

UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ
SETOR DE CIÊNCIAS HUMANAS, LETRAS E ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM FILOSOFIA – MESTRADO
ÁREA DE CONCENTRAÇÃO: HISTÓRIA DA FILOSOFIA MODERNA E
CONTEMPORÂNEA

DISSERTAÇÃO DE MESTRADO

**MUNDO E EXISTÊNCIA COMO FENÔMENO ESTÉTICO: A
METAFÍSICA DA ARTE NO *NASCIMENTO DA TRAGÉDIA***

EDY GIANEZ SILVA

CURITIBA
2009

UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ
SETOR DE CIÊNCIAS HUMANAS, LETRAS E ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM FILOSOFIA – MESTRADO
ÁREA DE CONCENTRAÇÃO: HISTÓRIA DA FILOSOFIA MODERNA E
CONTEMPORÂNEA

EDY GIANEZ SILVA

MUNDO E EXISTÊNCIA COMO FENÔMENO ESTÉTICO: A
METAFÍSICA DA ARTE NO *NASCIMENTO DA TRAGÉDIA*

Dissertação apresentada como requisito parcial
para a obtenção do grau de Mestre em Filosofia.
Curso de Mestrado em Filosofia do Setor de
Ciências Humanas, Letras e Artes da Universidade
Federal do Paraná.

Orientador: Joel Alves de Souza.

Curitiba
2009



Universidade Federal do Paraná
Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes
Programa de Pós-Graduação em FILOSOFIA - Mestrado

ATA SESSÃO DE DEFESA DE DISSERTAÇÃO

Defesa n.º 44 de 2009

Ata da Sessão Pública, de Exame de Dissertação
para Obtenção do Grau de MESTRE em
FILOSOFIA, área de concentração: **HISTÓRIA DA
FILOSOFIA MODERNA E CONTEMPORÂNEA.**

Ao décimo oitavo dia do mês de novembro de dois mil e nove, às quatorze horas e trinta minutos, nas dependências do Programa de Pós-Graduação em Filosofia – Mestrado, do Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes da Universidade Federal do Paraná, reuniu-se a banca examinadora designada pelo Colegiado do Curso de Pós-Graduação em FILOSOFIA, composta pelos professores: Dr. Paulo Vieira Neto (UFPR), Dr. Antonio Edmilson Paschoal (PUCPR), sob a orientação do professor Dr. Joel Alves de Souza, com a finalidade de julgar a dissertação do(a) candidato(a) EDY GIANEZ SILVA, intitulada "**MUNDO E EXISTÊNCIA COMO FENÔMENO ESTÉTICO: A MATAFÍSICA DA ARTE NO NASCIMENTO DA TRAGÉDIA**" para obtenção do grau de mestre em FILOSOFIA. O desenvolvimento dos trabalhos seguiu o roteiro de sessão de defesa estabelecido pelo Programa de Pós-Graduação em Filosofia, com abertura, condução e encerramento da sessão solene de defesa, feitos pelo Professor Dr. Joel Alves de Souza. Após haver analisado o referido trabalho e arguido o(a) candidato(a), os membros da banca examinadora deliberaram pela "HABILITANDO-O" do(a) acadêmico(a), HABILITANDO-O ou NÃO ao título de Mestre em FILOSOFIA, na área de concentração em HISTÓRIA DA FILOSOFIA MODERNA E CONTEMPORÂNEA, desde que apresente a versão definitiva da dissertação conforme Resoluções da UFPR e Regimento Interno do Programa de Pós-Graduação em Filosofia - Mestrado. E para constar, eu Áurea Junglos, Secretária Administrativa do Programa de Pós-Graduação em Filosofia da UFPR, lavrei a presente ata, que vai assinada por mim e pelos membros da banca.

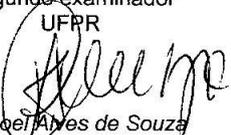
Curitiba, 18 de março de 2009.

Aurea Junglos

Secretaria Administrativa da PGFILOS/UFPR


Dr. Antonio Edmilson Paschoal
Primeiro examinador
PUCPR


Dr. Paulo Vieira Neto
Segundo examinador
UFPR


Dr. Joel Alves de Souza
Orientador e Presidente da banca examinadora
UFPR

*Dedico esse trabalho aos meus pais, à
Mariana, e aos meus amigos.*

*Desea el cambio; exáltate para la llama en que algo
se te escapa, que luce en
[transustanciaciones;
ese ánimo que esboza, dueño de lo terrestre,
prefiere la inflexión en la figura en
[vuelo.*

*Lo que en quedar se encierra es ya lo vuelto rígido;
¿se siente bien seguro bajo el gris
[invisible?*

*Espera, algo muy duro anuncia desde lejos
lo duro: Ay. se suspende el ausente martillo.*

*Quien mana como fuente; el reconocimiento
le conoce y le guía por la creación serena,
que tanto se termina con principio, y comienza*

*con fin. Feliz espacio viene de la ruptura
que cruza con asombro. Y la Dafne
[cambiada,
quiere, laurel sensible, que te cambies en
[viento.*

(Rainer Maria Rilke – Sonetos a Orfeu, Segunda Parte, XII)

RESUMO

O que nos faz ver a óptica da vida colocada sobre a da arte e a da ciência? Tal sobreposição fora tanto o exercício realizado por Nietzsche em sua primeira obra – *O nascimento da Tragédia* –, quanto uma preocupação constante para seu autor, que dezesseis anos mais tarde, ao escrever um novo prefácio para o livro, ainda encontrava-se às voltas com tal questão. A resposta para aquela pergunta nos fora dada através da seguinte proposição: “mundo e existência só se justificam como fenômeno estético”. Porém, o que vem a ser este “fenômeno estético” que justifica o mundo e a existência? A chave para abriremos tal proposição e revelarmos sua relação para com aquele jogo de lentes nietzscheano é a metafísica da arte, conceito que, por sua vez, nos coloca o problema de distinguirmos o que nele há de metafísica e o que nele há de arte. Embora seu próprio autor tenha julgado *O Nascimento da Tragédia* um livro de primícias, de erros filológicos, de nefastas influências, nosso esforço será o de mostrar a importância dessa obra, na medida em que ela nos oferta a configuração primeira do pensamento nietzscheano acerca da vida.

Palavras-chave: Metafísica da arte, criação, vida.

ABSTRACT

What makes us see the optics of life placed on the art and science? This overlap was both the exercise conducted by Nietzsche in his first book - *The Birth of Tragedy* -, as a constant concern for its author, who sixteen years later, when writing a new preface to the book, yet it was the turn with this issue. The answer to that question was given by the following proposition: "world and existence are only justified as aesthetic phenomenon." But what is it this "aesthetic phenomenon" that justifies the existence and the world? The key to opening this proposition and to disclose their relationship with that nietzschean set of lenses is the metaphysics of art, a concept which, in turn, puts us in the problem of distinguishing what it has to metaphysics and what it has to art. Although its author himself had judged *The Birth of Tragedy* a book of firstling, of philological mistakes and negative influences, our effort is to show the importance of this work, in that it offered in the first configuration of nietzschian thoughts about the life.

Keywords: metaphysics of art, criation, life

SUMÁRIO

<u>INTRODUÇÃO</u>	9
<u>Capítulo I - O olhar além do olhar: da intelecção lógica à introvisão, ou parindo.</u>	12
<u>Capítulo II - O olhar além do olhar: do esquartejamento estético à arte total.</u>	22
<u>Capítulo III - As artes e os deuses: nível estético-filológico da metafísica da arte.</u>	34
<u>Capítulo IV - As metafísicas do <i>Nascimento da Tragédia</i>.</u>	53
<u>Capítulo V - Jogando com Nietzsche: o jogo como relação entre Uno-Primordial e Mundo das belas aparências.</u>	69
<u>Capítulo VI - A tese essencial</u>	82
<u>CONCLUSÃO</u>	99
<u>BIBLIOGRAFIA</u>	101

INTRODUÇÃO

Um trabalho de juventude, uma obra difícil, um livro problemático, e, no entanto, um tema que se tornará recorrente: o *Nascimento da Tragédia* traz à tona a preocupação de Nietzsche com o fenômeno do trágico. Muito embora neste primeiro livro tal assunto apareça vinculado às obrigações acadêmicas de seu autor à época, ou seja, ao seu trabalho filológico desenvolvido como professor na Faculdade da Basileia, será possível notarmos como a análise “introvisionária” de Nietzsche não só o coloca muito além de seus amigos de cátedra, como também o alça à categoria de pensador fundamental da, e para a humanidade.

Neste livro publicado em 1871 com o título *O nascimento da Tragédia a partir do espírito da música*, Nietzsche abandona o procedimento científico da análise lógica para adotar a “certeza imediata da introvisão [*Anschauung*]”, isto é, para adotar o olhar integral da intuição. Como Nietzsche mesmo irá dizer, a introvisão é um olhar para além do olhar (NIETZSCHE, 2003, p. 139) que revela o objeto visado em sua totalidade. Mas, ao mirar para além do mero olhar detalhista e parcial da ciência filológica, o autor vislumbraria aquilo que se transformará em seu *moto continuum*, a saber, o pensamento acerca da vida.

Tal como Thomas Mann, acreditamos que neste escrito inicial de Nietzsche já estaria contido o conteúdo principal de seu pensamento, sendo as obras posteriores mais uma mudança de entonação, do que de posição. Desse modo, a obra *O Nascimento da Tragédia* possuiria a configuração primeira daquilo que podemos chamar de pensamento vital nietzscheano. É evidente, contudo, que tal defesa de um pensamento único em Nietzsche, bem como a definição de sua unidade como sendo a vida, enfrenta objeções. Por isto, o que gostaríamos de mostrar nesse momento é apenas o modo como encontra-se configurado nessa obra tal pensamento vital, e de que maneira Nietzsche o desenvolve, deixando para trabalhos futuros o ônus de costurar este *moto continuum* com as demais obras do autor.

Este presente trabalho baseia-se, por sua vez, nessa passagem singular da primeira obra de Nietzsche, onde o autor se pergunta sobre o prazer estético suscitado pela arte trágica:

Aqui se faz agora necessário, com uma audaz arremetida, saltar para dentro de uma metafísica da arte, retomando a minha proposição anterior, de que a existência e o mundo aparecem justificados somente como fenômeno estético: nesse sentido precisamente o mito trágico nos deve convencer de que mesmo o feio e o desarmônico são um jogo artístico que a vontade, na perene plenitude de seu prazer, joga consigo própria. (NIETZSCHE, 2003, p.141).

Nietzsche abordará, portanto, o fenômeno do trágico entre os gregos a partir de seu conceito de metafísica da arte, uma união controversa entre dois discursos, um que diz respeito à ciência estética e à filologia, e outro que diz respeito à filosofia e à metafísica. Embora os erros das hipóteses estético-filológicas elaboradas por Nietzsche pesem contra o valor que esse primeiro nível da metafísica da arte possa ter em sua composição, este conceito não pode ser de todo descartado, pois ao averiguarmos seu nível filosófico-metafísico, poderemos não só compreender o real sentido dessa que é a proposição essencial do *Nascimento da Tragédia* – “mundo e existência só se justificam como fenômeno estético” –, como também acessarmos a configuração primeira do pensamento vital nietzscheano que se esconde por detrás de tal proposição. Não que ao falarmos de uma “metafísica” presente nessa primeira obra estejamos isentos de crítica, afinal, ela é um dos ídolos atingidos pelo martelo de Nietzsche nos escritos dos anos posteriores à sua saída da Faculdade da Basileia. Contudo, tratar-se-ia no *Nascimento da Tragédia* de uma metafísica que, apesar de mantida a mesma denominação, se mostra diferente da metafísica socrático-platônica, a qual, por sua vez, Nietzsche já critica em sua obra inaugural ao determinar o “socratismo estético” presente nas peças de Eurípedes como sendo o fim da arte trágica.

Temos, então, a configuração primeira do pensamento vital nietzscheano presente no *Nascimento da Tragédia* através da proposição “mundo e existência só se justificam como fenômeno estético”, o acesso a esta proposição através do conceito-chave da metafísica da arte, e a problemática em torno deste conceito que nos leva, por um lado, a delinear o que há de estético e o que há de metafísico

na composição do mesmo, e, por outro, a diferenciarmos esse discurso metafísico de uma possível vinculação com a tradição metafísica combatida por Nietzsche em seus escritos posteriores, bem como diferenciarmos as hipóteses estéticas presentes na obra de uma justificativa estética da vida.

Desse modo, o presente trabalho encontra-se dividido em basicamente três partes: uma primeira, onde discutir-se-á a mudança metodológica entre intelecção lógica e intuição, e sua implicação estética; uma segunda, onde serão analisados os níveis estético-filológico e filosófico-metafísico do conceito de metafísica da arte; e uma última parte, que trará um aprofundamento da discussão em torno do conceito de jogo cósmico, de modo que possamos distinguir a metafísica nietzscheana do *Nascimento da Tragédia* das outras que ali encontram-se em movimento, bem como nos aprofundaremos na discussão acerca da proposição essencial da obra, de maneira que seja possível desvendarmos seu real sentido “estético”, como também sua relação com o pensamento vital nietzscheano.

Com isto esperamos situar *O Nascimento da Tragédia* como um livro de fundamental importância para o desenvolvimento do pensamento nietzscheano, não por ser alvo das futuras auto-análises de seu autor – o qual acusa a obra de estar comprometida pela sua vinculação à fórmulas schopenhaurianas e wagnerianas –, ou por ser um tratado estético acerca da arte trágica – o qual se poria em conflito não só com os acadêmicos da época, mas também com uma tradição de pensadores que buscaram olhar para o trágico uma explicação filosófica - mas, sim, por ser o germe de um pensamento que vê a vida, isto é, o mundo e a existência como um eterno movimento de criação, um movimento estético onde a construção e a destruição fazem parte de um e mesmo jogo cósmico.

Capítulo I - O olhar além do olhar: da inteligência lógica à introvisão, ou parindo.

Em 1871, com 27 anos, o jovem professor de Filologia da Universidade da Basileia, Friedrich Nietzsche, publicaria a primeira edição de sua obra “*O Nascimento da Tragédia a partir do espírito da música*”, cujo primeiro parágrafo já revelaria o tom polêmico e o caráter inovador do texto que viria a seguir:

Teremos ganho muito a favor da ciência estética se chegarmos não apenas à inteligência lógica mas à certeza imediata da intuição [*Anschauung*] de que o contínuo desenvolvimento da arte está ligado à duplicidade do *apolíneo* e do *dionisíaco*, da mesma maneira como a procriação depende da dualidade dos sexos, em que a luta é incessante e onde intervêm periódicas reconciliações. (NIETZSCHE, 2003, p. 27).

Nota-se, neste trecho, que Nietzsche não estaria oferecendo somente *um* ganho à ciência estética, mas, sim, *dois*: 1) a constatação de que o desenvolvimento da arte está relacionado a dois princípios, os quais o autor chamará de *apolíneo* e *dionisíaco*, 2) a mudança no modo de compreender este desenvolvimento, passando da inteligência lógica para a “introvisão”. Essa mudança seria uma dentre tantas outras polêmicas geradas pela obra inaugural de Nietzsche, pois representa, de um lado, o distanciamento tomado por ele em relação ao procedimento adotado por seus mestres e companheiros de cátedra na Faculdade de Filologia da Basileia, do outro, a aproximação com uma de suas maiores influências na época: a filosofia de Arthur Schopenhauer.

Nossa tarefa neste primeiro momento será definir o ponto do qual Nietzsche pretende afastar-se no *Nascimento da Tragédia*, a saber: a inteligência lógica. Este modo rigoroso de compreender os fatos era utilizado pela ciência como item fundamental de seu procedimento. Tal rigor foi caracterizado por Ulrich von Wilamowitz-Möllendorff em determinada passagem de seu texto intitulado *Filologia do Futuro!*, publicado no ano de 1872, na qual mostrava os cientistas como heróis que honradamente defendem a veracidade de suas ciências avançando apenas de “conhecimento em conhecimento” e compreendendo “cada fenômeno histórico

somente a partir das condições da época em que eles se desenvolveram”, vendo “sua justificativa na própria necessidade histórica”.

Assim, a ciência filológica compreende a cultura antiga (sua história, literatura, filosofia e arte) mediante investigação arqueológica e análise dos textos e documentos da época, fundamentando a veracidade de sua compreensão no avanço sistemático do conhecimento dos acontecimentos em sua relação necessária com as condições históricas. Como uma casa que vai sendo erguida tijolo após tijolo, a Filologia erguia seu saber fato após fato, tendo como nível a inteligência lógica que garantiria a solidez e segurança da construção como um todo.

Entretanto, Nietzsche não estava completamente confiante sobre essas garantias. Passou, então, a procurar por um princípio em que a multiplicidade dos fatos históricos pudesse ser agrupada em uma unidade. Inicia-se o processo de afastamento de Nietzsche em relação à ciência filológica e à inteligência lógica, e que se tornará mais intenso a partir do contato do autor com a obra de Arthur Schopenhauer, entre 1865 e 1866. Neste período Nietzsche estava mudando de Bonn para Leipzig, atendendo ao convite feito por seu mestre, Friedrich Ritschl, para que fosse estudar filologia com ele. Podemos dizer que em Leipzig Nietzsche levaria uma “vida dupla”: ao mesmo tempo em que era elogiado por seus escritos filológicos (como, por exemplo, o trabalho sobre Teógnis), a leitura de *O mundo como vontade e representação*, de Schopenhauer, causava-lhe um estranhamento para com sua situação acadêmica, seja do ponto de vista estilístico, seja do ponto de vista teórico. Estes dois pontos são comentados por Nietzsche numa carta de 6 de Abril de 1867 a seu amigo Carl von Gersdorf:

[...] A verdade seja dita, não queria voltar a escrever tão difícil, tão seco e tão ocupado pela lógica, como o fiz, por exemplo, em meu trabalho sobre Teógnis. [...] Não é possível negar, com efeito, que a maioria dos filólogos carece daquela patética visão de conjunto da Antiguidade, e carecem dela porque se situam demasiado perto do quadro e se põe a investigar um detalhe do óleo, em lugar de admirar, e mais, de gozar os grandes e audazes traços da pintura inteira. (NIETZSCHE, 1967, p. 82, tradução nossa) .

A questão do estilo aparece primeiramente, e revela que Nietzsche está preocupado em escrever de maneira diferente da qual escrevia seus trabalhos na

faculdade de Filologia, ou seja, em escrever algo que não se assemelhasse ao padrão científico-acadêmico, caracterizado nesta passagem pelos adjetivos “difícil” e “seco”. Essa dificuldade e esta secura do texto são em grande parte resultados da atuação implacável da lógica sobre a escrita do autor. O modo rigoroso do processo de investigação científico imprimia ao texto o mesmo avanço cauteloso e sistemático pela cadeia do conhecimento dos fatos, impedindo, desse modo, toda fluidez e desenvoltura que o escrito poderia alcançar. Todavia, este não era um problema meramente formal, e seu conteúdo é apresentado por Nietzsche, nesta carta, da seguinte maneira: os filólogos, assim como seus textos, carecem de uma “visão de conjunto” [*Gesammtanschauung*]. Pois bem, é justamente esta visão de conjunto que o autor está procurando em meio aos seus estudos filológicos; não mais os detalhes de cada traço, mas a pintura do quadro como um todo, um todo - uno.

Embora não esteja desmerecendo completamente a filologia, Nietzsche critica a aproximação demasiada desta ciência para com seu objeto de estudo, ou melhor, objetos de estudo, já que a filologia reunia os conhecimentos acerca da história, arte, filosofia e literatura da Antiguidade. Este é o problema, segundo Nietzsche: se a filologia compreendia diversos objetos, e se seu modo de conhecê-los era através desta “aproximação demasiada” (ou seja, da investigação científica fundamentada na inteligência lógica), como, então, obter um saber total, completo, integral da Antiguidade? Como, diante de uma ciência tão heterogênea, seria possível alcançar aquela “visão de conjunto”? Ao buscar respostas para tais questões, Nietzsche iria se aproximar cada vez mais da filosofia, especialmente da de Schopenhauer. Nesse momento, é o ponto de vista filosófico, em detrimento do filológico, que passa a interessá-lo, como fica atestado numa carta a seu amigo Erwin Rohde em Fevereiro de 1868: “[...] em princípio, me interessam pouco os detalhes, o que agora me atrai é o elemento humano geral, como surge a necessidade de uma investigação histórico-literária e como esta adquire forma nas mãos dos filósofos” (NIETZSCHE, 1967, p. 88, tradução nossa).

Em sua leitura inaugural na Universidade da Basileia, em 28 de Maio de 1869, o recém admitido professor de filologia – Friedrich Nietzsche – dizia aos

ouvintes, invertendo uma sentença de Sêneca: “philosophia facta est quae philologia fuit”, ou seja, o que era uma vez filologia, agora se faz filosofia. Isto significava que:

[...] todas as atividades filológicas deveriam ser aproximadas e envolvidas por uma visão filosófica do mundo [*philosophischen Weltanschauung*], na qual tudo que é individual e isolado é evaporado como algo detestável, e na qual unicamente a visão de totalidade e homogeneidade continua existindo. (NIETZSCHE, 1910, s.n.).

Neste discurso notamos que Nietzsche entrava para lecionar na Universidade da Basileia mais contrariado do que quando saíra de Leipzig. A cátedra à qual fora chamado para assumir era de Filologia, mas suas preocupações pertenciam à Filosofia. Aquela busca pelo “todo - uno” começava, agora, a ganhar uma direção mais determinada, pois Nietzsche passaria a trabalhar o conteúdo filológico através do olhar filosófico da totalidade, único que alcançava uma visão de conjunto, aquela distância da pintura no quadro que permitia ao espectador gozar a obra em sua plenitude. Em 1870 ele já considerava que talvez fosse o primeiro filólogo a se converter numa totalidade. Esta foi sua tentativa para responder à questão de como seria possível obter um saber integral da Antiguidade partindo de uma ciência tão heterogênea quanto a Filologia, a saber: unir tão intensamente a ciência, a arte e a filosofia, a ponto de achar que um dia seria capaz de parir centauros.

Ora, é evidente que para alcançar aquela visão de conjunto, aquele saber integral acerca da Antiguidade, Nietzsche deveria, então, abrir mão do processo investigativo tal como aplicado pela filologia, isto é, do avanço sistemático do conhecimento dos fatos. Assim, não é mais possível, caso queira-se alcançar o ponto de vista da totalidade e da homogeneidade, continuar utilizando a mesma ferramenta de uma ciência heterogênea. Já que a inteligência lógica, enquanto ferramenta rígida para prospecção das camadas mais profundas da história antiga, não conseguiria oferecer uma avaliação integral do terreno sondado, Nietzsche procurará outro modo de alcançar seu objetivo. Com isto queremos dizer que, no exato momento em que começaria sua vida como professor de filologia na Basileia, Nietzsche encontrava-se mais perto da filosofia e de seu modo de ver do que qualquer filólogo.

Mas afinal, como ele iria sustentar aquele “centauro”? Ou seja, se ele estava tendo de unir arte, ciência e filosofia para alcançar um saber total acerca da Antiguidade, e se a inteligência lógica não oferecia suporte para tal empreitada, então qual seria o melhor meio para chegar a este conhecimento integral da história, filosofia, arte e literatura antigas? O microscópio lógico operado pela ciência não servia para Nietzsche, pois só fornecia “um detalhe do óleo” desse quadro chamado História. Ele queria um instrumento que lhe possibilitasse não mais a visão demasiada aproximada, mas a visão do conjunto, da obra completa. E ele conseguiu-o na *intuição*.

Aqui chegamos ao outro ponto do caminho percorrido por Nietzsche entre sua iniciação nos estudos filológicos e a publicação do *Nascimento da Tragédia*. Se, no ponto de partida encontrávamos a inteligência lógica como meio através do qual fluía o pensamento nietzscheano, agora, no ponto de chegada, encontramos a intuição cumprindo este papel. Cabe-nos, então, entender o que o autor pretendia ao optar pela intuição como instrumento para sua pesquisa acerca da cultura grega, e mais especificamente, da cultura trágica.

Evidentemente que não iremos fazer, aqui, um resgate da tradição filosófica que pensou o conceito de intuição desde os gregos até Nietzsche. Partiremos da significação mais comum dada à intuição, para alcançar apenas os pensadores que, sendo românticos, já participavam de certa apropriação deste significado, mas que ao utilizarem-no para pensar o fenômeno da tragédia, estão mais próximos do pensamento nietzscheano. São eles: Schelling e Schopenhauer.

Intuição é a relação imediata com um objeto, e que, por esse motivo, exige a presença efetiva do mesmo. Entre o ato de intuir e o objeto intuído não há interpostos, portanto, este contato direto implica que o objeto esteja presente, caso contrário a intuição nada poderia intuir. Diferentemente da inteligência lógica, mediante a qual o objeto era desvelado de acordo com o avanço sistemático pela cadeia do conhecimento dos fatos, a intuição desvelava seu objeto de uma só vez, sem intermediações, e, por isso, podia oferecer um saber total acerca do mesmo.

Antes de analisarmos qual foi a apropriação deste conceito feita por Schelling e Schopenhauer, vejamos, já que esses filósofos pertencem à tradição do idealismo pós-kantiano, qual foi o trabalho realizado por Kant no que diz respeito a este assunto. Resumidamente podemos dizer que para Kant havia dois tipos de intuição: a empírica e a intelectual. A primeira obtinha seu objeto na experiência e através da sensibilidade, enquanto que a segunda operava com os objetos do entendimento puro (*númenos*), que pensados por si só, isto é, sem nenhum material da experiência sensível ao qual poderiam ser aplicados, acabavam servindo apenas para juízos sintéticos *a priori*. Ao primeiro tipo de objeto Kant dá o nome de fenômeno, ao segundo, de númeno (ou, coisa em si). Em suas palavras:

[...] chamam-se fenômenos as manifestações sensíveis na medida em que são pensadas como objectos, segundo a unidade das categorias. Mas, se admitirmos coisas que sejam meros objetos do entendimento e, não obstante, como tais, possam ser dados a uma intuição, embora não intuição sensível (por conseguinte, *coram intuitu intellectuali*), teremos de designá-las por númenos. (KANT, 1994, p.265 – A 249).

A tarefa que Kant havia dado para si em sua *Crítica da Razão Pura* era: demonstrar os limites do uso da razão para que ela não cometesse o erro de formular tais juízos sintéticos *a priori* (baseados em intuições intelectuais). A razão estava limitada ao conhecimento dos fenômenos, únicos objetos que a experiência poderia nos fornecer, e não ao conhecimento da coisa em si, cujo acesso estava, então, vetado para toda ciência verdadeira.

Era justamente este caminho fechado à razão que Schelling queria reabrir. Na seguinte passagem extraída da obra *Cartas filosóficas sobre o dogmatismo e o criticismo* (1795), percebemos uma tentativa de alçar a intuição intelectual para outra esfera que não a ocupada na obra kantiana, qual seja: a de ser a única forma de acesso à coisa em si enquanto Absoluto:

[...] Quanto mais afastado de mim está o mundo, [...] tanto mais limitada é minha intuição dele. [...] A intuição intelectual do mundo [...] surge pela unificação instantânea dos dois princípios conflitantes em nós, e que está perdida [a intuição intelectual] desde o momento em que não pode mais haver em nós nem luta nem unificação. (SCHELLING, 1989, p. 6).

