ponto de exteriorização de cada força no tempo e no espaço” (2005:175), além disso, a própria conjunção entre tempo e espaço, estas formas da representação, limitam a relação entre sujeito e objeto. A significação do que é individuado consiste em ser a expressão de uma coisa-em-si, a que Schopenhauer denomina como Vontade.

O fenômeno é, portanto, o modo como se apresenta a Vontade. As formas, que cabem exclusivamente ao fenômeno, são construídas a partir do próprio sujeito ³³ e “têm de ser dadas já na mera oposição entre sujeito e objeto”

³² Assim Schopenhauer compreende o que é causa: “o estado da matéria que, ao produzir outro com necessidade, sofre ele mesmo mudança igual à que provoca, o que se expressa na lei: ação e reação são iguais” (2005:174).

³³ Cf. SCHOPENHAUER, 2005: 180: “... o sujeito constrói e conhece plenamente tais formas a partir de si e independentemente de qualquer objeto”. Esta noção Schopenhauer toma de Kant, pois este concebe espaço e tempo como “formas puras da intuição sensível” (KANT, 2001, B VII: 63), ou seja, condições de experiência a priori.

(2005:180). É através das formas que se condiciona, delimita e individualiza o fenômeno. Espaço e tempo (*principium individuationis*) seriam as *formas* que propriamente viabilizariam a *pluralidade*, pela coexistência e sucessão, respectivamente.

A causalidade diz respeito à matéria, sendo relacionada à *mudança* e *duração* da representação. O *princípio de razão*, ou seja, espaço, tempo e causalidade, consiste na “expressão universal das formas fenomênicas” (idem), mas somente tempo e espaço são formas que diferenciam fenômenos uns dos outros. Por esse caminho Schopenhauer se posiciona claramente em relação a uma histórica discussão acerca da individuação, excluindo da matéria esta função individualizante ³⁴. O trecho abaixo retrata sua aversão ao materialismo de modo geral:

“... o tosco materialismo agora requentado no meio do século XIX, e que, por ignorância, tomou a si mesmo como original: em primeiro lugar sob a estúpida negação da força vital, procurando explanar os fenômenos da vida a partir do fazer-efeito mecânico da matéria, posição, figura e movimento de átomos oníricos; em segundo lugar, desejando assim reduzir todas as forças da natureza a choque e contra-choque, que seriam a sua coisa-em-si” (2005:183).

É por meio das *formas* que pensamos aquilo que existe. Mas tais formas resultam de alguma força vital, que Schopenhauer concebe como a Vontade, infundada e contraposta a tudo aquilo que é individual (a que denomina representação por ser sempre relativa a um sujeito). O *principium individuationis* condiciona a pluralidade por expressar, aliado à causalidade, o conhecimento *a priori* do sujeito, sendo justamente por esse motivo que “convém apenas à cognoscibilidade das coisas, não a elas mesmas” (2005:189). A ‘coisa mesma’ não possui forma, “mesmo a mais universal, o ser-objeto para um sujeito” (idem), sendo, portanto, indivisa. Ao contrário, a pluralidade, inerentemente divisível, é aquilo que lhe garante ‘objetividade’.

A Vontade não aparece igualmente distribuída em todos os fenômenos. Em verdade, esta afirmação só faz sentido por dizer respeito a este mundo (de representação), uma vez que somente por meio das formas fenomênicas podemos conceber qualquer distribuição em qualquer *espaço*. Restritamente no que diz

³⁴ Segundo Francisco Suarez, Aristóteles, por exemplo, “em vários lugares pensa que a distinção e identidade numérica há de ser atribuída à matéria prima” (SUAREZ, 1960:603).

respeito à objetivação da Vontade, especificamente à sua visibilidade, é que esta “possui tantas infinitas gradações como a existente entre a mais débil luz crepuscular e a mais brilhante luz solar, entre o tom mais elevado e o eco mais baixo” (idem). Contudo, se nos referirmos ao mundo como Vontade, poderemos afirmar que sua manifestação expressa a totalidade das coisas equitativamente, “tanto em um carvalho como em milhões” (2005:190).

A objetivação da vontade se expressa diversamente, por meio de indivíduos, devido a sua diferença de graus. Esses graus, “formas eternas das coisas”, Schopenhauer diz compreender como as “Idéias de Platão”. A pluralidade dos fenômenos nada mais é do que a *Idéia* manifesta através do tempo e do espaço. No entanto, Schopenhauer se refere a um tipo de hierarquia que relaciona *grau de objetivação* com *grau de individualidade*. O homem estaria no topo desta hierarquia, como grau mais elevado, enquanto nos animais somente a espécie possui uma *Idéia* própria, que se prolifera sem expressar um caráter individual, por meio de imagens que apenas ocupam um lugar diferente no espaço ³⁵.

Abaixo dos animais temos as plantas, quase isentas de propriedades individuais, enquanto no reino inorgânico já não há praticamente individualidade. A diferença entre a natureza orgânica e a inorgânica consiste no fato desta ser apenas uma exteriorização dos *graus* de objetivação da vontade e não uma objetivação, como o é a natureza orgânica.

Mas é a relação estabelecida diretamente entre a *Idéia* (grau de objetivação da vontade) e um grau de individualidade dos fenômenos que mais aqui nos chama atenção. Ao nos referirmos ao mundo como representação, concluímos que a vontade não está igualmente objetivada nos fenômenos, uma vez que as diversas formas se apresentam. Mas o que oferece maior *grau de individualidade*, no homem, por exemplo, é o fato dele, em relação a qualquer outro objeto, ser o que mais se diferencia, a ponto de chegar a possuir uma “*Idéia* própria”. Tempo e espaço, portanto, parecem apenas oferecer o princípio de distinção de um fenômeno para outro, enquanto o grau desta distinção é oferecido pela *Idéia*. E ambos os casos dizem respeito à representação intuitiva.

³⁵ Ver SCHOPENHAUER, 2005: 192: “... enquanto cada homem deve ser visto como um fenômeno particularmente determinado e característico da Vontade, em certa medida até mesmo como uma *Idéia* própria, nos animais, ao contrário, o caráter individual falta por completo, posto que apenas a espécie possui significação própria” (2005:192).

Mas Schopenhauer também compreende fenômenos sem fundamento. Refere-se como exemplo às forças naturais: “A força mesma é fenômeno da Vontade e, enquanto tal, não está submetida às figuras do princípio de razão, ou seja, é sem-fundamento” (2005:199). Esses fenômenos, portanto, seriam impassíveis de determinações oriundas dos *graus de objetivação da vontade*. Uma força apenas encontra determinação na medida em que existem circunstâncias nas quais possa “irromper e apoderar-se de uma determinada matéria, expulsando dela a força que até então a dominava” (idem). A matéria constitui uma unidade e só adquire representatividade, ou seja, só se expressa fenomenicamente, quando é o correlato objetivo da causalidade ³⁶, por necessariamente se apresentar ao entendimento. São os seus acidentes denominados de fenômenos, enquanto sua substância persiste.

Com isso, podemos conceber que só os acidentes da matéria constituem alguma individuação. Por isso, não nos é permitido pensar um indivíduo não material e parece ser neste sentido que Schopenhauer estabelece a matéria como “a união de tempo e espaço; união esta que se mostra como mudança dos acidentes na permanência da substância” (2005:197). Analisemos, por fim, o seguinte trecho:

“... a lei de causalidade está intimamente ligada à lei de permanência da substância. Ambas adquirem significação uma da outra. Exatamente do mesmo modo se relacionam com elas espaço e tempo, pois o tempo é a mera possibilidade de determinações opostas na mesma matéria, o espaço é a mera possibilidade de permanência da mesma matéria sob determinações opostas” (idem).

O *principium individuationis* encontra sua significação ao relacionar-se com a matéria. Tempo e espaço são as formas que, respectivamente, lhe possibilitam determinação e permanência. Ora, assim como na medida em que nos referimos à condição representativa do sujeito o *principium individuationis* tem como correlato o entendimento (correlato subjetivo), quando nos referimos aos acidentes da matéria, tal princípio encontra seu correlato objetivo. A matéria

³⁶ A relação que Schopenhauer estabelece entre matéria e entendimento encontra um ponto comum na causalidade. Nosso autor afirma que “a matéria é inteiramente causalidade”. Referindo-se ao entendimento, afirma ser este o “correlato subjetivo da causalidade”, sendo por isso que “a matéria (portanto todo o mundo como representação) existe só para o entendimento, que é a sua condição e o seu sustentáculo” (2005:197). Daí entendermos a matéria como ‘correlato objetivo da causalidade’.

aqui significa o conteúdo da natureza, sempre “suplantado pela forma”, por onde “tudo é atribuído às circunstâncias que fazem efeito e nada à essência íntima das coisas” (2005:205). Nesse sentido podemos elucidar aquilo que é conteúdo das formas apenas por intermédio do *principium individuationis*³⁷. Este princípio, contudo, não é o responsável pelo caráter individual. Tal papel cabe à Idéia. Nos “graus mais baixos da Vontade”, onde a base seria a natureza inorgânica, as forças relacionadas às leis da natureza seriam, por meio dos fenômenos, “meramente multiplicadas por tempo e espaço, isto é, pelo *principium individuationis*, parecidas a uma imagem multiplicada pelas facetas de um vidro” (2005: 214). É interessante ressaltar o forte aspecto imagético, pela própria analogia de Schopenhauer, atribuído ao *principium individuationis*, pois quando está o mais distante possível da Idéia, tal princípio se resume ao caráter aparente do fenômeno, e não aos graus de individualidade. Os graus mais elevados da objetividade da Vontade, portanto, expressam uma Idéia³⁸, que oferece o maior grau de individualidade possível, tendo o homem como seu ápice, uma vez que cada homem possui uma Idéia própria.

Com isso, somos levados a considerar que o *principium individuationis* possa ser concebido basicamente como o princípio de tudo aquilo que seja objetivação da Vontade, sendo aqui a imagem, acima de tudo, aquilo que o caracteriza. Se analisarmos separadamente, sob esta ótica, cada forma que compõe aquele princípio, teremos, por um lado, o *espaço*, cumprindo o papel de princípio de extensão infinita³⁹, e por outro, o *tempo*, como princípio de sucessão, ambos referidos exclusivamente ao fenômeno, ao mundo de representação.

³⁷ Ver Schopenhauer, 2005: 208: “... nas formas mais universais da representação, nos vigamentos propriamente ditos do mundo fenomênico, portanto no espaço e no tempo, pode-se encontrar e demonstrar o tipo fundamental, a indicação, o dispositivo de tudo aquilo que preenche as formas”.

³⁸ George Simmel se refere aos *graus de objetivação da Vontade*, a que Schopenhauer identifica com a Idéia, como “províncias de um reino ideal”, onde “cada uma das quais está caracterizada de uma maneira peculiar, e na realidade aparece em infinitos seres singulares que levam o caráter fundamental do seu tipo, mais ou menos claro e mais ou menos puro” (SIMMEL, 1915: 124).

³⁹ Schopenhauer se refere ao espaço como “extensão infinita”, mas salienta sua necessária relação com o fenômeno: “... a essência em si – não importa o que ela seja – cujo fenômeno é o mundo, não pode ter o seu si-mesmo repartido e espalhado, nesses moldes, pelo espaço ilimitado, mas essa extensão infinita pertence exclusivamente ao seu fenômeno” (SCHOPENHAUER, 2005:190).

Assim, o conflito interno da Vontade resulta em diversos *graus* de sua objetivação que, entre si, combatem por matéria, espaço e tempo ⁴⁰, compondo o mundo como representação. Esses graus também podem ser compreendidos como *Idéias*, no sentido platônico do termo, sendo exclusivamente por seu intermédio que existe a variedade de coisas individuais, ou seja, organismos que diferem entre si, na medida em que “cada organismo só expõe a Idéia da qual é imagem” (idem). As forças da ‘Lei natural’ correspondem aos fenômenos destituídos de individualidade e, portanto, expressam “Idéias mais elementares”, possuindo “um direito prévio à matéria” (2005: 210). A matéria é objeto de uma disputa entre as Idéias, que a nosso ver, é uma disputa por atualização, na medida em que os acidentes da matéria podem ser compreendidos como a união entre espaço e tempo, isto é, como o *principium individuationis*. Tal princípio, portanto, não se refere exatamente ao que poderia ser pensado como *grau de individualidade*, como aquilo que fundamenta a diferença entre dois indivíduos. Na verdade, o *principium individuationis*, como nos parece o apresentar Schopenhauer, é apenas um correlato objetivo da Idéia que, por necessariamente estar ligado aos acidentes da matéria, enquanto condição formal de todo fenômeno, tem o papel de atualizar sua aparência, uma vez que diz respeito sempre a alguma intuição, de modo que possamos diferenciar um fenômeno do outro, por fomentar necessariamente a pluralidade.

⁴⁰ Cf. Schopenhauer, 2005: 211: “Cada grau de objetivação da Vontade combate com outros por matéria, espaço e tempo. Constantemente a matéria que subsiste tem de mudar de forma, na medida em que, pelo fio condutor da causalidade, fenômenos mecânicos, químicos, orgânicos, anseiam avidamente por entrar em cena e assim arrebatam uns aos outros a matéria, pois cada um quer manifestar a própria Idéia”.

Segundo Capítulo: A ótica estética do jovem Nietzsche

A partir do que foi até agora exposto, munidos de informações e reflexões referentes ao contexto filosófico em que se insere *O nascimento da tragédia*, poderemos nos concentrar na análise desta primeira obra publicada de Nietzsche, com o auxílio dos textos que lhe serviram de apoio e de seus fragmentos póstumos.

A obra em questão consiste, sobretudo, em um empenho “a favor da ciência estética”, por onde as figuras devem prevalecer frente aos conceitos. É com esse intuito que Nietzsche apresenta as duas denominações tomadas dos gregos, referentes aos seus deuses, que viabilizariam a intuição da sua concepção de arte: trata-se de Apolo e de Dionísio, aos quais serão referidos também como o *apolíneo* e o *dionisíaco*, por Nietzsche os compreender como impulsos, como “poderes artísticos que, sem a mediação do artista humano, irrompem da própria natureza” (1992:32). Tais forças emergem alheias a qualquer vontade individual, a qualquer formação cultural e, logo, a qualquer princípio moral.

O dualismo estético proposto por Nietzsche consiste em nomear como apolínea a arte figurativa e como dionisíaca a arte musical¹. Com o intuito de esclarecer as suas concepções, ele nos apresenta uma correspondência analógica entre, por um lado, Apolo e Dionísio, e por outro, os estados fisiológicos, os quais são, respectivamente, os “universos artísticos², separados entre si, do sonho e da embriaguez” (1992:28). Desse modo, são utilizados os “nomes dos deuses gregos como símbolos, sem nenhuma justificação histórica consistente” (SILK; STERN, 1981:167). A preocupação aqui consiste em utilizar a linguagem de modo mais intuitivo possível, por onde a concepção dos deuses gregos não se compromete com uma referência filológica.

¹ A divisão feita aqui pressupõe que ‘música apolínea’ seja apenas uma música de acompanhamento às palavras dos poetas, “tocada na lira e caracterizada por um ritmo regular e moderado”, enquanto a “música dionisíaca – música propriamente dita – introduziu o poder emocional do tom, melodia e harmonia” (SILK; STERN, 1981:64-65).

