

**UNIVERSIDADE ESTADUAL DO OESTE DO PARANÁ
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS E SOCIAIS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM FILOSOFIA
LINHA DE PESQUISA METAFÍSICA E CONHECIMENTO**

JOSÉ FERNANDO SCHUCK

**VONTADE E DIONISÍACO EM *O NASCIMENTO DA
TRAGÉDIA* DE NIETZSCHE**

**TOLEDO
2010**

JOSÉ FERNANDO SCHUCK

**VONTADE E DIONISÍACO EM O NASCIMENTO DA
TRAGÉDIA DE NIETZSCHE**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação *Strictu Sensu* em Filosofia do CCHS/UNIOESTE, *Campus* de Toledo, sob a orientação do Prof. Dr. Alberto Marcos Onate para obtenção do título de Mestre em Filosofia, com banca composta pelos professores doutores Clademir Luís Araldi, Wilson Antonio Frezzatti Jr. e Alberto Marcos Onate.

**TOLEDO
2010**

JOSÉ FERNANDO SCHUCK

**VONTADE E DIONISÍACO EM O NASCIMENTO DA
TRAGÉDIA DE NIETZSCHE**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação *Strictu Sensu* em Filosofia do CCHS/UNIOESTE, *Campus* de Toledo, sob a orientação do Prof. Dr. Alberto Marcos Onate para obtenção do título de Mestre em Filosofia, com banca composta pelos professores doutores Clademir Luís Araldi, Wilson Antonio Frezzatti Jr. e Alberto Marcos Onate.

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Clademir Luís Araldi
UFPel- Universidade Federal de Pelotas

Prof. Dr. Wilson Antonio Frezzatti Jr.
UNIOESTE- campus de Toledo

Prof. Dr. Alberto Marcos Onate
UNIOESTE- campus de Toledo

Toledo, 23 de novembro de 2010

À Lauro Schuck (in memorian),
que fez da arte a sua vida.

AGRADECIMENTOS

Ao Prof. Dr. Alberto Marcos Onate, sou grato pela orientação, pela amizade e pela exemplar postura filosófica diante das grandes questões do pensamento.

Ao Prof. Dr. Wilson Antônio Frezzatti, sou grato pelos ensinamentos e valiosas indicações sobre os grandes temas do pensamento nietzschiano.

Ao Programa de Pós-Graduação em Filosofia da UNIOESTE, seus professores e auxiliares.

À minha esposa Josiane, que sempre me apoiou incondicionalmente e compartilha comigo do interesse pelas grandes questões da existência.

Aos filhos Athos, Gyan Theo e Tales, pelo apoio e paciência durante a realização deste trabalho.

À Rosa Teresinha, Alexandre, Leonardo e Guilherme pelo acolhimento familiar e apoio.

Aos que debatem comigo sobre questões filosóficas e existenciais, alunos, amigos e colegas, em especial ao Alex.

À todos os amigos, conhecidos e anônimos que contribuíram direta ou indiretamente para que eu pudesse realizar este trabalho.

Criar – essa é a grande redenção do sofrimento, é o que torna a vida mais leve.

Friedrich W. Nietzsche – *Assim falou Zaratustra* (Nas ilhas bem aventuradas)

Para longe eu vos levei dessas cantigas quando vos ensinei: “A vontade é criadora”.

[...]

– Até que a vontade criadora diga a seu propósito: “Mas assim eu quis! Assim hei de querê-lo!”

Friedrich W. Nietzsche – *Assim falou Zaratustra* – (Da redenção)

SCHUCK, José Fernando. ***Vontade e dionisíaco em O nascimento da tragédia de Nietzsche***. 2010. 141 p. Dissertação (Mestrado em Filosofia) – Universidade Estadual do Oeste do Paraná, Toledo.

RESUMO

A noção de dionisíaco constitui-se como noção basilar, como verdadeira novidade da visada filosófica, estética e filológica de Nietzsche sobre os gregos e a arte trágica. *O nascimento da tragédia* é escrito sob a sombra do vocabulário e da metafísica de Schopenhauer, e, ainda, numa relação muito próxima com os temas estéticos e metafísicos da filosofia alemã. Este trabalho visa demonstrar a gênese do *dionisíaco* nietzschiano através de um *diálogo* com a noção de *Vontade* no âmbito da obra inaugural de Nietzsche. Se num primeiro momento as noções de *Vontade* e *dionisíaco* parecem inserir o discurso nietzschiano nos domínios conceituais schopenhaueriano e romântico, num momento seguinte, através da singularidade que os termos adquirem em Nietzsche, tornam-se dispositivos fundamentais para a constituição de uma nova perspectiva trágica e afirmativa da existência. A arte, relegada à condição de aparência ilusória ou de contemplação da Ideia, é reinserida como criação e justificação do vir-a-ser.

Palavras-chave: Nietzsche; Schopenhauer; Vontade; dionisíaco; trágico; metafísica de artista.