Esses princípios aos quais se refere Schelling são respectivamente sujeito e objeto (SCHELLING, 1989, p. 12), e o conflito entre eles é condição sem a qual não poderia haver aquela unificação instantânea, ou melhor, condição sem a qual a síntese não seria objeto efetivo da intuição intelectual e, portanto, não seria capaz de nos fornecer o conhecimento imediato sobre o mundo. Esta unificação entre os dois princípios conflitantes se dá pela identidade absoluta entre um e outro, de modo que, o saber proveniente da intuição intelectual, isto é, o saber absoluto “é apenas um saber tal que nele o subjetivo e o objetivo não são unificados como opostos, mas no qual o subjetivo inteiro é o objetivo inteiro e inversamente” (SCHELLING, 1989, p.49). Ou seja, a intuição intelectual, segundo Schelling, tem acesso ao Absoluto enquanto identidade originária entre sujeito e objeto, e por isso ela poderia, ao contrário do que estabeleceria Kant, ser o meio de conhecimento imediato da coisa em si, do númeno. No entanto, este conhecimento da síntese originária permitido pela intuição intelectual se expressaria como *arte*. A identidade originária entre sujeito e objeto é apresentada em absoluto pela intuição intelectual tornada obra de arte, onde encontramos expresso aquele conflito de princípios, agora sob a forma da luta entre liberdade (a ação do Absoluto por potência autônoma incondicionada) e necessidade (a ação do Absoluto em conformidade com as leis de seu ser, com a necessidade interior de sua essência) (SCHELLING, 1989, p. 31). Desse modo, Schelling acabará por encontrar na arte trágica a forma mais perfeita de expressão deste conflito entre liberdade e necessidade. Segundo Peter Szondi em seu *Ensaio sobre o Trágico*: “todo o sistema de Schelling, cuja essência é a identidade de liberdade e necessidade, culmina em sua concepção do processo trágico como o restabelecimento dessa indiferença no conflito” (SZONDI, 2004, p. 32).

A tragédia ofereceria a forma ideal de manifestação do conflito entre necessidade e liberdade, de forma que a intuição intelectual poderia imediatamente (re)conhecer estes princípios em sua identidade originária, isto é, na síntese do Absoluto. Ao invés de nos prolongarmos na discussão acerca da obra schellingiana, basta que deixemos claro que graças a ela a intuição intelectual tornou-se o meio de acesso à essência do mundo enquanto coisa em si; e, também, que o fenômeno do trágico passou a ser pensado não mais como uma poética da tragédia, mas como

uma filosofia do trágico, isto é, um saber capaz de oferecer certo conhecimento acerca do mundo. Vejamos agora a opinião de outro pós-kantiano sobre a obra de Schelling:

[...] Com sua doutrina da identidade do real e do ideal [], Schelling tentou resolver o problema, que, trazido à tona desde o tempo de Descartes, havia sido tratado por todos os grandes pensadores e, por fim, levado às últimas conseqüências por Kant. E tentou uma solução desatando o nó, na medida em que negou a oposição entre ambos. Sendo assim, entrou em contradição direta com Kant, do qual ele afirmava partir. Entretanto, havia ao menos mantido o sentido original e verdadeiro do problema, que concerne à relação entre nossa INTUIÇÃO e o ser e a essência em si nas coisas que se apresentam. (SCHOPENHAUER, 2007, p. 39).

Esta passagem, retirada do texto *Esboço de uma história da doutrina do ideal e do real*, publicado na obra *Parerga e paralipomena* em 1818, revela a importância dada por Schopenhauer à questão da “intuição e o ser”, da intuição como forma de acesso à essência das coisas. Kant já dera sua contribuição ao debate, na medida em que havia distinguido dois tipos de intuição – sensível e intelectual – e limitado a atuação da mesma apenas aos objetos fornecidos na experiência através da sensibilidade (fenômenos), vetando qualquer relação imediata entre a intuição e a coisa em si, ou essência das coisas. Para Schopenhauer, Schelling não havia nem resolvido o problema do ideal e do real (sujeito e objeto) nem contribuído para com o debate acerca da questão “intuição e ser”, pois sua solução foi unicamente negar a oposição entre sujeito (do conhecimento) e objeto (conhecido), dissolvendo-os no Absoluto, a síntese originária desses princípios conflitantes, e colocando a intuição intelectual a serviço desta identidade absoluta.

Logo no começo de *O mundo como Vontade e Representação*, Schopenhauer deixa clara sua oposição à Schelling. O mundo como representação possui duas metades necessárias: o objeto (cuja matéria tem como ser o fazer-efeito, a causalidade), e o sujeito, para o qual esse objeto unicamente existe como representação intuível. Tais representações são intuídas pelo que no sujeito é o correlato da matéria do objeto, a saber, o entendimento, de modo que toda intuição é, portanto, intelectual. Se a realidade objetiva é um fazer-efeito, então ela é um fazer-efeito para um sujeito, logo, a intuição é o “puro conhecimento pelo entendimento da causa a partir do efeito”, pois é nele, isto é, no sujeito, que se

origina a lei de causalidade. O objeto mais imediato deste conhecimento intuitivo é o corpo, visto que é sobre ele que os objetos irão fazer efeito. Contudo, “este corpo é dado de duas maneiras completamente diferentes: uma vez como representação na intuição do entendimento, outra vez de maneira completamente outra, a saber, como aquilo conhecido imediatamente por cada um e indicado pela palavra VONTADE” (SCHOPENHAUER, 2005, p. 157).

[...] a representação é apenas um dos aspectos do mundo. O outro aspecto, seu outro lado, [...] é que ele também é “minha vontade”. Se o objeto depende do sujeito, dependência que implica necessariamente representação, é preciso procurar a essência do mundo como coisa em si em um elemento que não seja marcado por essa oposição. Esse elemento é a vontade. A representação é o objeto, o fenômeno, a visibilidade, a manifestação, objetivação, a objetividade da vontade, enquanto a vontade é a coisa em si, a substância, a essência, o núcleo de cada coisa particular e do conjunto dos entes. A vontade é primordial, primária, fundamental; a representação é secundária, subordinada, condicionada. (MACHADO, 2006, p. 168).

Contudo, entre o fenômeno e a coisa em si, ou seja, entre a Representação e a Vontade, Schopenhauer interpõe as Idéias como graus de objetivação dessa Vontade. As Idéias são as formas essenciais e permanentes do mundo e de todos os seus fenômenos, e são conhecidas imediatamente através da Arte. Tal conhecimento também é, por isso, intuitivo, pois estas Idéias são contempladas sem mediações pelo gênio (artista genial), que as têm efetivamente diante de si e as reproduz posteriormente no objeto artístico. O gênio está livre, portanto, dos princípios que regem o mundo da representação, ele é o sujeito do puro conhecer destituído de vontade, cujo objeto efetivo é a Idéia enquanto determinado grau de objetivação da Vontade, único fundamento do mundo. Se a arte, ou a obra de arte, permite a quem a contempla a intuição das Idéias, isto é, das objetivações da Vontade, então a obra de arte que melhor a expressaria seria, em primeiro lugar, a música, e, no tocante à arte poética, seria a tragédia, porque nela está expresso o lado terrível da existência, a luta dos seres perante a abundância de formas de vida querendo entrar na existência, dado o querer insaciável da Vontade - fundamento do mundo - em seu manifestar-se.

Notamos no *Nascimento da Tragédia* uma continuação, do ponto de vista formal, entre esse pensamento de Schopenhauer e o de Nietzsche, pois a intuição

continua sendo o modo de conhecimento imediato da essência, e a arte o objeto privilegiado para a expressão da mesma. Entretanto, os conceitos de Vontade e representação são pensados por Nietzsche a partir de princípios artísticos, quais sejam, o dionisíaco e o apolíneo. É isto que nos é revelado naquele primeiro parágrafo da obra: “teremos ganho muito a favor da ciência estética se chegarmos não apenas à inteligência lógica mas à certeza imediata da intuição [intuição] de que o contínuo desenvolvimento da arte está ligado à duplicidade do apolíneo e do dionisíaco”.

O que concluímos, por enquanto, é que ao distanciar-se do método investigativo empregado pela Filologia – a inteligência lógica –, Nietzsche estaria deixando de lado, no *Nascimento da tragédia*, a compreensão da arte grega a partir de uma cadeia de conhecimentos factuais fornecidos pelo raciocínio lógico, e que nunca, segundo ele, alcançaria um saber total daquela. Para alcançar este objetivo, Nietzsche entende ser necessário pensar a arte grega a partir do ponto de vista da totalidade, entendido como o ponto de vista que forneceria o fundamento único e integral do desenvolvimento artístico daquele povo. A busca por esse fundamento levou-o, como procuramos mostrar no decorrer deste capítulo, a aproximar-se da tradição filosófica que pensava a intuição como modo de conhecimento imediato da essência do mundo. E mais, levou-o a aproximar-se do pensamento de Schopenhauer, graças ao qual pôde desenvolver no *Nascimento da Tragédia* uma teoria que buscava fornecer para o fenômeno do trágico uma solução que partia da intuição do mesmo como fenômeno fundamentado nos princípios dionisíaco (ligado à Vontade) e apolíneo (ligado à Representação). O centauro parido por Nietzsche só pode ser sustentado por esta mudança de ponto de vista. Ou seja, a união pretendida pelo autor entre arte, filosofia e ciência só encontrou apoio na medida em que tomou a intuição como modo de conhecimento e buscou através dessa um princípio de totalidade.

Capítulo II - O olhar além do olhar: do esarteamento estético à arte total.

Vimos no capítulo anterior como a intuição cumpre um propósito metodológico no *Nascimento da Tragédia*, qual seja: ser o modo de apreensão da Antiguidade como um todo. Ao afastar-se do método científico da inteligência lógica e aproximar-se da visão de conjunto filosófica, Nietzsche estaria questionando a capacidade da Filologia tal como exercida em sua época de oferecer um conhecimento pleno e verdadeiro sobre seu objeto de estudo. A cultura grega antiga se revelaria em toda sua magnitude não para o olhar minucioso do filólogo, mas para o olhar íntegro do filósofo.

Pudemos observar que este olhar íntegro, ou seja, este olhar que está imediatamente e por inteiro no objeto visto é aquele que consegue observar o quadro como um todo, e deste todo, sua unidade. Ao transformar a cultura grega numa multiplicidade de acontecimentos, cuja veracidade deve ser comprovada pelo reconhecimento da necessidade histórica de cada qual, o procedimento lógico-científico da filologia acabava por não oferecer uma resposta completa para suas perguntas, senão uma resposta parcial e restrita apenas ao pedaço do quadro que estava sendo analisado, quer dizer, uma resposta que nada mais era do que um dos elos na cadeia de conhecimentos dos fatos, cujo encerramento era apenas uma possibilidade remota. Nietzsche, entretanto, estava mais interessado em empregar a intuição para olhar de uma só vez o fundo misterioso da cultura grega e dali retirar o princípio essencial que lançaria luz ao desenvolvimento daquele povo em suas múltiplas manifestações. Ele já havia reparado que Schopenhauer utilizara este mesmo olhar imediato e direto para defender a existência de um sentimento não captável pela razão e que, por sua vez, forneceria a “chave para a compreensão não só da nossa essência mas também dos demais objetos” (BARBOZA, 1997, p.46).

Por que, então, não utilizar a intuição para achar a chave do mundo grego, para abrir seu desenvolvimento cultural e revelar a essência de sua aptidão artística? Na resposta desta questão encontramos o outro propósito, concomitante ao primeiro, da intuição no *Nascimento da Tragédia*, a saber, o de ser uma ferramenta adequada capaz de captar a tragédia grega como arte total. A discussão acerca dessa segunda tarefa da intuição nos fornecerá a ponte para alcançarmos os

principais problemas a serem trabalhados nessa dissertação, pois mostrará a arte trágica como co-dependência entre dois princípios artístico-metafísicos da natureza, e que tal metafísica da arte é necessária para o esclarecimento da tese essencial da obra em questão: o mundo e a existência só se justificam como fenômeno estético.

Já tocamos levemente nesse assunto quando, no capítulo anterior, nos referíamos à aproximação entre intuição e filosofia do trágico tal como desenvolvida por Schelling e Schopenhauer. Embora Nietzsche tenha se apropriado da intuição como modo de ver a Antiguidade em sua totalidade - uma (intuição enquanto metodologia oposta à inteligência lógica), foi o fato de utilizá-la para captar a essência do fenômeno trágico que faz com que o aproximemos ainda mais daqueles autores e da tradição que pensou filosoficamente essa expressão artística.

Evidentemente que tal aproximação não é amistosa. O conteúdo desse conflito será tratado mais especificamente no próximo capítulo, de modo que cabe a nós nesse momento apenas mostrar de que modo a concepção nietzscheana da tragédia como arte total se relaciona com sua apropriação da intuição enquanto olhar imediato para a cultura grega antiga em sua totalidade. Tal empreendimento, como já dissemos, nos levará desta abordagem inicial acerca do primeiro ganho oferecido por Nietzsche logo no parágrafo de abertura do *Nascimento da Tragédia*, para o segundo ganho a nós ofertado, a saber, o de que o desenvolvimento cultural dos gregos está baseado numa dualidade de princípios artístico-metafísicos.

A formulação inicial desta relação entre intuição e arte trágica - que coloca a intuição como condição de possibilidade de compreensão de tal arte como arte total - está na primeira conferência de Nietzsche enquanto docente na Basileia, e aparece sob a fórmula de uma crítica à concepção moderna que toma os poetas trágicos - Ésquilo e Sófocles - como meros poetas de texto, quando, na verdade, sua real essência revelar-se-ia somente no momento em que nos fosse aproximada tão fantasticamente a ópera a ponto de obtermos uma intuição [Anschauung] do *drama musical antigo*. O erro dessa concepção moderna, no entanto, é fruto do apreço com que é recebido o princípio estético que impede o gozo proveniente da união de duas ou mais artes. Segundo Nietzsche, esse princípio só prova, quando

muito, “o mau hábito moderno de não podermos gozar como homens inteiros: estamos como que despedaçados pelas artes absolutas [*die absoluten Künste*] e só gozamos como pedaços, ora como homens-ouvidos, ora como homens-olhos, etc” (NIETZSCHE, 2005, p. 51). Então, primeiramente, devemos nos perguntar onde estaria a origem daquele princípio estético criticado por Nietzsche?

Para tanto, recorremos ao artigo de Rodrigo A. P. Duarte intitulado “*Som musical e ‘reconciliação’ a partir de O Nascimento da Tragédia de Nietzsche*”. Embora seu objetivo esteja longe de nossa intenção atual, sua abordagem sucinta da divisão hegeliana do mundo das artes vem nos socorrer perante a ausência de uma referência nietzscheana explícita sobre esse tema, ou seja, sobre a filosofia da arte de Hegel. Tal ausência, nessa época, poderia ser aceita se atentássemos ao fato de que a real oposição aqui não seria especificamente entre Nietzsche e Hegel, mas de Schopenhauer e Hegel, cumprindo ao autor do *Nascimento da Tragédia* apenas trazer para o seu campo de problemas a pretensa vitória de seu mestre contra aquele, isto é, cabendo a ele utilizar-se da reorganização das artes promovidas pela estética schopenhauriana para pensar a intuição do drama musical grego. Vejamos, antes de tudo, como Rodrigo Duarte nos apresenta a divisão do sistema das artes hegeliano:

A pintura ‘usa para seu conteúdo e conformação a visualidade enquanto tal’ (VÄ I, 120) superando, com isso, a arquitetura e a escultura, nas quais o tornar visível é apenas um subproduto da materialidade que inere a ambas. A música, segundo essa seriação proposta por Hegel, ainda mais espiritual que a pintura, marca o ponto de inflexão nas artes, em que a espacialidade é superada pela temporalidade devido às próprias características do som, de ser oriundo da vibração mecânica da matéria, ultrapassando a visualidade e introduzindo, com isso, a necessidade de outro sentido – da audição – ‘ainda mais ideal que a visão’ (VÄ III, 134). Hegel considera inexorável a superação dialética da música pela poesia, na qual não interessa mais a própria sensação sonante, ficando o som reduzido a um sinal por si só insignificante: ‘torna-se palavra, enquanto soar articulado, cujo sentido é designar representações e pensamentos (VÄ I, 122). (DUARTE, 1994, p.76).

Apesar de extensa, tal passagem nos ajudará a entender melhor como que, ao criticar a posição de Hegel frente às artes (mesmo que seja mediante uma concepção schopenhauriana acerca do que essas sejam), Nietzsche poderá pensar a tragédia como arte total, o que lhe garantiria alcançar um novo patamar para a tradição que deu ao trágico um estatuto filosófico. Assim, passemos a uma breve

exposição da filosofia da arte hegeliana, de modo que seja possível demonstrarmos os pontos criticados posteriormente por Schopenhauer, e que, por conseguinte, viriam a influenciar Nietzsche em seu trabalho sobre a tragédia grega.

Entendemos a estética de Hegel não como uma ciência possível (ou impossível) do sensível, mas como uma filosofia do belo artístico. Somente o belo artístico pode ser objeto deste saber, pois nele, diferentemente do belo natural, o Espírito Absoluto se apreende em si mesmo enquanto reflexão de si, ele vê-se refletido em sua diferenciação e apreende-se novamente como identidade (HEGEL, 2001, p. 28). Ou seja, o belo artístico é a identificação numa forma sensível da espiritualidade absoluta em sua auto-alienação. Em sua evolução para compreensão de si, em-si e para-si, o Espírito diferencia-se de si mesmo e torna-se outro diferente de si; torna-se, num primeiro momento, uma idéia sensível, uma unidade entre conceito e realidade que encontra sua expressão como natureza necessária e inconsciente de si. Por isso que o belo natural está aquém do belo artístico, pois na natureza o Espírito não é consciente de si em sua liberdade absoluta. Eis, portanto, que o sensível na arte é conforme ao ideal de liberdade absoluta, quer dizer, na arte a espiritualidade absoluta encarna na Forma sensível como seu conteúdo, de tal modo que:

As obras de arte não são pensamento e conceito, mas um desenvolvimento do conceito a partir de si mesmo, um estranhamento na direção do sensível, então a força do espírito pensante reside no fato de não apenas apreender a si mesmo em sua Forma peculiar como pensamento, mas em reconhecer-se igualmente em sua alienação no sentimento e na sensibilidade, apreender-se em seu outro, transformando o que é estranho em pensamentos e, assim, o reconduzindo de volta a si. (HEGEL, 2001, p.37).

Para Hegel, então, a arte é um estranhamento do Espírito na direção do sensível, em que ele – o Espírito - se reconhecerá em sua alienação como igual a si mesmo na idéia do belo artístico. Em uma só palavra: a arte é a primeira encarnação do Espírito em seu Outro. Todavia, este Espírito “encarnado” é, no movimento dialético que engendra a partir de sua identificação consigo mesmo, esquartejado num e por um sistema das artes. Com isso retomamos a passagem do artigo de Rodrigo Duarte para mostrar que nesse processo de reconhecimento de si enquanto conteúdo manifesto numa forma sensível, o espírito engendra uma

progressão de estágios de determinação do ideal (dessa unidade entre conceito e realidade – conteúdo e forma) e uma sucessão de formas que devam conformar tais estágios. Desenvolve-se a partir daí uma história da arte dividida em três estágios – as evoluções do espírito enquanto conteúdo manifesto numa forma artística -, a saber: arte simbólica, arte clássica e arte romântica; e a sucessão dialética das formas correspondentes a cada estágio: arquitetura, escultura, pintura, música e poesia respectivamente.

Como nota Rodrigo Duarte, os sentidos humanos seguem tal dialética do sistema das artes e sua ação de esquartejar, na medida em que passamos, por exemplo, da visualidade bruta pertinente à arquitetura e à escultura em conformidade com sua materialidade, para a visualidade mais “espiritualizada” da pintura, dado que esta última oferece uma forma superior para a expressão do Espírito Absoluto que, nesse último estágio do sistema, apresenta-se, enquanto conteúdo, como liberdade. Mas a pintura, ainda no interior da arte romântica, é superada pela música, quando a espacialidade é superada pela temporalidade, e a visão cede espaço à audição. Por fim, temos a última forma da arte romântica, que como resultado dialético entre a visualidade (tese) e a audição (antítese), engendra a palavra e, por conseguinte, a poesia. O apreciador estético desse sistema artístico proposto por Hegel é, por fim, um apreciador também dilacerado, pois só lhe é possível gozar de uma sensação por vez: primeiro o homem-olho, depois o homem-ouvido, etc. O gozo estético do público estaria vinculado à dialética da identificação de si engendrada num sistema das artes pelo Espírito Absoluto, de modo que aos “pedaços” do espírito que aparecem a cada nova etapa de sua evolução, corresponderia uma forma de arte determinada e um sentido pertinente à sua apreciação.

O que esperamos ter ficado claro nesta breve exposição da filosofia da arte hegeliana é como necessariamente corresponde à dialética do sistema das artes um princípio estético que nos impede de gozarmos-las como homens inteiros. No entanto, para alcançarmos a resposta do problema que nos propusemos no início desse capítulo, qual seja, o da relação entre intuição e tragédia como arte total, nosso próximo passo deverá investigar a oposição feita por Schopenhauer àquele

“esquartejamento estético” promovido por Hegel. Isto, pois, Nietzsche - na medida em que possui como preocupação primeira o posicionamento de sua descoberta da tragédia grega como drama musical numa tradição estético-filológica fechada para tal concepção (visto que se trataria de uma tradição que pensava as artes enquanto absolutas, isto é, isoladas), e não um ataque específico à filosofia da arte hegeliana – acabará por apropriar-se dessa nova maneira de pensar a arte tal como desenvolvida por Schopenhauer, para demonstrar, por um lado, a possibilidade de se compreender o fenômeno trágico como união entre texto e música, e, por outro, como a intuição da tragédia como arte total possibilita ao espectador uma visão da essência do mundo como Vontade. Para iniciarmos nossa breve apresentação da estética schopenhauriana recorreremos a uma passagem do artigo de Rosa Maria Dias intitulado *A influência de Schopenhauer na filosofia da arte de Nietzsche em O Nascimento da Tragédia*:

[...] Schopenhauer encontra na contemplação estética a possibilidade para transcender o modo comum de se perceber o mundo, para se libertar do desejo, da vontade e apaziguar temporariamente a dor. Por meio da arte ‘nos subtraímos, por um momento, à odiosa pressão da vontade, celebramos o sabá da servidão do querer, a roda de Ixion se detém’ (WWV/MVR III). A percepção estética é a visão imediata e direta, representação intuitiva pura na qual não intervêm nem o entendimento nem a razão, sempre conceituais. (DIAS, 1997, p.13).

Nessa passagem reconhecemos, primeiramente, aquele mundo das representações e o “modo comum” de percebê-lo, isto é, o modo do entendimento. O mundo das representações múltiplas é objeto para um sujeito, efeito para uma causa, de modo que tal fazer-efeito, enquanto matéria do mundo fenomênico, possui um correlato subjetivo que lhe é causa: o entendimento. É por esta expressão subjetiva da causalidade objetiva que torna-se possível a intuição do mundo das representações e sua efetividade. “A causalidade está apenas no entendimento e para o entendimento; daí todo o mundo que faz-efeito, isto é, efetivo, ser sempre como tal condicionado pelo entendimento, nada sendo sem ele” (SCHOPENHAUER, 2005, p. 57). Contudo, por ser o esfacelamento da Vontade, a manifestação múltipla da essência una, o mundo das representações traz como marca a dor inerente a tal processo de divisão desta que é a coisa-em-si, em seus fenômenos. O mundo que é sempre minha representação é também minha roda de Íxion, a roda flamejante que o mortal enamorado por Hera - mulher do

todo-poderoso Zeus - teve de girar por toda uma eternidade, cumprindo o castigo divino dado pelo marido enciumado; ou seja, o mundo das representações é sofrimento e dor eternos, pois resultantes de nossa situação de escravos de uma Vontade cega e insaciável, que nos impõe sua “odiosa pressão”, tirando nossa tranqüilidade e impedindo qualquer bem-estar. Porém, há um momento em que podemos nos libertar deste desejo voraz da Vontade, que podemos “apaziguar temporariamente a dor”: a contemplação estética, a “representação intuitiva pura” pela qual “celebramos o sabá da servidão do querer”.

Por contemplação estética podemos entender a contemplação das Idéias pelo gênio e, posteriormente, a transformação de tal ato num objeto de arte. Tal contemplação é a representação intuitiva que o sujeito puro do conhecimento obtém das formas iniciais de objetivação da essência do mundo. A partir dessa afirmação podemos compreender: primeiro, que o sujeito da esfera estética não é o mesmo do da mera esfera racional, ou seja, o sujeito puro do conhecimento não está sobre a égide do princípio de razão, do entendimento e toda sua maquinaria conceitual; segundo, ao abandonar “o modo de conhecimento ligado ao princípio de razão, único útil para o serviço tanto da Vontade quanto da ciência” (SCHOPENHAUER, 2006, p. 266), o gênio alcança a condição de sujeito destituído de vontade, destituído de qualquer querer a ele imputado pela nunca satisfeita essência do mundo. Livrar-se dessa condição subalterna do sujeito regido pelo princípio de individuação é, ao mesmo tempo, alçar o sujeito à percepção das imagens primordiais e atemporais da Vontade, ou seja, das Idéias enquanto “objetividade imediata e adequada da coisa-em-si” (*Ibidem*, p. 253). Ocorre ao gênio, ao intuir de modo puro (ou seja, livre das regras da individuação e seu modo de conhecer) isso que é o “essencial e permanente dos fenômenos do mundo” (*Ibidem*), dissolver-se no objeto contemplado, nesta que é a imagem eterna do primeiro esforço da essência do mundo ao manifestar-se. Ou seja, “na torrente fugidia do mundo” (*Ibidem*) o gênio isola uma representação e, num ato de intuição pura, atinge o extremo daquela representação, quer dizer, ele a vê a partir do ponto de vista da eternidade, ele a contempla como Imagem Eterna do Ser e nela se perde, pois nada há na esfera estética que o faça ceder àquela pressão odiosa da vontade, do querer. O gênio já está distante de toda causalidade, espaço e tempo, por isso que

tem diante de si imediatamente e de modo direto a Idéia em sua eternidade, podendo dar-lhe uma expressão futura em sua obra de arte.

Creemos estarmos, agora, de posse dos conhecimentos necessários para entendermos aquela oposição de Schopenhauer ao “esquartejamento artístico” proposto por Hegel. Nesse, a arte é pensada como o momento de reconhecimento do Espírito em seu Outro sensível, assim, na medida em que o Espírito vai tomando consciência de si, ele ofereceria um novo conteúdo e, por conseguinte, engendraria uma nova forma para sua expressão artística. Naquele, ela é o momento de suspensão da eterna dor do mundo das representações pela contemplação estética das Idéias enquanto objetivações da Vontade. Para Hegel, a realização do ideal do belo artístico está vinculada a um sistema das artes, de modo que, ao avanço dialético do processo de reconhecimento de si do Espírito em conformidade com seu outro enquanto realidade sensível corresponde uma divisão (esquartejamento) desse Espírito em três conteúdos artísticos (arte simbólica, clássica e romântica) e basicamente cinco formas artísticas (arquitetura, escultura, pintura, música e poesia). Já em Schopenhauer “tem-se uma única e indivisa essência cósmica que se objetiva, torna-se imagem em Idéias eternas, e estas, por sua vez, são captadas pelo gênio a partir de um objeto do mundo real, em seguida comunicadas ao público, que as pode fruir e parar a roda de Íxion por breves momentos” (BARBOZA, 1997, p. 74). Ou seja, em Schopenhauer a Vontade, essência do mundo, expõe-se igualmente em todas as artes, ou seja, ela é única, e a mesma em todas as manifestações artísticas. Portanto, se em Hegel o sistema das artes apresenta uma diferença de natureza entre as mesmas, correspondente ao estágio em que se encontra o processo dialético de reconhecimento de si do Espírito em sua auto-alienação, em Schopenhauer a diferença entre as artes é apenas de grau, como, por exemplo, a diferença entre a arquitetura e a poesia ser apenas de que uma manifesta Idéias mais elementares (luz, gravidade, etc), enquanto que a outra manifesta a Idéia de humanidade em todo seu dinamismo, embora ambas sejam manifestações de uma e mesma essência cósmica, a Vontade.