² Nietzsche utiliza *Kunstwelten* ao referir-se ao sonho e à embriaguez, “entre cujas manifestações fisiológicas cabe observar uma contraposição correspondente à que se apresenta entre o apolíneo e o dionisíaco” (NIETZSCHE, 1992:28). Esta expressão é traduzida pela edição francesa como *mondes esthétiques* (mundos estéticos).

Será a partir dos estados fisiológicos, do sonho e da embriaguez, que poderemos compreender em que consistem aqueles impulsos³ artísticos. No que se refere ao impulso apolíneo, temos a afirmação de que o sonho é um estado necessário tanto ao criador plástico, quanto ao poeta épico. A sua *bela aparência*⁴ nos propicia uma compreensão imediata da figuração, “todas as formas nos falam, nada há de indiferente e desnecessário” (NIETZSCHE, 2005:5).

Ao considerar que o sonho⁵ é a “precondição de toda arte plástica” (NIETZSCHE, 1992:28), Nietzsche pressupõe a imagem do mundo do sonho como eminentemente artística⁶, atribuindo ao corpo (pois estados fisiológicos nada mais são do que modos do corpo) uma característica estética. Ao apresentar o aspecto criador inerente a um estado fisiológico específico, nosso autor torna evidente sua concepção de arte, como algo que é produzido a partir das pulsões do corpo. Nisso consistiria o correlato fisiológico do impulso apolíneo⁷: uma valorização da aparência por meio do sonho, por onde se apresenta uma *bela aparência*. Por meio dela “a pessoa suscetível ao artístico [...] interpreta a vida” (1992:28-29). Dois tipos de *vida* são considerados aqui: a do sono e a desperta. A primeira descrita como *fantasia*, a segunda como *realidade grosseira*. Mas é como um exercício para a vida desperta que o sono apresenta seu valor. A sua aparência pode nos oferecer a “estrutura corporal de seres super-humanos” (1992:28), como terá dito Lucrecio sobre as figuras dos deuses, cabendo ao deus oracular grego, Apolo, o deus da bela aparência, ampliar a significação da

³ Em alemão, o termo *Triebe* refere-se ao que emerge do âmago da natureza. Também traduzido como instintos, relaciona-se aos mais primitivos deles. Nesta expressão aparece unido à palavra *Kunst* (arte), formando *Kunsttriebe* (*impulsos artísticos*, segundo J. Guinsburg). Ver NIETZSCHE, 1992: 32.

⁴ Apresenta-se aqui uma dificuldade referente ao vocabulário utilizado por Nietzsche, pois ao referir-se ao sonho ele utiliza a palavra *Schein*, que pode ser traduzida tanto por aparência, quanto por ilusão. Para J. Guinsburg a opção de traduzir por *aparência* é melhor por “evitar juízo de valor sobre o mundo do sonho” (NIETZSCHE, 1992:146). Contudo, nos parece claro que Nietzsche evidencia ser um aspecto importante do sonho justamente a ilusão, “a fim de não atuar de modo patológico” (1992:29).

⁵ Nossa investigação sobre esse ponto terá como objetivo esclarecer se, pela concepção de *O nascimento da tragédia*, a individualidade se mantém durante o sono, o que poderia mostrar uma ruptura com o pensamento de Schopenhauer. Em verdade, esta investigação aqui estará atrelada ao que poderá ser considerado como *intuição estética* na obra em questão.

⁶ Nietzsche parece acatar aqui a concepção de Schopenhauer sobre o sonho, para quem esse estado fisiológico constitui uma *intuição estética*, como vimos no *primeiro capítulo*.

⁷ Ver NIETZSCHE, 1992:29: “A verdade superior, a perfeição desses estados, na sua contraposição com a realidade cotidiana tão lacunarmente inteligível, seguida da profunda consciência da natureza reparadora do sono e do sonho, é simultaneamente o análogo simbólico da aptidão divinatória e mesmo das artes, mercê das quais a vida se torna possível e digna de ser vivida”.

aparência a partir de um estado fisiológico, como a atualização de uma *vontade de aparência* inerente ao que constitui o mundo em sua totalidade.

O artista apolíneo, ao elucidar um mundo de aparências, correlato ao mundo onírico, propicia ao observador uma experiência de contemplação da beleza. A partir daí, o observador, em completo deleite, atribui à vida individualizada uma valorização estética e, com isso, torna-se valioso o *continuar vivendo*. Nesta concepção está implícita a idéia de que o mundo da aparência é manifestação imediata do “eterno contraditório, pai de todas as coisas” (NIETZSCHE, 1992:40), e sendo assim, a beleza também é uma maneira, de ter contato com ele:

“Dessa aparência eleva-se agora, qual aroma de ambrósia, um novo mundo como que visional de aparências, do qual nada vêm os que ficarem enleados na primeira aparência [...]. Aqui temos, diante de nossos olhares, no mais elevado simbolismo da arte, aquele mundo apolíneo da beleza e seu substrato, a terrível sabedoria do Sileno, e percebemos pela intuição, sua recíproca necessidade” (NIETZSCHE, 1992: 40).

Por meio da calma apolínea, Nietzsche irá sugerir uma associação ao *principium individuationis* de Schopenhauer, pois a imagem bela exalta a individuação por necessariamente apresentar formas bem delimitadas, o que conduz à serenidade do corpo. Assim como o sonho é um elogio a toda existência individual, a escultura e as demais artes plásticas também o são. Apolo é caracterizado por Nietzsche como “a esplêndida imagem divina do *principium individuationis*” (1992:30) por oferecer o prazer e a sabedoria da aparência. O valor implícito ao impulso apolíneo, que irrompe da própria natureza, é o comedimento do que se restringe às formas fenomenais, do que se apresenta sob o véu do tempo e do espaço, isto é, de tudo que se manifesta como existência individual por intermédio de imagens que se apresentam neste mundo em constante transição e que dizem respeito a algum espectador, ainda que sejam elas imagens de si mesmas. Ainda que os tormentos sejam muitos em volta, qualquer transição será comedida no tempo e tudo se apresentará ocupando um lugar determinado no espaço. Uma imagem de si mesmo pode ser aqui compreendida como o que resulta de uma “consciência-de-si”.

O estado fisiológico que serve como contraponto ao sonho apolíneo refere-se a um “delicioso êxtase” aliado ao “imenso terror que se apodera do ser humano

quando, de repente, é transviado pelas formas cognitivas da aparência fenomenal” (idem), assim Nietzsche descreve o outro “universo artístico”, a *embriaguez*, que posto em relação ao sonho nos oferece fisiologicamente a analogia da contraposição entre o *dionisíaco* e o *apolíneo*. A *embriaguez*, portanto, é o estado fisiológico que nos aproxima da concepção do impulso dionisíaco, caracterizado por promover a desorientação das noções de tempo e de espaço no sujeito, estas formas condicionais a tudo o que aparece, esvoaçando por isso a própria individualidade, pois agora o sujeito não toma mais a si mesmo como objeto, por não contemplar nem mesmo seu corpo como uma imagem separada de todas as outras, ao contrário, o sujeito, sob o frêmito da *embriaguez*, aproxima-se de outros sujeitos por reconciliar-se com a própria natureza. A idéia implícita aqui é a de que tudo que se apresenta neste mundo como imagem, em outros termos, tudo que se apresenta individualmente, se separa da unidade da natureza, do Uno-primordial⁸.

O estado de *embriaguez*, contudo, revela-se como mais uma analogia utilizada por Nietzsche para que suas idéias sejam apreendidas como verdadeiras figurações, pois outros estados fisiológicos serão caracterizados como dionisíacos, em um ponto onde a própria fisiologia passa a ser concebida como obra de arte, por compreender o elemento vocal (no canto) e motor (na dança) como os elementos estéticos do impulso dionisíaco. Nietzsche chega a afirmar, referindo-se aos extáticos dionisíacos, que “de seus gestos fala o encantamento⁹” (1992:31). O êxtase dionisíaco promove uma elevação das sensações corporais a ponto de fazer o extático caminhar como outrora representara os próprios deuses caminhando. O que aqui é denominado *embriaguez* se refere, antes de tudo, à supremacia de estímulos sonoros e motores sobre aquelas formas bem determinadas oferecidas pela visão. O diferencial fisiológico dionisíaco é caracterizado pelo fato dele não dissociar o corpo dos outros fenômenos, talvez por sequer caber o termo fenômeno para aquilo que se relacione ao corpo durante esse torpor, uma vez que não é o que lhe é aparente em um objeto que se lhe

⁸ No original, *Ur-einen*. Na edição francesa de *O Nascimento da Tragédia*, P. Lacoue-Labarthe propõe *Un originaire* (Uno originário). Ver NIETZSCHE, 1994: 31. Esta tradução nos parece enaltecer o aspecto criativo da referida expressão em relação ao que lhe é oriundo, a saber, a aparência. Optaremos, porém, aqui sempre pela tradução de J. Guinsburg. Neste caso, *Uno-primordial*.

⁹ No original, *Verzauberung*. Na edição francesa, P. Lacoue-Labarthe faz uso do termo *possession* (possessão), o que parece retificar o êxtase dionisíaco como processo de destruição da individualidade. Ver NIETZSCHE, 1994:60.

apresenta, mas justamente o que há de primordial, por isso, nada se lhe é apresentado em sua individualidade, mas sim em comunhão com aquele corpo.

O impulso dionisíaco se apresenta, assim, como força destruidora dos elementos figurativos, delimitadores do que é extenso. O homem, sob tal força, é agora puro movimento, puro vir-a-ser. Filho dos impulsos da natureza, ele não mais caminha, apenas dança, pois nesse estado não haveria de onde sair ou para onde chegar, por ele ser agora manifestação do próprio princípio de movimento que rege todas as coisas. Além de dançar, ele também ouve e canta, isso significa que pelo som e pelo gesto o homem vem a ter uma experiência estética extática, que não leva em conta a beleza, por não levar em conta a aparência em geral, ultrapassando-a, por fim.

1. A tragédia grega

A tragédia grega é considerada por Nietzsche o resultado de uma conciliação entre Apolo e Dionísio em uma mesma obra de arte. O drama viabiliza que até mesmo os corpos dos atores sejam apreciados esteticamente, por não dissociá-los das personagens no ato. Mas é a presença imponente da música, representada sobretudo pelo coro, aliada ao sentimento eminentemente religioso que parece atrelar-se a um enredo que chega a colocar seres divinos como personagens e, sem dúvida, pela exposição necessária do sofrimento do herói, que gera então a comunhão que compõe completamente a presença do impulso dionisíaco da tragédia grega, por meio do qual a individualidade dos que fazem parte da encenação, quer como atores ou espectadores, é momentaneamente subsumida, para que, ao retornar, eleve a significação do que poderia estar encoberto por um ranço de olhar continuado a partir de um mesmo ângulo, revelando o aspecto mágico¹⁰ da existência, neste caso, um aspecto que não compreende nenhum outro valor, na medida em que se concebe que tudo é oriundo de uma mesma comunhão, de uma unidade primordial que se apresenta em permanente transformação, além do valor de obra de arte, por existir antes de

¹⁰ Esse *aspecto mágico* pode ser compreendido como análogo àquele *encantamento*. Na medida em que a aparência é elevada à *bela aparência*, a fantasia característica do mundo onírico envolve momentaneamente o mundo desperto.

tudo como aparência, por meio de imagens mutantes regidas por um movimento incessante. Compreender a vida pela ótica do artista, sem qualquer valor moral atribuído ao que é aparente e logo passageiro, pode ser compreender a idéia contida na tragédia, isto é, aquilo que podemos chamar de *trágico*.

Será a partir da conjunção dos “universos artísticos” do sonho e da embriaguez, isto é, de manifestações fisiológicas análogas aos impulsos artísticos da natureza, que Nietzsche pensará o solo que propiciou a concepção da tragédia grega: o artista trágico grego terá sido criador de um novo gênero artístico por ter sido, em uma mesma obra, “artista onírico e extático” (1992:32). Foi pelo mundo dos sonhos que o homem teve a visão dos deuses, assim como no mundo desperto teve a visão de outros homens, de si mesmo e de tudo que se apresenta como imagem, ou seja, de tudo que aparece. Portanto, é a partir do impulso apolíneo que se dá início à encenação da tragédia ¹¹. Podemos imaginar espectadores, atores e membros da orquestra, conscientes do início eminente do drama, conscientes de si mesmos e como observadores atentos de todas as imagens que os rodeiam. O apelo visual é recorrente às referências feitas por Nietzsche ao impulso apolíneo, sendo este o sentido humano análogo por excelência ao mundo dos sonhos. Mas enquanto se encontram despertas, aos arredores da encenação eminente, as pessoas contemplam as imagens que compõem aquela realidade em companhia de todos os seus juízos morais, mantendo-se na compostura tida como correta por todas as convenções sociais. Este mundo sereno de imagens, aliado a valores morais, parece compor o que Nietzsche concebe como o caráter apolíneo do mundo desperto.

A encenação trágica nasce como um louvor ao deus da fertilidade, Dionísio, onde em procissão seguiam mulheres e homens como sátiros¹², munidos de suas flautas, em êxtase coletivo provocado pela música. Somente os que faziam parte daquele cortejo poderiam observar tal cena através de olhos destituídos de individualidade, imersos no Uno-primordial. Tão logo o “hino

¹¹ Cabe esclarecer que o ponto em questão não é o surgimento da tragédia grega, mas sim o desenrolar da encenação propriamente dita.

¹² Nietzsche refere-se aos sátiros, “cujo nome e atributos derivam do bode”, como servidores de Dionísio. Do mesmo modo, ocorre com o homem extático em relação à natureza. Ver NIETZSCHE, 1992: 33.

dramatizado”¹³ tem início, a partir da participação do coro em um bailar constante, se inicia um processo que irá culminar no esquecimento de valores morais: eis o impulso dionisiaco, por onde “crescem as outras forças simbólicas, as da música, em súbita impetuosidade, na rítmica, na dinâmica e na harmonia” (1992:35). Nesse momento, a arte trágica assume seu papel extático e conduz todos os envolvidos ao esquecimento-de-si, para que comunguem com a natureza criadora de todas as coisas, com o Uno-primordial. A arte trágica, com isso, inaugura um novo tipo de arte, a partir do poder de criar mitos da música, uma vez que o “fenômeno da possessão provocado pela música é a condição prévia de toda arte dramática” (DIAS, 2005: 54), por onde o mundo de aparências só poderá se apresentar em analogia ao mundo de sonhos.

Nesse ponto, Nietzsche já se utiliza da questão metafísica fundamental, a qual permeia toda a sua primeira obra: trata-se da relação entre o particular e o todo. Será por intermédio desse problema que o valor da existência individual será questionado, principalmente no que tange a um possível valor moral¹⁴ que lhe seja atribuído, na medida em que tudo que existe se mostra, em primeiro lugar, de modo aparente, finito, condenado ao desaparecimento. A valoração da vida deverá partir, antes de tudo, das excitações sensoriais oriundas das imagens, sim, do mundo aparente, até o momento em que o valor estético se torne experiência estética, quando essas sensações assumam um aspecto simbólico. No decorrer do desencadeamento dramático, o efeito dionisiaco consiste em conduzir o homem “à máxima intensificação de todas as suas capacidades simbólicas”, pois “a essência da natureza deve expressar-se por via simbólica” (idem), o que significa fomentar, pelo êxtase, a dissolução de toda e qualquer individualidade, para que a natureza mesma possa agora se expressar em sua totalidade. Dissolver a individualidade, aqui, fisiologicamente parece significar suprimir momentaneamente o sentido visual, caracterizado por sua exímia delimitação das formas aparentes, para que se enalteça a audição e o tato, a partir da música e da dança, respectivamente. Em termos metafísicos podemos compreender tal processo como uma reiteração da

¹³ Cf. *Introdução à tragédia de Sófocles*, NIETZSCHE, 2006: 60, onde Nietzsche diferencia a tragédia grega da ópera moderna, pela supremacia concedida à música naquela: “Entre nós um romance dramatizado, na Grécia um hino dramatizado”.