SCHUCK, José Fernando. *Will and dionysiac in The birth of tragedy of Nietzsche*. 2010. 141 p. Dissertation (Master Degree in Philosophy) – Universidade Estadual do Oeste do Paraná, Toledo.

ABSTRACT

The dionysiac concept is as basic as the true novelty of the sight philosophical, aesthetic and philological of Nietzsche on the Greeks and the tragic art. The Birth of Tragedy is written under the shadow of the vocabulary and the metaphysics of Schopenhauer, and also a very close relationship with the aesthetic and metaphysical themes of German philosophy. This work (dissertation) demonstrates the genesis of the Nietzschean dionysiac through a dialogue with the notion of Will in the inaugural work of Nietzsche. If at first the notions of will and dionysiac seem to enter the Nietzschean discourse in the conceptual domains of Schopenhauer and romanticism, shortly afterwards, by the uniqueness that the terms acquire in Nietzsche, become key devices for the formation of a new perspective tragic and assertion of existence. The art, relegated to the status of illusion or contemplation of the Idea, is reinserted as the creation and justification of coming-to-be.

Keywords: Nietzsche; Schopenhauer; Will; dionysiac; tragic; artist's metaphysics.

SUMÁRIO

NOTAÇÃO BIBLIOGRÁFICA.....	10
INTRODUÇÃO	11
1 – A METAFÍSICA DA VONTADE.....	28
1.1 A VONTADE NA METAFÍSICA ALEMÃ.....	28
1.2 <i>COISA-EM-SI</i> E VONTADE	46
1.3 A VONTADE EM SCHOPENHAUER	54
2 –A METAFÍSICA DA VONTADE E A GÊNESE DO DIONISÍACO	63
2.1 DIONISÍACO, APOLÍNEO E UNO-PRIMORDIAL	63
2.2 O PROBLEMA DA INTERPRETAÇÃO NIETZSCHIANA DA METAFÍSICA SCHOPENHAUERIANA	73
2.3 O DIONISÍACO COMO DISTANCIAMENTO DA FILOSOFIA SCHOPENHAUERIANA EM <i>O NASCIMENTO DA TRAGÉDIA</i>	93
3 – O DIONISÍACO, O SOCRATISMO E A ARTE.....	107
3.1 O TRÁGICO CONTRA O SOCRATISMO	107
3.2 METAFÍSICA DE ARTISTA.....	118
3.3 UNO-PRIMORDIAL, DIONISÍACO E MÚSICA.....	126
CONCLUSÃO	134
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	139

NOTAÇÃO BIBLIOGRÁFICA

Convenção para a citação das obras de Nietzsche:

Adota-se no presente trabalho a mesma convenção utilizada pelos **Cadernos Nietzsche**, publicação do GEN - Grupo de Estudos Nietzsche. Siglas em português acompanham, porém, as siglas alemãs propostas pela edição Colli/Montinari das *Obras Completas* do filósofo, no intuito de facilitar a leitura e consulta dos leitores pouco familiarizados com os textos originais.

I. SIGLAS DOS TEXTOS PUBLICADOS POR NIETZSCHE:

I.1 Textos editados pelo próprio Nietzsche:

GT/NT – *Die Geburt der Tragödie (O nascimento da tragédia)*

SE/Co. Ext. III – *Unzeitgemässe Betrachtungen. Drittes Stück: Schopenhauer als Erzieher (Considerações extemporâneas III: Schopenhauer como educador)*

Za/ZA – *Also sprach Zarathustra (Assim falou Zaratustra)*

GD/CI - *Götzen- Dämmerung (Crepúsculo dos Ídolos)*

WA/CW – *Der Fall Wagner (O caso Wagner)*

JGB/BM – *Jenseits von Gut und Böse (Além do bem e do mal)*

I.2 Textos preparados por Nietzsche para edição:

EH/EH - *Ecce Homo*

II. Siglas dos escritos inéditos inacabados:

DW/VD – *Die dionysische Weltanschauung (A visão dionisíaca do mundo)*

Para as citações das obras de Schopenhauer:

Opta-se pela seguinte convenção: Utiliza-se a abreviação MVR = *O mundo como Vontade e como representação*.

Para a obra principal de Kant usa-se a seguinte abreviação:

CRP = *Crítica da Razão Pura*

INTRODUÇÃO

O nascimento da tragédia (1872) é a obra que insere o jovem Nietzsche no vasto universo da reflexão filosófica através de questões metafísicas, estéticas e filológicas. Nietzsche inicia sua trajetória filosófica sob o amparo da filosofia de Arthur Schopenhauer e contando com o apoio e influência do músico e compositor Richard Wagner. Trata-se de uma obra com certo pendor místico e romântico em que a intuição e a perspectiva estética conduzem o discurso em favor de uma comunhão dionisiaca com os fundamentos metafísicos do mundo. Em *O nascimento da tragédia* o jovem Nietzsche privilegia uma abordagem estética na análise sobre os gregos e sobre aquilo que considera sua expressão artística maior, a tragédia. Nietzsche pretende fundamentar uma metafísica de artista capaz de contribuir para o renascimento de uma arte e postura trágicas.