Podemos concluir, então, que se a Vontade, ou melhor, se suas objetivações estão presentes no objeto artístico de tal maneira que, entre uma arte e outra exista

apenas uma diferença de grau dessa objetivação - o que torna possível à Schopenhauer estabelecer uma hierarquia, e não uma linha evolutiva das artes -, então não é preciso ter um apreciador estético “aos pedaços”, tentando gozar cada arte isoladamente, pois não lhe é dado (ao apreciador estético) da essência do mundo apenas uma parte a cada vez (como era o caso do Espírito para a filosofia da arte hegeliana), mas lhe é dado a essência toda de forma direta e imediata. E mais, este apreciador estético, que toma emprestado através da obra de arte a visão estética do gênio, já não pode ser aquele homem-ouvido, ou aquele homem-olho apenas, pois sua individualidade, igualmente à do gênio, também dissolveu-se no objeto contemplado. “Embora o gênio [...] consista na capacidade de conhecer independentemente do princípio de razão, não mais as coisas isoladas, [...], mas as suas Idéias, mesmo assim essa capacidade tem de residir em todos os homens, em graus menores e variados” (SCHOPENHAUER, 2005, p. 264), caso queira-se a fruição estética como algo possível. O apreciador estético é um gênio menor, quer dizer, possui em menor grau a percepção intuitiva pura do artista genial, por isso é capaz também de dada uma obra de arte, inibir o princípio de individuação que opera em seu mundo cotidiano das representações, e fruir como sujeito puro do conhecimento às Idéias da Vontade. Destituído momentaneamente de todo e qualquer querer individual (ele nem mesmo pode ser chamado agora de indivíduo), o apreciador estético pode intuir a essência cósmica tanto olhando para a construção arquitetônica da Capela Sistina, quanto olhando para os afrescos pintados em seu teto por Michelangelo, pois essa essência encontra-se manifesta igualmente tanto em uma, quanto em outra manifestação artística. Por sua vez, o apreciador hegeliano deveria, de acordo com o sistema das artes proposto, empenhar-se num processo dialético que o levaria à superação de sua condição de homem-olho bruto (aquele que só capta o Espírito em sua forma artística simbólica) para a de homem-olho espiritualizado, capaz de captar o Espírito em um estágio mais elevado - como pintura romântica -, até atingir a forma final do poeta romântico.

Desse modo, esperamos ter respondido àquela pergunta inicial sobre onde estaria fundamentada a oposição de Nietzsche ao princípio moderno da fruição das artes como isoladas. Nesse novo campo aberto pela crítica schopenhauriana à

estética de Hegel, o autor do *Nascimento da Tragédia* pôde alocar sua descoberta acerca da obra de arte trágica como arte total, pois, a partir do momento que entre as artes passou a não existir mais uma diferença de natureza, mas apenas de grau, torna-se possível dizer que o fenômeno do trágico comporta tanto o texto, quanto a música, e que se ambas as formas estão unidas numa mesma obra de arte é para somar forças na representação de uma essência cósmica una. Assim, se as artes não estão mais isoladas, elas podem comunicar-se entre si de modo a intensificar tanto a produção quanto fruição estética. Com isto queremos dizer que, segundo Nietzsche, a possibilidade que surge ao rechaçarmos o princípio estético das artes isoladas, e compreendermos o fenômeno trágico como uma conciliação entre manifestações artísticas diversas, é a de permitir ao artista trágico e ao público trágico um olhar além do olhar, ou seja, uma introversão imediata da essência cósmica em sua plenitude.

Buscávamos compreender no começo deste capítulo a relação entre a concepção nietzscheana da tragédia como arte total e sua apropriação da intuição enquanto olhar imediato para a cultura grega antiga em sua totalidade. Procuramos mostrar como a crítica feita por Schopenhauer à estética moderna das artes isoladas abria caminho para Nietzsche revelar que o fenômeno trágico entre os gregos era concebido não somente como texto dramático, mas que o próprio texto dos poetas estava intimamente entrelaçado com uma raiz musical. Contudo, a compreensão da tragédia como drama musical levaria, também, a uma percepção mais aguda acerca do mundo, à intuição reveladora da essência cósmica subjacente a esse mundo. E Nietzsche nos chama a atenção para esse fato:

Quem não tenha vivenciado isso, ou seja, ter de olhar e ao mesmo tempo ir além do olhar, dificilmente imaginará quão nítidos e claros subsistem, lado a lado, esses dois processos [dionisíaco e apolíneo] e são, lado a lado, sentidos na consideração do mito trágico. (NIETZSCHE, 2003, p.139).

E, complementando a passagem acima:

Os gregos, que nos seus deuses expressam e ao mesmo tempo calam a doutrina secreta de sua visão de mundo, estabeleceram como dupla fonte de sua arte duas divindades, Apolo e Dionísio. Esses nomes representam, no domínio da arte, oposições de estilo que [...] aparecem fundidas na obra de arte da tragédia ática. (NIETZSCHE, 2005, p. 5).

Quanto à conjunção entre divindades religiosas e estilos artísticos, deixá-la-emos para o próximo capítulo; cabe-nos, nesse momento, apenas firmar com tais passagens a idéia de que, para Nietzsche, a tragédia grega é o espaço artístico onde se manifestam duas artes até então tomadas de maneira isolada – a música e a poesia – e que tal manifestação conjunta oferece, pela intensificação de suas forças, a chave para o desvendamento daquele segredo sobre o qual os gregos calavam. O espectador da tragédia grega não era um homem-ouvido, ou um homem-olho, ou mesmo, poderíamos supor, um homem-olho-ouvido, ao contrário, tal espectador, incitado pela ação conjunta daqueles dois processos artísticos a olhar além do olhar, já é algo distante do homem em pedaços, do indivíduo estético esquartejado e isolado numa apreciação artística exclusiva, pois “para captar esse desencadeamento simultâneo de todas as forças simbólicas, o homem já deve ter arribado ao nível de desprendimento de si próprio” (NIETZSCHE, 2003, p.35). Ou seja, para uma fruição estética inclusiva – tal como possibilitada pela tragédia enquanto arte total – é necessário não mais um apreciador estético aos pedaços, mas um apreciador estético que esteja em sua máxima capacidade simbólica, que, desprendido de sua individualidade, alargue-se infinitamente a ponto de olhar para além de seu olhar e alcançar a essência subjacente a todo aquele mundo das representações ordinárias.

Alcançamos, então, aquela ponte necessária que nos levaria do primeiro ao segundo ganho oferecido por Nietzsche na abertura do *Nascimento da Tragédia*, pois caminhamos desde sua apropriação do conceito de intuição para pensar a cultura antiga em sua totalidade, em detrimento da inteligência lógica empregada pela ciência filológica, até a tese nietzscheana de que somente a intuição poderia revelar o segredo da visão de mundo grega. O ato de intuir, de olhar além do olhar, diferentemente da lógica científica e da dialética, permite uma estética inclusiva, onde, a tragédia, por exemplo, pode ser pensada em sua união entre música e texto. Como pudemos notar também, a intuição da arte trágica, devido à intensificação de suas forças representativas e à maximização da capacidade simbólica do homem, leva seu espectador à presença daquela essência cósmica vigente por detrás do mundo das aparências, revela o segredo dos gregos e oferece a chave para a compreensão do mundo antigo em sua totalidade. Se, todavia,

estudamos aqui apenas a relação entre intuição e tragédia, iremos, nos próximos capítulos, nos deter sobre a interpretação nietzscheana do fenômeno trágico propriamente dito, ou seja, iremos analisar mais detidamente aquela conjunção entre arte, divindades, e metafísica, de modo que aquele segredo guardado pelos gregos, e revelado somente em sua arte trágica, nos pareça algo um tanto mais claro.

Assim, o que ganhamos ao analisarmos mais detidamente este que seria o primeiro ganho oferecido pela proposta nietzscheana de presentear a ciência estética com uma nova abordagem da cultura grega é, a saber, a possibilidade não só de estabelecer um novo método para a prospecção do terreno cultural, mas, também, de com ele atravessar o mundo aparente e alcançar a essência vigente por detrás desse. A intuição, então, é tanto uma visão de totalidade, quanto uma intensificação do olhar, que força o olhar para além do olhar, desvelando a unidade essencial em vigor junto ao mundo das aparências. A partir dessa constatação, podemos nos aproximar do segundo ganho oferecido por Nietzsche – a metafísica da arte –, para tentarmos compreender de que modo, partindo de uma intuição aplicada ao âmbito estético e filológico, o autor alcança o nível metafísico de tal conceito-chave. Se, por princípio, deveríamos tratar esses dois níveis de forma conjunta, é pelo fato de eles possuírem pesos diferentes na constituição desse conceito de metafísica da arte que iremos tratá-los separadamente, pois, dessa maneira, poderemos compreender melhor a já aludida tese essencial do *Nascimento da Tragédia*.

Capítulo III - As artes e os deuses: nível estético-filológico da metafísica da arte.

Afluem para o penúltimo capítulo do *Nascimento da Tragédia* os três grandes rios que correm pela obra: a origem, desenvolvimento e finalidade da arte grega; a morte da tragédia pelo socratismo estético; e a renovação da cultura alemã pelo renascimento de seus mitos. Esses temas estão expostos numa torrente de colocações tais como: pertencem à tragédia tanto a ilusão apolínea como a

excitação musical dionisíaca; o mito trágico expressa num acontecimento épico qualquer a filosofia popular dos gregos (vida é sofrimento, logo, morrer é desejável); por detrás das belas aparências resta apenas o Uno-Primordial em seu jogo inocente consigo mesma; o otimismo socrático corrói a vida; o despertar da nova cultura alemã virá através do reconhecimento de sua pátria mítica. Entretanto, em que foz elas irão desaguar? Nietzsche apresenta-a da seguinte maneira:

[...] Aqui se faz agora necessário, com uma audaz arremetida, saltar para dentro de uma metafísica da arte, retomando a minha proposição anterior, de que a existência e o mundo aparecem justificados somente como fenômeno estético. (NIETZSCHE, 2003, p. 141).

Ora, se num primeiro momento a metafísica da arte aparece como solução que abarca os rios em curso no *Nascimento da Tragédia*, impondo-lhes um único caminho – a proposição essencial “mundo e existência só se justificam enquanto fenômenos estéticos” -, no instante seguinte ela revela sua outra face, a de ser um problema, pois une a um só tempo metafísica e arte. Para entendermos o quão problemática é esta solução, basta lembrarmos que os termos dessa metafísica da arte – os impulsos (*Trieb*) dionisíaco e apolíneo – são apresentados uma vez como impulsos artísticos do desarmônico e do belo, outra como manifestações fisiológicas de embriaguez e sonho, e, por fim, como expressões do Uno-Primordial e da Representação. Podemos dizer, então, que esta “solução problemática” nos é apresentada em dois níveis diferentes: o primeiro é o nível estético-filológico; e o segundo, o filosófico-metafísico. Se esta divisão desobedece ao método da intuição proposto por Nietzsche (pois estaria procedendo de maneira analítica, e, não, intuitiva), no entanto, ela procura contribuir para uma definição mais precisa da tese essencial do *Nascimento da Tragédia*, partindo da importância de cada um desses níveis para a constituição da metafísica da arte. Assim, quando nos depararmos com a sentença “o mundo e a existência só se justificam como fenômeno estético”, estaremos aptos a distinguir o que há de propriamente metafísico, e o que há de propriamente estético em tal proposição, e o que ela, por fim, significa. Portanto, se a metafísica da arte é a solução de Nietzsche para todos os problemas levantados no decorrer da obra, ela é também a chave para abrirmos a tese essencial do autor e revelarmos a configuração dada por ele, nesse momento, ao seu pensamento vital.

Logo no início da obra, como já pudemos observar, o autor apresenta-nos um ganho à ciência estética: a introvisão de que o desenvolvimento cultural do povo grego está ligado a não apenas um, mas a dois impulsos (*Trieb*): o dionisíaco e o apolíneo. Mostramos na primeira parte dessa pesquisa que este ganho, na verdade, também é duplo, e diz respeito, primeiramente, a uma mudança de método na investigação da cultura antiga (a adesão à intuição), e em segundo lugar, a utilização de uma metafísica da arte para explicar tal cultura. Entretanto, é justamente aquela mudança de método que abre as portas para as críticas referentes ao primeiro nível dessa metafísica da arte. Com isto nos referimos particularmente aos ataques promovidos por Ulrich von Wilamowitz-Möllendorf em seu duro artigo intitulado *Filologia do Futuro!*, publicado logo após o lançamento da primeira edição do *Nascimento da Tragédia*, e que a atingem pontualmente em suas frágeis formulações filológicas. A primeira obra de Nietzsche foi escrita durante seu exercício como professor de filologia na Basileia, e, obviamente, destinava-se a um público formado por seus mestres, amigos e alunos. Porém, ao submeter um conteúdo filológico à filosofia e a certas manifestações artísticas de seu tempo, Nietzsche teria comprometido, segundo Wilamowitz, a seriedade de seu escrito. É com ironia magistral que o autor do artigo ainda tenta se desculpar com Nietzsche:

Se ele me objetar que não queria saber nem um pouco de “historiografia e crítica”, ou da “assim chamada história universal”, que desejava criar uma obra de arte apolíneo-dionisíaca, “um meio de consolação metafísica”. Nesse caso, suas afirmações não teriam a realidade diurna comum, mas “a realidade mais elevada do mundo dos sonhos”. Nesse caso, retiro tudo o que disse e pretendo me desculpar da melhor forma. (WILAMOWITZ, apud MACHADO, 2005, p.78).

Apesar de ser o ponto fraco do *Nascimento da Tragédia*, vejamos como se comportam as hipóteses estético-filológicas de Nietzsche perante as observações contundentes de Wilamowitz, isto, pois, apesar do primeiro não proceder rigorosamente como um “pesquisador científico”, ele não pode ser acusado, pelo segundo, de ser, “graças à via da intuição, um pregador religioso”, mas, antes, um pensador cujas preocupações filosóficas e artísticas o levaram além dos limites permitidos pela filologia. Afinal, não seria justamente no esforço de unir arte, ciência e filosofia, ou melhor, estética, filologia e metafísica, que intuiríamos, segundo

Nietzsche, o fenômeno do trágico e seus segredos? Não seria necessário estarmos montados no centauro chamado Metafísica da arte para atingirmos aquele olhar além do olhar, que nos revelaria o mundo e a existência como acontecimento estético?

Nesse primeiro nível da metafísica da arte procuraremos mostrar, então, como se encontram relacionados os impulsos artísticos da natureza e as etapas do desenvolvimento cultural grego. A posição de Nietzsche nesta intersecção entre a esfera da arte e da filologia é a de afirmar que a última depende da primeira, isto porque, são impulsos artísticos que funcionam como mola propulsora da cultura antiga. Se Nietzsche acredita, dessa maneira, que a ciência deva ser vista com a óptica do artista (NIETZSCHE, 2003, p. 15), como ele poderá atender à Wilamowitz e seu brado a favor do modelo científico-histórico-crítico? O ferrenho opositor de Nietzsche lembra a seu adversário as recomendações de Winckelmann: “Não foi ele quem mostrou que a avaliação estética é possível unicamente a partir das concepções da época em que a obra de arte surgiu, a partir do espírito do povo que a produziu?” (WILAMOWITZ, apud MACHADO, 2005, p.59). E, no entanto, Nietzsche responderia: “filosofia e arte: a história é um meio”. Charles Andler também parece entender desta maneira a posição de Nietzsche: “uma civilização para Nietzsche se traduziria pela sua arte, quer dizer, por sua linguagem sugestiva que lhe serviria para disciplinar as vontades. A arte exprime essa civilização em sua idéia, em sua essência eterna e em sua mais profunda tendência” (ANDLER, 1958, p. 23, tradução nossa). O mesmo se sucede para Eugen Fink: “A obra de arte antiga se converte na chave para uma visão antiga do mundo” (FINK, 1989, p.27, tradução nossa). Apesar de termos aqui mais uma demonstração de como encontram-se fortemente mesclados os dois níveis da metafísica da arte – a arte, e não a história, exprimiria a essência eterna de uma civilização – voltemos à nossa tarefa de analisar apenas as hipóteses estéticas-filológicas construídas por Nietzsche.

Segundo o autor, os helenistas até então olhavam para a Grécia somente através do impulso apolíneo da beleza, desconsiderando o que estava por detrás dele, e que tornava-o necessário aos gregos: o terror dionisíaco. No entanto, será de posse desses dois impulsos que Nietzsche dividirá a cultura grega basicamente

em quatro períodos: a Idade de Bronze, a Idade Homérica, a Idade Trágica e a Idade Socrática. Neste quadro, ou melhor, neste ringue montado pelo autor dar-se-ia a luta entre aqueles impulsos, saindo vitorioso ora um, ora outro, ou, no caso da tragédia, saindo ambos vitoriosos. É preciso notar que para chegar até essa marcada oposição entre tais impulsos, houve uma lenta preparação de Nietzsche no que diz respeito às definições de apolíneo e dionisíaco. Temos uma demonstração desse percurso na conferência proferida por Rosa Maria Dias, intitulada *Um Dioniso bárbaro e um Dioniso civilizado no pensamento do jovem Nietzsche*. O que queremos ressaltar, a partir do trabalho de Dias, é o fato de que haveria em Nietzsche uma idéia de dionisíaco puro, derivada de seus estudos sobre os fenômenos anticivilizatórios, ou melhor, descivilizatórios presentes nas orgias Asiáticas. Se esse dionisíaco por sua vez, não pode ser vivido - “o puro dionisíaco é impossível” (NIETZSCHE, *apud* DIAS, 2003, p.174) -, contudo ele estaria, de acordo com nossa interpretação, expresso já na teogonia hesiódica e suas titanomaquias. À idéia de um profenômeno dionisíaco puro, bárbaro, estaria vinculado o momento inicial do povo grego: a Idade de Bronze. Nietzsche situa esta primeira idade do seguinte modo:

[...] mas para onde olharíamos, se nos encaminhássemos para trás, para o mundo pré-homérico, sem a condução e a proteção da mão de Homero? Olharíamos apenas para a noite e o terror, para o produto de uma fantasia acostumada ao horrível. Que existência terrestre refletem os medonhos e perversos mitos teogônicos? – Uma vida dominada pelos filhos da noite, a guerra, a obsessão, o engano, a velhice e a morte. Imaginemos o ar pesado dos poemas de Hesíodo ainda mais condensado e obscurecido. (NIETZSCHE, 2000, p. 26)

Nesta passagem pertencente a uma coletânea de textos não-publicados intitulada *Cinco prefácios para cinco livros não escritos* temos articuladas: a idéia de um dionisíaco puro, o estabelecimento de uma idade pré-homérica, e a expressão artística dessa idade nos poemas de Hesíodo. Wilamowitz, por sua vez, nos traz uma informação desconcertante para essa nossa relação (e, como procuramos mostrar, autorizada por Nietzsche) entre impulso dionisíaco, poemas hesiódicos, e Idade de Bronze:

[...] devemos considerar como decidido o fato de que a titanomaquia, assim como as dinastias e genealogias de Hesíodo, por um lado se encontrava muito mais afastada da consciência helênica do que o círculo dos deuses olímpicos de Homero, por outro, era comprovadamente mais recente. [...] E,

no entanto, o parágrafo 4 de *O nascimento da Tragédia* remete a um “período artístico” da Idade de Bronze. (WILAMOWITZ, *apud* MACHADO, 2005, p. 63)

Pois bem, tentaremos mostrar como tal informação ao invés de demolir com nossa tese, acaba sendo de grande ajuda para mostrar esta primeira relação entre impulsos artísticos da natureza e desenvolvimento cultural grego presente no nível estético-filológico da metafísica da arte nietzscheana. Em primeiro lugar, é preciso considerar a passagem que indica serem as genealogias de Hesíodo algo *afastado* da consciência helênica. De fato, não encontramos no *Nascimento da Tragédia* nenhuma menção a Hesíodo. De que maneira, então, poderemos nos defender frente à crítica de Wilamowitz? Bem, cremos encontrar na apropriação feita por Nietzsche da Lenda de Sileno o caminho que o autor abriu para introduzir em sua primeira obra suas observações acerca do mundo noturno e terrível da época pré-homérica. Cabe a nós, agora, o ônus da prova.

O autor reproduz a seu modo a antiga história do encontro entre o rei Midas e o companheiro do deus Dionísio, Sileno. Midas haveria perguntado ao odre o que seria melhor e mais preferível aos homens, obtendo, depois de alguma relutância do demônio, a seguinte resposta: “estirpe miserável e efêmera, filhos do acaso e do tormento! Por que me obrigas a dizer-te o que seria para ti mais salutar não ouvir? O melhor de tudo é para ti inteiramente inatingível: não ter nascido, não *ser*, *nada* ser. Depois disso, porém, o melhor para ti é logo morrer” (NIETZSCHE, 2003, p.36). Olhemos novamente para a última frase dita pelo odre, e comparemos com os versos 174 e 175 de *Os trabalhos e os dias* de Hesíodo: “antes não estivesse eu entre os homens da quinta raça,/mais cedo tivesse morrido ou nascido depois” (HESÍODO, 2002. p. 33). Se, por um lado, Sileno propõe que seria mais desejável ao homem que este nunca venha a nascer, por outro, Hesíodo expressa justamente tal desejo ao dizer que não gostaria de pertencer à condição na qual se encontra, ou seja, a de já ter nascido. Do mesmo modo, Sileno indica que o melhor que se poderia fazer, visto o nascer inevitável, é morrer o mais rápido possível, ao que clama o poeta grego: “mais cedo tivesse morrido!”. Ora, por que ambos seriam levados a dizer ser preferível nada ser, ou logo não ser? Encontraremos a resposta no começo da própria fala de Sileno, quando este se refere aos homens como “estirpe miserável e efêmera, filhos do acaso e do tormento”. Mas as pistas acabam

aí, o *Nascimento da Tragédia* não nos fornecerá mais indicações para o esclarecimento da Lenda de Sileno, daí termos de recorrer novamente à Hesíodo, revelando que tal paralelo por nós indicado se realiza, na medida em que vão entrelaçando-se as considerações do odre e a caracterização da situação do homem nos mitos hesiódicos. Lembramos que nosso intento aqui é o de mostrar que Nietzsche não considera *afastado* da consciência helênica o sentido dos poemas de Hesíodo, pois ao encontrar na lenda de Sileno uma analogia àquele sentido, ele a transforma na acre filosofia popular dos gregos, que, por sua vez, não era algo distante deles, mas apenas algo que fora encoberto e subtraído ao olhar, a fim de que a vida se tornasse algo possível. Num fragmento escrito entre o verão de 1871 e a primavera de 1872, encontramos a seguinte frase: “as cruéis lendas teogônicas são um exemplo da primeira imaginação helênica” (NIETZSCHE, 1977, p. 467, tradução nossa).

Voltemos àquele paralelo e analisemos brevemente como a caracterização realizada por Sileno da estirpe humana se relaciona mais especificamente com os mitos de Prometeu, e o das Cinco Raças, presentes na obra *O Trabalho e os dias* de Hesíodo. Se o homem é um ser miserável, devemos esta sua condição ao castigo lançado por Zeus à humanidade após saber ter sido ela a beneficiária do roubo cometido pelo filho de Jápeto. Prometeu também tivera de pagar por roubar o fogo divino, mas a danação reservada aos homens fora pior: Pandora, o “presente” de Zeus aos homens, a mulher que lhes será um mal amável, que lhes será objeto de alegria e ao mesmo tempo de desgraças, será a responsável por descortinar-lhes, ao abrir o jarro de onde sairão diversos males, uma vida cujas riquezas não mais advêm de modo espontâneo, mas, ao contrário, onde todo bem será resultado de árduo trabalho. Como nota Jean-Pierre Vernant na obra *Mito e Pensamento entre os Gregos*, o pagamento do roubo do fogo divino implicara em labor, pois “é o fim da Idade de Ouro, cuja representação na imaginação mítica sublinha a oposição entre a fecundidade e o trabalho, uma vez que nessa época [Idade de Ouro] todas as riquezas nascem da terra espontaneamente” (VERNANT, 2002, p. 316). Assim, podemos dizer que após o roubo de Prometeu o homem se torna um ser desgraçado, a partir de agora ele deixa de viver ao lado dos deuses, onde antes só desfrutava das dádivas divinas (HESÍODO, 2002, p. 29), onde a terra

nutriz fazia brotar espontaneamente os alimentos que lhes asseguravam a vida. Eles, os da Raça de Ferro, têm, se não quiserem sofrer em demasia, de ir atrás de seu alimento, pois como castigo Zeus o escondeu (*Ibidem*, p. 23). Assim, os homens miseráveis devem trabalhar constantemente para poderem obter seus meios de existência (*Bíós*) e evitar o sofrimento que a carência dos mesmos acarreta.

Quanto ao fato de Sileno se referir ao homem como raça efêmera, certamente ele está assinalando o caráter mortal da mesma. Se Hesíodo, no mito das Raças, demonstra uma degradação qualitativa da vida humana, Sileno a torna evidente. No citado mito, o poeta grego traça a cadente trajetória do tempo de vida pertinente aos homens: nascidos primeiramente como Raça de Ouro, os homens dessa estirpe não trabalhavam, nem eram acometidos por doenças ou quaisquer outros males, “a primeira [raça] permaneceu identicamente jovem no decurso de sua tão longa vida; ela desconhece a senilidade” (VERNANT, 2002, p. 119). Os da segunda raça, a de Prata, também viviam por muito tempo, cem anos, marca Hesíodo, contudo, ao atingirem tal idade, a desmedida (*Hybris*) os atacava e logo morriam. A raça de Bronze é em nada parecida com as duas anteriores, dedicada somente aos combates em nome de Ares, para a guerra nasceram e pela guerra morreram. Logo em seguida vem a Raça dos Heróis, raça de homens mais próxima a nossa, mas que, no entanto, como os da raça brônzea, encontram-se voltados para a guerra, onde também matavam-se mutuamente. Por fim, temos a Raça de Ferro, aquela à qual Hesíodo diz pertencer, raça afastada das graças divinas, raça de homens que têm de trabalhar dia e noite para garantirem sua vida; trabalho, este, que consome suas forças, o faz adoecer, doenças, estas, que se juntam com outros males (liberados do jarro aberto por Pandora) e levam o homem até a morte. Entregue a uma existência que agora não oferece espontaneamente pródigos bens, o homem acaba por consumir-se na tentativa de se adaptar a ela, de controlá-la com o intuito de evitar a miséria e o sofrimento inerentes à sua condição de Raça de Ferro. Desse modo, se somos considerados efêmeros pelo odre Sileno, é porque a mortalidade, enquanto denota o caráter transitório de nossa atual raça, é a medida da espessura temporal que nos constitui.

Resta saber o que Sileno pretendia ao denominar os homens como “filhos do acaso e do tormento”. O mito de Prometeu, e o das Cinco Raças, ajudam a entendermos que esta fala de Sileno revela o resultado de uma visível separação entre os homens e os deuses. Se antes do roubo do fogo, o que poderia ser considerada a época da Raça de Ouro, o homem vivia sobre os benefícios divinos (não era preciso labor, dado a espontaneidade da natureza nutriz, conseqüentemente fazendo com que esses homens vivessem em juventude), ou como diz Hesíodo, “como deuses viviam, tendo despreocupado o coração” (HESÍODO, 2002, p. 29); agora, encontra-se o homem em angústia permanente. Tanto no primeiro mito, quanto no segundo, é revelado que: “doenças aos homens, de dia e de noite / vão e vêm, espontâneas, levando males aos mortais” (*Ibidem*, p. 27), “pois agora é a raça de ferro e nunca durante o dia / cessarão de labutar e penar e nem à noite de se / destruir; e árduas angústias os deuses lhes darão” (*Ibid.*, p. 33).