¹⁴ Compreendemos aqui por “valor moral” aquilo que é oriundo de juízos normativos sobre a existência. A contraposição entre valor moral e valor estético é aqui feita em paralelo a que há entre a norma e a contemplação.

parte ao todo ¹⁵, nesse caso, uma reunificação simbólica da natureza criadora alcançada por vias estéticas, seguindo o seu mesmo modelo de criação do que é individual, mas agora em um movimento inverso, como uma espécie de prelúdio do que será inevitável a tudo que existe: desaparecer, inevitavelmente, enquanto parte, mas retornar a compor a totalidade indiferenciada, de onde surgiu e até então estava distanciado.

Como já se encontra explícito desde a página inicial de sua primeira obra, Nietzsche representa o dualismo estético presente na tragédia grega por intermédio de figuras divinas pertencentes à sua respectiva mitologia. Anterior à tragédia seria o ditirambo, especificamente, a música entoada em homenagem ao deus estrangeiro Dionísio, cujo culto tinha como base artística “o cântico e a mímica”. A novidade do ditirambo dionisíaco se contrapunha à música de Apolo, considerada por Nietzsche apenas uma “arquitetura dórica em sons”, que consistia em uma “batida ondulante do ritmo” (1992:34), com o fim de meramente acompanhar versos. A música dionisíaca ¹⁶, por sua vez, já assume o papel principal quando manifesta, por onde “a comovedora violência do som, a torrente unitária da melodia e o mundo absolutamente incomparável da harmonia” (idem) em sua força simbólica conduz ao êxtase aqueles que participam do culto. Será a partir desse culto que Nietzsche irá perceber abertas as portas para a tragédia, sobretudo nas peças de Ésquilo, o principal poeta trágico, nas quais o coro tinha papel central, até que surja Eurípides, dando supremacia ao diálogo, em prelúdio ao fim da tragédia grega ¹⁷, para que surja a *nova comédia ática*, principal influência da ópera, considerada um “romance dramatizado”. A música dionisíaca é criadora de mitos, pois a partir do seu êxtase, compreendido aqui como uma “intuição do absoluto”, o mundo aparente oferece uma perspectiva fantástica sua e a tragédia grega, por analogia, oferece aos seus espectadores a imagem do herói trágico, esta “figura como que nascida da visão extasiada deles próprios” (1992:62). Quando o drama passa a submeter a música a outros fatores, como a dependência da palavra, típica dos dramas modernos, que são acompanhados por

¹⁵ Essa afirmação traz consigo o pressuposto de que a parte esteja dissociada do todo, na medida em que está delimitada por formas aparentes.

¹⁶ Em *O nascimento da tragédia* a música dionisíaca é compreendida também como “a música em geral”, logo, ao longo da obra, é sempre este sentido que está implícito no termo *música*.

¹⁷ Cf. Nietzsche, 2006:63: “Com isso, o lugar dos cantos foi deslocado: enquanto originariamente eles eram o aspecto principal, no qual os episódios eram preparados, tornaram-se, pouco a pouco, entreatos musicais”.

um texto, por exemplo, aquela capacidade simbólica da música é despotencializada¹⁸.

O mito é algo necessário para que a tragédia seja uma obra de arte que reúna os principais impulsos estéticos, uma vez que pelos deuses estão representados, segundo Nietzsche, os instintos artísticos da própria natureza. A tragédia seria, então, a reconciliação entre o deus da serenidade e o da desmedida, pois só por meio deste “pacto de paz” poderia tornar-se “o rompimento do *principium individuationis* um fenômeno artístico” (1992:34). Como o pressuposto para a criação das figuras dos deuses e do Olimpo é o mundo onírico, então Apolo assume o caráter de “pai deste mundo”, na medida em que é atribuído a ele o reino do mundo dos sonhos, como “materialização” desse impulso artístico natural.

A epopéia surge como um ponto luminoso em meio à escuridão, como um sinal de serenidade frente ao sofrimento, e que, ao invés de condenar os erros da existência, termina por descrevê-la em analogia a imagens de sonhos. O argumento de Nietzsche é ilustrado pela teogonia titânica, anterior à olímpica, que relatava um mundo bárbaro, por onde ficava claro que “o grego conheceu e sentiu os temores e os horrores do existir” (1992:36):

“... 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. Aquela inaudita desconfiança ante os poderes titânicos da natureza, aquela Moira [destino] a reinar impiedosa sobre todos os conhecimentos, aquele abutre a roer o grande amigo dos homens que foi Prometeu, [...] – foi através daquele artístico mundo intermédio dos Olímpicos, constantemente sobrepujado de novo pelos gregos ou, pelo menos, encoberto e subtraído ao olhar” (1992:37).

Este mundo de aparências possui como substrato a sabedoria do Sileno, ao dizer que para o homem melhor seria “não ter nascido, não ser, nada ser” (NIETZSCHE, 1992:36). Tal sabedoria, que surge do *uno vivente*¹⁹, nos conduz a duas vias de sofrimento: uma atribuída por Nietzsche à própria natureza, “como se

¹⁸ SILK e STERN resumem em três os fatores limitantes da música, são eles “a estrutura formal, a dominação pela palavra ou simplesmente tradições de restrição emocional” (1981: 141). Estes fatores se contrapõem ao que terá originado a tragédia, pois “o ditirambo inicialmente terá sido musicalmente dominante e verbalmente simples” (1981: 139).

¹⁹ Será utilizado, ao longo desse texto, além de *Uno-primordial*, também a expressão *uno vivente* (ver NIETZSCHE, 1992, p. 103). Benchimol, a partir de Nietzsche, usa essa expressão com o fim de exaltar a vida como “atributo primeiro e essencial”, além de elucidar sua diferença em relação à noção de “*Vontade*” [Wille], de Schopenhauer. A esse respeito, ele diz: “É a vida, e não a *Vontade* que Nietzsche diz existir no fundo das coisas” (BENCHIMOL, 2003: 32).

ela soluçasse por seu despedaçamento em indivíduos” (1992:34), motivo pelo qual “o próprio fundamento do mundo procuraria a redenção da irrequietação vertiginosa” (FINK, 1988: 26). A outra via é atribuída aos indivíduos, pela certeza de perecimento devido à separação temporária do uno vivente, conduzindo à idéia de que o melhor seria logo morrer. Ocorre que “todo indivíduo pode servir como uma alegoria, assim como um caso individual para uma regra geral” (NIETZSCHE, 2005:12). Por querer permanecer sendo um com a natureza, o indivíduo, movido por esse sofrimento, tende ao aniquilamento de si mesmo. É neste instante que surge a arte apolínea, com sua valorização da imagem, com sua medida reparadora²⁰.

Apolo permite, pelo seu caráter individualizante e após o êxtase musical dionísíaco, que esteja implícita, no processo trágico, a concepção da necessidade do “mundo do tormento”, indo de encontro ao ancião de Ésquilo, em *Oréstia*, ao afirmar que “o sofrimento é a melhor lição”.²¹ A aparência surge como um conforto ao indivíduo, que após ter se desmembrado, recompõe-se a partir da capacidade figurativa apolínea, trazendo consigo a concepção da sua situação finita como resultado necessário para a libertação do Uno-primordial, por meio de sua repartição em multiplicidade. Apolo, então, ao delimitar as *fronteiras do indivíduo*, o conduz à medida, ao auto-conhecimento, à exaltação da aparência pela contemplação da beleza, todos estes artificios de proteção do indivíduo e apaziguamento do sofrer, pois “esse endeusamento da individuação, quando pensado sobretudo como imperativo e prescritivo, só conhece uma lei, o indivíduo” (1992:40).

Aquele sofrimento consiste, portanto, no auto-reconhecimento do indivíduo como separado momentaneamente de sua unidade geradora. O comedimento apolíneo consiste em mostrar que esta unidade geradora se apresenta justamente enquanto aparência, isto é, delimitada por formas ilusórias. Sendo assim, a redenção do indivíduo se dá pela aparência, pois é por meio dela que ele justifica sua existência. Seu querer individual incessante deve, então, submeter-se, tal qual uma imagem, a contornos bem determinados, fazendo jus ao “Nada em demasia”. No entanto, na criação artística, este querer individual deve

²⁰ Ver Machado, 2006, p. 209: “A singularidade da arte apolínea é a criação de um véu de beleza que encubra o sofrimento” (MACHADO, 2006, p. 209).

²¹ Ésquilo. *Oréstia*, 1996: 25: “pois Zeus sem dúvida foi quem levou os homens/ pelos caminhos da sabedoria/ e decretou a regra para sempre certa:/ O sofrimento é a melhor lição”.

dar passagem à manifestação do uno vivente, ou seja, a individualidade deve se dissolver.

Assim, foi a partir da visão dos horrores da existência, da fugacidade inerente a tudo que é individual, que os gregos foram impelidos a criar um mundo de deuses que exaltasse a vida. O Olimpo exalta a vida na medida em que “os deuses legitimam a vida humana pelo fato de eles próprios a viverem” (1992:37). O pressuposto contido nesse pensamento refere-se à criação mitológica como uma criação artística, justificada pelo fato de o sonho ser antes de tudo um estado fisiológico artístico, um mundo da *bela aparência*. Talvez o ponto importante aqui ainda não se refira à especulação sobre um impulso artístico que seja considerado anterior a outro: se o apolíneo ou o dionisíaco, ou seja, se pelo sonho ou pela certeza da fugacidade da existência individual, mas sim a compreensão de que os impulsos artísticos são próprios ao corpo mesmo, entendido antes de tudo como um complexo de sensações e memórias, reunidas em sua matéria²². Os impulsos artísticos, portanto, são imanentes e a própria natureza (de onde originam os impulsos) se manifesta por meio do corpo ou, até mesmo, *no* próprio corpo. O corpo sente e traz consigo a lembrança de sua efemeridade, assim como, “a matéria tem sensações e luta por seu ser individual” (1974:51).

A imagem do mundo e os horrores da existência são, então, coexistentes no corpo. Na analogia com a tragédia, tais horrores são apresentados e seguidos por “uma imagem similiforme²³ de sonho” (1992:32), por onde se afigura uma “redenção na aparência”²⁴. Isso significa que, após a dissolução da individualidade fomentada pelo êxtase dionisíaco (por meio da música), por onde a vontade individual do sujeito é suprimida, o mundo torna-se similar “à estranha imagem do conto de fadas” (1992:38), pois Apolo reage a partir da elevação

²² Nietzsche considera que a matéria tem como essência a sensação e a memória: “a sensação e a memória estão na essência das coisas. O fato de que, ao contato com outra, uma substância reaja precisamente assim é questão de memória e de sensação” (1974:52).

²³ No original, *gleichnissartigen*. Este vocábulo também pode ser traduzido como *metafórica*, referente a um discurso comparativo. A tradução francesa optou por *analogique* (analogica). Ver NIETZSCHE, 1994:32.

²⁴ Em alemão, *Erlösung im Scheine*. Nietzsche recorre a esses termos com o fim de explicitar aquela necessidade inerente ao Uno-primordial de atualizar-se enquanto aparência, sim, de individuar-se. Nos parece que isso decorre da tensão intrínseca ao princípio criador de todas as coisas, enquanto “eterno-padecente e pleno de contradição” (NIETZSCHE, 1992:39). Rosana Suarez sugere que tal aparição pode resultar tanto em despotencialização do Uno-primordial, quanto em seu rejúbilo, o que caracterizaria, a nosso ver, a ocorrência da ‘redenção’ propriamente dita a partir da bela aparência: “...do ser uno originário que permanece em constante tensão consigo mesmo, vale dizer, com a representação e que se rejubila [...] quando não se despotencializa” (SUAREZ, 2000:137).

estética da aparência. Agora, a visão do mundo momentaneamente deixa de possuir qualquer valor lógico ou moral, por ser o *gênio*, este *sujeito puro do conhecimento* que o contempla e a apresentação do mundo como *bela aparência* não permite outra valoração senão a estética. O que faz o corpo deixar de ser indivíduo, aqui, é a ausência de sua vontade, embora suas sensações ainda estejam referidas a *um* corpo, que agora não passa de mais uma dentre as imagens que se desenrolam.

2. Corpo: Vontade e aparência

Na tragédia grega encontra Nietzsche um meio de expor a sua teoria da arte, buscando no mundo dos deuses gregos usar figuras que ilustrem seus conceitos. A concepção de arte em *O nascimento da tragédia* se relaciona diretamente com estados fisiológicos, a ponto de nos levar a refletir sobre uma fisiologia específica da arte, isto é, sobre o que acontece no corpo no instante em que o sujeito deixa de ser indivíduo para ser artista. Nas palavras de Schopenhauer: no instante em que se torna *sujeito puro do conhecimento*.

Em *O mundo como vontade e representação*, Schopenhauer, já em seu *livro primeiro*, se dedica ao problema do corpo relacionado à individualidade. Afinal, como pode um indivíduo perder momentaneamente sua individualidade para tornar-se *sujeito puro de conhecimento*? Um indivíduo que deixa de ser indivíduo, apesar de continuar em seu corpo e, ainda, cria uma obra de arte? Para ele, “o sujeito que conhece é indivíduo exatamente em sua referência especial a um corpo” (SCHOPENHAUER, 2005:161) e “meu corpo e minha vontade são uma coisa só” (2005:160). Como vimos em nosso *primeiro capítulo*, a *intuição estética* para Schopenhauer resulta de uma *intuição intelectual*, o que compreendemos como uma intuição que ultrapassa a sensibilidade. Na medida em que ele identifica *corpo* e *vontade*, e atribui a individualidade à mera referência do sujeito em relação ao corpo, bastará, então, que o sujeito suprima sua vontade para que seu corpo se torne “apenas uma representação igual a qualquer outra” (2005:161), tornando-se *sujeito puro de conhecimento* por onde surge, como uma capacidade, a *genialidade*:

“... a genialidade nada é senão a objetividade mais perfeita, ou seja, orientação objetiva do espírito, em oposição à subjetiva que vai de par com a própria pessoa, isto é com a vontade. Por consequência, a genialidade é a capacidade de proceder de maneira puramente intuitiva, de perder-se na intuição e afastar por inteiro dos olhos o conhecimento que existe originariamente apenas a serviço da vontade...” (2005:254).

Retornando ao pensamento de Nietzsche, somos conduzidos a refletir sobre seus impulsos artísticos: é certo que o impulso dionisíaco se encaixa perfeitamente no *gênio* concebido por Schopenhauer. Mas será que podemos afirmar o mesmo do impulso *apolíneo*? Apolo, o deus do *principium individuationis*, também promove a dissolução da individualidade? Em outros termos: somente suprimir a vontade individual será suficiente para desorientar todas as referências que fazem um corpo, compreendido como uma coesão atual entre pulsões, manter-se coeso em relação aos seus valores, a ponto de reconhecer a si próprio com plena autonomia e determinada diferenciação do desenrolar de imagens que se lhe apresentam no mundo?