Este trabalho visa expor a gênese do dionisiaco (*das Dionysische*) em Nietzsche através de um diálogo com a noção schopenhaueriana de *Vontade*¹ no âmbito da primeira obra de Nietzsche. A exposição da relação entre Vontade e dionisiaco busca demonstrar que a perspectiva que Nietzsche chamará de “metafísica de artista” (*Artisten-Metaphysik*) já não se trata de uma metafísica tradicional, mas de uma inversão interpretativa que objetiva instituir a arte como fundamento metafísico imanente, fundamento que, segundo ele, poderia ser a única via de aceitação e justificação da existência, enquanto experiência da corporeidade².

¹ No presente trabalho, optou-se por referir-se ao termo Vontade (*Wille*), com “V” maiúsculo, - não por que todo substantivo comum da língua alemã inicia-se com letra maiúscula, tal como na grafia de *Wille*, mas tão somente quando este termo significar a Vontade como princípio metafísico uno. Assim distingue-se este da vontade individual, vontade que possui um caráter inteligível e particular, a qual se sujeita ao *princípio de razão* conforme observa Schopenhauer. A vontade que não possui o caráter de princípio metafísico uno, será expressa com “v” minúsculo. A Vontade enquanto princípio metafísico também é transcrita com “V” maiúsculo na tradução de *O mundo como vontade e como representação* para o português, que foi realizada por Jair Barboza. Nas citações das obras de Nietzsche ela será expressa com “v” minúsculo para acompanhar a fidelidade dos tradutores.

² A questão da corporeidade perpassa toda a filosofia nietzschiana. Trata-se, porém, de uma questão de difícil elucidação e, tal como expõe Onate em *Entre eu e si*, não se resolve como num conceito passível de clareza e objetividade, havendo um feixe de relações designadas com referência ao corpo e os processos corporais. O próprio Nietzsche em seus escritos ao se referir ao corpo (*Leib*) ou a suas relações fisiológicas, usa uma pluralidade de termos: “instintos (*Instinkte*), impulsos (*Triebe*), sensações (*Empfindungen*), sentimentos (*Gefühle*), afetos (*Affekte*), apetites (*Begierden*) e paixões (*Leidenschaften*)” (ONATE, 2003, p. 107). As relações que se estabelecem no corpo e entre corpos são múltiplas e cambiantes, justificando as várias designações dadas por Nietzsche à corporeidade e suas implicações relacionais. Os meios cognoscentes apresentam limitações quase que intransponíveis para uma efetiva elucidação do corpo e, para Nietzsche, não há a perspectiva de os elementos e relações que efetivamente se manifestam no corpo serem elucidados por meio do avanço

Neste deslocamento, o dionisíaco assume o papel de ponto nodal, já que não é mais a Vontade, enquanto *coisa-em-si* distinta de todo e qualquer fenômeno ou aparência, que está em questão, e sim, a vontade que implica numa vivência estética que promove a aceitação, afirmação e justificação da existência.

Schopenhauer, em *O mundo como vontade e como representação*, obra de grande influência sobre o pensamento inicial de Nietzsche, visa realizar uma abordagem metafísica peculiar, porque a propõe como uma leitura de mundo a partir da imanência. Quer atingir o desvelamento de um fundamento uno, acredita tê-lo encontrado no conceito de Vontade. Uma vez exposto este fundamento metafísico, julga possuir subsídios para análises e desdobramentos subseqüentes que rumam para uma fundamentação moral e para a defesa de uma perspectiva estética contemplativa. A arte, por meio do gênio artístico, constitui uma “porta de acesso” às Ideias universais. O acesso estético à Vontade pode ocorrer de forma direta por intermédio da música, sem necessidade de representações. A estética assume uma função contemplativa apaziguadora da vontade, constituindo-se também em experiência preparatória para a realização do ideal ascético. Na análise schopenhaueriana, moral e estética andam juntas.

Assim como é fácil admitir que a noção de Vontade conduz a trajetória do pensamento schopenhaueriano, não é difícil considerar o dionisíaco como uma noção capaz de conduzir ao desenvolvimento de diversos temas que posteriormente tornam-se decisivos para a ampliação do horizonte reflexivo nietzschiano. O dionisíaco pode significar um primeiro passo em direção ao caminho que desemboca nas noções de *vontade à potência*³, *além-do-homem* (*Übermensch*), *transvaloração*