Hesíodo conta que as preocupações atingem o homem da Raça de Ferro em tempo integral. A angústia que aflige o homem dia e noite é saber que nenhum bem lhe será dado sem sofrimento, nada será conquistado sem dor. Trabalho e fecundidade, cujas ambivalências são marcas dessa nova situação que ocupa o homem afastado das graças divinas, são aquilo que, ao mesmo tempo em que garantem o dia de amanhã dessa raça, aparecem como a fonte de todos os tormentos a eles destinados. Ser filho do tormento significa saber-se como pertencente a uma raça cuja existência transitória deve enfrentar um mar de dor e sofrimentos, pois cada ato diário em prol da sobrevivência (o labor e o nascimento, por exemplo), implica preocupações redobradas no dia de amanhã. Isto porque o homem, este mesmo da raça de ferro, ou dentro do contexto do *Nascimento da Tragédia*, o homem grego da Idade de Bronze, pré-homérica, também é filho do acaso, ou seja, é um ser entregue aos acontecimentos imprevistos, à fortuna. E aqui caminhamos para o final desta longa “prova” de que, apesar de aparecer no *Nascimento da Tragédia* sob a forma da Lenda de Sileno, o sentido dos mitos hesiódicos estava presente no pensamento nietzscheano no momento que ele relaciona à Idade de Bronze do povo grego o puro impulso dionisíaco.

O homem é atormentado porque sabe-se entregue à sorte; perante uma natureza inconstante o homem sente a fragilidade de sua vida: efêmera, cercada de males e miserável. Aterrorizado ele encara o dia de amanhã, pois sabe que apenas fadiga, angústia e morte estarão a sua espera. Sabe que por se encontrar no âmbito da vida, aquele entre a imortalidade divina e o desconhecido além, está exposto a um destino venturoso, pois nada mais lhe será dado de maneira segura e espontânea (como nos tempos de sua idade áurea); a certeza de que os bens lhe advirão espontaneamente foi trocada pela incerteza de ter que conquistar cada um deles a todo o momento, a batalha do homem pela vida se dará a cada instante, dia e noite. Assim, é a partir de uma realidade terrível que é moldada a figura do homem grego da Idade de Bronze. Esperamos ter conseguido mostrar até aqui que o conteúdo do mito hesiódico, isto é, a exposição do caráter trágico da existência não se encontrava totalmente afastado da consciência helênica, como diz Wilamowitz. Ao contrário, Nietzsche nos mostra como tal conteúdo permaneceu entre os gregos da época seguinte à Idade de Bronze através da lenda de Sileno, constituindo a acre filosofia popular dos gregos:

[...] extremamente sensível, capaz de grande sofrimento, bastante vulnerável à dor, o grego tem nessa condição um perigo para a vida: a dolorosa violência da existência pode levá-lo ao pessimismo, à negação da própria existência. A materialidade desse pessimismo radical constitui o que Nietzsche denomina “sabedoria popular”, “filosofia do povo” da Grécia. (MACHADO, 1984, p. 20).

Tal filosofia popular será, no entanto, constantemente sobrepujada pelos gregos da Idade Homérica, o que não significa que ela estivesse distante desse povo. Retornaremos a este ponto mais adiante. Por hora devemos voltar novamente nossa atenção à crítica de Wilamowitz, com o intuito de esclarecer através dela esta primeira relação entre impulsos artísticos da natureza e desenvolvimento cultural grego, ou mais precisamente, entre impulso dionisíaco e Idade de Bronze. Parece-nos razoável que Nietzsche tenha se equivocado ao colocar a Idade de Bronze como um período artístico. Não pelo fato de os poemas hesiódicos serem mais recentes que os homéricos - e aqui discordamos de Wilamowitz -, mas pelo fato de que o período da Idade de Bronze seria o espaço de vigência do puro dionisíaco. Aqui não há um impulso *artístico* dionisíaco, senão um impulso *aniquilador* dionisíaco. Tal diferença pode ser pensada como a diferença entre o

culto dionisíaco bárbaro e o culto dionisíaco grego. O primeiro “irrompia tempestuoso da Ásia” (NIETZSCHE, 2005, p.10), e “consistia numa desenfreada licença sexual”, numa “horrrível mistura de volúpia e crueldade” (NIETZSCHE, 2003, p. 33) que “detona por um tempo determinado todos os vínculos sociais” (NIETZSCHE, 2005, p.10). Tal impulso aniquilador, ao encontrar-se com a “sensibilidade mais excitável e a capacidade mais fina para o sofrimento” dos gregos, foi transformado em “festividade de redenção do mundo”, em orgia idealizada (DIAS, 2003, p. 186), foi transformado num impulso artístico. Os mitos hesiódicos e seu análogo, a lenda de Sileno, têm o objetivo de “mostrar como os gregos lidaram com a questão da crueldade, procurando se proteger de um mundo sombrio, atroz, aterrador” (MACHADO, 2006, p. 203) – o mundo daquelas festividades asiáticas de puro descontrolo, violência e liberdade sexual -, a saber, através do mundo onírico das belas formas engendrado pelo impulso artístico apolíneo. Se, às torrentes aniquiladoras do culto dionisíaco que alastraram-se dos confins do mundo antigo até os umbrais da civilização grega, esta última, mesmo com seu fino sentimento para o que há de mais horrrível, ofereceu brava resistência, então devemos, segundo Nietzsche, procurar o líder de tal defensiva na figura de Apolo:

[...] Contra as excitações febris dessas orgias, cujo conhecimento penetrou até os gregos por todos os caminhos da terra e do mar, eles permaneceram, ao que parece, inteiramente assegurados e protegidos durante algum tempo pela figura, a erguer-se aqui em toda a sua altivez, de Apolo. (NIETZSCHE, 2003, p. 33).

Logo, parece-nos procedente a crítica de Wilamowitz à hipótese nietzscheana de que a Idade de Bronze seria ela também um período artístico do povo grego, pois a condição de possibilidade de uma experiência artística dionisíaca entre os gregos foi algo posterior ao desenvolvimento nos mesmos de uma aptidão artística. O impulso dionisíaco vigente naquele primeiro período do desenvolvimento cultural grego é, antes de tudo, uma ameaça, um impulso aniquilador resultante da fúria desenfreada presente nas orgias asiáticas em homenagem ao seu deus silvano. Contudo, procuramos mostrar, nesse momento inicial, que tal ameaça do puro impulso dionisíaco não estava afastada da consciência helênica, como afirma Wilamowitz, mas, ao contrário, tornou-se, tanto pelos mitos hesiódicos, quanto pela

lenda de Sileno, a acre filosofia popular dos gregos; base sobre a qual assentou-se o que Nietzsche denominou de “artístico edifício da cultura apolínea” (NIETZSCHE, 2003, p. 35), cuja construção será o alvo seguinte de nossa análise.

Destarte, teríamos em vigência no período seguinte à Idade de Bronze o impulso (*Trieb*) artístico apolíneo. Da luz que emana de Apolo como centro desse novo momento cultural do povo grego traçamos uma circunferência em cujo interior encontraremos as principais idéias de Nietzsche sobre a Idade Homérica. Somos apresentados a Apolo logo no primeiro parágrafo do *Nascimento da Tragédia*, onde ele aparece como “patrono” da arte do figurador plástico. Assim, a primeira idéia que temos do impulso apolíneo é a de um impulso para a figuração, isto é, um impulso para a construção de imagens (*Bilder*). Logo em seguida, no segundo parágrafo, o deus da figuração nos é apresentado como sendo também o deus do mundo onírico, dado que o impulso apolíneo encontraria sua analogia mais imediata na manifestação fisiológica do sonho. Por fim, Apolo nos é apresentado pelo significado de seu nome, que segundo Nietzsche, seria “o resplandecente” – Apolo, a divindade da luz.

Esta rápida apresentação, tanto de nossa parte, quanto pelo texto nietzscheano, fornece primeiramente um modo de explicarmos melhor um assunto pertinente à conclusão de nossas observações acerca da Idade de Bronze, a saber, de que a idéia de um impulso artístico dionisíaco só se tornaria possível após o desenvolvimento da aptidão artística nos gregos, fato ocorrido somente no período posterior àquela etapa inicial do desenvolvimento cultural desse povo. Isto se deve ao motivo de que apenas com o advento do belo mundo onírico que o homem ganhará o estatuto de artista, pois, se partirmos do conceito de arte tal como já pensado pelos gregos e expresso na palavra *techné*, onde todo movimento que “arranca a forma do amorfo, o cosmos do caos” (BOSI, 2006, p. 13) é considerado uma ato artístico, então, o sonhador, na medida em que deve configurar na esfera onírica a imagem de uma divindade até então invisível, deve ser considerado um artista consumado. Jean-Pierre Vernant propõe em sua obra *Mito e Pensamento entre os gregos* a seguinte interpretação acerca do estatuto da figuração no período arcaico da história grega (período que parece-nos corresponder à Idade Homérica

tal como definida por Nietzsche), entre eles o ato de criar uma imagem surge como um “fazer ver forças que dependem do invisível e que não pertencem ao espaço em que vivemos, localizando-as em uma forma precisa e em um lugar bem determinado” (VERNANT, 2002, p. 402.). Sob a ação do sonhador a imagem deve “evocar a ausência na presença, o algures no que está sob os olhos” (*Idem*), e se Nietzsche irá encontrar em Homero o sonhador por excelência daquele povo, é justamente porque “a epopéia quer nos colocar as imagens diante dos olhos” (NIETZSCHE, 1977, p. 195, tradução nossa). Esperamos ter demonstrado como o fato de a primeira característica do impulso artístico apolíneo vigente na Idade Homérica define este período como sendo o início do desenvolvimento artístico propriamente dito daquele povo. Os gregos sonhadores expressavam em seu mundo onírico o impulso imediato da natureza que privilegiava a forma. Em sonho eram configuradas as imagens divinas para que delas se servissem os sonhadores, de modo que nós desfrutaríamos de uma compreensão imediata dessa figuração, todas as formas nos falariam, não haveria nada que nos fosse indiferente ou inútil.

Entretanto, qual é a relação de Apolo, enquanto senhor das imagens oníricas, e sua outra definição como sendo a divindade solar, o resplandecente, o deus da luz? A claridade traz consigo a forma; iluminar é lançar luz sobre o que antes não se podia ver, não se podia precisar, não se podia dar contornos. A luz solar de Apolo traz forma para o ar pesado e amorfo da noite titânica que encobria os gregos pré-homéricos. O olho solar do deus inscreve limites onde antes havia apenas caos, e ergue desses limites uma forma. Contudo, tais formas não encontram-se presentes no mundo onírico de maneira aleatória, segundo Nietzsche, elas possuíam uma “causalidade lógica de linhas e de contornos, de cores e grupos, uma seqüência de cenas semelhantes a seus melhores baixos-relevos” (NIETZSCHE, 2003, p.33), ou seja, haveria uma ordem estabelecida entre as linhas e contornos das imagens, e, dessa ordem surgiria o encadeamento das imagens numa relação de causa e efeito. Tal experiência *kósmica* era também para os gregos uma experiência do belo. A beleza das imagens oníricas é a somatória de todos os princípios derivados de Apolo: a forma, a claridade, o contorno, a delimitação, a ordem e, por fim, a harmonia. O impulso artístico apolíneo encontra nessas belas figuras sua expressão mais perfeita, e o grego sonhador tem na figura

de Apolo sua segurança e proteção contra aquele turbilhão de forças desmesuradas do impulso puro dionisíaco. Como sugere Roda Maria Dias em seu livro *Nietzsche e a Música*:

[...] Apolo é o nome grego para a faculdade de sonhar; é o princípio da luz, que faz surgir o mundo a partir do caos originário; é o princípio ordenador que, tendo domado as forças cegas da natureza, submete-as a uma regra símbolo de toda aparência, de toda energia plástica, que se expressa em formas individuais. (DIAS, 1994, p. 26).

Mas, por que Nietzsche consideraria Homero o representante máximo da cultura artística apolínea? O que encontramos na epopéia homérica que nos permite classificá-la como a representação artística mais expressiva daquela relação entre impulso artístico apolíneo e desenvolvimento cultural grego? Afinal, a capacidade de formar imagens é a mesma tanto para o artista plástico quanto para o poeta épico, porém enquanto o primeiro encontra nos materiais como o mármore, por exemplo, o fim de sua arte, o segundo terá de forçar nossos olhos a encontrarem nos conceitos, imagens semelhantes àquelas que vira em sonho. Se, no mundo onírico, tanto artista plástico quanto poeta épico viram as figuras divinas caminharem, agora, no mundo da vigília deve o primeiro fazer com que o mármore tome a forma daquelas, enquanto que o segundo deve, por sua vez, fazer com que as palavras nos exortem à composição plástica, fazendo que a partir delas nós recriemos os movimentos, ações, efeitos e causas daquela realidade sonhadora. “A epopéia também quer nos transportar a esse estado de sonho: não devemos ver nada com os olhos abertos e temos que nos apascentar com imagens interiores, para cuja produção o rapsodo procura nos estimular por meio de conceitos” (NIETZSCHE, 2005, p. 20). Ficará mais claro para nós a real função dos conceitos na relação impulso artístico apolíneo e poesia épica quando tratarmos no capítulo seguinte da ligação entre Apolo e o mundo das representações. Por enquanto, basta que expliquemos a função da epopéia homérica como sendo a de trazer para diante dos olhos dos gregos da época apolínea os mandamentos que asseguram a beleza do mundo onírico na qual eles espelhavam seu mundo cotidiano, a saber, os mandamentos que dizem respeito à harmonia, ao limite e à ordem. Desse modo, a transposição artística do mundo onírico garantiria aos gregos da época apolínea aquele sentimento de bem querer para com a vida; ao encontrarem os próprios deuses a caminharem por todo lugar que olhassem, isto é, em sonhos, estátuas e poesias,

aqueles homens sentiam sua realidade cotidiana como que invadida pela beleza resplandecente da esfera divina, brotando-lhes, assim, um anelo pela vida.

Contudo, por mais que os gregos da Idade Homérica quisessem manter escondido do olhar aquele terrível impulso dionisíaco, nada impediu que o mesmo irrompesse do serenojovial mundo apolíneo. Tal acontecimento foi notado por Nietzsche como o surgimento da poesia lírica entre os gregos. O primeiro fato importante a ser levado em consideração neste acontecimento é o de que aquele impulso aniquilador reaparecera no interior de uma cultura cujas aptidões artísticas já haviam se desenvolvido, sendo possível ao povo grego, dessa vez, lidar com o a brutalidade dionisíaca de tal modo que a transformassem em um fenômeno artístico, o segundo fato importante é que Arquíloco, o poeta lírico por excelência de acordo com Nietzsche, realizou pela primeira vez a união entre música e palavra, aprofundando aquela experiência plástica exigida pela poesia épica até o terrível solo de onde brotara a cultura apolínea, quer dizer, até o turbilhão das forças aniquiladoras dionisíacas.

Se antes, na época da Idade de Bronze, o impulso dionisíaco puro levava os homens em frenesi até a beirada do abismo do “vasto espaço da noite do mundo” (NIETZSCHE, 2003, p.126), onde estes, ansiando por libertar-se de uma existência de dores e sofrimentos, lançavam-se; agora, o homem grego apolíneo que tornava a ser pungido pelo frenesi dionisíaco lançava-se contra o turbilhão das forças aniquiladoras do deus silvano munido de sua aptidão artística: eis o acontecimento lírico entre os gregos. A poesia lírica é tida por Nietzsche como uma transfiguração do *pathos* dionisíaco em uma forma de arte. O que ocorre na lírica não é mais a identificação plena com o impulso aniquilador dionisíaco, senão com uma reprodução imediata deste por um sentimento musical, que, por sua vez, terá uma reprodução secundária e mediata em imagens apolíneas, ou seja, o poeta lírico é aquele que expressa sua experiência com o fundo terrível da existência, mas que escapa do “fundo-abismar”-se por ele promovido, através de uma aptidão artística que opera em dois tempos, no primeiro, transformando essa experiência numa representação artística imediata – a música – e, no segundo, conformando este encantamento dionisíaco-musical em belas imagens. O poeta lírico também constrói

imagens, entretanto, difere do poeta épico na medida em que suas imagens estão prenhes de uma experiência musical pessoal daquele “vasto espaço da noite do mundo”. A poesia lírica possuiria uma estrutura de peso e contrapeso, isto é, ela é a expressão artística do impulso dionisíaco que, mediante seu peso, tende a afundar o poeta no turbilhão de suas ondas aniquiladoras, e do impulso apolíneo, que na sua função de contrapeso, resgata o artista de seu encantamento musical, para que este possa falar a partir de si de uma experiência que estava além de si mesmo. Nietzsche irá considerar, por fim, a poesia lírica como a forma primitiva daquele acontecimento superior que é o fenômeno trágico, ela seria o “vestígio perpétuo de uma união do apolíneo e do dionisíaco” (NIETZSCHE, 2003, p. 48). Essa união irá aparecer de modo mais claro e perfeito no advento da arte trágica entre os gregos.

Se a tragédia é tão celebrada por Nietzsche isto se deve ao fato de que nela Apolo e Dionísio, e a forma artística condizente a cada um – palavra e música, respectivamente – estão unidos. Em resumo, podemos dizer que o mito trágico constituiu-se de uma trama de palavras ligadas pela música emanada do coro de sátiros, ou seja, a música dionisíaca e a palavra apolínea estavam de tal maneira emaranhadas que Apolo falava a língua de Dionísio, e Dionísio falava a língua de Apolo. O poeta trágico era responsável por fecundar cada palavra com o pathos tonal-dionisíaco daquela sua experiência com o fundo residual da serenojovialidade grega, de tal maneira que as palavras prenhes de música poderiam descobrir ao público o terror característico daquele sustentáculo do mundo onírico das belas formas e resgatá-los do anelo pela aniquilação que resulta deste saber algo sobre o caráter trágico da existência. Das palavras grávidas de música nasce o saber trágico, em cujos gestos entendemos que “a vida, no fundo das coisas, apesar de toda a mudança das aparências, é indestrutivelmente poderosa e cheia de alegria” (NIETZSCHE, 2003, p. 55). Mas aqui adentramos no assunto de nossos próximos capítulos. Retomemos, então, nosso objetivo inicial e passemos à conclusão.

Procuramos mostrar neste capítulo como estão dispostas as asserções nietzscheanas acerca da arte grega, de modo que pudéssemos medir até onde o campo da estética influencia na composição da metafísica da arte. Ou seja, ao analisarmos como Nietzsche vincula a cada período do desenvolvimento da cultura

grega um ou outro dos impulsos artísticos que a compõe em sua totalidade, nos deparamos com o fato de que aquelas asserções são frágeis, e os ataques de Wilamowitz, como, por exemplo, nas seguintes observações que ele faz no tocante à concepção nietzscheana de Homero e Arquíloco, vêm corroborar a tese de que o que há de estético nessa metafísica da arte – suas colocações sobre a arte dos gregos – é passível das mais variadas críticas:

[...] a ignorância do senhor Nietzsche no que diz respeito a Homero mostra-se, de modo mais incisivo, em sua concepção da história da literatura antiga: para ele, Homero é, 'como indivíduo', um 'sonhador mergulhado em si mesmo', um 'artista apolíneo ingênuo'; de Arquíloco, 'a história grega' relataria 'que introduziu na literatura a canção popular'. A primeira afirmação é um delírio, a segunda uma inverdade. [...] O senhor Nietzsche não pretenderia negar que Homero, 'como indivíduo', só podia surgir de uma tradição extremamente difundida de canções poética. [...] Para a afirmação de que o texto da canção surge a partir da melodia, de que a poesia lírica seria uma 'fulguração imitadora da música em imagens e conceitos', era necessário atribuir a Arquíloco uma poesia lírica de forma estrófica e um papel musical preponderante, ou seja, era necessário se equivocar grosseiramente a respeito tanto de Arquíloco quanto da história da música grega. (WILAMOWITZ, *apud* MACHADO, 2005, p. 64)

No que diz respeito a Homero, temos de concordar com Wilamowitz no fato de que Nietzsche não discute por um momento sequer a “questão homérica”, ou seja, a questão acerca da unidade do poeta Homero. Isso implica, segundo o autor da crítica, em colocar sobre os ombros de um só indivíduo a construção de uma obra de arte que seria, no entanto, dependente de uma tradição de poemas já estabelecida. É possível, portanto, que Nietzsche tenha cometido o erro de não colocar em questão as dificuldades que a *Iliada* e a *Odisséia* ofereciam (e ainda oferecem) para os estudos antigos, ou mesmo ter comprometido sua tese de que Homero era o único monumento da vitória dos gregos contra o terrível caráter trágico da existência, ao não levar em consideração a tradição dos poemas épicos que constituía o pano de fundo daquele período. Outro fator importante da crítica de Wilamowitz desdobra-se, no entanto, num tema que por si só já nos ocuparia por demasiadas páginas, a saber, a da relação de Nietzsche e Schiller, o que nos leva a fazer apenas uma breve indicação acerca da mesma, com o intuito de mostrar que Nietzsche não estaria enganado sobre idéia schillerana de ingênuo, mas que possuía um outro modo de compreendê-la. A concepção de ingênuo em Nietzsche difere da de Schiller na medida em que a noção de natureza difere entre ambos os

autores. Logo, se Schiller irá considerar ingênua a relação do homem com a natureza é porque aquele lidava de modo simples e direto, isto é, sem a cisão entre razão e sensibilidade inerente aos modernos, com essa que é considerada como “o ser espontâneo, a subsistência das coisas por si mesmas, a existência segundo leis próprias e imutáveis” (SCHILLER, 1991, p. 43), e se Nietzsche classificará como ingênua a relação entre Homero e a natureza é porque essa natureza, essa realidade a qual pertencia e representava o poeta épico era uma realidade aparente, um mundo construído para esconder outra realidade, um mundo elaborado para ser o espelho de uma esfera divina, criada, por sua vez, para ser a exaltação dos homens vistos como criaturas mais elevadas, isto é, como deuses, de modo que fosse possível tornar a vida algo preferível à morte, pois esta era a opção daqueles que viviam na Idade de Bronze, no momento de vigência do puro impulso dionisíaco. A ingenuidade homérica está fundada, para Nietzsche, no fato de que a natureza com a qual ele se relaciona não é uma natureza nem espontânea, nem subsistente por si mesma, mas, sim, uma ilusão criada por uma outra natureza, mais fundamental, qual seja, o Uno-Primordial. Assim, o ingênuo na arte não é, como ocorre na concepção de Schiller, um estado de relação espontânea com um ser simples e subsistente por si mesmo, mas é efeito de uma poderosa capacidade artística de sobrepujar um estado primordial e dionisíaco. Homero, enquanto artista ingênuo por excelência, não é um filho criado no coração da natureza, que naturalmente lida com ela, mas um “filho do acaso e do tormento” que procurou fugir desta condição através da criação artística do mundo Olímpico e de uma natureza divinizada, de modo que expressa em sua poesia épica a vitória “sobre uma horrível profundidade da consideração do mundo e sobre a mais excitável aptidão para o sofrimento” (NIETZSCHE, 2003, p. 38).

Quanto a Arquíloco o desenvolvimento da crítica de Wilamowitz segue na direção de certas filigranas filológicas às quais não estamos capacitados a discutir, tais como estrofes rítmicas, dístico elegiático, iambos, *parakatalogé*, *katástasis*, etc. No entanto, podemos dizer que em uma coisa Wilamowitz estava certo: de que Nietzsche havia se equivocado grosseiramente acerca da história da música grega. Não dizemos do ponto de vista filológico, mas, sim, do ponto de vista em que se situava o próprio Nietzsche na época, a saber, a teoria musical de Wagner. A idéia

de música na qual está embebida toda a obra *O Nascimento da Tragédia* parte do novo status dado a esta forma de arte por Schopenhauer, passa pela sua transformação em programa de revolução do espírito alemão mediante a propaganda wagneriana, e chega ao terreno grego pelas mãos de Nietzsche. Logo, parece muito mais acertado dizer que Nietzsche encontra nos gregos uma noção de música por ele ali plantada – e por isso faz tanto sentido ele dizer que Arquíloco, enquanto o primeiro poeta a colocar em união música e palavra, teria dado início a uma forma artística que teria sua modelagem suprema na mão dos poetas trágicos – do que dizer que ele analisa o modo dos gregos se relacionarem com a música, e, a partir daí, insere Arquíloco como o primeiro poeta de inspiração musical da cultura grega.

Como podemos ver, a qualidade do nível estético-filológico na composição da metafísica da arte enquanto ganho ofertado à ciência estética é, portanto, questionável. Vimos que o menor aprofundamento nas teses estéticas do *Nascimento da Tragédia* revela os equívocos cometidos por seu autor, muito embora - e este é o nosso ponto - isto comprometa apenas a idéia de que a metafísica da arte, com suas novas descobertas acerca da arte grega, pudesse ser um benefício àquela ciência. Ou seja, se a estética desenvolvida nessa primeira obra possui equívocos tais que comprometam qualquer tentativa de colocá-la como sendo o objetivo principal do *Nascimento da Tragédia* - o que levaria a uma depreciação do valor desse escrito pelo fato de que nele o tema central é logo combatido e ultrapassado - então devemos olhar para o uso do termo “estético” na construção da tese essencial onde mundo e existência aparecem justificados como fenômeno estético a partir de outro olhar, de um outro nível, a saber, a partir do nível filosófico-metafísico. Assim, se a estética apresentada pela metafísica da arte não constitui, tanto pelo método adotado, quanto pelo conteúdo exposto, um ganho para a ciência estética, a metafísica constituinte desse conceito-chave irá mostrar que ela, a esfera artística desse conceito, adquire a função de ser uma nova lente para a qual se olhará a tradição helenística (uma lente que afasta o procedimento científico), mas que deverá ceder tão logo uma lente mais fundamental for apresentada, a lente ontológica.

Capítulo IV - As metafísicas do *Nascimento da Tragédia*.

Vemo-nos, nesse capítulo, às voltas com o problema do estatuto da metafísica na definição do conceito-chave apresentado na obra *Nascimento da Tragédia*, qual seja, a metafísica da arte. Se, num primeiro momento, analisamos tal conceito em sua constituição estético-filológica, procurando mostrar os impulsos dionisíaco e apolíneo como impulsos artísticos, então, cabe analisarmos aqui sua constituição filosófico-metafísica.

Neste outro nível em que opera o discurso acerca daquele conceito-chave encontraremos uma nova esfera de determinações para tais impulsos, a saber, o de serem classificados a partir das categorias metafísicas de essência e aparência. A partir disto poderíamos dizer, com Martin Heidegger, Eugen Fink e Wolfgang Muller-Lauter, que Nietzsche também estaria participando da tradição filosófica que procurou pensar um ser para a totalidade do ente, isto é, ele também estaria inserido na tradição do pensamento metafísico. Entretanto, se, por um lado, tais autores irão guiar seus argumentos pelo caminho da vontade de poder aberto pelos escritos posteriores do autor, nós, por outro lado, deveremos nos guiar mediante dois sinais oferecidos por Nietzsche ainda em sua obra inicial: a denominação de Uno-Primordial dada ao impulso dionisíaco enquanto essência e a oposição entre consideração trágica e consideração teórica de mundo.

O primeiro ponto remete-nos à notável influência exercida pela filosofia da vontade schopenhaueriana na determinação metafísica dos impulsos apolíneo e dionisíaco, embora o resultado final desse processo pareça-nos distante de sua fonte. Apesar de o próprio Nietzsche alertar-nos para o erro que cometera nesse primeiro escrito, ao usar uma “roupagem schopenhaueriana” para lidar com pensamentos tão próprios (NIETZSCHE, 2003, p.20), temos a intenção de mostrar que nem sempre o “hábito faz o monge”, ou seja, de mostrar que a abordagem nietzscheana da filosofia de Schopenhauer no *Nascimento da Tragédia* coloca a metafísica da arte, e seus impulsos constituintes, numa proximidade aparente com o

pessimismo resultante daquela, pois tratar-se-ia aqui de afirmar a vida, e não de negá-la. Antes de tudo, porém, faremos uma breve exposição acerca das novas determinações dadas aos impulsos artísticos apolíneo e dionisíaco, de modo que se nos torne mais clara as diferenças e semelhanças de Nietzsche e Schopenhauer.