Em seu quinto capítulo de *O nascimento da tragédia*, Nietzsche irá afirmar que “o gênio, no ato da procriação artística, se funda com o artista primordial do mundo” (1992:47). A necessidade de dissolução da individualidade é explicitada pela referência à brusca alteração de perspectiva inerente ao ato criativo do artista, onde este assume a perspectiva da totalidade, por meio do momentâneo esquecimento das suas particularidades, o que significa, pelo vocabulário da obra em questão, tornar-se um só com o Uno-primordial. Neste mesmo capítulo, nosso autor se deparará com o problema do poeta lírico, aquele que “precisa dizer eu” (1992:45) e irá aludir a uma declaração de Schiller, que diz ter primeiramente “uma certa disposição musical de espírito” para só depois seguir uma “idéia poética” (1992:44), como ilustração a seu argumento.

O poeta lírico traduz a unidade primordial por sua linguagem ser oriunda da música em algum sentido, o que insere este tipo específico de arte como decorrente do impulso dionisíaco ²⁵, o qual, por intermédio do seu simbolismo, desorienta a individualidade do corpo. Tal argumento, além de considerar que aquele *eu* dito pelo poeta lírico expressa o Uno-primordial, e não sua vontade individual, leva em conta que aquele *eu* toma a perspectiva da totalidade e não a do que é individual. Nietzsche se refere principalmente ao poeta lírico grego

²⁵ Cf. IZQUIERDO, 1999:32: “A poesia lírica, pelo modo de produzir seus símbolos está aparentada com a arte da música e é uma arte dionisíaca”.

Arquíloco, aquele “embriagado entusiasta”, cuja subjetividade expressa em seus poemas pela palavra *eu* “é uma ilusão” (idem) que representa como uma imagem de sonho, oriunda da capacidade simbólica da linguagem, o abismo do ser. Para Peter Levine, Arquíloco era “um criador de imagens apolíneo com um espírito dionisíaco” (1995:104).²⁶

Sobre o artista plástico e o épico, Nietzsche afirma que estes, enquanto artistas, mergulham “na pura contemplação das imagens” (1992:45). Este “pura” alude a uma contemplação destituída de vontade. Enquanto artistas apolíneos, sua experiência consiste na contemplação e tradução da aparência do mundo, em analogia ao mundo do sonho, o que significa contemplar e traduzir o mundo como *bela aparência*. Com tais considerações, o que faz Nietzsche é buscar argumentos que eliminem a hipótese de haver um artista subjetivo, chegando a considerar o artista, então, “um médium através do qual o único sujeito verdadeiramente existente celebra a sua redenção na aparência” (1992:47).

A arte em geral, seja a apolínea ou dionisíaca, portanto, consiste em um processo criativo que não leva em conta o sujeito, compreendido como consciência de algo individual, sendo somente a partir do estado de *embriaguez* que o corpo tem seus sentidos aguçados “para a compreensão de símbolos, assim como uma profusão de meios para comunicar-se” (Izquierdo, 1999:28). O estado de embriaguez é caracterizado como aquele que dissolve a individualidade do corpo, promovendo a sua união com a natureza e viabilizando a sua comunicação por meio de símbolos. Esta comunicação pode ser direta, no caso da arte dionisíaca, por simbolizar “as emoções da vontade mesma” (1999:31), ou indireta, no caso da arte apolínea, por se expressar a partir das imagens do mundo, como “aparência da aparência”.

A realidade pode ser pensada, por um lado, como algo que está por trás do movimento que constitui este mundo de representações intuitivas ou, por outro, como a sua aparição, pelas imagens que são percebidas por um sujeito determinado e que bastam, em sua relação sujeito-objeto, como as impressões atuais que constituem a realidade daquele corpo que momentaneamente torna-se o tal sujeito. Na juventude de Nietzsche sua concepção de realidade aproxima-se

²⁶ Peter Levine alude à criação em primeira pessoa de Arquíloco como uma ilusão em contraposição a uma expressão subjetiva: “Ele criou um protagonista em primeira pessoa que era um apaixonado inflamado e furioso. Mas o Arquíloco real era o artista, separado de sua obra, que criou este signo dionisíaco como sua própria ilusão” (1995:104).

mais da primeira acima exposta. Há entre o sujeito e o mundo uma necessária separação, compreendida como uma espécie de véu colocado entre os dois, e que apresenta ao sujeito as imagens ilusórias do mundo, como uma adequação espaço-temporal por meio de múltiplas formas. O mundo real, na medida em que também significa o mundo verdadeiro ²⁷, consiste em uma unidade originária, indeterminável, atemporal, destituída das “convenções arbitrárias que permitem distinções morais ou lógicas, onde não há *principium individuationis* e tudo é um” (LEVINE, 1995:102). Esta realidade, entretanto, só nos pode ser comunicada em forma de analogia a estados fisiológicos, como um “fluxo único de vontade e sofrimento” (idem). O Uno-primordial não só é identificado, por Nietzsche, com estados fisiológicos, isto é, com sensações do corpo, como é a própria elevação ao absoluto desses estados, pois é somente a partir deles que podemos criar signos da linguagem para descrevê-los ²⁸. O estados fisiológicos mesmos, por pressuporem a existência de *um* corpo, já poderiam ser considerados ilusórios quando pensados em relação à realidade, na medida em que “nós tomamos as ilusões da realidade” (DANTO, 1980:38). Nesse sentido, poderíamos dizer que a própria constituição do corpo é ilusória, quando se atualiza, consumando-se como individualidade. Enquanto a arte dionisiaca simboliza a restituição desse corpo ao Uno-primordial, à realidade, ao sofrimento originário, a arte apolínea, por sua vez, representa o prazer da ilusão por intermédio da sua beleza e de seu comedimento, atendo-se à atualização do mundo como aparência, ou seja, à individuação, por onde a eternidade manifesta-se de modo finito.

O impulso apolíneo, assim, não promove a dissolução da individualidade, ao contrário, cumpre o papel de elevar a significação do que se apresenta individualmente por meio da beleza, correlacionada por Nietzsche a um universo de sonho, por onde surgem “as ilusões da arte que tornam a vida suportável” (idem). Contudo, no que se refere ao processo criativo apolíneo, por ser sempre necessária à criação artística a desconsideração da individualidade do artista, não será unicamente pelo universo do sonho que será viabilizada tal criação, mas

²⁷ Lanier Anderson, analisando o pensamento de Nietzsche como um todo, diz que o seu dilema não se debruça sobre “a existência ou possibilidade da verdade e do conhecimento, mas sim sobre o seu valor” (2005:186). Em *O nascimento da tragédia*, Nietzsche identifica, pelo valor, a realidade e a verdade, pois ambas expressam a *vida*, a natureza, como a criadora primeira de todas as formas aparentes, atribuindo-lhes, sobretudo, um valor estético.

²⁸ Segundo A.C. Danto, podemos considerar “a linguagem, na ótica de Nietzsche, como descritiva de um modo geral” (1980:38).

também a partir do universo da embriaguez, ainda que seja uma “embriaguez parcial” que “só afeta a visão” (1999:23), o que significa uma restrição a um determinado modo do corpo:

“A embriaguez apolínea produz, acima de tudo, a irritação que fornece ao olho a faculdade da visão. O pintor, o escultor, o poeta épico são visionários por excelência. Ao contrário, no estado dionisíaco, todo o sistema emotivo está irritado e amplificado, de modo que descarrega de um golpe todos seus meios de expressão lançando sua força de imitação, de reprodução, de transfiguração, de metamorfose, toda espécie de mímica e de arte de imitação” (NIETZSCHE, 1984:69).

Na passagem acima, Nietzsche comenta a si mesmo anos após a publicação de *O nascimento da tragédia*, mantendo ainda o foco nas características fisiológicas daqueles impulsos artísticos. Aquela irritação fornecida ao olho, compreendida aqui como uma excitação do sentido visual, consiste na *embriaguez apolínea*, apresentada em oposição à excitação de todos os afetos, promovida pela *embriaguez dionisíaca*. Ora, seria possível então a dissolução da individualidade, esta precondição do gênio, a partir de uma embriaguez parcial? Não restaria ali algum resquício de individualidade? A noção de uma *embriaguez parcial* não nos é apresentada pela primeira obra publicada de Nietzsche, o que nos leva a crer que dezessete anos mais tarde, em *Crepúsculo dos ídolos*²⁹, sem estar mais comprometido com os pressupostos de *O nascimento da tragédia*, ele escolhe esclarecer, ou até mesmo retificar, um problema exposto nessa obra de juventude. Nela, a possibilidade de um artista que diz *eu* consistir em uma arte subjetiva é descartada ao nos conduzir à intelecção de que o poeta lírico é um artista dionisíaco. Contudo, a arte apolínea, correlacionada ao universo onírico, “cuja perfeição independe de qualquer conexão com a altitude intelectual ou a educação artística do indivíduo” (NIETZSCHE, 1992:32), parece receber o mérito de arte somente por seu aspecto mágico da beleza, isto é, da bela aparência. Mas não é justamente Apolo, o deus da beleza, que “se nos apresenta como o endeusamento do *principium individuationis*” (1992:40)? Como pode uma arte que enaltece a individuação não ser fruto da subjetividade?

²⁹ Em *Ecce Homo*, no capítulo intitulado *O nascimento da tragédia*, Nietzsche cita um trecho de *Crepúsculo do ídolos*, acrescentando que foi a última vez que explicitou “o conceito do trágico” e alcançou “um conhecimento definitivo do que é a psicologia da tragédia” (1993:100).

Enquanto a arte apolínea não leva em conta a vontade individual, a arte dionisíaca, além de “não levar em conta o indivíduo”, “procura inclusive destruí-lo e libertá-lo” (1992:32). Parece claro haver uma diferença implícita entre a noção de “sujeito” e “indivíduo” em *O nascimento da tragédia*, pois a arte apolínea não é subjetiva, contudo, não destrói a individualidade do sujeito. Cremos encontrar a solução para compreender estes conceitos por intermédio da concepção de *corpo* e, para isso, retornaremos a Schopenhauer. Para ele, como vimos, a individualidade é apenas uma referência do sujeito ao próprio corpo, e este, por sua vez, é identificado com a *sua* vontade que, na medida em que é suprimida, faz do corpo “apenas uma representação igual a qualquer outra” (op. cit.). Se tomarmos como certo, a partir da reconhecida influência de Schopenhauer ao jovem Nietzsche, que este mantém a noção de *corpo* daquele, então concluiremos que (na arte apolínea) a vontade individual é suprimida, mas as representações (ou aparências) se mantêm relacionadas a um sujeito, sem, no entanto, levarem-no em conta, por consistirem em uma suprema objetividade. A arte apolínea, portanto, por ser completamente objetiva, se enquadra no modelo de arte proposto por Nietzsche.

O que parece fazer com que Nietzsche, anos mais tarde, considere a embriaguez o estado fisiológico de onde surge como uma espécie de categoria o impulso apolíneo, além de sua tendência a recusar dualismos, é a consideração de que somente a embriaguez “tenha aumentado a irritabilidade de toda máquina; [e] sem isso a arte é impossível” (NIETZSCHE, 1984:67). No contexto de *O nascimento da tragédia* isso poderia ser dito de outra maneira: a arte apolínea, em analogia com o mundo do sonho, não leva em conta a individualidade daquele que sonha, nesse sentido, a sua vontade individual ainda mantém o corpo sendo apresentado como aparência, ainda que como *bela aparência* e relacionado necessariamente a ela. Mas, para que a vontade individual seja subsumida é antes necessária, em algum grau, a analogia com o universo da embriaguez, que enquanto estado fisiológico parece fundamental a qualquer criação artística, por promover no homem “a sua unidade com o fundo mais íntimo do mundo” (1992:32), para que só posteriormente o impulso apolíneo promova sua *redenção na aparência*, revelando-se ao extático “em uma imagem similiforme de sonho” (op. cit.). A dissolução da individualidade já pressupõe que a vontade individual

não seja levada em conta, pois a própria referência do corpo como unidade autônoma à unidade primordial já terá sido perdida.

Enquanto o sonho seria a precondição para a arte plástica e para a poesia épica, a embriaguez seria fundamental a qualquer tipo de arte, sendo a musicalidade sua manifestação imediata, enquanto a *bela aparência* corresponderia a sua manifestação mediata. Se a beleza e a medida apolínea encobria como um véu o sofrimento e o excesso dionisiaco, este assumia o papel de um substrato daquele, de modo que afinal Nietzsche viesse a concluir que não poderia haver prazer sem sofrimento, pois “Apolo não podia viver sem Dionísio” (1992:41), assim como Dionísio não poderia aparecer sem Apolo.

Assim, somos conduzidos a conceber que o *corpo*, em *O nascimento da tragédia*, concebido a partir de seus modos, ou seja, de seus estados fisiológicos, recebe como atributos basicamente a *vontade* e a *aparência*, sendo somente a primeira que necessariamente está relacionada à noção de subjetividade, uma vez que ao ser suprimida (a *vontade*), as sensações do corpo assumem um aspecto simbólico que eleva a significação de sua aparência, aparência esta que Nietzsche correlaciona ao mundo onírico e que, de algum modo, não dilui o *principium individuationis*, ao contrário, promove sua “mais sublime expressão, a inabalável confiança nesse principium” (NIETZSCHE, 1992:30), por meio da ilusão da *bela aparência*. As sensações podem ser aqui compreendidas em contraposição à racionalidade, pois a partir da valorização estética dos instintos naturais, as noções de *razão* e *consciência* acabam por representar aquilo que, no homem, não é estético, por distanciarem-se daqueles instintos, na medida em que se relacionam com o mundo de modo conceitual e intencional.

3. O princípio de individuação

O problema referente à individuação é recorrente em *O nascimento da tragédia*, o que se dá, sobretudo, devido à influência do pensamento de Schopenhauer para a concepção desta obra. A expressão utilizada no decorrer de *O mundo como vontade e representação* para pensar o que sustenta toda individualidade, como vimos em nosso primeiro capítulo, é *principium*

individuationis, expressão escolástica que Schopenhauer utiliza à luz das considerações de Francisco Suárez, cuja análise histórica coloca a questão relacionada principalmente à matéria e à forma, no que diz respeito ao que efetivamente torna algo individual ³⁰. Schopenhauer, sob influência kantiana, mantém a expressão escolástica, mas o sentido que lhe atribui é diverso, pois agora o *principium individuationis* concorda com as *formas puras da sensibilidade* kantianas, a saber, o tempo e o espaço ³¹.

É certo que Nietzsche mantém a expressão escolástica ao longo de sua primeira obra e é também certo que tal expressão está relacionada, de um modo ou de outro, ao tempo e ao espaço. Contudo, ao analisarmos *O nascimento da tragédia*, percebemos que o termo *aparência* permanece sempre atrelado à individuação, a ponto de Apolo, deus da beleza, do sonho e da medida, ser eleito “o endeusamento do *principium individuationis*” (NIETZSCHE, 1992:40). A concepção do que é individual pressupõe que haja uma aparência, uma ilusão ³², que se contraponha à unidade originária do mundo. Se atrelarmos a isso uma das propostas fundamentais da obra, a de apresentar uma teoria da arte por meio de símbolos, das figuras divinas gregas, e mais, se a concepção de *vida* inerente ao livro inteiro consiste em algo que efetivamente se manifesta como aparência, por onde a justificação primeira de tudo que existe (individualmente) se dá esteticamente, isto é, por meio de uma contemplação puramente objetiva, então por que haveria qualquer esforço para designar ao tempo e ao espaço, estes conceitos (que, por uma análise da obra nietzschiana como um todo, poderíamos chamar aqui de antropomorfismos posteriores aos sentidos mesmos), o papel de fomentadores da diferenciação entre tudo aquilo que já se justifica esteticamente? Ora, mas por quê então até mesmo problematizar a individuação?