da técnica ou de estudos de caráter físico/químico. Estas condições não se constituem efetivamente em um impeditivo para o uso, de forma direta ou indireta, da noção de corporeidade pela filosofia de Nietzsche. A questão do corpo e sua dimensão, que é ao mesmo tempo impulsiva, instintiva, fisiológica e que envolve, sobretudo, sensações, sentimentos e afetos, se faz presente nas reflexões nietzschianas desde sua primeira obra. Todo domínio simbólico, o que também se aplica ao apolíneo e dionisíaco, está ancorado no corpo. Isto se dá também na forma de uma oposição crítica ao elementos e relações que efetivamente se manifestam no corpo serem elucidados por meio do avanço da técnica dos estudos de caráter físico/químico. Estas condições não se constituem efetivamente em um impeditivo para o uso, de forma direta ou indireta, da noção de corporeidade pela filosofia de Nietzsche. A questão do corpo e sua dimensão, que é ao mesmo tempo impulsiva, instintiva, fisiológica e que envolve, sobretudo, sensações, sentimentos e afetos, se faz presente nas reflexões nietzschianas desde sua primeira obra. Todo domínio simbólico, o que também se aplica ao apolíneo e dionisíaco, está ancorado no corpo. Isto se dá também na forma de uma oposição crítica ao racionalismo, que pode ser traduzido em sua primeira obra como oposição entre dionisismo (gênese do *phatos* afirmativo) e socratismo (gênese do racionalismo ancorado num *além-mundo*).

³ Opta-se por utilizar o termo *vontade à potência* para traduzir a expressão *Wille zur Macht* em concordância com a argumentação de Alberto M. Onate (Cf. *Entre eu e si*, pp. 40-41) que observa que, de acordo com a orientação nietzschiana, não há uma vontade, como um “em si” das coisas que

de todos os valores e eterno retorno. Além disso, a sabedoria trágica resultante da experiência dionisíaca pode proporcionar o que Nietzsche chamará de *amor fati*, entendido como uma plena aceitação e afirmação daquilo que nos advém.

O dionisíaco é apresentado como impulso (*Trieb*)⁴ estético que, numa primeira análise, parece constituir-se como portador de uma grande correspondência com o conceito de Vontade tal como apresentado por Schopenhauer. Seria o dionisíaco a versão estetizada da Vontade schopenhaueriana, assim como o apolíneo corresponderia ao fundamento estético do que Schopenhauer entende por representação? É uma questão pertinente que cabe aqui ser investigada.

Por intermédio de *O nascimento da tragédia* Nietzsche busca contribuir conceitualmente para a preparação de um renascimento da arte trágica na

anseia por potência, mas pontuações de vontade que aumentam ou perdem potência, constituindo, portanto, algo que pode ser entendido como um movimento em direção à sua superação.

⁴Dá-se, ao longo do presente texto, preferência aos termos impulso dionisíaco ou apolíneo, ao invés de pulsão, para a tradução de *Trieb*, segundo o contexto da leitura nietzschiana. Justificamos esta forma de tradução baseados em nota [21] de Paulo César de Souza à tradução brasileira de *Além do bem e do mal*. A mesma observa que: “‘Impulso’ é nossa tradução para *Trieb*, um termo freqüente e de grande importância em Nietzsche. As traduções em línguas românicas usam quase sempre ‘instinto’. Assim fazem a portuguesa, a espanhola, a italiana e também as três francesas consultadas. As versões em inglês se beneficiam do parentesco com o alemão: *drive* tem a mesma origem de *Trieb*. Este é um vocábulo bastante corrente na língua alemã. Pode ser traduzido como ‘impulso, ímpeto, inclinação, propensão, propulsão, pressão, movimento, vontade e (em botânica) broto ou rebento’. O verbo do qual deriva, *treiben*, é usado em muitas situações coloquiais. Entre os sentidos que ele pode apresentar estão: impelir, mover, empurrar, enxotar, conduzir, estimular, animar, ocupar-se de ou dedicar-se a algo, fazer, ‘transar’, brotar, germinar. Pode ser substantivado, como todo verbo alemão, e tomar um sentido diferente do substantivo cognato: *das Treiben*, a agitação, a maquinação. Pode fazer parte de palavras compostas, como é usual na língua alemã: *Treibgas*, gás combustível; *Treibhaus*, estufa. Como se vê, a sua latitude semântica é ainda mais ampla que a do equivalente inglês” (SOUZA, Paulo César de. In: JGB/BM, 1992:216; nota 21). É bom observar que Nietzsche, assim como Schopenhauer antes dele, apesar de usarem constantemente o termo “impulso” (*Trieb*), não elucidam de forma sistemática o seu significado, o que é possível apenas pela análise do termo em seus diversos usos. Em Schopenhauer, e também em Nietzsche, os impulsos dizem respeito também ao mundo inorgânico, apresentando suas diversas formas de manifestação que se estende desde a matéria, passando pelos vegetais, animais até os humanos. Oswaldo Giacóia Jr., em seu artigo *O conceito de pulsão em Nietzsche*, afirma que em Nietzsche, impulso não designa uma essência (*Wesenheit*) metafísica, como pode ocorrer em Schopenhauer quando se refere à sua abordagem do conceito metafísico da Vontade como uma “teoria dos impulsos”, “pulsão [*Trieb*] é em Nietzsche um sem-fundo misterioso onde se abisma todo indicar e denotar, carga energética impalpável, invisível e plurívoca, ao mesmo tempo matéria e demiurgo de toda concreção do mundo orgânico e cultural” (GIACÓIA Jr., Oswaldo, 1995, p. 80). Para Giacóia, apesar do uso constante do termo, não há para ele uma significação fixa. O termo também está constantemente relacionado à pluralidade de forças em oposição. “Porque as pulsões [*Trieb*] são forças, elas devem ser compreendidas como quantidades de energia dinâmica que não remetem a nenhuma essência ou suporte estável, identitário. Sua essência consiste em seu próprio efetivar-se, em seu produzir efeito sobre todas as outras quantidades de força com as quais se encontra necessariamente em relação, mais precisamente, com as quais se determina numa relação de poder” (GIACÓIA Jr., 1995, p. 81). Neste mesmo sentido, Wilson A. Frezzatti Jr., em *A fisiologia de Nietzsche*, avalia os impulsos a partir de um paradigma fisiológico, pelas relações fisiológicas que implicam na auto-formação do indivíduo e da cultura: “Os impulsos nietzschianos não são nem uma entidade física nem um fundamento ontológico, mas uma interpretação que abre para o homem o caminho da auto-superação” (FREZZATTI, 2006, p. 103).