O impulso apolíneo tomado em seu nível estético-filológico se apresentava como sendo aquele que levava os homens gregos à compreensão imediata da figuração, isto é, à compreensão das formas, dos limites, da ordem e da harmonia, em uma só palavra: da beleza. Apontamos que era possível a Apolo ser o deus da figuração pelo fato dele ser também o deus da luz, aquele que, ao derramar sua luminosidade pela “vasto espaço da noite do mundo” (NIETZSCHE, 2003, p. 50) desencadeada pelo impulso dionisíaco puro, impunha a forma ao caos e os limites às formas. Dominando a torrente das forças aniquiladoras dionisíacas que horrorizavam os gregos, oferecia-lhes, em troca, o regato manso e claro do mundo onírico das belas formas, onde aquele povo poderia ver-se refletido numa realidade mais elevada, isto é, oferecia aos gregos o espelho através do qual a vida se lhes tornava algo de desejado, pois, agora, era reflexo do jubiloso reino dos deuses olímpicos.

Contudo, através de um jogo de palavras, Nietzsche acaba transformando Apolo de divindade da luz em deus da aparência, inserindo, com isto, um impulso que a princípio dizia respeito apenas às determinações estéticas de forma e beleza numa esfera de determinação metafísica, onde, agora, cumpre o papel de impulso para a aparência. Esta nova compreensão do impulso apolíneo traz consigo mais uma mudança, segundo Nietzsche: “poder-se-ia inclusive caracterizar Apolo com a esplêndida imagem divina do *principium individuationis*, a partir de cujos gestos e olhares nos falam todo o prazer e toda a sabedoria da “aparência”, juntamente com sua beleza” (NIETZSCHE, 2003, p. 30).

A tomada do princípio de individuação para a construção do impulso apolíneo enquanto impulso para as aparências não oferece nenhuma diferença aparente em relação à Schopenhauer, de modo que Nietzsche ao invés de oferecer uma explicação mais detalhada acerca do que entendia por tal princípio, preferiu

reproduzir uma passagem de *O mundo como Vontade e Representação*, onde o autor fala do sujeito confiante nos limites seguros de sua individualidade tal como um pescador em meio a mais terrível tempestade em alto-mar apegando-se com toda confiança à sua embarcação. Descrição, esta, que parece encontrar no quadro *Calais Pier: an English packet boat arriving* (1803) do inglês Joseph William Turner uma correspondência pictórica apropriada. Podemos perceber nessa pintura uma negra tempestade sufocando o céu azul, tomando-o por todos os lados, restando apenas um buraco ao meio por onde a luz ainda escapa e ilumina o centro da tela, onde vemos uma frágil embarcação lutando nas ondas do mar revolto, tentando resgatar náufragos de um barco já fustigado pelos vagalhões. O canto esquerdo é tomado totalmente por escuras nuvens, pouca coisa se distingue, no entanto, onde a luz abre um rasgo em meio à tempestade, lá podemos identificar formas mais precisas, e com elas, aparecem os indivíduos mais claramente definidos. Para Schopenhauer o princípio de individuação é constituído por espaço e tempo, e que por intermédio desses “aquilo que é uno e original conforme a essência e o conceito aparece como pluralidade de coisas que coexistem e se sucedem” (SCHOPENHAUER, 2005, p. 171); o que nos é apresentado visualmente através do quadro de Turner pela luz que brota do meio da escuridão ocasionada pela negra tempestade - que borra todas as formas, tornando quase indistinguível os elementos ao redor da cena – e vem revelar a ação propriamente dita de *Calais*, isto é, a luz vem esquadrihar no tempo e no espaço os traços e cores utilizados pelo artista, atribuindo causalidade aos elementos principais da cena. Se o resultado do princípio de individuação é este: atribuir mediante tempo, espaço e causalidade, contornos tais que conformam cada ser em uma esfera de individualidade, cujas fronteiras estarão a salvo desde que mantenha-se em vigência tal princípio, em que medida podemos denominar Apolo como sua figura divina?

Na medida em que ele possui a função divina de criar as aparências. Se, para Schopenhauer, as aparências eram frutos de uma divisão constante mediante tempo e espaço daquilo que é uno e essencial, então, para a hipótese nietzscheana sobre o impulso apolíneo como impulso das aparências, elas teriam sua construção baseada na luminosidade de Apolo. Com isto queremos dizer o seguinte: dentro da concepção já estabelecida no nível estético-filológico de que Apolo é o deus da Luz,

e por conseguinte, o responsável por dar forma, contorno e limites ao caos primordial, então, ao transpor essas qualidades para o nível filosófico-metafísico, onde o impulso apolíneo recebe a determinação de ser impulso para as aparências, poderíamos dizer que a Luz que emana de Apolo representa as formas da intuição pela qual todo fenômeno se dá, isto é, representa a atuação do espaço e o tempo na configuração de toda aparência. Aquela luminosidade que Apolo derrama sobre a “vasta noite do mundo”, retirando a forma do caos e, com isso, criando o mundo onírico das belas figuras, é o pôr em operação as formas do espaço e do tempo que geram o mundo das aparências. Se, por um lado, a luz, o brilho é responsável pela beleza do mundo apolíneo, por outro, ela é, por ser portadora das formas constituintes do princípio de individuação, responsável pelo processo de individuação dos homens gregos. Desse modo, podemos aprofundar aqui o que foi dito sobre a arte apolínea e, em específico, sobre a epopéia homérica, na medida em que passamos a entendê-la como “uma justificação do mundo da individuação. Melhor ainda, a epopéia é um processo de individuação que cria o indivíduo através da competição pela glória” (MACHADO, 2006, p. 204), pois essa competição é justamente aquilo que lança o homem para o brilho da existência, e, partindo do que dissemos acerca da relação entre luz e princípio de individuação, parece-nos que o lançar-se ao brilho da existência aqui possibilitado pela competição pela glória é fazer realizar o processo de individuação. Ou seja, o que o homem grego do período apolíneo encontra na epopéia homérica é a experiência da individuação representada nos atos do herói em sua busca pela glória.

Daí, segundo Nietzsche, termos em vigor na idade homérica as máximas éticas do “nada em demasia” e “conhece-te a ti mesmo”. Presente na interpretação nietzscheana do impulso apolíneo desde o escrito preparatório de 1870 intitulado *A visão dionisíaca do Mundo*, tais máximas são compreendidas como a exigência ética derivada do princípio de individuação enquanto exigência da *medida*, necessária para assegurar os limites concernentes ao indivíduo, quer dizer, através da obediência a essas máximas, o homem grego da idade homérica teria garantido as fronteiras de sua individualidade e a distância entre aquelas concernentes aos outros homens. É preciso salientar, no entanto, que a exigência de conhecer a si mesmo não corresponde, aqui, a um movimento de introspecção, de análise

subjetiva, pois ainda não havia tal conceito entre os gregos; conhecer a si mesmo é, antes de tudo, reconhecer-se no exemplo dos deuses olímpicos, e “aqui ele reconhecia sua própria essência mais própria envolvida pela bela aparência do sonho” (NIETZSCHE, 2005, p. 22), isto é, os gregos apolíneos teriam assegurada sua individualidade ao reconhecerem-se nas belas figuras divinas que viam em sonho. Assim, àquele que busca cumprir com a exigência ética do conhecer-se a si mesmo deve, portanto, seguir a medida da beleza, que como vimos no capítulo anterior, é o resultado da união entre os princípios da harmonia, forma, ordem e limite. Consequentemente, a segunda exigência ética a qual os gregos deveriam obedecer é a do “nada em demasia”; o exagero, o exceder-se, a *hybris* quebra a harmonia, distorce a forma, abala a ordem e destrói os limites, em suma, lança o homem grego da segurança de sua embarcação para o turbilhão desmesurado das ondas do mar revolto, desfazendo sua individualidade e deixando-o exposto àquele “vasto espaço da noite do mundo” desencadeada pelo impulso dionisíaco.

Mas enquanto que para Schopenhauer a criação dessas aparências dependia do sujeito do entendimento, pois tempo, espaço e causalidade são categorias subjetivas – daí a obra *O mundo como Vontade e Representação* iniciar com a seguinte afirmação “o mundo é *minha* representação” (grifo nosso) –, para Nietzsche a criação dessas aparências, ou na linguagem schopenhaueriana, dessas representações é resultado da necessidade que tem a essência mesma do mundo de ver-se refletida numa multiplicidade: “o Uno-Primordial, enquanto o eterno padecente e pleno de contradição necessita, para sua constante redenção, da aparência prazerosa” (NIETZSCHE, 2003, p. 39). E aqui, vem à tona aquilo que havia permanecido como um ruído em toda nossa análise sobre o impulso apolíneo para as aparências, entendidas como resultado da atuação do princípio de individuação, a saber, aquilo que foi chamado de “vasto espaço da noite do mundo”, “a negra tempestade” que fustigava os navegantes do quadro de Turner, a “essência una e originária” citada por Schopenhauer e, por fim, aquilo que Nietzsche denomina por Uno-Primordial. E, então, podemos começar a notar algumas diferenças entre a filosofia de Schopenhauer e aquilo que está em discussão no nível filosófico-metafísico da metafísica da arte. O primeiro ponto que parece distanciar as duas concepções de essência, conforme o fato que acabamos de mencionar, é a

questão acerca do tempo. Se, para Schopenhauer as aparências são construções do sujeito do entendimento, e para Nietzsche elas são construções desse Uno-Primordial, é porque para o primeiro elas são tributárias à categoria subjetiva do tempo, enquanto que para o segundo elas são a manifestação necessária do fundamento ontológico da realidade em seu eterno movimento de vir a ser. Tal tese é defendida por Eugen Fink em *A Filosofia de Nietzsche*:

De igual maneira que Nietzsche se distingue de Schopenhauer também por não conceber o fenômeno tão somente como uma criação do intelecto humano, senão como uma forma apolínea produzida e criada pelo fundo dionisíaco do mundo – forma que é certamente uma aparência, mas que nem por isso é nada – assim também o tempo possui para Nietzsche um significado mais sério. O tempo não existe somente para o intelecto, mas também é a forma como o fundo do mundo exerce seu domínio: o jogo de Dionísio é o devir puro. Como o tempo está presente no fundo mesmo do mundo, pode adquirir um significado sério no âmbito da realidade que aparece. (FINK, 1989, p. 43, tradução nossa).

Assim, o tempo passa a ser um item diferencial da estrutura ontológica armada tanto por Nietzsche quanto por Schopenhauer. De tal maneira que, para este último, aquilo que constitui o fundamento ontológico da realidade aparente – a Vontade – está fora do tempo, pois tal categoria faz parte somente do mundo das representações e diz respeito somente a elas, e é por este motivo que Schopenhauer poderá dizer que a Vontade é essencialmente sem-fundamento, pois está fora do princípio de razão, isto é, fora do tempo, espaço e causalidade, que enquanto tais constituem o fundamento de toda e qualquer representação. No entanto, como pudemos notar para Nietzsche o tempo diz respeito também à Vontade, ou Uno-Primordial, e sob esse ponto de vista ele é pensado como eternidade. Eternidade esta que é o horizonte a partir do qual o Uno-Primordial pode autofragmentar-se numa multiplicidade de aparências, e, todavia, voltar a reunificar-se consigo mesmo. Quer dizer, a Vontade, tal como entendida por Nietzsche, só supera a dor de ver-se dividida numa multiplicidade de aparências, porque sua eternidade garante o movimento de reunificação consigo própria, originando o prazer da “união de todos os seres no seio da natureza”. Tal idéia já fora notada, ao que parece, por Georg Simmel em seu livro *Schopenhauer e Nietzsche*:

[...] E, em troca, o único pensamento pelo qual Nietzsche se salva do pessimismo da ausência de fins para a vida: o pensamento do triunfo da

vida, que se eleva ao infinito sobre o presente, sempre imperfeito, somente pode conceber-se sob a condição da eternidade. [...] A eternidade é a ponte através da qual, partindo de uma concepção pessimista, chega a um otimismo, pois lhe dá a possibilidade absoluta de unir ao *não* que acompanha todo o dado, no momento existente, com o *sim* da existência em geral, que oferece ao presente imperfeito um marco ilimitado em que pode ir mudando paulatinamente até um estado de maior perfeição. (SIMMEL, 2005, p. 27, tradução nossa).

Podemos perceber, então, que o pensamento da eternidade marca uma distância entre o pensamento nietzscheano acerca da Vontade como essência, e aquele desenvolvido por Schopenhauer em sua obra *O mundo como Vontade e Representação*. No entanto, esse pensamento diz respeito mais a uma mudança na finalidade dessa essência, do que na sua própria constituição, isto é, pensar a Vontade, ou o Uno-Primordial a partir da perspectiva da eternidade, leva, em Nietzsche, ao caminho da afirmação dessa essência, e não a negação da mesma, tal como era o resultado da filosofia schopenhaueriana. A eternidade daquilo que constitui o fundamento ontológico da realidade aparente assegura, segundo Nietzsche, os dois movimentos que partem dele, a saber: o movimento de auto-fragmentação necessário à sua redenção, e o movimento de reunificação das múltiplas formas fragmentárias numa totalidade, e é por este motivo que, para ele, a Vontade, ou Uno-Primordial, enquanto essência que vigora por detrás das aparências não é, como é para Schopenhauer, somente dor e sofrimento. O Uno-Primordial não tem o caráter absoluto que possui a Vontade schopenhaueriana, ele não é alheio ao espaço e ao tempo, de modo que seria apenas um impulso cego girando sobre si mesmo, sem relação com o mundo das representações, mas, ao contrário, a eternidade do Uno possibilita que ele mantenha eternamente o seu jogo com as aparências, necessitando de Apolo para realizar seu movimento de auto-fragmentação, e, ao mesmo tempo, sempre buscando tornar-se unidade novamente, de modo que construção e destruição são dois movimentos presentes e indispensáveis a essa essência.

Contudo, se a eternidade aparece aqui mais como uma marca da diferença entre ambas as concepções de Vontade enquanto essência do mundo das aparências, é preciso lembrar que esta diferença está ligada aos resultados a que faz chegar tais concepções os dois usos feitos do conceito de tempo, ou seja, esta diferença diz respeito ao pessimismo extremo de Schopenhauer e o “pessimismo da

superabundância” de Nietzsche, onde temos a negação da vontade no primeiro e a afirmação da mesma no segundo. Mas, haveria uma diferença entre os autores no que diz respeito à própria constituição íntima dessa essência? E aqui devemos investigar a questão acerca da unidade da Vontade, ou Uno-Primordial no *Nascimento da Tragédia*.

Como coloca Deleuze em seu livro *Nietzsche e a Filosofia*, “o ponto no qual se dá a ruptura de Nietzsche com Schopenhauer é preciso: trata-se justamente de saber se a vontade é una ou múltipla” (DELEUZE, 1976, p.6). Se a resposta é algo mais fácil de achar quando tomamos o conceito de vontade de poder desenvolvido nos escritos posteriores de Nietzsche, pois a partir daí a vontade é pensada como multiplicidade de forças em relação, no *Nascimento da Tragédia* esta questão é controversa. Por um lado, podemos dizer que já nessa obra há um esboço do caráter múltiplo da Vontade, ou Uno-Primordial, na medida em que o resultado derivado da aplicação da metafísica da arte sobre a tragédia grega é, sobretudo, a afirmação da vida, e, portanto, tal resultado é o antípoda da filosofia schopenhaueriana que, por princípio, nega a vontade. Se, como diz Deleuze, “a vontade é necessariamente negada quando se coloca sua unidade na identidade” (*Idem*), o fato de que em nenhum momento do *Nascimento da Tragédia* Nietzsche procura negá-la, para nós parece implicar no fato dele entendê-la a partir de uma consideração oposta à da unidade absoluta da Vontade. E o fragmento póstumo escrito no início de 1871 parece encaminhar nessa direção, ao dizer, contra Schopenhauer, que a Vontade não é outra coisa que “a forma mais geral de manifestação de qualquer coisa que, por outro lado, nos é inteiramente indecifrável” (tradução nossa).

Por outro lado, a tese a favor da unidade da Vontade nessa obra inicial de Nietzsche, de modo a colocá-la em consonância com a metafísica schopenhauriana, está claramente exposta na seguinte passagem de *O nascimento do Trágico: de Schiller a Nietzsche* de Roberto Machado:

[...] Certamente, já na época de *O nascimento da tragédia* Nietzsche faz várias críticas a Schopenhauer, por exemplo, à idéia de que a arte seja negação da vontade. Não penso, porém, que a leitura do livro e dos escritos que lhe deram origem permita concluir que a pluralidade ou a multiplicidade

já se encontra na vontade [...]. Parece-me, ao contrário, que o uno originário nietzscheano, quando pensado em *O nascimento da tragédia* como um princípio ontológico oposto à aparência fenomenal, é como a vontade schopenhaueriana: único, eterno, incondicionado. É esse sentido da expressão “uno originário” que permite, por exemplo, compreender a caracterização do dionisíaco bárbaro no §1 do livro [...]. Ou mesmo a concepção da tragédia no §7. (MACHADO, 2006, p. 218).

Voltemos ao próprio Nietzsche a fim de encontrarmos algum esclarecimento para esta questão. No parágrafo quarto de *O nascimento da tragédia* o autor faz a seguinte suposição metafísica: o Uno-Primordial, enquanto “eterno padecente e pleno de contradição”, necessita das prazerosas aparências para sua redenção, sendo que estas, por sua vez, devem ser entendidas como o “ininterrupto vir-a-ser no tempo, espaço e causalidade”, isto é, como realidade empírica [empirische Realität], e por isso podemos dizer que a existência empírica e a do mundo em geral são uma representação [Vorstellung] do Uno-Primordial. Enquanto que no citado fragmento póstumo ele irá dizer que a “Vontade [Wille] é objeto da música, mas não a origem dela, a Vontade em sua maior generalidade, como forma originária da representação [ursprünglichste Erscheinungsform] sobre a qual todo devir [Werden] deve ser incluído” (tradução nossa). O primeiro ponto que podemos levantar a partir dessas duas passagens reforça o que dissemos acerca do impulso apolíneo para as aparências e a necessidade de redenção da essência por detrás do mundo aparente como a responsável por colocar em ação tal impulso, a saber, para Nietzsche o mundo das aparências, ou em sentido schopenhaueriano, o mundo das representações, do vir-a-ser no tempo, espaço e causalidade, do devir, não é uma *Wirklichkeit*, isto é, uma efetividade, um fazer-efeito para um sujeito, tal como é para Schopenhauer. Daí reforçarmos a tese de que o mundo das representações não é para Nietzsche obra de um sujeito do entendimento, mas, sim, resultado da atuação do impulso apolíneo como princípio de individuação sobre o fundamento ontológico da realidade aparente que se fragmenta em busca de redenção. O que nos leva ao segundo ponto, o mundo do devir, a realidade empírica, é entendida como representação [Vorstellung] do Uno-Primordial, enquanto que para Schopenhauer a realidade, enquanto efetividade [Wirklichkeit], é representação do sujeito do entendimento. Logo, o tempo, apesar de compor junto com o espaço e a causalidade o devir enquanto realidade empírica, também está presente no Uno-Primordial, já que é ele quem representa o devir para si como forma de

redenção, mas, como dissemos, o tempo do Uno-Primordial é o da eternidade, onde todo devir como fragmentação dessa unidade primeira revela-se como apenas um de dois movimentos dessa essência, de modo que o segundo movimento, o de reunificação de todas as formas fragmentárias na unidade desse fundamento ontológico da realidade aparente, cabe ao impulso dionisíaco. Afinal, não é ele o impulso que rompe os laços da individualidade, suspende a ação do princípio de individuação e torna a borrar a distância que existe entre os homens? O impulso dionisíaco, com sua força de aniquilação de tudo aquilo que é aparência [Erscheinung], torna a ligar todos os indivíduos numa só totalidade, cuja aparência mais geral, segundo o fragmento póstumo citado, é a Vontade. É por isso que Nietzsche poderá dizer que a música tem a capacidade de nos levar para além do mundo das belas aparências, e nos colocar em contato com a união de todos os seres no seio da natureza, porque ela, enquanto manifestação artística do impulso dionisíaco, rompe com todo o princípio de individuação e nos alça à forma mais geral da aparência, isto é, à Vontade enquanto totalidade de todo devir.

Assim, parece que o Uno-Primordial é algo ontologicamente diferente da Vontade, pois se essa é a forma mais geral e originária do devir que constitui a realidade, o Uno-Primordial ainda continua sendo aquele “indecifrável” que queda por detrás de toda Vontade eternamente. Se a tragédia tem, para Nietzsche, um sentido de afirmação, e não de negação da Vontade é porque, diferentemente de Schopenhauer, a tragédia revela este Uno-Primordial vigorando eternamente por detrás da realidade aparente, independentemente da aniquilação das aparências, de modo que a totalidade dessas, enquanto Vontade, pode ser afirmada devido à vida eterna daquilo que está no fundo de todas as coisas, ou, segundo Nietzsche: toda verdadeira tragédia nos ensina que “a vida, no fundo das coisas, apesar de toda a mudança das aparências fenomenais, é indestrutivelmente poderosa e cheia de alegria” (NIETZSCHE, 2003, p. 55), sendo que devemos entender aqui vida como Uno-Primordial e a mudança das aparências fenomenais como devir, do qual a Vontade é a representação mais geral da totalidade desse eterno vir a ser das aparências.

Mas, de que modo essa metafísica se distingue da crítica feita por Nietzsche já no *Nascimento da tragédia* acerca da forma de pensamento iniciado por Sócrates e que manteve-se presente até aquela época? Sendo assim, nesse segundo momento iremos mostrar que a “metafísica” própria do conceito-chave pertencente à obra *Nascimento da Tragédia* se opõe, desde o princípio, a um outro modelo de metafísica; modelo, este, que ao tornar-se alvo principal dos escritos posteriores do autor, poderia, num olhar retrospectivo, acabar obnubilando a metafísica da arte, carregando-a com um sentido que ela não possui, fazendo-nos, por conseguinte, correr o risco de julgar este primeiro escrito de Nietzsche algo de menor valor, dado o fato de o autor estar lidando aqui com conceitos rechaçados anos depois. Ao opor-se duramente a este segundo modelo metafísico, a metafísica da arte não só asseguraria um campo próprio de atuação, como também contribuiria para desfazermos a idéia de que ela seria um ganho à ciência estética, tal como revela ser esta a pretensão do autor logo no início de sua obra.

O fato dela, a metafísica da arte, ocupar um campo próprio de atuação é algo notado por Nietzsche em seu prefácio de 1886: o problema da ciência não fora colocado, no *Nascimento da Tragédia*, sobre o terreno da própria ciência, mas, sim, sobre o terreno da arte. Isto significa que o problema da ciência ou, mais especificamente, o da ciência estética, não fora analisado e respondido mediante um procedimento científico, mas, ao contrário, mediante um procedimento intuitivo-metafísico.

Nietzsche nos diz que a arte trágica cometera suicídio, ou seja, que morrera por suas próprias mãos quando fora deixada nas mãos do poeta Eurípides. Ele sufocou-a com seu socratismo estético, “cuja lei soa mais ou menos assim: ‘Tudo deve ser inteligível para ser belo’” (NIETZSCHE, 2003, p. 81), de modo que a inteligibilidade, o conhecimento consciente, a lógica, a reflexão, em uma palavra, a razão, passou a ser o critério avaliativo das artes. “Eurípides se torna o poeta do racionalismo socrático: sua crítica da arte é o prolongamento da crítica socrática aos homens de sua época que por não terem consciência de seu ofício o exercem apenas por instinto” (MACHADO, 1984, p. 35).

Dizia Ésquilo em sua peça *Agamênon* que tomada de um delírio febril, alucinada, possuída por um deus, Cassandra entoava um canto desencantado sobre os trágicos acontecimentos futuros que lhe aguardavam, mas, poderíamos dizer, segundo Eurípides, que o pior tormento dela estava em ser irracional, e ouvir em toda parte irracionalidades, ou seja, para a Jocasta euripidiana das *Fenícias*, o maior tormento de Cassandra não estaria nas atrocidades futuras a que ela estava destinada, mas no fato de ela estar delirante, de ela falar irracionalidades, de ela não saber.

Assim, a metafísica da arte se opõe, desde já, à metafísica racional socrático-platônica. Se tal crítica toma proporções maiores nos escritos posteriores do autor, levando até mesmo ao questionamento da dicotomia ontológica essência/aparência, ela também é feita no *Nascimento da tragédia*, porém utilizando-se ainda dessa mesma dicotomia, alterando, contudo, os valores atrelados a seus elementos constituintes, ou seja, o que resulta, na metafísica da arte, na defesa de uma essência que não seja a verdade última e corretiva, ou mesmo imóvel e constante, e de uma aparência que não é considerada como erro, ou mentira, digna da correção feita por aqueles que detêm a verdade. E aqui retornamos a uma passagem já aludida nesse capítulo, a saber, aquela em que Eugen Fink diz que a forma apolínea “é certamente uma aparência, mas que nem por isso é nada”. Dentro da consideração teórica do mundo a qual pertencem, segundo Nietzsche, tanto Eurípides, quanto Sócrates e Platão, a aparência obtém o valor de “ser nada”, isto é, de ser alguma coisa sem valor, sem consistência própria, uma ilusão que se desmancha tão logo alcancemos a essência última da realidade aparente, um erro que se desfaz tão logo alcancemos a verdade. Para trilhar esse caminho até a verdade essencial, ou à essência verdadeira, é necessário que o homem teórico se distancie do conhecimento intuitivo, da arte, da sensibilidade, e, com isto, concentre-se no raciocínio dialético, na reflexão, no procedimento lógico-científico, de tal modo que ele consiga ao separar-se da aparência e do erro atingir o verdadeiro conhecimento. “Isso pareceu ser ao homem socrático a mais nobre e mesmo a única ocupação autenticamente humana” (NIETZSCHE, 2003, p. 95).

Com isto temos uma negação das aparências pela sua falta de valor para o conhecimento da essência ou, melhor dizendo, pelo fato delas serem postas como obstáculos ao pensamento racional em sua ascendência até o terreno da verdade. Ao homem que atingir o conhecimento da essência verdadeira cabe a tarefa de desfazer o erro que constitui o mundo das aparências, de tal maneira que, quanto mais envolvido ele estiver com o mundo essencial, maior ação corretiva ele terá sobre as aparências. É por esse motivo que o artista, enquanto aquele que reproduz a natureza aparente, é o primeiro a ficar excluído de uma sociedade idealizada pelos e para os homens teóricos, pois ele não passa de um reproduzidor do engano primordial da realidade aparente, sendo sua obra o engano do engano, pois é reprodução sensível, isto é, por meio de aparências, do mundo aparente. Em termos bem simples, poderíamos dizer que o artista conta uma mentira sobre uma mentira, enquanto que o homem de consideração teórica fala somente a verdade, pois a conheceu através do uso da razão, e por isso não se engana.

Para Nietzsche, ao contrário, a aparência não é um erro, ela não tem nenhum valor, pois é o resultado de um movimento próprio da essência do mundo, quer dizer, a aparência é fruto da necessidade que o Uno-Primordial tem de redimir devido à sua constituição eterna, fecunda, e contraditória. Não há para a consideração trágica do mundo uma valoração depreciativa em relação à aparência como erro, porque essência e aparência são interdependentes, quer dizer, Dionísio precisa de Apolo e Apolo precisa de Dionísio, é a esta aliança fraterna que a arte trágica oferece uma expressão. Se para o pensar teórico atingir “os abismos mais profundos do ser” tem como objetivo não só o seu conhecimento mas também o uso que se faz dele para corrigir o erro do mundo aparente, para o pensar trágico o conhecimento desse “abismo”, só pode revelar o indomável desejo e prazer de existir do próprio fundamento de toda realidade aparente, de modo que a correção das aparências através de uma verdade não é necessária, mas sim a destruição das mesmas “dada a pletora de incontáveis formas de existência a comprimir-se e a empurrar-se para entra na vida, dada a exuberante fecundidade da vontade do mundo” (NIETZSCHE, 2003, p. 102).