³⁰ Aludimos, como exemplo, à passagem em que Suárez analisa a *Metafísica*, de Aristóteles: “... à própria autoridade de Aristóteles, a saber, porque a matéria é o princípio de multiplicação e distinção dos indivíduos dentro da mesma espécie [...]; logo, é princípio de individuação aquilo que é princípio de distinção numérica. Em segundo lugar, é individual aquilo que é incomunicável aos inferiores semelhantes” (SUAREZ, 1960:604).

³¹ Francisco Suárez chega a referir-se negativamente sobre a possibilidade da individuação estar relacionada ao tempo: “... a circunstância do tempo, que parece demasiado extrínseca para que dela possa vir tal determinação” (SUAREZ, 1960:631).

³² *Aparência e ilusão* aparecem em Nietzsche sob o mesmo termo: *Schein*. Sobre este ponto, ver nota 4. Contudo, cabe retificar que isso não significa que o termo não assuma ambos os significados ao longo do texto. A expressão parece também salientar, no sentido fisiológico, a analogia com olho que vê apenas o reflexo das coisas.

É a partir da noção de individuação, presente na obra nietzschiana consagrada à tragédia, que o problema do valor da existência vem à tona, posto que é por meio de entes individuais que o Uno-primordial se efetiva. Neste caso efetivar-se, existir, e aparecer, assumem significados semelhantes, antes de tudo, por serem conseqüências de um mesmo *sofrimento*, pois “o que sofre [...] é sempre somente a vontade única: é a contradição perfeita como fundamento primordial da existência” e “a individuação é, portanto, o resultado do sofrimento, não sua causa” (NIETZSCHE, 1999:56) ³³. É a partir da dor primordial que *aparece* o indivíduo, pois o Uno-primordial, este princípio de vida infinita, “tende a negar a si mesmo como unidade indiferenciada” (BENCHIMOL, 2003:58) e manifestar-se singularmente, sendo somente por esse processo que a vida pode tornar-se atual e, quiçá conseqüentemente, receber o atributo extenso. É a noção de organismo³⁴ que nos exemplificará como esta contradição entre unidade e multiplicidade ocorre, por ele compor um conjunto de unidades vitais interdependentes. Do mesmo modo, estão os entes individuais em relação ao Uno-primordial. Como aparências diferenciadas estes indivíduos se assemelham a barqueiros no meio do oceano. Há entre os entes singulares uma espécie de abismo decorrente de sua individualidade e este “abismo que nos separa dos demais é um abismo estabelecido pela natureza” ³⁵ (NIETZSCHE, 1951:116), pois ao atualizar-se como aparência, o uno vivente destina-se à fixação de formas que tendem inevitavelmente ao desaparecimento, como dobras fundamentalmente incomunicáveis entre si, mas que se deixam interpretar intuitivamente, na medida em que são indeterminadas as possibilidades de perspectiva sobre elas.

A sabedoria dionisíaca está relacionada à condição de tudo aquilo que se apresenta, o que significa estar condicionado a formas bem determinadas, como símbolos da unidade primordial, pois “o fenômeno é uma simbolização constante da vontade” (1999:54). A reflexão existencial inerente ao *trágico* tem como ponto de partida a previsão do aniquilamento do indivíduo, sendo ilustrada pela sabedoria do Sileno, este servidor de Dionísio, que se refere aos seres-humanos

³³ Esta seqüência de citações faz parte dos fragmentos póstumos de Nietzsche, referentes ao período de publicação de *O nascimento da tragédia*.

³⁴ Ver, sobre este ponto, BENCHIMOL, 2003: 58: “A unidade da vida é a que lhe cabe enquanto processo orgânico universal, em cujo fluxo unitário todos os processos vitais individuais estão absorvidos como movimentos parciais interdependentes”.

³⁵ Trata-se de uma correspondência enviada a seu amigo Paul Deussen, professor de filosofia, em 1870.

como a “estirpe miserável e efêmera, filhos do acaso e do tormento” (1992:36). Tudo que aparece é delimitado por formas e “a vida infinita é ela própria a construtora, a organizadora que fixa formas para seguidamente as destruir” (FINK, 1988:19). Nada que não tenha sido engendrado na existência não será efêmero, mas será o próprio tormento que constitui a unidade do mundo, até que por acaso se atualize como aparência, ou seja, se individualize, sendo por isso que a arte trágica assume o papel revelador sobre as questões referentes à existência e sua origem.

A reflexão sobre a individuação traz implicitamente consigo um juízo sobre o valor da existência, e este deve ser, antes de tudo, o papel do filósofo: “acentuar o problema da existência, sobre todos os problemas eternos” (NIETZSCHE, 1974:19). Se a compreensão da unidade do mundo é oferecida pela arte, a partir do desvelamento da multiplicidade, isso se dá unicamente a partir da *pureza* que lhe é necessária. Essa *pureza* é apresentada por Nietzsche em contraposição a qualquer resíduo lógico ou moral que possa restar em alguma valoração sobre a existência. Na medida em que a razão, por meio da moral, oferece algum valor negativo à existência ³⁶, a arte, por sua vez, cria “uma nova ilusão transfiguradora para manter firme em vida o ânimo da individuação” (1992:143)³⁷. Se a aparência é o modo pelo qual o Uno-primordial viabiliza a sua existência, a *bela aparência* é a maneira encontrada pelo indivíduo, a partir da experiência onírica, de elevar seu ânimo para tornar “a existência digna de ser vivida” (idem). Esta *bela aparência* não significa nada senão um prazer oriundo da *pura* contemplação sobre a existência individual.

Tudo que existe só existe como alguma individualidade, diferenciando-se por meio das formas, isto é, dos modos de sua *aparência*, caracterizada pela permanente mutabilidade e inerente contingência. Como resultado de modos determinados da aparência temos a imagem, que “pressupõe um ser que olha” (1999:63). Por isso, somente na ótica da natureza, da vida, “podem a existência e o mundo justificar-se eternamente” (1992:47) como fenômeno estético. Para o

³⁶ Cf. IZQUIERDO, 1999: 15: “Frente à arte, que estimula e possibilita a vida, Nietzsche opõe a ciência, a moral e a religião, como formas de niilismo, ou atitude negativa frente à vida”. A capacidade transfiguradora da arte consiste “em transformar dor em prazer”.

³⁷ Esta passagem mostra que Nietzsche não se preocupa em diferenciar *individuação* e *indivíduo*, em *O nascimento da tragédia*, posto que aqui assumem o mesmo significado. Para nós, isso reforça o aspecto metafórico atribuído pelo autor às expressões metafísicas utilizadas ao longo dessa obra.

indivíduo, finito, é somente na medida em que, para ele, se atualize a aparência, que pode então o mundo se justificar esteticamente, isso significa dizer que o corpo, no decorrer de suas sensações, tem sua existência justificada no momento em que se dá cada intuição. Valorizar esteticamente a existência, portanto, significa afirmá-la em sua multiplicidade e, na ótica do indivíduo, em sua tendência inevitável ao perecimento, pois aos entes singulares somente a destruição pode os conduzir à eternidade, enquanto a sua objetividade pura é digna de contemplação.

O consolo metafísico promovido pela arte está precisamente relacionado à certeza do eminente perecimento do indivíduo, isto é, ao seu desaparecimento, pois, em um movimento hiperbólico, ela fomenta nesse mesmo indivíduo uma apercepção, que o insere dentro de um movimento maior que constitui a *vida mesma*, da qual ele é parte constituinte, e que “apesar de toda a mudança das aparências fenomenais, é indestrutivelmente poderosa e cheia de alegria” (1992:55). A *alegria* relaciona-se aqui com a solução oriunda da restituição da parte ao todo. Para Deleuze, o trágico nietzschiano consiste justamente nesta *alegria*, uma vez que ele por fim designa “a forma estética da alegria”, na medida em que está fundado “na relação essencial entre a alegria e o múltiplo, o positivo e o múltiplo, a afirmação e o múltiplo” (DELEUZE, 1976:14). Essencial ao múltiplo é o perecimento e afirmar o perecimento do individual como necessidade da pluralidade é o que resulta naquela alegria, pelo elogio à existência individual promovido pela arte trágica. Deleuze propõe que a essência do trágico consiste na afirmação de toda e qualquer aparência. cremos que nossa proposta equivale à sua, cabendo ainda que ressaltemos o caráter finito de tudo aquilo que nos apareça: “Dionísio afirma tudo o que aparece [...] mesmo o mais áspero sofrimento, e aparece em tudo o que é afirmado. A afirmação múltipla ou pluralista é a essência do trágico” (idem).

O pressuposto para que se possa atingir a alegria trágica é, primeiramente, a “aniquilação das usuais barreiras e limites da existência” (NIETZSCHE, 1992:55), por onde se possa estar então dela dissociado. Aqui, a dissolução do indivíduo nos será apresentada por Nietzsche através de mais uma analogia fisiológica, relacionada, acima de tudo, à “desatualização” de qualquer relação entre sujeito e objeto, este pressuposto a tudo que possa vir a aparecer: trata-se do *esquecimento*. Através da letargia dionisíaca o indivíduo se desprende do mundo

desperto, da realidade cotidiana, deixando de lado a identidade que outrora possuía. Agora, o indivíduo deixará de lado as suas lembranças de vida, tornando-se ele próprio, nesse momento, um ser mágico da natureza, possuído pela melodia e harmonia, enquanto a pura expressão da vida, como a manifestação do deus Dionísio. É a música dionisíaca, portanto, que cumpre o papel estético de promover no extático o esquecimento de si e, logo, de conduzi-lo ao sentimento de unidade, em contraposição à ilusão do mundo das imagens.

Ao referir-se à justificação do mundo como fenômeno estético, Nietzsche chega a afirmar ser necessário colocar “a música junto ao mundo” (1992:141) para compreender tal justificação. Na tragédia grega é o coro que promove o sentimento de unidade naqueles que estão presentes, de modo que todo indivíduo venha a assumir nada mais do que o papel metafórico em relação à vida e, então, ter a crença sobre a sua individualidade dissolvida. Na medida em que toda metáfora é uma “imagem substitutiva” (1992:59), o que faz a música é, por meio do esquecimento de si, elevar a significação das imagens à bela aparência do mundo dos sonhos, possibilitando àquele cujo ânimo foi sublimado³⁸ “ver-se a si próprio transformado diante de si mesmo e então atuar como se a pessoa tivesse entrado em outro corpo” (1992:60). Este fenômeno dramático consiste na aliança entre os impulsos artísticos naturais dionisíaco e apolíneo, que simplesmente agem por meio de metáforas, na medida em que em nenhum momento o extático deixa seu corpo, mas somente o percebe artisticamente após sua *embriaguez*, percebe o mundo de aparências em analogia ao universo onírico. O *principium individuationis* não é rompido senão por uma momentânea “desatualização” da aparência, por um estado fisiológico traduzido como um “sentimento místico de unidade”, ou seja, o corpo em nenhum instante se abstém absolutamente de suas afecções, mas simplesmente desloca sua atenção das imagens que o rodeiam, para que em seguida elas lhe apareçam com suprema significação, como belas, na medida em que já não são apenas estímulos para sua vontade, ao contrário, lhe servem de consolo ao sofrimento oriundo da previsão de seu aniquilamento, pois contemplar a ilusão da existência lhe proporcionará um prazer estético.

A atualização inerente à individuação nos remete ao seu intrínseco caráter temporal, por outro lado, por constituir-se sempre como aparência, como imagem

³⁸ Entendemos aqui o *sublime* no sentido apresentado em *O nascimento da tragédia*, “enquanto a domesticação artística do horrível” (1992:56).

atual, isto é, como objeto, ainda que um objeto para si mesmo, traz consigo também a noção de espaço. O *principium individuationis* de Schopenhauer não foi distorcido por Nietzsche. O nosso esforço, contudo, consiste em compreender o foco de Nietzsche ao pensar esse problema, pressupondo que, na maioria dos seus momentos, ele põe em prática seu método alegórico³⁹ de análise. Tal pressuposto certamente está calcado na concepção de linguagem apresentada pelo nosso autor dois anos mais tarde em sua “*Introdução teórica sobre a verdade e a mentira no sentido extramoral*”, onde fica explícito “seu caráter decididamente convencional e figurativo” (MURICY, 2000:26). A convenção da linguagem, oriunda de uma “faculdade artística”, permite que Nietzsche comunique sua teoria da arte por meio de analogias intuitivas, e não por conceitos, estabelecidos por “eliminação do que é individual e efetivo” (2000:31). Nesse sentido, por compreendermos que o uso que Nietzsche faz do *principium individuationis* é alegórico, buscamos pensá-lo a partir das diferenças figurativas que são inerentes a sua análise (em contraposição à concepção schopenhaueriana), a ponto de compreendermos o *princípio de individuação* em *O nascimento da tragédia* como o *princípio de atualização como aparência*, sendo este então o modelo utilizado pela própria vida eterna para oferecer uma medida a si mesma. Em sentido alegórico, o sonho seria, seguindo o mesmo modelo, o meio encontrado pelo inconsciente, que entendemos aqui de modo equivalente àquele *esquecimento* característico da *embriaguez*, de apresentar-se sob alguma medida, atualizando-se como aparência e, nesse caso, como *bela aparência*, consistindo por isso em um tipo de remédio contra a aniquilação da individualidade na mesma medida em que o herói, o cenário e as palavras o são na tragédia grega. Assim, a criação da bela aparência inerente ao sonho pode ser concebida como modelo para a arte apolínea, por consistir necessariamente em uma intuição estética.

³⁹ Kátia Muricy, em *As figuras da verdade*, ao analisar a formulação da relação da linguagem com a música realizada por Nietzsche em *O nascimento da tragédia*, entende por alegoria “uma figura retórica que diz algo diferente do sentido literal”, “por onde a ênfase da relação se deslocaria para a radical diferença entre o representante e o representado” (2000:39).

4. Metafísica de artista e intuição estética

A concepção de arte apresentada em *O nascimento da tragédia* está repleta de analogias psicológicas e fisiológicas, o que nos leva a refletir sobre aquilo que o próprio Nietzsche, anos mais tarde, irá nomear de *metafísica de artista*⁴⁰ como mais uma metáfora sobre o que acontece na “consciência do indivíduo humano” (1992:143) em sua experiência artística. A arte deve-nos apresentar a máxima objetividade possível da existência, o seu fundamento, apenas na mesma proporção em que pode nos redimir pela aparência⁴¹, de modo que a individualidade, concebida como a atualização da aparência, a forma encontrada pela *vida mesma* de efetivar-se, não seja então desvalorizada ou até mesmo negada. Por reconhecer nos gregos o aspecto criador de um tipo de arte que une música e imagem, sofrimento e prazer, que promove o êxtase para gerar serenidade, dor para gerar prazer e destrói a individualidade para em seguida reconstituí-la, Nietzsche opta por utilizar as figuras dos deuses gregos, ao invés de apenas conceitos, para apresentar sua teoria da arte. Nela, a existência (individual) é apresentada como aquilo que resulta do sofrimento primordial que rege todas as coisas, pelo devir eternamente insaciável que cria formas destinadas ao desaparecimento. As formas individuais são, por analogia, obras de arte do Uno-primordial, mas o mito trágico, que em seu conteúdo “feio e desarmônico” (1992:141) gera prazer estético, é obra de arte de seres que, a partir da pureza necessária a tal empreitada, afirmaram a existência em sua pluralidade, e encontraram o equilíbrio entre *sofrimento e serenidade*.