Alemanha, projeto que compartilha com Richard Wagner, em quem inicialmente identifica o potencial criativo de um novo Ésquilo⁵. A abordagem do espírito trágico que se pretende fazer ressurgir inspira-se na riqueza estética das obras trágicas gregas que precederam o período socrático. Nesta abordagem, Nietzsche destaca a relação indissociável entre os impulsos dionisíaco e apolíneo e a elevada realização estética dos gregos. Dionisíaco e apolíneo são os impulsos fundantes da estética trágica. O projeto de renascimento do trágico excede um domínio estritamente estético, num sentido amplo, visa à aceitação e afirmação irrestrita da vida pelo desenvolvimento de uma *visão dionisíaca de mundo*.

A possibilidade de uma aceitação trágica da existência por meio da arte, tal como Nietzsche acredita ter sido alcançada pelos gregos trágicos, é acolhida de forma entusiasmada e festiva pelo discurso nietzschiano. Tal aceitação parece inverter a perspectiva pessimista schopenhaueriana, demarcando neste ponto, um primeiro fator de afastamento de seu mestre inicial. Isto não impede as inúmeras referências à Schopenhauer, e mesmo uma admiração pelo processo reflexivo desenvolvido pelo filósofo da Vontade.

Um olhar genealógico identifica facilmente um parentesco do texto nietzschiano com questões anteriores à metafísica da Vontade de Schopenhauer. O *Nascimento da tragédia* pode ser analisado a partir de sua relação com reflexões mais antigas presentes na metafísica alemã e também nos teóricos do Romantismo Alemão. De forma embrionária, nas origens da tradição filosófica alemã já podem ser identificados elementos importantes para a composição da Vontade e do dionisíaco. Pensadores como Leibniz, Kant e Schelling podem ser considerados precursores das reflexões que desembocam nestes dois conceitos capitais.

A filosofia dionisíaca e a metafísica da Vontade partem da interpretação de que o mundo, em seu caráter mais profundo e subterrâneo, é impulsivo e destituído de um *telos* ou um Deus que conduza a existência para uma realização moral. Nisto, tanto Nietzsche quanto Schopenhauer parecem concordar. Conceitos tais como vontade, impulsos e *principium individuationis*⁶, inserem o texto nietzschiano num

⁵ Ésquilo é frequentemente reconhecido como o “pai” das tragédias gregas. É atribuída a ele a obra *Prometeu acorrentado*, obra analisada e elogiada por Nietzsche, que a considera como uma obra trágica que expressa muito bem o espírito trágico exposto esteticamente por meio dos impulsos dionisíaco e apolíneo. Na atualidade, pesquisadores do helenismo consideram que esta obra trágica foi provavelmente escrita por um autor posterior a Ésquilo.

⁶*Principium individuationis* é um termo utilizado desde a escolástica, ao qual Schopenhauer recorre para designar o princípio que possibilita referir-se a qualquer ente ou objeto situado no tempo e no espaço. “Nesse sentido, servindo-me da antiga escolástica, denomino tempo e espaço pela expressão

horizonte conceitual schopenhaueriano. Ao fazer uso intenso de tal vocabulário e demonstrar em seus textos iniciais um entusiasmo com a leitura de mundo elaborada por Schopenhauer, o jovem Nietzsche assume o risco de ser confundido com um schopenhaueriano. Sobre tal suspeita, uma avaliação dos apontamentos privados parece negar a ocorrência de uma adesão completa a tal matriz metafísica (Cf. SAFRANSKI, 2005, p. 40).