Não encontramos no conceito de metafísica da arte desenvolvido por Nietzsche na obra *O Nascimento da Tragédia* nenhuma semelhança com a metafísica socrático-platônica criticada por ele tanto nessa obra quanto em obras posteriores. Pelo menos não uma semelhança de resultados, o que não impede de haver na construção desse conceito o uso, apontado por Nietzsche em sua *Tentativa de Autocrítica* como indevido, dos mesmos instrumentos da metafísica tradicional, isto é, o uso dos termos “essência” e “aparência”. O fato de o autor atrelar o termo “essência” ao Uno-Primordial tem como conseqüência a recusa do mundo essencial como mundo afastado da realidade aparente, e, por isso, mais verdadeiro do que aquela, pois o Uno-Primordial, como procuramos mostrar, é ele mesmo dependente dessa realidade como forma de redenção, sendo que a verdade de sua essência está mais na ação eterna dos movimentos de auto-fragmentação e reconciliação consigo mesmo do que na característica una e imutável de seu ser.

Logo, o que queremos dizer é que a possível crítica feita ao *Nascimento da Tragédia* de que essa obra contém um erro conceitual cometido por Nietzsche, dado o fato de ele utilizar-se de termos como “metafísica da arte”, “essência” e “aparência”, poderia encontrar uma contra-resposta na medida em que, ao avançarmos na análise do estatuto do nível filosófico-metafísico que constitui o conceito-chave desse primeiro livro, descobrimos que os resultados no uso de tais termos são completamente opostos aos resultados obtidos pela metafísica tradicional e sua consideração teórica de mundo. Assim, ao determinar o impulso dionisíaco não só como impulso para a aniquilação, ou para a música, mas também como impulso para o essencial Uno-Primordial, e o impulso apolíneo não só como impulso para o belo e comedido, ou para a imagem e palavra, mas também como o impulso para as aparências, Nietzsche estaria assinalando, não só a dependência que o fundamento ontológico da totalidade de todos os seres tem para com o objeto de seu movimento de auto-fragmentação (pois ele lhe assegura sua redenção), mas, também, a dependência que este objeto (mundo aparente) tem para com o fundo ontológico. Desse modo, o prazer revelado pela tragédia está em descobrir por detrás dessas aparências momentâneas a eternidade do fundo do qual elas provieram, e que se ocorrer de tais aparências serem aniquiladas dado o caráter trágico da existência, não devemos nos aterrorizar, pois descobrimos também a

necessidade que o próprio fundo unificador dos seres tem de retornar novamente à criação de novas aparências.

O que procuramos mostrar com essa análise do nível filosófico-metafísico presente na primeira obra de Nietzsche é: primeiro, que, ao medirmos o peso da esfera estética e da esfera metafísica na construção do conceito de metafísica da arte como conceito-chave do *Nascimento da Tragédia*, fica evidente que o discurso metafísico proferido a partir desse conceito tem maior relevância para o entendimento da obra do que o discurso propriamente artístico da mesma, isto, porque, o entendimento do Uno-Primordial, do mundo das aparências não como erro, mas como forma momentânea criada pela própria essência desse mundo, é que nos ajudará a compreender melhor a tese fundamental dessa obra, a saber, de que mundo e existência se justificam como fenômeno estético, pois, como já mostramos no segundo capítulo, não é possível entender esse termo “estético” como procedente do discurso “estético” do *Nascimento da Tragédia*, devido às falhas teóricas que Nietzsche comete no mesmo. Assim, tal tese fundamental se tornará mais clara a medida que aprofundarmos os conhecimentos adquiridos com essa análise do que há de propriamente metafísico na metafísica da arte. Em segundo lugar, procuramos mostrar nesse capítulo, que ao colocarmos em primeiro plano da nossa discussão uma “metafísica” nietzscheana, não estamos incorrendo numa contradição com o pensamento do autor, tal como exposto em suas obras posteriores, pois, se por um lado, Nietzsche ainda está atrelado aqui à uma ontologia que lida com termos como “essência” e “aparência”, por outro, a relação que os mesmos possuem com as idéias de “Uno-Primordial” e “mundo das formas apolíneas” coloca o discurso metafísico nietzscheano no caminho oposto de uma metafísica tradicional, quer dizer, socrático-platônica, dado o fato de que entre as instâncias essencial e aparente não há uma valoração baseada nos critérios de verdade e falsidade, mas sim uma interdependência ontológica. Contudo, é preciso tornar mais claro o que significa essa “união conjugal” entre o Uno-Primordial, dionisíaco e essencial, e o mundo das belas formas, apolíneo e aparente. Eis o objetivo de nosso próximo capítulo

Capítulo V - Jogando com Nietzsche: o jogo como relação entre Uno-Primordial e Mundo das belas aparências.

Procuramos mostrar até o presente momento como se deu a construção formal e substancial do conceito-chave de *O nascimento da Tragédia*, isto é, do conceito de metafísica da arte. Ela se deu pela adoção da intuição como forma de abordagem do problema estético levantado pela obra, a saber, o problema do acontecimento trágico entre os gregos, bem como pela caracterização dos dois níveis que operam no discurso substancial desse conceito: o nível estético-filológico e o nível filosófico-metafísico.

Ao tratarmos desse último nível, vimos que a posição adotada por Nietzsche no que diz respeito ao uso dos termos “essência” e “aparência”, por um lado, o coloca junto à tradição que pensou um fundamento para a totalidade dos seres, por outro, o afasta do modo como esse fundamento havia sido considerado até então, isto é, o modo de pensar tal fundamento como sendo hierarquicamente superior em relação àquela totalidade. Esse modo foi denominado por Nietzsche como consideração teórica do mundo, e a partir de então, o que se teve foi a busca por esta instância transcendente tomada como verdade, a fim de que se alcançasse o critério a partir do qual a totalidade dos seres passaria a ser julgada, dado o fato dela ser uma ilusão a ser desfeita, um erro a ser corrigido.

A consideração trágica do mundo, que se opõe à consideração supracitada, procura olhar para o fundamento desta totalidade - denominado por Nietzsche de Uno-Primordial - como sendo dotado de dois movimentos, a saber, um de auto-fragmentação, que encontra no impulso apolíneo a sua realização, e outro de reconciliação, dependente do impulso dionisíaco para realizar-se. O que pretendemos analisar nesse capítulo é como a noção de jogo no *Nascimento da Tragédia* confere ao nível filosófico-metafísico do conceito-chave dessa obra uma estrutura dinâmica, antípoda da rígida hierarquia de valoração presente na consideração teórica do mundo, e fundante de um novo olhar para a relação entre

essência e aparência; o que, por sua vez, nos possibilitará passar para a discussão, no próximo capítulo, da tese essencial de que mundo e existência se justificam como fenômeno estético.

Evidentemente que a noção de jogo não tem início com Nietzsche, muito embora ele tenha lhe dado um novo estatuto. Podemos, no entanto, indicar Schiller como aquele que deu ao jogo uma relevância filosófica até então impensada, e tal indicação é cabível ao nosso estudo devido ao fato de ele ser um dos interlocutores de Nietzsche no *Nascimento da tragédia*, especificamente no tocante ao assunto em questão. Na obra *Cartas sobre a educação estética do homem*, em especial, Schiller irá desenvolver a tese de que “o homem não joga senão quando na plena acepção da palavra ele é homem, e não é totalmente homem senão quando joga” (SCHILLER, *apud* DUFLO, 1999, p.77). Logo, o jogar mantém relação íntima com a realização do que há de mais próprio no homem. Sendo assim, devemos entender aqui o que seja essa propriedade humana, o porquê da relação desta com o jogo, e, por fim, o conceito mesmo de jogo em Schiller.

O autor parte, como fazem todos os seus contemporâneos, da filosofia kantiana ou, mais precisamente, da antropologia desenvolvida por esse último, cujo resultado é a cisão das faculdades do sujeito em racional e sensível. Este ser dotado de uma natureza inteligível e outra empírica é o destinatário das *Cartas* schillerianas, e a primeira preocupação de tal obra é oferecer uma resposta prática, isto é, que diz respeito a uma política e a uma ética, para o problema dessa “unidade dupla” que é o homem. Do ponto de vista de uma antropologia pragmática, o homem estará submetido a duas legislações: uma advinda de sua natureza física, dos sentimentos e de suas necessidades naturais, outra advinda de sua natureza moral, que tem como meta a autonomia, a qual, por sua vez, o liga a uma exigência de universalidade e de unidade final.

O homem schilleriano entendido dessa forma é aquele que obedece, dada sua divisão interna, tanto à legislação do sensível, quanto a do racional; tanto à determinação natural, quanto à vontade livre. A pergunta que Schiller se põe nas *Cartas* diz respeito, portanto, à possibilidade deste homem intimamente dividido

tornar-se uma totalidade, ou seja, tornar-se único a partir de todas as suas partes. E é nos gregos, no modo como neles expressava-se naturalmente esta união entre as duas naturezas, que o autor irá encontrar, não só o exemplo, mas a esperança de que tal feito poderia se realizar entre os homens modernos. Assim, temos logo de partida um paradoxo a ser resolvido: por um lado “a divisão antropológica é fatal já que inscrita na essência mesma do homem”, por outro, “a divisão antropológica não é fatal já que a bela humanidade grega nos mostra que o homem total é possível”. A solução encontrada por Schiller para resolver tal paradoxo não está nem na ação política, nem na filosofia, mas sim na arte. É mediante a experiência do belo que o homem moderno buscará realizar a Idéia de homem total, isto é, de ser uma unidade harmônica entre necessidade natural e liberdade moral. Tal experiência se dá através da forma viva, isto é, da união entre a tendência sensível e a tendência formal do homem tanto na produção, quanto na fruição estética. Todavia, antes de ser uma síntese dessas duas tendências, a beleza enquanto forma viva é a manifestação da relação de reciprocidade entre aquelas tendências, relação essa possibilitada pela tendência ao jogo (*Spieltrieb*). Esta última, por sua vez, não é, como as duas outras, uma tendência fundamental, mas apenas a estrutura dinâmica que possibilita a relação de reciprocidade necessária à experiência do belo. Segundo Schiller:

[...] A razão, sobre fundamentos transcendentais, impõe a exigência: entre a tendência formal e a tendência material [ou sensível], deve haver uma comunhão, isto é, uma tendência ao jogo [*Spieltrieb*], pois somente a unidade da realidade e da forma, da contingência e da necessidade, da passividade e da liberdade pode realizar o conceito de humanidade. (SCHILLER, *apud* DUFLO, 1999, p. 73).

Assim, a educação estética fundamentada na beleza enquanto produto da comunhão das tendências formal e material no objeto artístico possibilitada pelo *Spieltrieb* irá refinar a rígida lei moral kantiana, de modo que a liberdade moral possa ser encontrada sem ter que se deixar de lado o homem em sua totalidade, ou seja, sem ter de deixar de lado a busca pela realização do ideal de humanidade. É por isso que: “o homem não joga senão quando na plena acepção da palavra ele é homem, e não é totalmente homem senão quando joga”.

A noção de jogo aparece nos escritos nietzscheanos da primeira fase de duas maneiras: uma vez com o estudo acerca do *agon* na cultura grega, e outra como influência da filosofia de Heráclito. A análise do *agon* entre os gregos aparece nos fragmentos póstumos escritos entre o verão de 1871 e a primavera de 1872, bem como no prefácio para um livro não escrito intitulado *A disputa em Homero*. Nesse conjunto de textos o termo *agon* é traduzido por Nietzsche pela palavra alemã *Wettkampf*, que significa disputa, luta e desafio. Enquanto tal, o conceito de *agon* marcaria o modo como os gregos, em especial os gregos apolíneos viveram. Quanto à influência de Heráclito, acreditamos que ela se dá basicamente pelo uso que Nietzsche irá fazer da imagem da criança jogando com a destruição e construção de castelos de areia como uma metáfora para a proposição de que mundo e existência se justificam como fenômeno estético. Ou seja, o jogo cósmico indicado pela filosofia heraclítica está presente na resolução da tese essencial da obra *O Nascimento da Tragédia* enquanto configuração primeira do pensamento vital nietzscheano. Há, certamente, uma diferença muito sutil entre uma concepção de jogo e outra, isto é, entre uma concepção do jogo como disputa, e outra como movimento lúdico da força plasmadora do universo. Tal sutileza é sobrecarregada ainda com a idéia de jogo como estrutura dinâmica, já apontada por nós em nossa breve análise das *Cartas sobre a Educação Estética* de Schiller. Podemos até dizer que não há uma diferença de natureza entre tais concepções, mas, talvez, haja uma diferença de grau, na medida em que o jogo enquanto disputa – o *agon* grego – seria a reprodução mais superficial da disputa fundamental ocorrida entre o Uno-Primordial e o Mundo das Aparências, entre o Dionisíaco e o Apolíneo, ou entre o ser e o não-ser. Tentaremos, então, mostrar como a idéia de jogo no *Nascimento da Tragédia* está, no que diz respeito à tese essencial dessa obra, mais próxima da influência heraclítica do que do estudo da disputa entre os gregos, embora não descarte essa última.

Em primeiro lugar, devemos tratar do estudo realizado por Nietzsche acerca do *agon* grego. Lembremos que tal idéia já foi trabalhada no capítulo anterior quando buscávamos relacionar o impulso artístico apolíneo com sua determinação metafísica enquanto impulso para a aparência. A disputa entre os gregos, em especial entre os gregos da Idade Homérica, era o meio através do qual o homem

poderia ser alçado ao brilho da existência, à glória, o que, segundo o que procuramos mostrar, significava realizar o princípio de individuação, isto é, tornar-se indivíduo. Através da disputa o homem grego daquela época poderia superar o caráter trágico da existência que assolava os homens da idade pré-homérica, tornando a vida digna de ser vivida, pois a competição trazia a glória, a exaltação do próprio indivíduo e um modo de escapar do esquecimento. O texto *A disputa de Homero* inicia com a seguinte constatação de Nietzsche:

“Quando se fala em humanidade, a noção fundamental é a de algo que separa e distingue o homem da natureza. Mas uma tal separação não existe na realidade: as qualidades “naturais” e as propriamente chamadas “humanas” cresceram conjuntamente. O ser humano, em suas mais elevadas e nobres capacidades, é totalmente natureza, carregando consigo seu inquietante duplo caráter. As capacidades terríveis do homem consideradas desumanas, talvez constituam o solo frutífero de onde pode brotar toda humanidade, em ímpetos, feitos e obras” (NIETZSCHE, 2000, p. 25).

E essa humanidade brotara entre os homens da idade homérica. Esse período do desenvolvimento cultural grego foi uma resposta à crueldade e terror que assolavam os homens da Idade de Bronze. Foi, como já procuramos mostrar, através da criação de um artístico edifício apolíneo que os gregos desse período conseguiram superar sua aptidão para o sofrimento, colocando entre eles e uma existência marcada pela dor e pelo sofrimento um espelho transfigurador: ao espelho foi dado o nome de mundo onírico das belas formas, e à transfiguração operada por ele foi dado o nome de beleza, cujo poder era tornar o nojo, a repulsa pela existência experimentada pelos homens da Idade de Bronze – “é preferível nunca ter nascido, ou logo morrer” – em júbilo, em anelo pela vida. Fora dessa maneira que os gregos homéricos venceram aquela vida dominada pelos filhos da noite, isto é, pela “guerra, obsessão, engano, velhice e morte” (*Ibdem*, p.26).

Se antes o homem assemelhava-se ao tigre, em sua crueldade, fúria e ódio na luta, e mais, se isto lhe era natural, isto é, marcava sua semelhança com a natureza, então com o artístico edifício apolíneo o tigre foi amansado, a fúria e ódio na luta transformaram-se em inveja, rancor, guerra idealizada, em uma só palavra: disputa (*agon*), e com ela teve início a humanidade no homem. A inveja, que deve ser entendida, segundo Nietzsche, desfeita de seus prejuízos modernos, põe o

invejoso a caminho da superação de si pelo objetivo de suplantar seu adversário; a ambição é salutar aos gregos dessa época, pois os fazem darem o melhor de si para a conquista da honra, da glória, da fortuna. No entanto, é sabido que quando um humano se destaca ele tornar-se visado pela inveja divina, e contra esta não há disputa, apenas a perdição. Nietzsche elenca uma série de disputas entre homens e deuses, revelando que em todas elas o homem fora vencido, de tal maneira que toda ambição humana, toda inveja, toda disputa para atingir a glória, tem seu limite nos deuses, e, então, o homem deve voltar-se para si e reconhecer-se enquanto mortal, reconhecer-se nas limitações de sua individualidade, a fim de não ultrapassar as barreiras que lhe garantem a segurança frente aquele passado inumano onde habitavam os filhos da noite. Nietzsche vê a instituição do ostracismo como cumprindo este mesmo papel, ele não era uma “válvula de escape, mas um meio de estímulo: eliminam-se aqueles que sobressaem, para que o jogo da disputa desperte novamente” (NIETZSCHE, 2000, p.28).

Assim, o *agon*, ou a disputa, é para Nietzsche uma flor nascida do solo natural, inumano e selvagem do homem, uma flor de humanidade, pois não só ela canaliza a brutalidade do homem de modo que ele possa ser levado a agir não pela aniquilação, mas pela superação de si, dando o seu melhor e atingindo a glória, mas também porque ela configura os limites da ação humana, marcando a distância entre homens e deuses, e entre homens e homens, sedimentando as barreiras da individuação. “O povo de Apolo é também o povo das individualidades. Expressão, a disputa”.

Assim, a disputa, o *agon* grego é, de acordo com Nietzsche, o modo como o homem grego da idade homérica transformou o impulso selvagem de aniquilação (aquilo que já foi denominado aqui de impulso dionisíaco puro) em desejo pela vida, a brutalidade da guerra em luta pela glória, a desmedida e a crueldade em respeito aos deuses e conhecimento de si. Dessa maneira, a disputa fora uma ordem instaurada pelos gregos, cujas regras deveriam ser obedecidas tanto para que o jogo entre os participantes fosse sempre possível de novo, quanto para afastar a inveja divina, que leva aquele que busca se destacar mais que os deuses à desmedida, e, por conseguinte, à perdição. A noção de *agon* se espalha pela vida

grega de tal maneira que a encontramos na base das mais variadas instituições como, por exemplo, na ginástica, nos jogos Olímpicos, na aristocracia, no ostracismo, nos cantos dos aedos e na educação agonística, estendendo-se até o início da filosofia, onde a sofística também tinha esse caráter de disputa. Essa função cultural da disputa entendida como jogo é estudada também por Johan Huizinga em seu livro *Homo ludens. O jogo como elemento da cultura*. Evidentemente, sua leitura possui muitos pontos divergentes em relação à leitura nietzscheana a qual estamos tentando delinear, contudo, no tocante a esta extensão da função do jogo na vida grega até alcançar o nascimento da filosofia, Huizinga nos oferece uma ponte para passarmos dessa noção de jogo entendido como *agon* – a *Wettkampf* nietzscheana –, para aquela entendida como movimento lúdico do universo, como jogo (*Spiel*) cósmico. Segundo ele:

[...] para a generalidade dos sofistas e mestres da retórica a finalidade principal não era a verdade ou o desejo da verdade, e sim a pura satisfação pessoal de ter razão. Eram animados pelo instinto primitivo da competição e da luta pela glória. (HUIZINGA, J., 1971, p. 170) .

Entretanto,

No *Eutidemo* Platão apresenta Sócrates desdenhando os artifícios da sofística como uma brincadeira pueril com a doutrina. “Essas coisas”, diz ele, “nada ensinam sobre a natureza das coisas; aprende-se unicamente a enganar as pessoas com sutilezas e equívocos. [...] Parmênides, instado a pronunciar-se sobre o problema da existência, chama a essa tarefa “jogar um jogo difícil”, e imediatamente penetra nos mais profundos problemas ontológicos, seguindo sempre um jogo de perguntas e respostas. (*Ibidem*, p. 167).

De modo que:

[...] os próprios pensadores que lançaram os imperecíveis fundamentos da filosofia e da ciência consideravam sua atividade uma distração de juventude. A fim de demonstrar definitivamente os erros fundamentais dos sofistas, suas deficiências lógicas e éticas, Platão não hesitou em adorar seu estilo de diálogo ligeiro e descontraído, pois por mais que aprofundasse a filosofia, nunca deixava de considerá-la um nobre jogo. (*Ibid.*, p. 168).

O que queremos demonstrar com essas extensas passagens é o caráter duradouro da noção de *agon* entre os gregos. A disputa, entendida como este jogo em busca do brilho na existência, respeitando-se os limites seguros da

individualidade ao mesmo tempo em que se busca a superação de si como ação para derrotar o oponente (seja na política, seja nos jogos Olímpicos, seja na recitação dos poemas homéricos, ou nos diálogos filosóficos,) parece ter permeado o início do pensamento filosófico, ao menos no que diz respeito ao uso formal dessa noção, tal como demonstrado por Huizinga. Contudo, o primeiro pensador a transformar esta noção de *agon* em conteúdo mesmo da filosofia foi, segundo Nietzsche, Heráclito. E aqui inicia-se aquela tênue distinção entre uma compreensão de jogo como disputa (*Wettkampf*), e outra como movimento lúdico do universo (*Spiel*), a qual irá nos interessar em particular para alcançarmos o esclarecimento da tese essencial do *Nascimento da Tragédia*.

Num fragmento póstumo escrito entre o verão de 1871 e a primavera de 1872 Nietzsche anota: “Heráclito. Transfiguração da disputa [*Wettkampf*]. O mundo, um jogo [*Spiel*]” (tradução nossa). Não queremos aqui fazer uma análise minuciosa dos fragmentos do filósofo de Éfeso, mas apenas aludir algumas passagens que possam elucidar o porquê de Nietzsche ter baseado nele sua tese essencial. Sendo assim, a princípio podemos dizer que para Heráclito a noção de disputa aparece como sendo algo que diz respeito ao mundo, porém isto ocorre numa perspectiva mais fundamental, ou seja, a disputa não está apenas ligada ao modo de vida dos homens gregos, mas ela está ligada ao próprio acontecimento do mundo, a disputa estaria fundamentada na essência mesma do mundo, motivo pelo qual o combate seria considerado “pai de todas as coisas”.

Parece-nos que tal idéia também está presente no parágrafo 17 do *Nascimento da Tragédia* no momento em que Nietzsche nos revela que ao tomarmos contato com o ser primordial sentiremos seu prazer em existir na medida em que percebermos as incontáveis formas de existência a lutarem para entrarem na vida. O fluxo e refluxo dessas formas de existência a se chocarem entre si para adentrarem na vida exigem, segundo Nietzsche, a aniquilação das aparências, isto é, das próprias formas de existência que já vieram a ocupar seu lugar na vida, ao que Heráclito poderia complementar: “este mundo [kósmos] [...] é e será um fogo sempre vivo, acendendo-se em medidas e apagando-se em medidas” (HERÁCLITO, 2000, p. 90).

Assim, Heráclito teria feito da disputa (*Wettkampf*), tal como era entendida pelos gregos homéricos (*agon*), uma disputa cósmica, ou melhor dizendo, um jogo (*Spiel*) cósmico. Ou seja, o jogo torna-se, nessa nova concepção, o fundamento ontológico do *kósmos* heraclítico. Outro momento importante do pensamento do filósofo de Éfeso na argumentação Nietzsche acerca do jogo enquanto um *Spiel* cósmico é quando aquele diz ser o mundo (*kósmos*) um fogo sempre vivo, “acendendo-se e apagando-se em medidas”. Ao somarmos essa passagem ao célebre fragmento em que Heráclito diz ser o Tempo uma criança que brinca, que joga, teremos, então, a imagem com a qual Nietzsche irá ilustrar sua tese essencial no *Nascimento da Tragédia*, a saber, a imagem da criança que, brincando (*spielend*), assenta e destrói castelos de areia. Tal imagem revela haver no mundo um movimento fundamental de construção e destruição, algo que podemos chamar, de acordo com Nietzsche, de jogo artístico do Cosmos. E aqui passamos, finalmente, à correspondência entre o nível filosófico-metafísico da metafísica da arte e a noção de jogo entendida como *Spiel* cósmico.

No penúltimo capítulo do *Nascimento da Tragédia* Nietzsche irá sentenciar que até aquele momento a tradição que havia pensado a arte trágica tinha-o feito erroneamente, pois havia procurado o efeito de tal arte no campo moral, quando, na verdade, o real prazer que poderia ser defluído da tragédia estaria, segundo Nietzsche, em procurá-lo no campo mesmo da arte. Muito embora esta sentença marque a relação de Nietzsche com toda uma tradição de pensadores que procuraram respostas para o fenômeno do trágico - uma linha que se estende desde Aristóteles até Schopenhauer - o desenvolvimento da argumentação de Nietzsche parece comprometer sua proposta de dar à tragédia uma explicação que se desenrole apenas no campo da estética pura. Isto, pois, após revelar que a arte trágica só será realmente compreendida quando deixarmos de procurar nela algum prazer moral, e nos determos na apreensão do prazer esteticamente puro suscitado pelo mito trágico, o autor se põe a seguinte pergunta: de onde adviria este prazer estético? E ele mesmo responde: “Aqui se faz agora necessário, com uma audaz arremetida, saltar para dentro de uma metafísica da arte, retomando a minha

proposição anterior, de que a existência e o mundo aparecem justificados somente como fenômeno estético” (NIETZSCHE, 2003, p. 141.).

Ora, como é possível dizer que o verdadeiro prazer da tragédia está no campo esteticamente *puro* e, em seguida, dizer que tal prazer estaria relacionado com uma *metafísica* da arte? Essa “audaz arremetida” a qual Nietzsche nos estimula, acaba por revelar que o sentido da tragédia não estaria nem no campo moral, nem no campo estético, tanto quanto ele gostaria, mas no campo metafísico. O resultado dessa audaz arremetida em sua relação com a proposição essencial do *Nascimento da tragédia* será tema do próximo capítulo, entretanto, nos interessa agora apenas essa mudança realizada por Nietzsche no movimento de interpretação do fenômeno trágico do campo moral para o campo estético-metafísico e sua relação com a noção de jogo. Nosso interesse está em retomar aqui, mesmo que brevemente, a discussão já aludida entre Schiller e Nietzsche. Isto porque ao realizar esta transposição do efeito trágico de um campo para outro, Nietzsche parece estar ao mesmo tempo contrapondo-se à solução moral proposta por Schiller, embora mantenha desse último aquela noção de jogo. Com isto, veremos, Nietzsche não só altera o uso dessa noção para cumprir com seu objetivo, dando um novo sentido ao efeito trágico, como também aproxima-se da concepção heraclítica acerca do jogo cósmico, dando um novo sentido à tradição metafísica.

O jogo (*Spiel*) para Schiller, segundo nossa análise das *Cartas sobre a educação estética* de Schiller, era a estrutura dinâmica que põe em relação duas tendências opostas no homem, a tendência sensível e a tendência racional. Analisemos esta mesma relação através, agora, de uma perspectiva estética, partindo da seguinte passagem acerca da teoria schilleriana da tragédia: “o fim último da arte é a apresentação do supra-sensível, e é sobretudo a arte trágica que o realiza, tornando sensível para nós a independência moral em relação às leis da natureza num estado de afeto” (SCHILLER, *apud* MACHADO, 2006, p. 56). A arte, entendida como expressão sensível do supra-sensível é, então, a expressão da relação entre necessidade natural e liberdade moral, de modo que a tragicidade estaria justamente nos desdobramentos engendrados por essa relação. A tendência

ao jogo, enquanto a estrutura que possibilita a reciprocidade entre as duas tendências no homem – a sensível e a moral –, é expressa na tragédia sob a forma do conflito, ou seja, o herói trágico é o sujeito trespassado pelo conflito nascido de sua natureza dupla. O prazer trágico estaria, portanto, no fato de que a resolução desse conflito mostra-se como a vitória da liberdade moral sobre o afeto sensível, quer dizer, a resistência moral ao sofrimento engendrado pelos afetos é a solução do jogo entre as tendências no homem. Se o prazer trágico deve ser considerado um prazer moral, isto se deve ao fato de que foi alcançado através do jogo entre as duas tendências derivadas daquela divisão antropológica (o conflito trágico) o ideal de humanidade enquanto afirmação do homem em sua totalidade. E, como já foi dito, “o homem não joga senão quando na plena acepção da palavra ele é homem, e não é totalmente homem senão quando joga”, ainda que tenha de sê-lo pela resignação frente a um sofrimento, como é o caso da tragédia.