A origem da tragédia atribuída ao ditirambo, além de conceder à música o papel de arte suprema, por ser um pressuposto para todas as demais artes, ainda que talvez somente por analogia⁴², traduz a necessidade do aspecto inconsciente em qualquer tipo de arte, por onde “o passado civil, a posição social estão

⁴⁰ Essa expressão é utilizada por Nietzsche em sua *Tentativa de autocrítica*, prefácio inserido dezesseis anos após a primeira publicação de *O nascimento da tragédia*, onde ele caracteriza seu primeiro livro como repleto de “inovações de psicológicas e de segredos de artistas, com uma metafísica de artista no plano de fundo...” (1992:15). No *Prefácio para Richard Wagner*, parte integrante da sua primeira publicação, Nietzsche já se referia explicitamente à arte como “a atividade propriamente metafísica desta vida” (1992:26).

⁴¹ Ver Nietzsche, 1992:143: “... daquele fundamento de toda existência, do substrato dionisiaco do mundo, só é dado penetrar na consciência do indivíduo humano exatamente aquele tanto que pode ser de novo subjugado pela força transfiguradora apolínea”.

⁴² Pensamos aqui, sobretudo, na alusão feita por Nietzsche àquela declaração de Schiller sobre “uma certa disposição musical de espírito” (1992:44) que seria anterior à criação poética.

inteiramente esquecidos” (1992:60). Como melhor exemplo para caracterizar a arte dionisíaca, Nietzsche se utiliza daqueles cantos religiosos, do coro ditirâmico, porque “no ditirambo se ergue diante de nós uma comunidade de atores inconscientes” (idem), o que está atrelado à capacidade de criar mitos da música dionisíaca ⁴³, ou seja, à sua capacidade alegórica. Para Roberto Machado, isso ocorre devido à coincidência originária no impulso criativo, pois “o mesmo instinto que produz a arte produz a religião” (1985:20).

Como vimos em nosso *Primeiro capítulo*, o pensamento de Schopenhauer atribui à música o papel de expor “para todo físico o metafísico” (*op. cit.*), chegando a propor que o próprio *mundo* possa ser concebido como “música corporificada”, o que compreendemos como uma concepção estética do *mundo*. Contudo, se nos atermos às criações artísticas humanas, a expressão “música corporificada” pode nos conduzir a uma concepção de arte que coloque o elemento musical de modo inerente ao ânimo de qualquer artista em seu processo criativo, além do compositor, a todo aquele que comunique a *Vontade* (por intermédio da *Idéia*) a partir de uma *intuição estética*. Com isso, se a música é uma objetivação imediata da *Vontade* e se a *intuição estética* é uma objetivação mediata da *Vontade*, então, toda *intuição estética* só pode comunicar uma *Idéia* através de um certo estado de ânimo musical, que por si só suprime a vontade individual, na medida em que a *Vontade* é objetivada, isto é, quando a individualidade cede ao *sujeito puro de conhecimento*.

Em *O nascimento da tragédia*, já no seu *Prefácio*, a arte é eleita como a “tarefa suprema e a atividade propriamente metafísica desta vida” (1992:26). No decorrer da obra, a música é apresentada como “uma força praticamente autônoma que permeia toda arte” (REED, 1978:188). Se compreendermos aqui “toda a arte”, com exceção da própria música ⁴⁴, como o que promove uma *intuição estética* na obra em questão, na medida em que esta intuição é de um tipo específico que tem a tarefa de suprimir a vontade individual, e, se suprimir a vontade individual é o

⁴³ A música assume um papel criador universal em *O Nascimento da Tragédia*. Erwin Rohde, a esse respeito, acrescenta: “Assim como a música dos artistas expressa analogicamente a essência mais profunda do mundo, em prodigiosa generalidade, irradia-se a partir do mar revolto da arte musical uma segunda analogia, que repete em um processo da vida individual do homem a grandeza avassaladora da música, como que rejuvenescida milhões de vezes, tornando-a suportável para a compreensão humana. Em uma luta aterradora, a música dá à luz ao mito...” (ROHDE, 2005, p. 37).

⁴⁴ Utilizamos a expressão “toda a arte”, aqui, nos referindo à arte intuitiva, para evidenciar o dualismo proposto por Nietzsche entre a arte figurativa (apolínea) e a arte musical (dionisíaca).

que caracteriza a arte como “atividade metafísica”, e, por fim, se nesta atividade cabe exclusivamente à música permear todas as demais artes, então, por oferecer a máxima objetividade e, se além de suprimir a vontade individual, ela destitui a própria individualidade, a música será a arte metafísica por excelência, tornando a arte intuitiva algo necessariamente posterior ao elemento musical. A tragédia grega, por exemplo, é o resultado de um emparelhamento harmonioso entre música e imagem, mas a tragédia nasceu do coro, isto é, da música. A mesma tragédia cujos heróis não são mais do que máscaras do deus Dionísio.

A arte intuitiva, a apolínea, propicia a contemplação da imagem em analogia ao mundo onírico, isto é, como bela aparência, promovendo assim uma intuição estética. Esta analogia, contudo, é decorrente da capacidade de criar mitos da música, da arte dionisíaca, que tem a capacidade de dissolver a individualidade, como ocorre no estado de embriaguez. Se houver ainda alguma relação entre *corpo e bela aparência*, ou seja, alguma intuição estética, a arte será apolínea, e possuirá apenas uma “embriaguez parcial” que “só afeta a visão” (op. cit.), seja no poema épico ou na arte plástica em geral, sendo por isso, talvez, que ela possa vir a promover a suspensão da vontade individual no corpo, que, por sua vez, é a precondição para a criação de qualquer tipo de arte.

A noção de *intuição estética*, em *O nascimento da tragédia*, está relacionada à arte apolínea, que possui a característica individualizante por atualizar-se como aparência. No caso do poema épico, a linguagem imita o mundo aparente. Contudo, quando “a palavra, a imagem, o conceito buscam uma expressão análoga à música” (NIETZSCHE, 1992:49), tem-se a arte dionisíaca, como o é a poesia lírica, por exemplo. A tragédia oferece o seu “consolo metafísico” por dissolver a individualidade, a partir de um estado de êxtase análogo ao de uma embriaguez completa do corpo, em outros termos, a arte dionisíaca ultrapassa o mundo intuitivo.

Na poesia lírica observamos “a linguagem empenhada ao máximo em imitar a música” (idem). A arte dionisíaca permite ao artista até mesmo dizer *eu* sem levar em conta sua vontade individual, e mais, ainda promove um estado de êxtase corporal, trazendo à tona o *gênio*⁴⁵, por ser ele “ao mesmo tempo sujeito e

⁴⁵ Nietzsche chega a se referir ao *gênio* de modo que nos faz refletir sobre a possibilidade de sua decorrência estar relacionada necessariamente à arte dionisíaca: “Somente na medida em que o

objeto, ao mesmo tempo poeta, ator e espectador” (1992:48), tendo agora sua individualidade absolutamente dissolvida. Neste estilo específico de arte, é pelo seu “caráter estrófico” que a linguagem se submete à melodia, entendida aqui como “o que há de primeiro e mais universal, podendo por isso suportar múltiplas objetivações, em múltiplos textos” (idem). Cabe aqui à linguagem adequar-se à melodia e nunca o inverso.

Se pensarmos aqui naquilo que viabiliza uma *intuição estética* como “música corporificada”, seguindo a expressão de Schopenhauer, e, se pela capacidade de criar mitos da música entendermos justamente a capacidade de criar *intuições estéticas*⁴⁶, então seremos conduzidos a supor que há algo relacionado àquele estado de ânimo musical, explícito na poesia lírica, também em toda e qualquer arte intuitiva. Para isso, contudo, precisaremos utilizar toda elasticidade que um pensamento que busca se apresentar por metáforas pode nos oferecer, pois seguiremos em um terreno que leva em conta as pegadas oriundas de diferentes períodos, embora o objeto de investigação seja datado. Isso significa que, a partir de considerações de Nietzsche posteriores ao período de sua juventude, iremos supor que haja um estado de embriaguez (estado fisiológico explicitamente atribuído ao impulso dionisíaco) parcial, por onde seja viabilizado aquele apaziguamento da vontade individual, necessário para a criação artística, e neste caso, para a arte que promove *intuições estéticas*: a arte apolínea, cujo estado fisiológico análogo é o sonho. Na medida em que nele todos somos artistas, suas imagens mentais, consideradas por Nietzsche belas por excelência, não levam em conta a vontade individual e, como vimos em nosso *Primeiro capítulo*, o sonho consiste em uma intuição viabilizada pela fantasia humana e, portanto, em uma *intuição estética*. Somente se nos remetermos ao aspecto inconsciente do sonho poderemos equiparar aqui este estado fisiológico com a embriaguez, caso o *esquecimento* lhe seja inerente. Com isso, se abdicar a vontade individual está relacionado ao esquecimento em alguma medida, logo, poderemos supor que há uma característica fisiológica que lhes seja comum, isto é, algo que ocorre no corpo compartilhado por dois estados fisiológicos que são nomeados de maneira diferente.

gênio, no ato da procriação artística, se funda com o artista primordial do mundo, é que ele sabe algo a respeito da perene essência da arte” (1992:47).

⁴⁶ Compreendemos, aqui, que a capacidade de criar mitos da música seja manifesta através de um mundo de imagens apolíneas.

5. A metáfora e a justificação estética da existência

A filosofia de Nietzsche desde cedo se ocupou com o problema das forças que constituem o mundo aparente. Em *O nascimento da tragédia*, essas forças são nomeadas, a partir daqueles dois deuses gregos, Apolo e Dionísio, como ilustrações para instintos naturais coincidentes a toda criação artística. Estes instintos naturais, os impulsos artísticos, são traduzidos por meio de efeitos fisiológicos catalogados em um dualismo que deixa brechas para a consideração de uma teoria da arte que se valha dos moldes metafísicos. A novidade (e talvez a dificuldade maior) de seu pensamento de juventude, sobretudo em relação a Schopenhauer, está atrelada à maneira como é feita essa divisão, pois o esforço já não consiste em conceituar a atividade artística, mas sim em apresentá-la por meio de abreviações de signos que apresentem o mínimo de rigidez possível.

Para Pierre Klossowski, as abreviações de signos nada mais são do que as palavras, enquanto os signos são correlatos aos “movimentos (pulsionais) dos gestos” (2000:66), cujas “variações de estado excitados ou excitáveis” (2000:67) resultam em um código, por onde o corpo interpreta a vida, por intermédio de imagens. A novidade de Nietzsche está relacionada ao uso que ele faz das abreviações de signos, na medida em que se esforça para que tais abreviações possam apresentar o máximo de maleabilidade, por estarem o mais próximo possível dos signos mesmos, ou pelo menos, do modo como se apresentam no mundo, mais uma vez, como imagens, imagens de deuses gregos que traduzem estados fisiológicos. Em outros termos: metáforas das pulsões do corpo.

Na medida em que a arte é pensada como uma atividade metafísica, ou até mesmo como a única “atividade propriamente metafísica desta vida” (op. cit.), somos levados a refletir sobre uma noção de *metafísica* que não se atém a um uso específico da linguagem, por onde aquelas abreviações de signos buscariam acima de tudo estabilidade e rigidez. A metafísica é aqui o fruto de uma atividade (que não se atém ao ato de pensar) artística e, por isso, relacionada a estados fisiológicos, por onde nos surge a impressão de que a consideração metafísica de Nietzsche se atém àquela capacidade puramente objetiva oferecida pela arte, por onde a embriaguez e o sonho têm em comum um esquecimento que lhes é necessário.

Se considerarmos aqui o pensamento metafísico como um uso específico dos códigos da linguagem, como um “sistema de interpretação que oferece o domínio mais extenso do erro” (KLOSSOWSKI, 2000:66), sobretudo na medida em que não busca alcançar a maleabilidade das pulsões, o que lhe ofereceria o contraponto necessário senão a arte? Neste ponto, encontramos a *metáfora* como o modo de linguagem que substitui um conceito por uma imagem, um modo poético por excelência:

“Por uma fraqueza peculiar de nossa capacidade moderna, tendemos a complicar o profenômeno estético e a representá-lo de maneira muito complicada e abstrata. A metáfora é para o autêntico poeta não uma figura de retórica, porém uma imagem substitutiva, que paira à sua frente em lugar realmente de um conceito” (NIETZSCHE, 1992:59).

O esforço de Nietzsche, parece ser apresentar uma alternativa ao “descompasso entre os instintos (o “corpo”) e o pensamento” (BLONDEL, 2004:09), que, segundo Eric Blondel, é o que constitui a própria cultura⁴⁷. É certo que Nietzsche está preocupado, ao escrever *O nascimento da tragédia*, com “o renascimento do mito alemão” (NIETZSCHE, 1992:136), cuja esperança está calcada na música alemã, sobretudo a partir do “coral de Lutero”. Como já vimos, esta capacidade de criar mitos da música pode ser considerada metafórica, na medida em que por meio dela os signos têm sua significação elevada. No que diz respeito à *poesia lírica*, Nietzsche “apresenta a música como origem da linguagem” (MURICY, 2000:36). Ao analisar anotações que precedem a elaboração de *O nascimento da tragédia*, Kátia Muricy observa, em Nietzsche, uma compreensão da língua oriunda do som, “uma língua da sonoridade” (idem), a ponto dele propor “uma melodia primeva comum a todos os povos, fruto das pulsões estéticas da natureza” (2000:37).

Pelo rumo que até aqui tomamos, somos levados a refletir sobre a poesia épica, apolínea, oriunda da contemplação da *bela aparência*. Estaria ela, que elogia a individuação, relacionada originalmente também à música, na medida em que também não leva em conta a vontade individual e que utiliza como via de expressão a linguagem? A solução nos parece estar calcada não exatamente na

⁴⁷ Referindo-se a Nietzsche, Eric Blondel associa o desvio dos instintos a favor do conceito, com a origem da cultura: “a cultura se constitui, em sua origem, sob a forma e por meio de um tipo de descompasso entre os instintos (o corpo) e o pensamento ou a expressão. Enquanto ser da cultura, o homem é normalmente doente” (2004:09).

relação com a música propriamente dita, mas sim com aquilo que a música alcança imediatamente, enquanto a palavra, essa abreviação de signo, “age primeiramente sobre o mundo dos conceitos e somente a partir daí sobre o sentimento” (NIETZSCHE, 2005B:66). O que Nietzsche chama aqui de ‘sentimento’ parece ter seu significado atrelado àquele *esquecimento*⁴⁸, nesse caso, o esquecimento da vontade individual necessário a toda arte. Nesse sentido, temos a impressão de que o ponto compartilhado por todos os tipos de arte, intuitivos ou não, diz respeito à sua finalidade⁴⁹. Contudo, esta finalidade só é compartilhada nesse modo de esquecimento específico (da vontade individual), uma vez que o esquecimento de si que dissolve completamente a individualidade é próprio apenas ao êxtase musical, oriundo da arte dionisíaca.