É fácil identificar que Nietzsche, ao elaborar o que considera ser a “sua intuição mais própria”⁷, o dionisíaco, recorre a muitos elementos da edificação metafísica de Schopenhauer. Vontade e dionisíaco tem em comum a busca, um tanto quanto difícil, por uma fundamentação metafísica imanente a partir de uma realidade impulsiva constituinte do vir-a-ser. As noções de Vontade e de dionisíaco serão aqui privilegiadas em detrimento das noções de representação e de apolíneo, isto por que são elas que imprimem uma singularidade e importância capital à gênese das filosofias de Schopenhauer e de Nietzsche. São estes dois termos que, no momento em que afirmam o império dos impulsos sobre a realidade, representam o que há de mais convergente entre os dois filósofos. Uma aproximação que não tarda em transformar-se em fator decisivo de afastamento entre as duas filosofias: A imanência impulsiva desprovida de um *telos* justificador os une, mas a avaliação da vida a partir de tal constatação metafísica, os separa. Nesta visão de mundo, as representações, no caso de Schopenhauer, e o impulso apolíneo, no caso de Nietzsche, mesmo fazendo par com a Vontade e o dionisíaco, não podem ser expostos como interpretações inovadoras, pois constituem facetas que, de alguma forma, já estavam expressas com a mesma perspectiva em pensadores e teóricos que os precederam. A partir de tal constatação, no debate em questão, representação e apolíneo ocupam papéis coadjuvantes.

O nascimento da tragédia serve como dispositivo, desde sua publicação, para debates e controvérsias longe de serem consensualmente apaziguadas pelos estudiosos de Nietzsche. No início de seu ensaio intitulado *Tentativa de autocrítica*,

principium individuationis, que peço para o leitor guardar para sempre” (MVR, § 23). Nietzsche faz amplo uso deste termo como uma espécie de dispositivo central na distinção entre o impulso *apolíneo* e *dionisíaco*, o primeiro afirmando-se através dele, o segundo, toda vez que irrompe, faz com que este princípio se dissolva.

⁷ Ao referir-se à descoberta do dionisíaco como uma intuição, ao pretender dizê-la em forma de poesia, conforme expressa em sua *Tentativa de autocrítica*, Nietzsche demonstra claramente estabelecer “parentesco intelectual”, por ocasião de sua primeira obra, com o contexto ao qual pertenceram escritores e pensadores alemães que o precederam, tais como Schiller, Goethe, Schelling e o próprio Schopenhauer. O jovem Nietzsche, mesmo que não assuma isso, apresenta uma visão de mundo grandemente influenciada pelo Romantismo.

escrito catorze anos depois da publicação da obra, o próprio filósofo já revela seu parecer sobre as condições sob as quais o texto surgiu: “Seja o que for aquilo que possa estar na base deste livro problemático, deve ter sido uma questão de primeira ordem e máxima atração, ademais uma questão profundamente pessoal” (NT, *Tentativa de autocrítica*, § 1). Nietzsche reconhece o caráter pessoal e problemático da obra, talvez porque sabe que seu texto envolve uma gama enorme de questões que não puderam ser suficientemente satisfeitas no transcorrer de um livro relativamente curto. Nietzsche também tem noção de ter desenvolvido uma interpretação muito pessoal e polêmica sobre o que teria impulsionado e conduzido a arte trágica na Grécia Antiga, sem preocupar-se em estruturá-la suficientemente⁸.

O nascimento da tragédia ousadamente incorpora em sua trama reflexiva arte e filosofia de maneira a relacioná-las à força simbólica dos mitos⁹. Se numa perspectiva filosófica tradicional os mitos são comumente vistos como um entrave para a leitura filosófica do mundo, em Nietzsche, porém, a interpretação realizada intuitivamente, assim como a que faz uso de elementos simbólicos e míticos é justificada quando confere força à vivência. “Sem o mito, porém, toda cultura perde sua força natural sadia e criadora: só um horizonte cercado de mitos encerra em unidade todo um movimento cultural” (GT/NT, § 23). Por meio dos mitos uma cultura não só adquire identidade, mas principalmente potencializa sua capacidade criadora. Esta visão também é compartilhada por Wagner.

Segundo Nietzsche, pela união do elemento musical dionisíaco com a poesia apolínea que contempla e projeta imagens, efetiva-se o tenso e produtivo casamento que gerou muitos “filhos” belos: as peças trágicas. Nietzsche não considera este fato

⁸ Nietzsche, em alguns momentos de sua *Tentativa de autocrítica* de 1886, é muito duro com seu primeiro escrito, posicionando-se de forma exageradamente crítica em relação a ele: “acho-o mal escrito, pesado, penoso, frenético e confuso nas imagens, sentimental, aqui e ali açucarados até o feminino, desigual no *tempo* [ritmo], sem vontade de limpeza lógica, muito convencido e, por isso, eximindo-se de dar demonstrações, desconfiando inclusive da *conveniência* do demonstrar [...]” (NT, *Tentativa de autocrítica*, § 3).