No caso de Nietzsche podemos dizer que o que será posto em jogo na obra de arte trágica serão os impulsos apolíneo e o dionisíaco, e com eles o Uno-Primordial e o mundo das belas aparências. Para o autor o prazer trágico não é apreendido do âmbito moral, mas sim do âmbito metafísico, tal como ele nos apresenta no décimo sétimo capítulo do *Nascimento da Tragédia*:

[...] Cumpre-nos reconhecer que tudo quanto nasce precisa estar pronto para um doloroso acaso; somos forçados a adentrar nosso olhar nos horrores da existência individual – e não devemos todavia estarrecer-nos: um consolo metafísico nos arranca momentaneamente da engrenagem das figuras mutantes. Nós mesmos somos realmente, por breves instantes, o ser primordial e sentimos o seu indomável desejo e prazer de existir; a luta, o tormento, a aniquilação das aparências se nos afiguram agora necessários, dada a plethora de incontáveis formas de existência a comprimir-se e a empurrar-se para entrar na vida, dada a exuberante fecundidade da vontade do mundo. (NIETZSCHE, 2003, p. 102).

Podemos, ao analisar esta passagem, reconhecer vários elementos já tratados aqui, bem como compreendermos a função do jogo cósmico na apreensão do prazer trágico. Em primeiro lugar, podemos notar como o caráter dionisíaco da tragédia faz recuperar toda aquela sabedoria popular dos gregos, ainda que “os horrores da existência individual” e o terror do “vasto espaço da noite do mundo” não apareçam aqui em toda sua potência, tal como apareciam no período em que vigia o puro impulso dionisíaco, mas, sim, descarregados num espaço artístico

possibilitado pelo concurso do impulso apolíneo, necessário, por sua vez, à transfiguração da experiência dionisíaca em imagens com as quais fosse possível suportar tal experiência aterradora. Em seguida, temos uma passagem que se refere ao impulso de reunificação de todos os seres no Uno-Primordial – “somos realmente, por breves instantes, o ser primordial” – quer dizer, a aniquilação do mundo das aparências, ou no caso específico da arte trágica, a aniquilação do herói trágico é produzida pela ação do impulso dionisíaco enquanto impulso de reunificação, de recolhimento de todas as formas no seio do Uno-Primordial. Por último, podemos observar que a pleora de formas de existência querendo entrar na vida é a realização do impulso apolíneo enquanto movimento de auto-fragmentação daquele ser primordial. O prazer oferecido pela arte trágica estaria, aqui, no consolo metafísico, ou seja, no fato de que apesar da aniquilação das aparências ser necessária – e com isto a dor e o sofrimento o serem também – a fecundidade daquele que é o fundamento ontológico do mundo aparente faz surgir novas formas de existência que mediante o impulso apolíneo de auto-fragmentação irão irromper mais uma vez no mundo aparente. Dessa maneira, temos que o prazer derivado da arte trágica não é moral – nem, na verdade, esteticamente puro, mas, sim, metafísico, isto é, está ligado à compreensão (adquirida quando “adentramos nosso olhar”, quando intovemos, quando intuímos) da livre dinâmica dos impulsos dionisíaco e apolíneo, quer dizer, do jogo cósmico entre essência (Uno-Primordial) e mundo aparente.

O prazer da arte tragédia, aquele que só atingimos quando somos obrigados a olhar além do olhar, está na trajetória que nos leva da aniquilação da individualidade à união com o ser primordial, e dessa união para o fluxo de formas de existência querendo irromper na vida, esse prazer está fundamentado na compreensão daquela estrutura atravessada pelo impulso que leva da aparência à essência (impulso dionisíaco), e da essência para a aparência (apolíneo). O prazer oferecido por este consolo, que não é nem estético nem moral, mas sim metafísico, está em reconhecer o “indomável desejo e prazer de existir” do próprio ser primordial, um desejo que necessita tanto da aniquilação, quanto da individuação, um desejo ancorado no jogo (*Spiel*) entre Apolo e Dionísio.

Portanto, de acordo com Nietzsche, o que seria representado na tragédia, e daí a grandiosidade dessa forma de expressão artística, é justamente esse jogo cósmico entre a essência e aparência, ou melhor, entre o impulso dionisíaco e o impulso apolíneo. O jogo é a estrutura dinâmica que põe em relação aquele movimento de auto-fragmentação do Uno-Primordial e o movimento de reconciliação de todas as formas fragmentárias na unidade deste mesmo fundamento. A influência tanto de Heráclito quanto de Schiller aparecem aqui na medida em que a noção de jogo já presente em Schiller como a estrutura dinâmica que põe em relação duas tendências opostas é transposta aqui para uma relação de reciprocidade entre dois impulsos aparentemente opostos – o impulso dionisíaco de reconciliação, e o impulso apolíneo de auto-fragmentação – levando, tal como ocorria em Heráclito, à discussão acerca do jogo para um nível mais fundamental. Se considerarmos que a um movimento cabe realizar a destruição das aparências (o impulso dionisíaco que promove a aniquilação do mundo individual como movimento para reunificar todos os seres no Uno-Primordial) e a outro cabe realizar a construção das aparências (o impulso apolíneo que promove o movimento de auto-fragmentação do todo que é Uno, aplicando o princípio de individuação sobre o ser primordial), então a estrutura dinâmica que possibilita a relação entre as ações de um movimento e outro pode ser chamada corretamente de “jogo (*Spiel*) artístico do Cosmos”, tal como já fora aludido de certa forma na concepção heraclítica do fundamento ontológico do universo.

Hávamos mostrado no capítulo anterior como se encontrava dividido o nível filosófico-metafísico da metafísica da arte, isto é, como Nietzsche entendia os impulsos dionisíaco e apolíneo em sua determinação metafísica de essência e aparência. Sendo assim, o que procuramos analisar aqui é o modo como esses impulsos fundamentais encontram-se relacionados. Tal modo o achamos na concepção de jogo enquanto estrutura dinâmica que põe em relação de reciprocidade aqueles dois impulsos. Entendida como jogo (*Spiel*) cósmico, essa noção se distingue de outro uso feito por Nietzsche do conceito de jogo, a saber, do jogo enquanto disputa (*Wettkampf*), o *agon* dos homens gregos homéricos. Vimos também como a tragédia grega, enquanto representação artística desse jogo cósmico, tem seu prazer não na esfera moral, tal como ocorria em Schiller, nem na

esfera esteticamente pura, tal como queria Nietzsche, mas, sim, na intuição dessa “ciranda metafísica”. Por fim, ao termos analisado essa reciprocidade entre um movimento de construção e outro de destruição como sendo próprio do jogo cósmico, então estaremos prontos para adentrarmos na discussão em torno daquela tese essencial, pois é justamente este jogo artístico do ser primordial que afasta a idéia de que aquela justificação estética do mundo e da existência possa ter alguma relação com a ciência estética, ciência esta que, por sinal, é a destinatária dos ganhos conquistados no *Nascimento da Tragédia* a partir do conceito de metafísica da arte.

Capítulo VI - A tese essencial

Nós dizíamos nos capítulos anteriores que, apesar de Nietzsche pretender que sua obra *Nascimento da Tragédia* fosse um ganho para a ciência estética de sua época, ele não haveria de alcançar tal objetivo por dois fatores: primeiro, seu novo método de abordagem da cultura antiga – a intuição – era de todo oposto ao procedimento seguro e logicamente veraz das ciências, inclusive da estética; e segundo, o conceito-chave da obra – a metafísica da arte – possuiria maior relevância no campo metafísico, do que propriamente no campo estético, haja vista as objeções enfrentadas pelo autor no que diz respeito às suas hipóteses sobre a arte grega. Contudo, poderíamos encontrar na proposição central da obra - “mundo e existência só se justificam como fenômeno *estético*” - o último recôndito daquela pretensão nietzscheana. No entanto, gostaríamos de mostrar nesse capítulo como o termo “estético” presente em tal proposição mantém pouca relação com uma ciência estética.

Tal proposição, ao contrário, nos parece ser a configuração primeira do pensamento nietzscheano acerca da vida. Com ela encerrar-se-ia aquele jogo de lentes aludido por Nietzsche em seu prefácio de 1886, onde a óptica da arte se sobreporia a da ciência, mas é a óptica da vida que se sobreporia a da arte. Logo, se tal proposição pode ser tida como a tese essencial do *Nascimento da Tragédia*, então o termo “estético” ali empregado deve, de alguma maneira, corresponder a

esta última sobreposição óptica. Vimos que a o método nietzscheano da intuição abre espaço para a inserção da “lente artística” na óptica científica então em vigência. Esta lente, a qual podemos chamar de metafísica da arte, deverá dar conta da totalidade do desenvolvimento da cultura grega, função esta que realizará com o auxílio de dois impulsos estéticos-metafísicos: o dionisíaco e o apolíneo. Porém, será através do nível metafísico desses impulsos que poderemos inserir a outra lente deste jogo, aquela que nos permitirá enxergar a arte com a óptica da vida. Assim, o termo “estético” daquela proposição terá uma função metafísica, e não especificamente estética. Mas o que significa justificar a existência e o mundo através de um ato estético que ao ser visto através da óptica da vida transformar-se-ia num ato metafísico? Nesse primeiro momento devemos ter em mente todo o contexto no qual essa tese essencial aparece, e, para tanto, reproduziremos uma longa, porém indispensável, passagem do penúltimo capítulo do *Nascimento da Tragédia*:

Pois agora entendemos o que significa na tragédia querer ao mesmo tempo olhar e desejar-se para muito além do olhar. [...] Esse aspirar ao infinito, o bater de asas do anelo, no máximo prazer ante a realidade claramente percebida, lembram que em ambos os estados nos cumpre reconhecer um fenômeno dionisíaco que torna a nos revelar sempre de novo o lúdico construir e desconstruir do mundo individual como eflúvio de um arquiprazer, de maneira parecida à comparação que é efetuada por Heráclito, o Obscuro, entre a força plasmadora do universo e uma criança que, brincando, assenta pedras aqui e ali e constrói montes de areia e volta a derrubá-los. (NIETZSCHE, 2003, p. 141-42).

Podemos dizer, então, que a intuição despertada pelo fenômeno dionisíaco nos revela o lúdico construir de desconstruir do mundo individual, isto é, o jogo cósmico entre o movimento de auto-fragmentação do Uno-Primordial (o impulso apolíneo da essência para a aparência) e o movimento de reconciliação de todos os seres no mesmo Uno (o impulso dionisíaco da aparência para a essência). Este arquiprazer encontrado na arte trágica, quando nela somos forçados a olhar além do olhar, é o mesmo prazer que Heráclito encontra numa criança que constrói e destrói seguidos montes de areia ao brincar. Recuperamos nessa passagem tanto o tema da intuição como visão de totalidade, quanto o tema da “ciranda metafísica” entre o impulso dionisíaco e o impulso apolíneo.

É possível recuperarmos também outros dois temas já trabalhados – a intuição como condição de possibilidade para a compreensão da tragédia como arte total e a expressão estética daqueles impulsos na tragédia sob a forma de música (impulso dionisíaco) e palavra (apolíneo) – na medida em que somente esse olhar de totalidade permite uma apreciação simultânea do fenômeno (musical) dionisíaco descarregado no espaço apolíneo aberto pelas palavras, tal como acontece na realização da arte trágica. Ao determos nosso olhar de totalidade sobre a tragédia como arte total, como fecundação das palavras pela música, seríamos forçados, através da intensificação das forças simbólicas ali atuando em conjunto, a ir além do mero olhar e vislumbraríamos aquilo que está por detrás da cena trágica, a saber, “o lúdico construir e destruir do mundo individual como o eflúvio de um arquiprazer”. Mas, porque, sendo a tragédia uma arte total, uma união conjugal entre música dionisíaca e palavra apolínea, somente o fenômeno dionisíaco teria o poder de revelar este jogo cósmico de construção e destruição?

Relembremos algumas características do impulso dionisíaco: em seu estado puro, o dionisíaco representava o caráter trágico da existência, isto é, toda a miséria, efemeridade, dor, sofrimento, acaso e terror que acompanhava os homens desde seu nascimento. Por isso que o impulso dionisíaco fora considerado pelos homens da Idade de Bronze como um impulso para o nada, para o não-ser, para a aniquilação e destruição da existência, para a morte. Mas, a partir das grandes festas dionisíacas realizadas num momento ulterior, tal impulso foi considerado também como uma celebração da primavera, dos instintos sexuais, da comunhão entre os homens, da embriaguez, do rompimento dos laços sociais, a apoteose do fluxo da vida. Ambas as caracterizações, no entanto, foram soterradas pela construção do artístico edifício apolíneo dos deuses olímpicos, que procurou divinizar a existência, afugentando aparentemente o tigre dionisíaco, e estabelecendo um mundo de segurança e tranquilidade. Qual seria, portanto, o objetivo da tragédia ao trazer à tona novamente aquele impulso terrível? Tal como a primavera é a estação em que os seres da natureza despertam de seu sono e saem de onde estiverem para se alimentarem, brincarem e reproduzirem, o impulso dionisíaco faz com que o homem também saia de sua casa para celebrar. Pode parecer um tanto descabido oferecermos uma resposta dessas para questões tão

fundamentais como as aqui levantadas, porém, na medida em que analisarmos o que venha a ser mais especificamente esta “casa” da qual o homem é arrancado pelo impulso dionisíaco, entenderemos, não só porque tal impulso é responsável por nos revelar aquele jogo cósmico, mas, também, o porquê de não admitirmos para aquela tese essencial o sentido corriqueiro para o termo “estético” – que, por sua vez, justificaria o mundo e a existência -, e, sim, reservarmos para ele outro sentido que o ponha em consonância com o pensamento vital nietzscheano.

A idéia de que o impulso dionisíaco é o responsável por retirar o homem de sua casa, encontramos-la pela primeira vez num conjunto de preleções preparadas por Nietzsche para serem proferidas em suas aulas do semestre de verão de 1870 na Universidade da Basileia. Eis a passagem que nos interessa:

A catarse trágica seria então, de acordo com este ponto de vista estético-moral, muito mais o sentimento de triunfo do homem justo, moderado, impassível [...]. Mas esta certamente não é a fonte do mais sublime gênero artístico [a tragédia]: é muito mais a disposição inteiramente não-estética, porque carece de entusiasmo; trata-se do sentimento de segurança do caracol, que instalado em sua casa carrega-a por toda parte; a musa trágica exclui o cotidiano e a tranqüilidade do caracol” (NIETZSCHE, 2006, p. 40).

Nesta passagem do conjunto de preleções intitulada *Introdução à tragédia de Sófocles*, Nietzsche nos diz que a tragédia tem a capacidade de negar aquilo que caracteriza o caracol: a tranqüilidade, cotidianidade e segurança de sua casa, a qual carrega consigo. O caracol vive sempre com sua casa, ou carregando-a para todos os lugares, ou escondendo-se nela a qualquer sinal de ameaça. A casa do caracol nunca lhe é algo de estranho, algo de exterior, mas, ao contrário, é-lhe algo íntimo, sempre presente, determinante. Há uma relação de intimidade entre o caracol e a casa, intimidade que, por sua vez, é acompanhada por uma sensação de segurança, pois o refúgio, a fortaleza na qual ele poderá se resguardar está sempre junto dele. Daí sua relação para com ela ser sempre a mesma, sem alterações, cotidiana. Nessa cotidianidade da relação sua com a casa mora a tranqüilidade do caracol. Contudo, a “musa trágica exclui o cotidiano e a tranqüilidade do caracol”, ou seja, a tragédia, ou melhor, aquilo que na tragédia tem o poder de realizar essa exclusão – o impulso dionisíaco - põe para fora de casa o caracol. Com isto, o animal sente-se desprotegido, exposto, afastado daquilo que o determinava. Que

horror deverá sentir um caracol desprovido de sua casa. Arrancado de sua fortaleza, ele estará sujeito à ventura da natureza, sem, no entanto, ter nenhum lar para manter-se impassível.

Gostaríamos de fundamentar uma pouco mais nossas hipóteses acerca da idéia de casa como forma de segurança, intimidade, cotidianidade e tranqüilidade, recorrendo à análise fenomenológica das imagens poéticas da função de habitar desenvolvida por Gaston Bachelard em sua obra *A Poética do Espaço*. Em certo momento, o autor passa a narrar um episódio da obra *Malicroix* de Henri Bosco, onde a casa da personagem revela toda sua coragem frente ao ataque de uma forte tempestade. A casa contraí-se, aperta-se contra seu morador a fim de protegê-lo da natureza furiosa, sua resistência às constantes tentativas de aniquilá-los (a casa e seu morador) é comparada a de uma mãe protegendo seu filho de algum perigo eminente. “Que imagem de concentração de ser, essa casa que se ‘aperta’ contra seu habitante” (BACHELARD, 2008, p.62)! Dessa prosa poética, Bachelard irá dizer sobre o homem que habita tal casa:

Deve, homem de uma raça terna e feliz, elevar sua coragem, aprender a coragem diante de um cosmos rude, pobre, frio. A casa isolada vem dar-lhe imagens fortes, isto é, conselhos de resistência. [...] Contra tudo e contra todos, a casa nos ajuda a dizer: serei um habitante do mundo, apesar do mundo. (BACHELARD, 2008, p.62)

Passamos, desse modo, da casa construída pelo caracol para a casa construída pelo homem. Muito embora o caráter de casa não se altere, isto é, ela continua sendo fortaleza tranqüila e segura que abriga o homem durante sua luta de resistência contra o “cosmos rude, pobre e frio” no qual está inserido, a casa humana, ao contrário da do caracol, não nasce junto com o seu habitante, e, por isto, possui nitidamente o caráter de construção, artefato. Nitidez, essa, que é desfeita pela relação de cotidianidade mantida entre o homem e aquilo que ele passa a chamar de lar. A partir dessa relação cotidiana entre o morador e seu lar, esta fortaleza contra o mundo exterior, o homem vê crescidos os valores de sua intimidade. O lar passa a ser, portanto, o guardião da identidade de seus habitantes, daí a afeição do morador para com o lugar onde mora, seu sentimento de acomodação, de porto seguro, de serenidade.

Qual possível ligação teria a obra *O nascimento da tragédia* para com o assunto tratado acima? Ora, não fora Nietzsche quem vira os gregos da Idade Homérica como moradores de um “artístico edifício da cultura apolínea” (NIETZSCHE, 2003, p. 35)? Procuraremos, então, mostrar como essa noção de casa está presente na primeira obra de Nietzsche, e como ela pode, através de sua relação com a tragédia, ajudar a desvelar o sentido vital do termo “estético” presente naquela tese essencial.

O artístico edifício apolíneo foi uma criação dos homens gregos da Idade Homérica para refugiarem-se do horror inspirado pelo estado de vigência do puro impulso dionisíaco, tal como vivido pelos homens da Idade de Bronze. Como já pudemos observar, o edifício apolíneo era um espaço cuja tranqüilidade, ordem e harmonia eram asseguradas pelos deuses olímpicos (figuras mítico-religiosas que transitavam pelo plano onírico) e pelas máximas morais do conhece-te a ti mesmo e nada em demasia. Dessa maneira, não só os homens daquela época resistiram ao sofrimento e dor que o dionisíaco puro infringia, como também tornaram a vida algo a ser desejado, o oposto do desejo pelo nada, pelo não-ser estimulado pelo impulso bárbaro. Esse edifício, pelo bem-estar propiciado, tornou-se o lar daqueles homens, tornou-se a fortaleza a partir da qual eles poderiam bradar contra a terrível Sabedoria de Sileno: “seremos um habitante do mundo, apesar do mundo”. Tal fortaleza apolínea podemos imaginá-la como algo semelhante a uma construção dórica, sobre a base sustêm-se duas robustas colunas – as duas máximas éticas – que, por sua vez, acomodam o frontão do onírico reino dos deuses olímpicos. No interior desta fortaleza o morador vê crescer sua intimidade, sua identidade: manifesta-se, ali, com todo vigor sua individualidade. Circunscrito por aquelas colunas morais, e sob o teto divino, o homem “permanece calmamente sentado e confiante no princípio de individuação”. Assim como a morada se comprime contra seu habitante, resistindo à tempestade ao mesmo tempo em que lhe insufla coragem, o artístico edifício apolíneo resistia à negra tempestade de horrores e aniquilação proveniente da Idade de Bronze, insuflando coragem aos seus moradores, coragem que lhes permitia, sobretudo, querer a vida.

No entanto, o que a tragédia vem mostrar, segundo Nietzsche, é justamente o solo instável sobre o qual esta casa fora construída. Cabe ao coro, ou ao canto coral, enquanto expressão dionisíaca da arte trágica, realizar este movimento de desvelamento, ou melhor, este movimento que vem rasgar o véu de Maia no qual se viam envolvidos os gregos apolíneos. De que maneira isto é possível, e qual o significado desse desvelamento é o que procuraremos analisar a seguir.

Muito embora a discussão sobre o papel do coro seja um momento importante no *Nascimento da tragédia*, gostaríamos apenas de reter, no que convém à nossa proposta, dois pontos principais: o de que “a tragédia surgiu do coro trágico”, e que “o efeito mais imediato da tragédia dionisíaca é que Estado e sociedade, sobretudo o abismo entre um homem e outro, dão lugar a um superpotente sentimento de unidade que reconduz ao coração da natureza”. No primeiro ponto podemos ver Nietzsche levando ao extremo a afirmação aristotélica de que a tragédia deveria ter nascido do coro ditirâmico. É possível dizer, no entanto, que Nietzsche age aqui da mesma forma que agira em relação à filosofia schopenhaueriana, parte da mesma premissa que o interlocutor, porém chega a uma conclusão diferente. Ao contrário de Aristóteles, o qual via neste nascimento da tragédia apenas um ponto de partida primitivo que fora sobrepujado pela evolução poética do gênero, evolução esta cujo ápice deu-se com o advento do diálogo; Nietzsche vê neste nascimento o ponto mais alto da tragédia, pois ali era quase que inteiramente música. As mudanças posteriores sofridas pelo gênero iriam trazer o elemento apolíneo – a palavra -, até o fúnebre momento em que o diálogo passa a dominar toda a cena: era Eurípedes subindo aos palcos.

Se o coro tinha para Nietzsche esta importância era justamente pelo fato dele ser uma expressão musical. Formado por sátiros, esses seguidores da comitiva de Dionísio, o coro era um canto em homenagem ao deus da embriaguez. Sendo assim, a representação desse grupo formado por seres naturais, embriagados e sonoros, fornece à tragédia o móvel para o êxtase dionisíaco experimentado pelos iniciados no cortejo ao deus silvano. Desse momento de êxtase brota “um superpotente sentimento de unidade que reconduz ao coração da natureza”. Tal sentimento extático-musical veiculado pelo coro, e experimentado pelo público,

suspende a realidade exterior, a bela realidade apolínea que compunha o cotidiano daqueles homens gregos que vinham assistir os espetáculos trágicos: “o homem civilizado grego sente-se suspenso em presença do coro satírico” (NIETZSCHE, 2003, p. 55). O impulso dionisíaco que corre solto pelos címbalos, flautas e pandeiros do coro satírico vem retirar aquele grego homérico do aconchego de seu lar olímpico.

O impulso dionisíaco é, portanto, um convite aos homens apolíneos para que saiam de casa e venham comungar a dor e prazer da união de todos os seres no seio do Uno-Primordial. Fala-se aqui em dor, pois tal movimento de deixar o lar é incitado mediante a aniquilação do herói trágico, somente a aniquilação do indivíduo heróico pode trazer à cena o sentimento de terror e insegurança que o rompimento do véu de Maia, o afastamento artístico edifício olímpico desperta. No entanto, fala-se aqui também em prazer, e, para exemplificar o que venha a ser esta sensação antípoda despertada pelo movimento de aniquilação dionisíaca cantado pelo coro, eis uma passagem singular do *Nascimento da Tragédia*:

[...] O consolo metafísico – com que, como já indiquei aqui, toda verdadeira tragédia nos deixa – de que a vida, no fundo das coisas, apesar de toda a mudança das aparências fenomenais, é indestrutivelmente poderosa e cheia de alegria, esse consolo aparece com nitidez corpórea como coro satírico, como coro de seres naturais, que vivem, por assim dizer, indestrutíveis, por trás de toda civilização. (NIETZSCHE, 2003, p. 55).

Este é o arquiprazer reservado para aqueles que procuram olhar além do olhar, este é o prazer superior ao deleite encontrado pela tradição alemã que pensara a tragédia como uma arte de cunho moral, e a catarse trágica como uma purgação dos sentimentos. O coro, enquanto elemento musical do composto trágico, canta a aniquilação do artístico edifício apolíneo encarnado no herói trágico. Se, num primeiro momento, tal ação desencadeia dor e sofrimento, isto se deve ao sentimento de terror e insegurança que a falta dessa fortaleza apolínea causa. O homem da Idade Homérica vê-se excluído do lar que o mantinha afastado da Sabedoria de Sileno, daí ele se ver às voltas novamente com esse saber acerca do caráter trágico da existência. Ao ser excluído de sua realidade cotidiana pelo impulso dionisíaco, esse homem tomado pelo vórtice das forças

aniquiladoras-musicais daquele impulso encontra-se novamente no “vasto espaço da noite do mundo”.

A realização de tal impulso através da arte trágica é, então, o movimento que nos leva do mundo aparente das belas formas individuais, para o mundo do Ser-Universal, onde todas as formas são desfeitas para transformarem-se numa só unidade. No entanto, o principal desse movimento dionisíaco não é apenas a aniquilação do herói trágico, a deflagração da dor e do sofrimento, e a união de todos os seres no Uno-Primordial. O principal desse impulso de aniquilação dionisíaco é que, ao romper com a cotidianidade tranqüila e segura que circunscrevia a vida do grego homérico, ao desfazer a relação íntima que este homem mantinha com a casa que ocupava, ele nos mostra o caráter de construção daquela casa, ou seja, ele nos revela o solo mutável sobre o qual esta casa estava assentada. É mediante esse desvelamento dionisíaco do caráter de construção do mundo apolíneo que será possível Nietzsche falar de um arquiprazer existente para além de toda aniquilação, dor e sofrimento, um prazer que permanece “apesar de toda mudança das aparências fenomenais”, isto, pois, ao afastar os gregos apolíneos de seu lar, o impulso dionisíaco os coloca frente ao jogo cósmico jogado pelo Uno-Primordial.

Como procuramos mostrar no capítulo anterior, o jogo cósmico, enquanto estrutura dinâmica que põe em relação os dois impulsos fundamentais da metafísica da arte nietzscheana, possui dois movimentos, a saber, o movimento dionisíaco – que leva do mundo das aparências ao mundo do Uno-Primordial -, e o movimento apolíneo, que leva do Uno-Primordial ao mundo das aparências. Ao primeiro designamo-lo movimento de reconciliação, pois ele opera na supressão da individuação, reatando os laços entre todos os seres no seio desse que é o fundamento ontológico da metafísica da arte. Se, por um lado, esse movimento pode ser designado desse modo, por outro, essa reconciliação implica a aniquilação das formas individuais. Assim, o impulso dionisíaco que compõe este jogo cósmico é, também, um movimento de destruição. Ao segundo designamo-lo movimento de auto-fragmentação, pois ele opera na configuração de novas formas a partir daquela unidade primordial. Se, por um lado, tal movimento implica um despedaçamento daquele fundamento ontológico, de uma desorganização da harmonia universal, por

outro lado, ele implica na criação de novas formas de vida individuais mediante a atuação do princípio de individuação. Dessa maneira, o impulso apolíneo como o outro movimento em relação no jogo cósmico, é também, um movimento de construção.