Na medida em que tendemos a analisar a concepção nietzschiana de uma *metafísica de artista* como um uso da linguagem que busca traduzir artisticamente efeitos fisiológicos, o sentimento de unidade promovido pela arte dionisíaca (por onde o extático tem sua individualidade momentaneamente dissolvida) assume para nós um aspecto exclusivamente metafórico. Esse sentimento de unidade tem como exigência fundamental a supressão de toda aparência, por esta se atualizar necessariamente como uma individualidade. Se a aparência é concebida em oposição à verdade, à unidade, por sua inerente característica temporal, por ser aquilo que caracteriza a transitoriedade dos fenômenos no mundo, pelo devir, basta então que seja ela suprimida para que a verdade possa emergir. É a substituição de *esquecimento da aparência* por *unidade*, de *atualização da aparência* por *indivíduo*, que nos parece o principal efeito metafórico utilizado por Nietzsche, por onde o dualismo *ser* e *devir* será apresentado por intermédio das analogias fisiológicas, do sonho e da embriaguez, que, por sua vez,

⁴⁸ Anna Hartmann Cavalcanti, analisando o pensamento de Nietzsche no período que precede a publicação de *O nascimento da tragédia*, observa que a *contemplação* apolínea está atrelada a um “desejo de ilusão e de transfiguração da existência através da arte” que caracteriza um tipo de esquecimento que difere da *metamorfose* dionisíaca: “o desejo de estar fora de si caracteriza tanto a arte apolínea quanto a dionisíaca, ambas experimentam através da contemplação ou da metamorfose um estado de esquecimento de si” (2006:57).

⁴⁹ A finalidade da arte é abordada por Nietzsche, em sua conferência *O drama musical grego*, ainda no sentido de uma compaixão, o que, para nós, assumirá em *O nascimento da tragédia* um sentido diverso, o daquele “sentimento místico de unidade”, por onde se revela o esforço pela consideração de uma arte que exija pureza (pureza moral, neste caso): “Para aclarar o mito trágico, o primeiro reclamo é justamente o de procurar o prazer a ele peculiar na esfera esteticamente pura, sem qualquer intrusão no terreno da compaixão” (1992:141).

correspondem aos impulsos divinos, apolíneo e dionisíaco, que representam aqueles estados fisiológicos consecutivamente.

Ao traduzir por uma linguagem que se aproxime ao máximo do mundo intuitivo o próprio mundo intuitivo, está implícito que esta tradução está restrita à intuição. Pensar, a partir de uma linguagem intuitiva, o mundo não-intuitivo, é uma atividade que prevê a necessidade de uma abreviação de signos substitutiva. Se entendermos que o mundo não-intuitivo é o objeto da metafísica, e se a arte é a “atividade propriamente metafísica desta vida” (op. cit.), então a metáfora utilizada para que nos refiramos ao mundo não-intuitivo deverá partir da consideração de uma arte que ultrapasse o mundo intuitivo: daí a música. Contudo, a *música* ainda cumpre aqui o papel de uma abreviação de signo e, nesse sentido, em nada corresponde ao mundo não-intuitivo.

Se a música é o elemento estético substitutivo ao mundo não-intuitivo, a *embriaguez* é o estado fisiológico que lhe é correspondente. Pela analogia com a embriaguez, Nietzsche faz uso de uma metáfora com as pulsões corporais, ao invés de insistir em uma explicação conceitual sobre o que vem a ser, na linguagem de Schopenhauer, o *sujeito puro de conhecimento*. Por meio de uma tradução em termos fisiológicos, se torna evidente uma valoração superior atribuída ao corpo, no que concerne à atividade artística, em relação ao sujeito, que Pierre Klossowski denomina como a “unidade falaciosa do preposto” (2000:68). Submetida ao corpo, no sentido de uma coesão das pulsões, esta unidade é desmembrada pela embriaguez, para que as pulsões se confundam com aquelas que emergem da própria natureza, o que prevê o esquecimento momentâneo do sistema abreviativo de signos que compõe o intelecto, “o qual sempre será repulsão por tudo aquilo que puder destruir a coesão entre o preposto e esse sistema abreviativo” (2000:69).

Assim, se entendermos por *alegoria* uma sucessão de metáforas que substituem um conceito, na medida em que toda alegoria “procura tornar intuível [o conceito] por uma imagem” (SCHOPENHAUER, 2005:319), poderemos considerar a alegoria como o uso da linguagem (das palavras) propriamente metafísico, para o jovem Nietzsche, por corresponder a uma linguagem artística, como a que mais se aproxima dos signos mesmos, concebidos aqui como as imagens do mundo que constituem, por exemplo, as alegorias. Nesse sentido, ao atribuir uma justificação estética para a existência do mundo, o que faz Nietzsche

é, mais uma vez, uma analogia entre o processo de criação da obra de arte e a criação do próprio mundo, que se redime de sua contradição interna ao efetivar-se, assim como o artista se redime de sua individualidade que o separa do mundo ao objetivar-se plenamente em sua obra.

Em síntese, ao pensar a individuação por uma perspectiva estética, Nietzsche enaltece seu aspecto aparente, em contraposição a uma longa exposição conceitual, característica de uma metafísica tradicional, onde este problema, aliás, é amplamente discutido. Ao considerar Apolo, o deus da *bela aparência*, também como o endeusamento do *principium individuationis*, Nietzsche elogia a arte intuitiva por sua capacidade de apresentar as imagens que constituem o mundo através de “um luminoso pairar no mais puro deleite” (1992:40), por onde a incessante vontade individual é apaziguada. Mas é a partir do substrato a toda beleza, da sabedoria dionisíaca que aponta o fim necessário a tudo que surgiu pelas formas determinadas da existência individual, que Nietzsche revela o aspecto existencial do seu pensamento, por onde o sentido da existência só pode ser atribuído à atualização do mundo como aparência, pensado aqui como análogo ao fenômeno estético⁵⁰, por ser o modo como a vida infinita encontra para efetivar-se, determinando-se por contornos que tendem a desatualizarem-se, isto é, como indivíduos que tendem ao desaparecimento. É desta maneira que a vida se apresenta como uma série de signos e por isso qualquer outra justificativa para a existência estaria mais distante dos signos mesmos. Justificado, então, como obra de arte da própria vida, o corpo, concebido como uma coesão atual entre pulsões, tem acesso à unidade originária que o criou, por meio de um impulso natural que dissolve sua individualidade, o que significa promover um esquecimento de si, a partir de um êxtase que confunde as suas pulsões com aquelas que emergem da própria vida. Como os órgãos de um organismo, estão os indivíduos em relação à vida. Ainda que sejam aparências que tendem ao desaparecimento, eles estão justificados e redimidos como modos da própria unidade originária.

⁵⁰ Kevin Hill, analisando a justificação estética da existência, de Nietzsche, parece-nos salientar seu aspecto metafórico, pois “não é para nós que o mundo se justifica” (2003:75), mas sim a partir da perspectiva do seu criador.

CONCLUSÃO

O pensamento de juventude de Nietzsche está cercado por reconhecidas e consensuais influências que inserem as principais reflexões contidas em *O nascimento da tragédia*, sua primeira obra publicada, em um contexto filosófico-cultural. Em nosso estudo, buscamos primeiramente elucidar os expoentes que, na Alemanha, foram fomentadores da problematização de temas comuns à obra em questão. Por isso, em nosso *Primeiro capítulo*, intitulado *Ao redor de O nascimento da tragédia*, apresentamos resumidamente o pensamento de Schiller, Schelling e Schopenhauer, mantendo o foco naquilo que cremos estar associado a pontos importantes do pensamento de Nietzsche. Em nosso *Segundo capítulo*, intitulado *A ótica estética do jovem Nietzsche*, nos atemos à consideração das reflexões nietzschianas sobre arte, metafísica, existência e linguagem, sobretudo em sua juventude, sem com isso nos impedirmos de buscar auxílio para a sua compreensão em suas obras e anotações posteriores.

Ao buscarmos a compreensão acerca do pensamento de Schiller sobre a tragédia, nos deparamos com a enorme influência do pensamento kantiano, principalmente o de sua *Crítica da faculdade do juízo*, onde são tomados como objetos os juízos estéticos. A partir do ajuizamento estético do sublime, Schiller irá canalizar suas reflexões sobre a tragédia e o seu espectador, buscando responder o que ocorre no homem quando lhe é apresentado, por meio de uma intuição, o supra-sensível. Tal apresentação só pode se dar negativamente, e por isso será a partir da dor aparente, no palco, que será viabilizada a emersão da idéia de máxima liberdade moral frente aos acontecimentos comoventes. Frente à necessidade do mundo sensível, por onde é inviabilizada a intuição da totalidade, o que culmina no desprazer, a liberdade moral, por sua vez, é oriunda da adequação ao todo viabilizada pela razão e oferece a maior satisfação possível ao homem, caracterizado por Schiller como “o ser que quer” (op. cit.). Assim, com a sua *Teoria da tragédia*, Schiller nos oferece uma reflexão sobre a satisfação moral oriunda da tragédia, que dará margens para uma perspectiva metafísica.

Por ser considerado o primeiro a conceber uma ontologia da tragédia, Schelling é considerado o primeiro a conceber o *trágico*. Sem recorrer a explicações de ordem moral, Schelling partirá do conflito entre *liberdade* e

necessidade como característica fundamental do trágico, contudo, não discordará de Schiller no que concerne ao elogio direcionado à liberdade implícito na tragédia. A novidade de Schelling consiste em considerar o mundo a partir de um *princípio incondicionado*, o *eu absoluto*, a partir do qual se pode pensar uma liberdade absoluta. Esta noção, atrelada à apresentação do mundo objetivo como uma necessidade relativa àquele princípio, elogia a liberdade frente ao inevitável, sendo nisso que consiste a intuição oferecida pelo trágico: “um conflito real entre a liberdade no sujeito e a necessidade, como necessidade objetiva” (op. cit.).

Após termos analisado as reflexões de Schelling sobre a tragédia, por onde nos é apresentado o trágico, buscamos na sua concepção de *intuição estética* uma compreensão mais ampla de sua filosofia da arte, pois será apenas a partir da intuição oferecida pela arte que será propiciado ao sujeito uma intuição do absoluto. Por apresentar “o infinito de modo finito” (op. cit.), isto é, por meio de uma intuição intelectual, a arte viabiliza a máxima liberdade, pois sendo uma atividade ao mesmo tempo consciente e inconsciente, ela ultrapassa as limitações do mundo da necessidade e apresenta sensivelmente o absoluto. Assim, para Schelling, somente pela arte será viabilizada uma intuição intelectual.

Após contextualizarmos minimamente o problema da tragédia na Alemanha, por onde se refletiu a arte de um modo geral, partimos para o autor que influenciou direta e explicitamente a elaboração de *O nascimento da tragédia*: nos referimos a Schopenhauer. Em *O mundo como vontade e representação*, ele nos apresenta uma concepção de mundo a partir de uma dualidade, onde, por um lado, há o mundo como representação, atrelado ao sujeito, e por outro, o mundo como Vontade, como força criadora indivisa, que constitui essencialmente tudo aquilo que existe. Esta dualidade decorre do pressuposto de que esta “realidade imediatamente dada seja uma ilusão” (op. cit.), uma ilusão inerente ao sujeito, compreendido individualmente como um *grau de objetivação da Vontade*, que, por sua vez, revela sua contradição interna por apresentar-se como um aglomerado de singularidades, limitadas pelo tempo e pelo espaço, isto é, pelo *principium individuationis*.

Ao analisarmos a teoria da arte de Schopenhauer, encontramos nela implícita também a noção de *intuição intelectual* atrelada à arte, por onde denominamos *intuição estética* a capacidade da arte oferecer uma intuição da *Idéia*, ao suprimir o sujeito individual e fazer desaparecer a sua vontade, dando

lugar, assim, ao *sujeito puro de conhecimento*, isento momentaneamente da sua incessante insatisfação, para quem o mundo torna-se uma suprema objetividade. A intuição estética, em Schopenhauer, nos pareceu estar relacionada necessariamente à imagem, a ponto do próprio sonho poder ser considerado um meio para ela, pois, além de destituir necessariamente a vontade individual, ele é composto sobretudo por imagens.

A poesia é considerada por Schopenhauer o único tipo de arte que apresenta conceitos, por intermédio do poder que exerce sobre a fantasia humana a alegoria, reafirmando a tese de que imagens mentais podem gerar intuições estéticas. Sobre suas considerações acerca da tragédia grega, concluímos que seu objetivo seja apresentar a contradição interna da Vontade por meio da apresentação do sofrimento humano, oriundo da ilusão de sua liberdade individual.

Schopenhauer oferece uma concepção inovadora sobre a música, pois esta arte que ultrapassa até mesmo o mundo intuitivo é considerada por ele uma “imediate objetivação e cópia de toda vontade” (op. cit.). A música assume aqui um aspecto superior a toda arte intuitiva por não necessitar de mediação representativa para objetivar-se, ao contrário, por si só ela pode ser considerada modelo para o mundo, uma vez que o mundo pode ser considerado “música corporificada”. Concluímos que essa expressão relaciona-se a uma concepção de mundo como fenômeno estético, pois para o mundo como mera representação o autor já utiliza a expressão “Vontade corporificada”. Assim, a análise feita sobre a música, por Schopenhauer, nos pareceu estar repleta de considerações analógicas, o que significa que a relação entre *música* e *Vontade* pode ser pensada como simplesmente alegórica, por ele apenas substituir em sua análise, por exemplo, *tom* por *matéria*, ao referir-se à música e *Vontade*, respectivamente.

Na análise concedida ao *principium individuationis*, nos deparamos primeiramente com a relação entre *corpo* e *vontade*, que se diferenciam apenas de modo contextual, pois para o indivíduo “todo ato verdadeiro de sua vontade é simultânea e inevitavelmente também um movimento de seu corpo” (op. cit.). Para Schopenhauer, é a partir de uma analogia com a realidade do nosso próprio corpo, que atribuímos a realidade aos objetos exteriores, por onde fica implícito que a partir da analogia com nossa vontade individual podemos conceber uma Vontade primordial. O corpo, como tudo que é individual, se objetiva necessariamente no

tempo e no *espaço*, estas formas que consistem, portanto, no princípio de individuação, que prevê um sujeito para o qual apareça. Ao afirmar que o *principium individuationis* “convém apenas à cognoscibilidade das coisas, não a elas mesmas” (op. cit.) Schopenhauer nos leva a refletir sobre o aspecto alegórico do próprio conhecimento humano, por onde a condição de conhecimento coincide com as limitações da necessidade. A saída parece estar relacionada à destituição da individualidade, por onde o sujeito se direciona diretamente aos *graus de objetivações da vontade*, às Idéias, tornando-se, assim, *sujeito puro de conhecimento*.

Em nosso *Segundo capítulo*, nos concentramos no pensamento de juventude de Nietzsche, onde *O nascimento da tragédia* culmina como uma obra que reflete sobre *arte, metafísica, existência e linguagem*. A reflexão sobre a tragédia grega e seu surgimento está repleta de analogias, a ponto de deuses gregos serem utilizados como figuras que buscam enaltecer um uso intuitivo da linguagem frente ao conceitual. Com Apolo e Dionísio, Nietzsche mantém um diálogo com alguns pensadores que lhe precedem, no intuito de apresentar a arte como “tarefa suprema e a atividade propriamente metafísica desta vida” (op. cit.). O pano de fundo utilizado para apresentar os problemas filosóficos é o surgimento da tragédia na Grécia antiga, em um ponto onde arte e religião são equivalentes e seu aspecto inconsciente enaltificado como o fomentador do estado criativo, sendo a música, a arte extática dionisíaca, considerada o elemento estético análogo ao inconsciente.