⁹ Nietzsche, em *O nascimento da tragédia*, volta seu olhar sobre a cultura grega do período trágico e, ao fazê-lo, quer chamar a atenção para um aspecto que não havia sido claramente identificado, um fator que o filósofo considera fundamental para se compreender o desenvolvimento da arte grega e sua relação com o espírito trágico: a cultura grega do período trágico não poderia ter se desenvolvido com base em uma presumida “sereno-jovialidade”, como defendia Johann Joachim Winckelmann em sua *História da arte antiga*, os gregos somente puderam alcançar um grau de elevação quando, através da arte dionisíaca, foram confrontados com os abismos que rondam a existência humana. Segundo Nietzsche, foi por meio da intimidade com o que há de mais terrível que o grego foi capaz de desenvolver sua força e sentimento trágico. A arte apolínea sozinha não poderia ter proporcionado o fundamento da cultura grega, era necessário conjugá-la à arte dionisíaca para atingir a sua dimensão trágica. Para Nietzsche, apolíneo e dionisíaco, poesia e música, são responsáveis por canalizarem a força dos mitos trágicos para a vida dos gregos. A comunhão dos impulsos apolíneo e dionisíaco constituiu o propulsor principal da vitalidade e força da cultura grega clássica.

apenas como um fenômeno estético. Ele transcende a arte para tornar-se experiência da própria vida. A vida, em seu mais amplo efetivar-se, é vista como uma experiência estética.

A compreensão de uma filosofia trágico/dionisíaca em *O nascimento da tragédia* exige uma leitura atenta e desafiadora, isto porque não se trata de um texto convencional, sua linguagem é apaixonada, seu discurso não se atém a uma construção argumentativa linear. Em sua *Tentativa de autocrítica*, ao fazer suas considerações sobre as inovações interpretativas e os equívocos presentes em sua obra inicial, Nietzsche afirma ter sido uma pena não ter ousado mais ao expor sua interpretação da arte trágica: “Quanto lamento agora que não tivesse então a coragem (ou a imodéstia?) de permitir-me, em todos os sentidos, também uma *linguagem* própria para intuições e atrevimentos tão próprios [...]” (GT/NT, *Tentativa de autocrítica*, § 6). Nietzsche considera que suas teses estiveram por demais atreladas a conceitos herdados da filosofia de Kant e Schopenhauer. Avalia que isto impediu uma afirmação plena do espírito trágico de forma que fosse potencialmente capaz de contribuir para o resgate de uma postura afirmativa em contraposição a uma postura de um pessimismo niilista. Associando a abordagem trágica à metafísica schopenhaueriana, seu discurso teria ficado ambíguo, já que Schopenhauer pensava que por meio da arte trágica somos conduzidos a uma postura de resignação¹⁰. A ambiguidade da obra não permitiu transparecer que Nietzsche pensava justamente o contrário, pois a arte trágica tem como efeito a afirmação da vontade, mesmo na dor e no sofrimento. “[...] Quão diversamente falava Dioniso comigo!, quão longe de mim se achava justamente então todo esse resignacionismo!” (GT/NT, *Tentativa de autocrítica*, § 6). A obra demarca um afastamento maior entre ambos quando se considera a reação que o humano deve ter diante de uma visão de mundo em que a essência impulsiva se manifesta dominante. O afastamento gradual de Nietzsche em relação à Schopenhauer busca

¹⁰ A tragédia é considerada por Schopenhauer como o ápice da arte poética, arte capaz de uma soberba “[...] exposição do lado terrível da vida, a saber, o inominado sofrimento, a miséria humana, o triunfo da maldade, o império cínico do acaso, a queda inevitável do justo e do inocente. E em tudo isso se encontra uma indicação significativa da índole do mundo e da existência. É o conflito da Vontade consigo mesma, que aqui, desdobrado plenamente no grau mais elevado de sua objetividade, entra em cena de maneira aterrorizante”. (MVR, § 51) Para o *filósofo da Vontade*, a arte trágica permite ao espectador visualizar o caráter próprio da existência, esta é, sobretudo, dor e sofrimento que são impostos continuamente à humanidade e a todos os viventes. Através deste conhecimento, Schopenhauer acredita que o espectador trágico pode ser conduzido a uma postura de resignação onde a vontade é inibida, já que percebe que é por meio dela e de sua afirmação que a vida acaba por tornar-se mais e mais uma experiência trágica.