O transporte promovido pela torrente de forças aniquiladora-musicais do impulso dionisiaco coloca o homem grego que assistia a tragédia frente a este “lúdico construir e destruir do mundo individual”. Isto é, a experiência trágica fornece aos homens gregos a possibilidade de vislumbrarem o jogo cósmico que está por detrás da sua realidade cotidiana. Jogo, este, que fora escondido do olhar daqueles homens mediante a segurança e tranqüilidade trazidas pelo artístico edifício apolíneo. O que este espectador trágico intui, pelo afastamento de seu cômodo lar, é o jogo heraclítico praticado pelo Uno-Primordial, onde a grande fortaleza dos homens da Idade Homérica é apontada apenas como *uma* criação. Na arte trágica, Dionísio aponta para Apolo e diz: “Isso é o teu mundo! Isso se chama *um* mundo!” (NIETZSCHE, 2003, p. 69, grifo nosso). E aqui nos encaminhamos para a compreensão daquela diferença apontada entre a proposta nietzscheana de oferecer um ganho à ciência estética, e sua tese principal de que mundo e existência se justificam como fenômeno estético.

Apesar da sensação de horror que abatia o homem grego durante o momento dionisiaco da tragédia, no qual via-se retirado de sua casa através da aniquilação do herói trágico – encarnação do artístico edifício apolíneo -, havia também uma grandiosa sensação de prazer reservada àqueles que viam, no fundo das coisas, a vida como algo indestrutivelmente poderoso e cheio de alegria (NIETZSCHE, 2003, p. 55), pois fundada na batalha de incontáveis formas de vida a quererem entrar na existência, dada a fecundidade do Uno-Primordial (NIETZSCHE, 2003, p. 102). A dor e prazer constituintes da tragédia estão relacionados àqueles dois movimentos do jogo cósmico apresentado ao público trágico, por um lado temos o impulso dionisiaco causando a dor mediante a aniquilação do herói trágico e a destruição da fortaleza apolínea na qual resguardavam-se os homens gregos homéricos a fim de tornarem a vida algo desejável. Porém, existe uma sensação de prazer nesse movimento de aniquilação, a saber, o da comunhão de todos os seres no seio da

natureza. Uma alegria dionisíaca, baseada na embriaguez e na perda de limites, antípoda da serena e jovial alegria dos gregos apolíneos e seu comportamento comedido. Por outro lado, temos o impulso apolíneo relacionado ao prazer da construção de novas formas de vida, é o prazer de sermos levados dessa unidade primordial de volta ao plano das aparências. É o prazer de adentrar num novo mundo e existência. Ainda que este prazer implique na dor do Uno-Primordial ver-se novamente dividido numa multiplicidade de formas individuais.

O estado trágico é um estado de vigência de ambas as sensações, concomitantemente. Daí ele ser a expressão da mais dura verdade – o caráter trágico da existência, tal como expresso na Sabedoria de Sileno – através de um espaço de despotencialização, isto é, através de formas apolíneas, ou seja, através do mito. Tal união conjugal de Dionísio e Apolo na tragédia é capaz de nos revelar o jogo cósmico do Uno-Primordial, oferecendo ao mesmo tempo um consolo para o fato de que apesar de toda destruição necessária para alcançar-se a visão desse jogo, a vida não se encerra apenas nesse movimento, mas possui também um contra-movimento de construção. Este vem nos revelar o caráter indestrutível daquela, a batalha travada na eternidade que põe e retira de cena as formas de vida, sem ser, contudo, um ciclo que possua término. Como dissemos no quarto capítulo, o Uno-Primordial, enquanto fundamento ontológico da metafísica da arte nietzscheana, ocupa a eternidade, daí o jogo jogado por ele ser um jogo eterno, ou seja, o jogo cósmico da destruição e construção das formas individuais é um jogo inacabável, e, justamente por esse motivo, devemos nos alegrar, pois apesar de mundo e existência serem apenas instantes fugazes, montes de areia (formas de vida) prestes a serem destruídos (mediante impulso dionisíaco) pela criança (Uno-Primordial) que quer brincar novamente (o eterno jogo cósmico) de construí-los (mediante impulso apolíneo), a vida encontra-se indestrutivelmente poderosa por detrás desta superfície mutante, a vida, enquanto fenômeno estético, é, portanto, o espaço eterno onde o jogo cósmico é jogado. Se é possível que venhamos a sentir-nos inseguros, aterrorizados por estarmos sem lar, por estarmos sem nenhuma fortaleza que nos proteja da rusticidade do mundo, no entanto, a tragédia vem nos oferecer um “consolo que aparece com nitidez corpórea como coro satírico, como coro de seres naturais, que vivem, por assim dizer, indestrutíveis, por detrás

de toda civilização”, e verão surgir novas formas de vida em substituição àquelas aniquiladas em determinado momento. Procuraremos discutir essas hipóteses aqui levantadas a partir de um canto coral presente na obra *Antígona* de Sófocles. Trata-se do segundo extásimo do coro, onde é dito, ou melhor, cantado, que o homem é, dentre todas as coisas estranhas, a mais estranha. Isto, pois, é capaz de enfrentar o mar tempestuoso com suas embarcações, labutar a terra infatigável com seu arado, dominar a fauna terrestre e marítima de acordo com suas necessidades, proteger-se das condições adversas construindo abrigos, enfim, a tudo que possa vir a lhe ocorrer, este ser que é o mais estranho dentre todos oferece recursos, solução, ainda que unicamente “contra a morte clamará em vão”.

Ao comentar esta mesma parte da peça *Antígona*, Martin Heidegger irá dizer que, sendo o ente em sua totalidade aquilo que impõe o vigor, o que subjuga – eis o motivo pelo qual Sófocles se referiria às coisas como estranhas, terríveis -, o homem aparece dentre a totalidade do ente como sendo aquilo que há mais terrível, de mais estranho. Como “estranho” Heidegger entende:

[...] o que sai e se retira do “familiar” (das Heimliche”, isto é, daquilo que nos é caseiro, íntimo, habitual, não ameaçado. O estranho não nos deixa estar em casa. Nisso reside o vigor que se impõe e subjuga. O homem é o que há de mais estranho [...] por transpor como o que instaura vigor, as raias do familiar e se aventurar justamente na direção do estranho no sentido do vigor que se impõe”. (HEIDEGGER, 1999, p.174),

O homem é aquele que instaura o vigor no vigor imperante, ou seja, aquele que doma a rusticidade da realidade na qual se vê as voltas, impondo-lhe o julgo, tornando-a algo familiar, íntimo. Porém, se fosse apenas isso o homem não seria o que há de “mais estranho”, aquilo que determina sua “estranheza”, ou sua “terribilidade” (*deinotés*) é a capacidade de sair do familiar, do caseiro, do seguro, isto é, de retirar-se de sua casa e lançar-se novamente no “sentido do vigor que se impõe”. Transpondo esta tese para uma discussão acerca da origem da obra de arte, Heidegger irá dizer que nesta última, “a verdade do ente pôs-se em obra” (HEIDEGGER, 2002, p.35). E qual seria esta verdade? “A essência da verdade é em si mesma o arqui-combate em que é conquistado o meio aberto no qual o ente é introduzido e a partir do qual se retira em si mesmo” (*Ibidem*, p. 55). Podemos traduzir esta passagem para o ambiente nietzscheano no qual nos encontramos da

seguinte maneira: a verdade que se faz revelada na obra de arte, nesse caso específico, na tragédia, é o jogo (“arqui-combate”) entre o impulso apolíneo responsável pela auto-fragmentação do Uno-Primordial e pela construção do mundo das aparências (“o ente é introduzido”), e o impulso dionisíaco, responsável por revelar o caráter de frágil construção desse mundo aparente perante o eterno vir-a-ser de novas formas derivadas do Uno-Primordial, tal impulso, por sua vez, mostraria que a segurança que tem o homem para com o mundo aparente era apenas resultado de uma relação cotidiana com aquilo que fora tomado como lar, como casa (o ente que “se retira em si mesmo”). Contudo, o jogo cósmico que encontra-se por detrás desse mundo aparente determina a vida como este sempre estar sem casa, a vida como o espaço (“o meio aberto”) onde o jogo primordial é jogado, e, por este motivo, é tida como um solo cambiante, instável para a construção de toda e qualquer fortaleza.

O homem seria, então, este ser sem casa, filho do acaso e do tormento. Tal saber levava os gregos da Idade de Bronze a uma sabedoria do nada, do não-ser, da aniquilação. Porém, os gregos da Idade Homérica, mediante o impulso apolíneo, construíram uma fortaleza contra esse saber. A segurança do artístico edifício apolíneo, ou do onírico mundo olímpico, possibilitava um estado de serenojovialidade: a vida tornara-se algo de desejável graças a presença das belas formas olímpicas-apolíneas. A revelação metafísica trazida pela tragédia mostraria, no entanto, que este mundo apolíneo era apenas *uma* construção, *um* mundo que, devido à relação cotidiana e íntima que os homens apolíneos tinham para com ela, atuava como a única realidade possível. Ao suspender a realidade cotidiana e trazer de volta aquela terrível sabedoria de Sileno, a tragédia revela o que está por detrás desse mundo aparente, ela revela o “vasto espaço da noite do mundo” perante o qual a fortaleza apolínea é apenas uma frágil proteção, uma frágil embarcação frente à tempestade. Entretanto, o jogo cósmico apresentado aos homens gregos através do poder extático da música emanada do coro trágico é, ele mesmo, responsável por evitar que mais uma vez os homens venham a cair no turbilhão de forças desmesuradas e aniquiladoras do puro impulso dionisíaco, oferecendo como contrapartida necessária desse momento de destruição, o movimento de construção de novas formas de vida perpetrado pelo impulso apolíneo.

Mas, agora que já analisamos este que seria o conteúdo propriamente dito da tragédia, em que medida ele nos ajudaria a compreender o termo “estético” presente naquela tese essencial? Ao dizer que mundo e existência se justificam como fenômeno estético, estaria Nietzsche pensando que eles se justificariam por um acontecimento artístico? Não, se o entendermos como um fazer artístico ordinário e, sim, se entendermos este acontecimento artístico como pura criação.

Mundo e existência não encontrariam sua razão de ser numa *techné*, numa prática artística pautada por determinada teoria estética. Se assim o fosse, seria possível afirmarmos, então, que a tese essencial da obra *Nascimento da Tragédia*, de fato, seria um “ganho à ciência estética” tal como praticada na época, pois fundamentaria a esfera metafísica (que diz respeito ao mundo e à existência) no mero ato de produzir uma obra de arte qualquer. Contudo, como já procuramos mostrar, a metodologia nietzscheana, bem como o peso atribuído a cada um dos dois níveis que constitui o conceito-chave dessa obra, afasta-nos de tal compreensão. Assim, procuramos abordar o termo “estético” presente nessa tese essencial a partir do jogo cósmico intuído através da arte trágica.

Tal abordagem demonstra o menor peso adquirido pelo nível filológico-estético da metafísica da arte, e a fundamental atuação do nível filosófico-metafísico da mesma. Na medida em que a justificativa estética da existência e do mundo encontra-se no jogo cósmico do Uno-Primordial, ela desfaz-se das características ordinariamente artísticas daquele primeiro nível (tais como “belo”, “feio”, “ordem”, “desarmônico”, etc.), e passa dizer respeito ao jogo entre aparência e essência. Desse modo, o termo “estético” estaria ligado ao eterno construir e destruir das aparências perpetrado pelo Uno-Primordial, enquanto fundamento ontológico da realidade aparente que, por sua vez, necessita dessa realidade para sua auto-satisfação. Ao dizer que mundo e existência se justificam como fenômeno estético Nietzsche estaria propondo que ambos (mundo e existência) seriam apenas manifestações do ato poético do Uno-Primordial. Mundo e existência são criações tão efêmeras quanto o são os castelos de areia construídos pela criança do fragmento de Heráclito. Se, por um momento tais

criações passam a possuir alguma solidez, isto se deve à tendência dos homens em procurarem um lar, uma casa na qual possam descansar seguramente dos tormentos e do acaso que os afligem no “vasto espaço da noite do mundo”. No entanto, como nos revela a arte trágica, o homem é um ser sem lar (estranho), ele é filho do acaso e do tormento (como nos fala Sileno), logo, nenhuma casa pode durar para sempre. O lúdico construir e destruir das aparências que constitui o jogo cósmico, vem derrubar esta construção, este castelo de areia, para poder abrir espaço à renovação do ato poético do fundamento ontológico da realidade aparente.

Logo, quando dizemos que mundo e existência se justificam como fenômeno estético, queremos dizer que eles têm sua razão de ser não num mero ato artístico guiado pelos parâmetros da ciência estética - tal como poderia ser entendido caso déssemos atenção demasiada ao nível estético-filológico do *Nascimento da Tragédia* -, mas que eles são o resultado de um movimento poético, criador, daquilo que é considerado como a própria essência por detrás desse mundo e dessa existência. Se, como dirá Nietzsche anos mais tarde, a grande tarefa do *Nascimento da Tragédia* não fora apenas ver a ciência com a óptica da arte, e, sim, a da arte com a óptica da vida, então não seria possível que a tese essencial dessa obra estivesse fundamentada naquela óptica intermediária, ou seja, estivesse fundamentada simplesmente na arte. Desse modo, devemos olhar para aquela proposição acerca do mundo e da existência munidos do aparato metafísico fornecido por Nietzsche através de seu conceito-chave. Como procuramos mostrar nos capítulos anteriores, o nível filosófico-metafísico do *Nascimento da Tragédia* propõe a existência de um jogo cósmico jogado pelo fundamento ontológico da realidade aparente, o Uno-Primordial, onde tanto a destruição, quanto a construção das aparências são movimentos constitutivos. Assim, mundo e existência só estarão justificados se o compreendermos como efêmero resultado desse jogo, isto é, como criações. Contudo, em que medida a idéia de justificava estética como ato poético da essência em vigor detrás do mundo e da existência se relaciona com a óptica da vida, ou seja, se relaciona com o pensamento vital nietzscheano, constituindo esta que seria sua configuração primeira?

Como pudermos ver, mundo e existência se justificam como fenômeno estético desde que entendamos “estético” como puro movimento de criação. Esta tese essencial revela a configuração primeira do pensamento vital nietzscheano na medida em que determina a vida como sendo o espaço indestrutível onde este movimento de criação se dá. “Criação” não como um fazer artístico de obras, sejam belas ou feias, isto é, apolíneas ou dionisíacas, tal como fora analisado no nível estético-filológico componente da metafísica da arte; mas, como um construir e destruir de formas de mundo e existência, tal como ocorre no jogo cósmico entre essência e aparência entendidas a partir do nível filosófico-metafísico dessa mesma metafísica da arte.

Através da óptica da vida olhamos para o mundo e a existência como criações, como *um* mundo e *uma* existência criadas pelo Uno-Primordial, que, no entanto, estão sujeitos a serem destruídos pelo próprio Uno, cuja finalidade é manter o jogo cósmico como sua fonte de prazer. Entretanto, o prazer não é único e exclusivamente desse fundamento ontológico, mas pode ser conquistado por aqueles que, ao olharem além do olhar, verão que a vida permanece indestrutível perante aquele jogo. Tal consolo metafísico é dado àqueles que compreendem o caráter poético da vida, ou seja, aqueles que a compreendem como o espaço permanente para o ato de criação. Assim, o que nos traz o nível filosófico-metafísico da metafísica da arte no *Nascimento da Tragédia* é a chave para compreendermos o significado poético que o termo “estético” adquire na proposição essencial da obra, de modo que ele venha a ser considerado um tonificante para a vida, pois a determina como puro espaço de ocorrência do ato poético. O pensamento vital nietzscheano nessa sua configuração primeira afirma a vida pelo fato de ser através dela que se realiza o ato mais fundamental do Uno-Primordial enquanto essência: a criação.

CONCLUSÃO

Partindo do pressuposto de que, para Nietzsche, *O Nascimento da Tragédia*, apesar de todos os problemas de um escrito de juventude, havia tocado num ponto

essencial (que haveria de se tornar uma preocupação constante em seus escritos posteriores), a saber, o de que a óptica da arte se sobrepõe à da ciência, e a da vida, à da arte (NIETZSCHE, 2003, p. 15), então podemos dizer que este nosso trabalho buscou explicitar estas sobreposições de lentes tal como aparecem no decorrer dessa primeira obra do autor.

Assim, procuramos, num primeiro momento, mostrar como Nietzsche parte de uma intenção filológica, científica, para, ao entrar em contato com a obra de Schopenhauer e Wagner, inaugurar uma nova forma de se olhar a Antiguidade e, em especial, a arte trágica. A mudança do método lógico, para o intuitivo marca não só o distanciamento do autor de um instrumento de análise que obtém apenas uma visão parcial do objeto, em direção a um modo de ver o mesmo em sua totalidade, mas, também, registra o afastamento de Nietzsche das diretrizes acadêmicas e o início da construção de um pensamento que terá em si mesmo o impulso para ir adiante.

Em seguida, tratamos de especificar os dois níveis que compõe o conceito-chave da obra: o nível estético-filológico e o nível filosófico-metafísico da metafísica da arte. Isto, pois, nossa intenção era descobrir que sentido obtinha o termo estético na proposição essencial do *Nascimento da tragédia*, de modo que fosse possível entendermos sua relação com o pensamento vital nietzscheano. Vimos que em termos de ciência estética propriamente dita, as hipóteses nietzscheanas acerca da cultura antiga são frágeis, haja vista a crítica filológica realizada por Wilamowitz-Moellendorff em seu artigo contra *O Nascimento da Tragédia*. Sendo de somenos importância para a compreensão daquela tese essencial, passamos desse primeiro nível da metafísica da arte para o segundo, onde esperávamos encontrar, então, uma justificativa filosófica para o termo em questão. Para tanto, fora preciso distinguir as “metafísicas” presentes na obra, pois não só haveria uma diferença entre a metafísica schopenhauriana que influenciara Nietzsche e a sua própria, como também haveria a oposição dessa última - configurada sob a forma da consideração trágica do mundo - e a metafísica socrático-platônica - configurada sob a forma da consideração teórica do mundo. É possível falarmos de uma metafísica nietzscheana no *Nascimento da Tragédia*, pois há uma relação entre determinada essência (Uno-Primordial) e determinada

aparência (Mundo das belas formas). No entanto, pudermos ver que esta relação difere da metafísica socrático-platônica na medida em que não estabelece uma hierarquia valorativa entre essas duas instâncias, onde a essência teria mais valor que a aparência. Ao contrário, nessa metafísica nietzscheana entra em operação o conceito de jogo, o qual estabelece uma relação recíproca entre o Uno-Primordial e o Mundo das belas formas. Haveria, portanto, um jogo entre dois movimentos, aquele que leva do mundo das aparências à essência – o movimento de destruição dionisíaco – e outro que leva da essência à aparência – o movimento de construção apolíneo.

Fora exatamente através desse jogo cósmico que alcançamos o sentido daquele termo “estético” presente na proposição essencial da obra em sua relação com o pensamento vital nietzscheano, a saber, que mundo e existência só se justificam enquanto eterno movimento de destruição e construção, como eterno movimento de criação. Por sobre aquela justificativa “estética” fora posta a lente da vida, e através dela olhamos para tal justificativa não como sendo algo pertinente a uma teoria artística qualquer, mas como sendo o movimento criativo necessário à própria essência cósmica, ao Uno-Primordial em seu perene jogo consigo mesmo. A vida é, então, o espaço onde se realiza tal ato de criação, e por isso mesmo ela deve ser desejada, não como os gregos homéricos desejavam-na – mediante uma bela ilusão –, mas, sim, desejada em sua totalidade, com o que nela há de belo e terrível. A vida deve ser desejada, pois é nela que se realiza o eterno ato da criação. Conclui-se, daí, que ao olharmos para esta primeira obra de Nietzsche, devemos ver além de sua auto-crítica às influências nefastas de Schopenhauer e Wagner, além das frágeis formulações filológicas, além de seus imaturos planos culturais, para, então, podermos vislumbrar a intensidade do pensamento vital ali latente, marca de um pensador que encontra na vida motivo para recriar a si mesmo e ao mundo constantemente.

BIBLIOGRAFIA

As citações referentes à obra de Friedrich Nietzsche no original em alemão foram retiradas de uma versão digitalizada da *Nietzsche Werke – Kritische Gesamtausgabe*. Publicada por Walter de Gruyter & Co. em Berlim, no ano de 1969, tal versão digitalizada foi lançada no ano de 1994 e contém o mesmo trabalho de análise realizada por G. Colli e M. Montinari.

ANDLER, Charles. **Nietzsche, sa vie et as penseé**. Vol. II. Paris: Gallimard, 1958.

ARALDI, Clademir Luis. **Niilismo, Criação, Aniquilamento: Nietzsche e a filosofia dos extremos**. São Paulo: Discurso Editora & Editora Unijuí, 2004.

ARISTÓTELES. **Poética**. In. Os Pensadores. Tradução de Baby Abrão. São Paulo: Nova Cultural, 2000.

BACHELARD, Gaston. **A Poética do Espaço**. Tradução de Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 2008.

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

BOSI, Alfredo. **Reflexões sobre a arte**. São Paulo: Ática, 2006.

BOTTON, Alain. **A arquitetura da felicidade**. Rio de Janeiro: Rocco, 2006.

CASSIRER, Ernst. **A filosofia do Iluminismo**. São Paulo: Editora Unicamp, 1993.

CASTORIADIS, Cornelius. Figuras do Impensável. In: _____ . **As encruzilhadas do labirinto**, v. VI. Tradução de Eliana Aguiar. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileiro, 2004.

DELEUZE, Gilles. **Nietzsche e a Filosofia**. Tradução de Edmundo Fernandes Dias e Ruth Joffily Dias. Rio de Janeiro: Editora Rio, 1976

DIAS, Rosa Maria. **Nietzsche e a Música**. Rio de Janeiro, Imago, 1994.

_____. Um dionisíaco bárbaro e um dionisíaco civilizado no pensamento do jovem Nietzsche. In: DUTRA de AZEVEDO, Vânia (Org). **Encontros Nietzsche**. Rio Grande do Sul: Editora Unijuí, 2003, p. 173-186.

_____. A influência de Schopenhauer na filosofia da arte de Nietzsche. In: **Cadernos Nietzsche**, nº 3. São Paulo: 1997, p. 07-21.

DUARTE, Rodrigo. Som musical e “reconciliação” a partir de *O Nascimento da Tragédia*. In: **Kritérion**, nº 89. Belo Horizonte: 1994, p.74-90.

DUFLO, Colas. **O jogo**: de Pascal a Schiller. Tradução de Francisco Settineri e Patrícia Chilttoni Ramos. Porto Alegre: Artmed Editora, 1999.

ÉSQUILO. Agamenon. In. **Oréstia**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2003.

EURÍPEDES. **As Fenícias**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2003.

FINK, Eugen. **La filosofia de Nietzsche**. Tradução de Andrés Sánchez Pascual. Madrid: Alianza Editorial, 1989.

HEGEL, G. W. F. **Cursos de Estética**, v. I. Tradução de Marco Aurélio Werle. São Paulo: Edusp, 2001

HEIDEGGER, Martin. **Nietzsche**. v. I. Tradução de Marco Antonio Casanova. Rio de Janeiro: Editora Forense Universitária, 2007.

_____. **Introdução à Metafísica**. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1999.

_____. A origem da obra de arte. In: **Caminhos de Floresta**. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2002.

HERÁCLITO. **Fragmentos**. Tradução de José Cavalcante de Souza. Coleção Os Pensadores. São Paulo: Nova Cultural, 2000.

HESÍODO. **Os trabalhos e os dias**. Tradução de Mary de Camargo Neves Lafes. São Paulo: Editora Iluminuras, 2002.

HUIZINGA, Johan. **Homo Ludens**. O jogo como elemento da cultura. São Paulo,:Perspectiva, 1971.

KANT, Immanuel. **Crítica da Razão Pura**. Tradução de Manuela Pinto dos Santos e Alexandre Fradique Morujão. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1994.

MACHADO, Roberto. **Nietzsche e a verdade**. Rio de Janeiro: Rocco, 1984.

_____. **O nascimento do trágico: de Schiller a Nietzsche**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2006.

MANN, Thomas. La Filosofia de Nietzsche a la luz de nuestra experiência. In: **Schopenhauer, Nietzsche e Freud**. Madrid: Alianza Editorial, 2006.

MARTON, Scarlett. **Nietzsche: a transvaloração dos valores**. São Paulo: Editora Moderna, 1996.

MÉNARD, René. **Mitologia Greco-Romana**, v. 3. Tradução de Aldo Della Nina. São Paulo: Opus Editora, 1991.

MÜLLER-LAUTER, Wolfgang. **A doutrina da Vontade de Poder em Nietzsche**. Tradução de Oswaldo Giacóia Júnior. São Paulo: Annablume, 1997

NIETZSCHE, Friedrich. A disputa em Homero. In: _____. **Cinco prefácios para cinco livros não escritos**. Tradução de Pedro Sússekind. Rio de Janeiro: Editora 7 Letras, 2000.

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

_____. **Correspondência**. Madrid: Nova Aguilar, 1967.

_____. **El Nascimento de la Tragédia**. Tradução de Andrés Sanches Pascual. Madrid: Alianza Editorial, 2007.

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

_____. Homer and Classical Philology. In. _____. **The complete works of Friedrich Nietzsche**, v. 3. Tradução de J. M. Kennedy. Londres: T.N. Foulis, 1910. [<http://www.geocities.com/thenietzschechannel/hacp.htm>] (22/01/08).

_____. **La Naissance de la Tragédie, Fragments posthumes (Automne 1869 – Printemps 1872)**. Tradução de Michel Haar, Philippe Lacoue-Labarthe e Jean-Luc Nancy. Paris: Gallimard, 1977.

_____. **O Nascimento da Tragédia ou pessimismo e helenismo**. Tradução de J. Guinsburg. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

PLATÃO. **Íon ou sobre a inspiração poética**. Tradução de André Malta. Porto Alegre: LP&M, 2005.

SCHELLING, Friedrich von. **Cartas filosóficas sobre o dogmatismo e o criticismo**. Coleção Os Pensadores. Tradução de Rubens Rodrigues Torres Filho. São Paulo: Nova Cultural, 1989.

_____. **Exposição da Idéia universal da filosofia em geral e da filosofia-da-natureza como parte integrante da primeira**. Coleção Os Pensadores. Tradução de Rubens Rodrigues Torres Filho. São Paulo: Nova Cultural, 1989.

SCHILLER, Friedrich. **Poesia Ingênua e Sentimental**. Tradução de Márcio Suzuki. São Paulo: Editora Iluminuras, 1991.

SCHOPENHAUER, Arthur. **O mundo como Vontade e Representação**. Tradução de Jair Barbosa. São Paulo: Editora Unesp, 2005.

_____. **Fragmentos sobre a história da Filosofia precedido de Esboço de uma história do Ideal e do Real**. Tradução de Karina Jannini. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

SCHÜLLER, Donald. **A construção da Ilíada: uma análise de sua elaboração**. Porto Alegre: LP&M, 2004.

SILK, M.S. e STERN, J.P. **Nietzsche on Tragedy**. Cambridge: Cambridge Press, 1999.

SIMMEL, Georg. **Schopenhauer y Nietzsche**. Tradução de Francisco Ayala. Buenos Aires: Terramar Ediciones, 2005.

SPITZER, Leo. Tristão e Isolda. In: **Três poemas sobre o êxtase**. Tradução de Haroldo de Campos. São Paulo: Cosac & Naify, 2003, p. 26-31.

SZONDI, Peter. **Ensaio sobre o trágico**. Tradução Pedro Sússekind. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2004.

VERNANT, Jean-Pierre. **Mito e pensamento entre os gregos**. Tradução de Haganuch Sarian. São Paulo: Paz e Terra, 2002.

WILAMOWITZ-MÖLLENDORF, Ulrich von. Filologia do Futuro!. In: MACHADO, Roberto (Org). **Nietzsche e a polêmica sobre o Nascimento da Tragédia**. Tradução de Pedro Sússekind. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2005.

Versão Final aprovada pelo Orientador em/.../.....