Ao traçarmos um paralelo entre a *Teoria da tragédia*, de Schiller, e *O nascimento da tragédia*, observamos que aquilo que o primeiro pensa como a apresentação do supra-sensível, o segundo irá denominar como uma seqüência de imagens oníricas que têm como substrato a sabedoria dionisíaca. Por outro lado, concluímos que há uma diferença fundamental entre o pensamento de ambos no que concerne à finalidade da tragédia: se para Schiller é, a partir da compaixão, a *liberdade moral*, para Nietzsche, tal fim diz respeito àquele “sentimento místico de unidade” (op. cit.) que culmina no “consolo metafísico da tragédia”, oriundo do “espírito formador de mitos, que é o da música” (NIETZSCHE, 1992:106).

O conflito trágico apresentado em termos de *liberdade e necessidade*, concluímos ser comum a Schelling e Nietzsche, a ponto de nos parecer até mesmo equivalentes o “eu absoluto”, do primeiro, com aquilo que o segundo descreve em

termos fisiológicos a partir da analogia com a embriaguez. A liberdade calcada no *incondicionado*, no *inconsciente*, na dissolução da individualidade, atrelada ao mundo fenomenal, de necessidades, parece-nos convergir em ambos os autores. A divergência fundamental encontrada diz respeito à supremacia oferecida por Nietzsche à música, como a arte que ultrapassa até mesmo a intuição, contudo, em ambos está claro que só pela arte se pode intuir o absoluto.

A concepção de arte, de Nietzsche, de um modo geral, assemelha-se a de Schopenhauer. Sobre a música, Nietzsche chega a defini-la como “linguagem imediata da vontade” (1992:101), assim como o faz seu predecessor. Por ultrapassar a intuição, a música é considerada uma manifestação imediata da Vontade, que promove a elevação da significação do mundo de aparências, consistindo justamente nisso a sua capacidade de criar mitos. A concepção de mito, portanto, é aqui atrelada à noção de *bela aparência*, de aparência onírica, por onde os homens criaram, por exemplo, os deuses olímpicos. Se a música ultrapassa o mundo intuitivo então ela não está restrita às delimitações do *principium individuationis*, ao contrário, ela tem a capacidade de promover a dissolução da individualidade, por esta significar a atualização do mundo como aparência, ou seja, como uma intuição que prevê um correlato subjetivo. A condição necessária para toda intuição, a relação *sujeito e objeto*, se mantém em todos os outros tipos de arte, desde que o sujeito seja *puro*, isto é, destituído de vontade individual. No que concerne à canção lírica, a ruptura com Schopenhauer é explicitada por Nietzsche, por este desconsiderar que haja alguma alternância entre a vontade individual e aquela pureza exigida pela arte, nesta manifestação estética específica. Nietzsche irá concluir que o lirismo consiste em uma expressão da unidade primordial, oriundo de um estado de ânimo musical, que inclusive o caracteriza como arte dionisíaca.

A análise sobre a concepção de *corpo* mais uma vez nos apresentou uma convergência entre o pensamento de Schopenhauer e Nietzsche. Em ambos, o *corpo* está atrelado às noções de *vontade e aparência*, a ponto de, ao suprimir a primeira, a segunda elevar o corpo a uma consideração unicamente estética. O corpo, destituído momentaneamente de vontade, vê a si mesmo como apenas mais um objeto de contemplação dentre tantos outros, tendo sua individualidade suplantada somente nas aparências que se apresentam em um processo de coexistência e permanente atualização por meio de formas diferenciadas. Se

Schopenhauer concebe que é a partir da analogia com a vontade individual, identificada aqui com o corpo, que se pode pensar o mundo como Vontade, Nietzsche irá partir das analogias a estados fisiológicos, pelos “universos artísticos” do sonho e da embriaguez, para caracterizar os impulsos apolíneo e dionisíaco. Para Nietzsche, ambos os impulsos desconsideram a individualidade do artista, mas só o impulso dionisíaco fomenta um estado fisiológico análogo ao da embriaguez, que destrói momentaneamente a individualidade por promover um êxtase corporal que sublima o ânimo, simbolizando diretamente o Uno-primordial, sendo a música o seu elemento estético correspondente. A arte apolínea, por sua vez, é intuitiva e simboliza o Uno-primordial indiretamente, por meio da aparência.

O corpo, alheio à sua vontade, portanto, consiste em mais uma aparência em constante atualização, condicionada a uma perspectiva. Esta condição se refere ao *principium individuationis*, que Schopenhauer concebe como a união entre *tempo* e *espaço*. Em Nietzsche, é pela individuação que o Uno-primordial encontra um meio de contemplar a si mesmo, traduzindo a sua eternidade por meio de formas, que se apresentam em permanente transformação. Como o endeusamento do *principium individuationis*, Apolo é o deus da *bela aparência*, a aparência que comunica prazer, que eleva o significado do que existe ao de uma obra de arte. Com o fim de enaltecer o caráter figurativo da linguagem de Nietzsche, propomos então uma leitura daquele *principium* como um princípio de atualização do mundo como aparência, de modo que se pressuponha a presença indispensável daquele que contempla o que aparece e que se permita que sua própria individualidade seja esquecida quando até mesmo a aparição do seu próprio corpo não for levada em conta. A atualização do mundo como aparência também prevê um processo de permanente criação e aniquilação dos indivíduos, de modo que por essa concepção o princípio de individuação enaltece a vida por duas vias: pela consideração estética que lhe é atribuída e pela tragicidade pensada como inerente à sua existência, de modo que ambas terminam por afirmar o valor do instante. A aparência é apresentada ao longo de *O nascimento da tragédia* como um elemento de proteção à existência individual, de modo que concluímos que o sonho, por constituir-se como o universo da *bela aparência*, pensado como condição para o surgimento da arte apolínea, seria um meio de proteção da

individualidade durante o estado fisiológico do sono, ao fomentar uma intuição estética.

Assim, tendemos a absorver a teoria da arte de *O nascimento da tragédia* em concomitância com o problema sobre o valor da existência, a ponto de compreendermos a *metafísica de artista* como uma metáfora de uma experiência estética que afirme a vida em sua pluralidade. Nietzsche encontra na arte trágica a analogia com os estados fisiológicos inerentes a vida humana: o sofrimento e a serenidade. A tragédia grega teria sido um pacto de paz entre esses dois instintos naturais, análogos aos impulsos artísticos da música e da bela aparência, do dionisíaco e do apolíneo. Por ultrapassar o mundo da intuição, à música é atribuído o maior grau de hierarquia metafísica. Por ser considerada por Nietzsche a hipótese de haver uma “disposição musical de espírito” para justificar que a poesia lírica não seja subjetiva, somos levados a pensar na possibilidade de haver também um esquecimento parcial inerente a intuição estética, que caracterizaria a desconsideração da vontade individual no processo de criação artística em geral. Somente nesse sentido poderíamos compreender o que significa dizer que a arte é a “tarefa suprema e a atividade propriamente metafísica desta vida” (op. cit.). Isso decorre do pressuposto de que a dissolução da individualidade promovida pela arte dionisíaca seja apenas uma metáfora sobre um estado fisiológico que ultrapassa toda intuição, inclusive a intuição do próprio corpo, enquanto aparência, para que se possa “experimentalmente” a unidade primordial.

Por fim, concluímos que ao se referir à arte como uma atividade metafísica, o que faz Nietzsche é atribuir a impulsos fisiológicos, por meio de uma metáfora, as características exigidas pela metafísica tradicional, como a contraposição entre a totalidade e o particular, por exemplo. A música, arte não-intuitiva, expressa simbolicamente o todo, as artes figurativas expressam as partes. Essencial à arte em geral seria o *esquecimento de si*, pois sem ele a parte não se objetivaria. O esquecimento absoluto de si prevê o esquecimento da aparência, nomeado por Nietzsche como a dissolução do individual e caracteriza a *unidade*; por outro lado, a recordação de si, ao menos como imagem, significa a atualização da aparência e caracteriza o *indivíduo*. Pelo uso artístico que faz da linguagem, Nietzsche traduz a metafísica por meio de estados fisiológicos, evidenciando seu elogio às pulsões do corpo, pensado como a própria individuação, oriundo da atualização permanente do mundo como aparência, a

ponto de sua mera existência ser passiva do atributo estético e o próprio mundo vir a ser justificado como obra de arte.

BIBLIOGRAFIA:

ANDERSON, R. L. **Nietzsche on Truth, Illusion, and Redemption**. Oxford: Blackwell Publishing, 2005.

BENCHIMOL, M. **Apolo e Dionísio – Arte, filosofia e crítica da cultura no primeiro Nietzsche**. São Paulo: Annablume, 2003.

BLONDEL, E. Nietzsche: a vida e a metáfora. In: **Cadernos Nietzsche**. Número XVI. São Paulo: GEN, 2004.

BORNHEIM, G. Aspectos filosóficos do romantismo. Porto Alegre: Instituto Estadual do Livro, 1959.

CAVALCANTI, A. H. Arte como experiência: a tragédia antiga segundo a interpretação de Nietzsche. In: **Nietzsche e os Gregos – Arte, memória e educação: Assim falou Nietzsche V**. Rio de Janeiro: DP&A Editora, 2006, pp. 49-63.

DANTO, A. C. **Nietzsche as philosopher**. Nova York: C. U. Press, 1980.

DELEUZE, G. **Nietzsche**. Tradução: Alberto Campos. Lisboa: Edições 70, 1956.

_____. **Nietzsche e a Filosofia**. Tradução: Edmundo Fernandes Dias. Rio de Janeiro: Editora Rio, 1976.

DIAS, R. **Nietzsche e a Música**. São Paulo: Unijuí, 2005.

_____. Nietzsche e Schopenhauer: uma primeira ruptura. In: **A fidelidade à Terra - Arte, natureza e política: Assim falou Nietzsche IV**, Rio de Janeiro: DP&A Editora, 2003, pp. 231-243.

FINK, E. **A Filosofia de Nietzsche**. Tradução: Joaquim Lourenço, Lisboa: Presença, 1988.

_____. Nova experiência do mundo em Nietzsche. In: **Nietzsche hoje? Colóquio de Cerisy**. Organização: Scarlett Marton. Tradução: M. Nascimento e S. S. Goldberg. São Paulo: Brasiliense, 1985, pp. 168-192.

HARTMANN, N. **La filosofía del idealismo alemán**. Tradução de Hernán Zucchi. Buenos Aires: Sudamericana, 1960.

HILL, R. K. **Nietzsche's Critiques: The Kantian Foundations of His Thought**. Oxford: OxfordUniversity Press, 2003.

KANT, I. Crítica da faculdade do juízo. Tradução de Valério Rohden e Antonio Marques. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2008.

_____. **Crítica da Razão Pura**. Tradução de Manuela P. dos Santos e Alexandre F. Morujão. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2001.

_____. **Crítica da Razão Pura**. Tradução de Valério Rohden. São Paulo: Abril, 1974.

KLOSSOWSKI, P. Nietzsche e o círculo vicioso. Tradução: Hortência S. Lencastre. Rio de Janeiro: Pazulin, 2000.

LEA, F. A. **The tragic philosopher – A study of Friedrich Nietzsche**. Londres, Methuen, 1957.

LEVINE, Peter. **Nietzsche and the Modern Crisis of the Humanities**. S. U. of New York Press, 1995, pp. 99-116.

MACHADO, R.(org.). **Nietzsche e a polêmica sobre O Nascimento da Tragédia** / textos de Rohde, Wagner e Wilamowitz-Möllendorff; introdução de Roberto Machado. Tradução: Pedro Sússekind. Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 2005.

_____. **Nietzsche e a Verdade**. Rio de Janeiro: Rocco, 1985.

_____. **O Nascimento do Trágico: De Schiller a Nietzsche**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2006.

MANN, T. **O pensamento vivo de Schopenhauer**. Tradução: Pedro Ferraz do Amaral. São Paulo: Martins, 1941.

MURICY, K. As figuras da verdade. In: **O que nos faz pensar**. Volume XIV. Rio de Janeiro: PUC, 2000, pp. 25-41.

NIETZSCHE, F. *A filosofia na época trágica dos gregos*. Tradução: Rubens R. Torres Filho. In: **Os Pensadores**, volume “Os Pré-Socráticos”. São Paulo: Nova Cultural, 1996.

_____. **A Visão Dionisíaca do Mundo**. Tradução: M. S. P. Fernandes e M. C. S. Souza. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

_____. Correspondencia. In: **Obras Completas**. Volume XV. Tradução: Felipe González Vicen. Buenos Aires: Aguilar, 1951, pp. 105-201.

_____. **Crepúsculo dos ídolos**. Tradução: Edson Bini e Márcio Pugliesi. São Paulo: Hemus, 1984.

_____. Die Geburt der Tragödie. In: **Kritische Studienausgabe**, Band. I, edição de Colli e Montinari, Berlim/ Nova Yorque: Walter de Gruyter, 1988.

_____. **Ecce Homo**. Tradução: F. J. C. Moreno. Madrid: M. E. editores, 1993.

_____. **El libro del filósofo**. Tradução: Ambrosio Berasain. Madrid: Taurus, 1974.

_____. **Estética y teoria de las artes.** Madrid: Alianza, 1999.

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

_____. **La naissance de la tragédie.** Tradução: Philippe Lacoue-Labarthe. Paris: Éditions Gallimard, 1994.

_____. O drama musical grego. In: **A Visão Dionisíaca do Mundo.** Tradução: M. S. P. Fernandes e M. C. S. Souza. São Paulo: Martins Fontes, 2005B. Izquierdo, A. Prólogo. In: **Friedrich Nietzsche: Estética y teoria de las artes.** Madrid: Alianza, 1999, pp. 9 – 42.

_____. **O Nascimento da Tragédia.** Tradução de J. Guinsburg. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

_____. **The Birth of Tragedy.** Tradução: Francis Golffing, Nova York: Doubleday & Company, 1956.

REED, T. J. Nietzsche's animal: Idea, image and influence. In: **Nietzsche: imagery and thought,** Methuen, Londres, 1978, pp. 159-179.

ROHDE, E. Resenha (recusada) para a Literarische Zentralblatt. In: **Nietzsche e a polêmica sobre O Nascimento da Tragédia.** Tradução: Pedro Süssekind. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.

SHELLING, F.W.J. **Filosofia da arte.** Tradução de Márcio Suzuki. São paulo: Edusp, 2001.

_____. **Lê système de l'idéalisme transcendantal.** Louvain, Peeters, 1978.

SCHOPENHAUER, A. **O mundo como vontade e representação.** Tradução de Jair Barboza. São Paulo: Unesp, 2005.

_____. **O mundo como Vontade e Representação.** Tradução de M. F. Sá Correia, Rio de Janeiro: Contraponto, 2001.

SCHILLER, F. **Teoria da tragédia.** Tradução: Flávio Meurer. São Paulo, Herder, 1964.

SILK, M. S.; STERN, J. P. **Nietzsche on tragedy.** Londres: Cambridge, 1981.

SIMMEL, G. **Schopenhauer y Nietzsche.** Tradução de José R. Pérez Bances. Madrid: Francisco Beltran, 1915.

SOLOMON, R.C. *Nietzsche ad hominem: Perspectivism, personality and rerreriment revisited.* In: **The Cambridge Companion to Nietzsche.** Nova York: C. U. Press, 1996, pp. 180-222.

SUAREZ, F. **Disputaciones Metafísicas**. Volume I. Tradução: S. R. Romeo, S. C. Sánchez e A. P. Zanon, Madrid: Editorial Gredos, 1960.

SUAREZ, R. Nota sobre ser e representação em “O Nascimento da Tragédia”. In: **Assim falou Nietzsche II – Memória, Tragédia e Cultura**, Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2000, pp. 133-142.