dar uma nova resposta para a seguinte questão: Ao constatar que o mundo é essencialmente luta e sofrimento, e que por trás disso não há uma teleologia, nem um Deus para salvar, recompensar ou castigar, é possível ainda afirmar e querer a vida? Para Schopenhauer, em suas abordagens mais pessimistas, afirma que a existência parece “uma mercadoria cara demais”, pois não há como equalizar dor e prazer. Diante da intensidade e quantidade de dor que a vida oferece, o prazer parece dissipar-se em fugazes contentamentos. Além disso, o prazer ocorre como experiência de alívio, e é, na sua essência, apenas a ausência de dor ou a saciedade de uma falta que logo se traduz em novos desejos que nunca são definitivamente saciados. Diante disto, a existência só pode escapar ao sofrimento imperante, quando assumimos uma atitude de resignação, dando vazão ao sentimento que nos permite a contemplação e, principalmente, a compaixão. Para Schopenhauer, o homem vive a ilusão de que pode firmar-se como indivíduo e a compaixão é o sentimento desenvolvido naturalmente por aqueles que visualizam a miséria do ser humano enquanto submetido à sua individualidade, desejos e ilusões. Ilusão pensar que esses desejos e realizações são individuais, pois não é a si mesmo que o homem serve, mas a um querer universal manifestado nas espécies. O homem, como tudo o que vive, está submetido à Vontade, experimenta grande parte de suas vivências, enquanto verdadeiro escravo de seu corpo, que nada mais é do que um lugar em que a força volitiva se manifesta objetivamente. Schopenhauer vê na arte um apaziguador para o sofrimento do mundo. A arte como atividade não submetida aos interesses imediatos da Vontade é o refúgio ideal para o homem que sofre com a dor do viver. Nietzsche, por sua vez, assumindo uma postura trágica inspirada nos gregos, defenderá - de forma mais explícita em sua filosofia madura -, que a vontade deve ser afirmada e estimulada, pois o que os impulsos visam é sempre a vida e o seu fortalecimento. Nietzsche gradualmente assume esta perspectiva como relacionada à afirmação da corporeidade. Aceitando a luta e o sofrimento como inerentes à vida, e também buscando na arte a realização do potencial criativo presente no homem, a existência pode transformar-se em experiência satisfatória mesmo sendo fundamentalmente trágica. Nietzsche, no desenvolvimento posterior de seu pensamento, criticará duramente a compaixão como sintoma de impulsos fracos, pois considera que esta postura, quando dominante, leva ao enfraquecimento e negação da vontade no homem¹¹.

¹¹Mesmo assumindo-se que o debate filosófico é puramente um embate de ideias, não deixa de ser

Tão logo iniciou-se a leitura investigativa de *O nascimento da tragédia* em paralelo com a análise de comentadores, a pesquisa deparou-se com uma instigante questão exposta por Heidegger em *Nietzsche*, seu principal texto dedicado à análise da filosofia nietzschiana. Em sua exposição, Heidegger tende a minimizar a importância do diálogo Nietzsche/Schopenhauer, pois afirma os elementos fundamentais para o desenvolvimento do pensamento nietzschiano já estariam presentes na tradição da filosofia alemã sem a necessidade de introduzi-los via Schopenhauer. Nietzsche estaria inserido num contexto amplo de questões filosóficas que perfazem o circuito do pensamento alemão pelo menos nos dois séculos anteriores, estando, assim, mais independente da perspectiva schopenhaueriana do que comumente se acredita. Além disso, Heidegger aponta que a utilização dos termos *apolíneo* e *dionisíaco* por Nietzsche, assim como os termos representação e Vontade por Schopenhauer, guardam um parentesco direto com a velha dualidade presente na tradição da metafísica alemã. Teria sido “o conceito de ser de Leibniz que determinou a essência do ser como a unidade originária de *perceptio* e *appetitus*, como representação e vontade” (HEIDEGGER, *I*, 2007, p. 34). Esta observação de Heidegger orientou a parte inicial do primeiro capítulo do trabalho. Neste primeiro momento, buscaram-se elementos na metafísica alemã, principalmente nas filosofias de Leibniz e Schelling, que possam corroborar ou suplantam a posição heideggeriana.

Na interpretação de Heidegger Nietzsche não se afasta radicalmente do horizonte reflexivo de seu tempo, parte deste horizonte para buscar compor o que seria sua própria metafísica, a qual alcança na noção de vontade à potência seu

curioso observar a biografia de Schopenhauer e Nietzsche e perceber a diferença entre as posturas defendidas em seus textos e suas vivências pessoais. Schopenhauer, que reiteradamente defendeu a compaixão e exaltou a vida monástica, assumiu em sua vida pessoal uma postura bastante individualista. Era resguardado e defensivo em suas ações e, apesar de nunca ter se casado, parece ter tido uma vida sexual bastante ativa, conforme atestam seus biógrafos. Em 1848 chegou a emprestar sua janela e seus binóculos de ópera para serem usados como mira para o rifle de guardas que atiravam contra uma multidão de populares que protestavam. Já Nietzsche se apresentava como um “discípulo do deus Dioniso”, e salientava possuir uma natureza bélica: “A minha maneira de ser é guerreira. Atacar faz parte dos meus instintos” (EH, *Por que sou tão sábio*, § 7). Apesar dessas afirmações e de sua exaltação constante aos excessos, à guerra e à crueldade, poucos filósofos tiveram uma vida tão parecida com a de um asceta. Mudava de cidade constantemente em busca de clima propício à sua saúde debilitada e em busca de inspiração para seus escritos. Passava a maior parte do tempo resignado e vivia de forma bastante modesta: sem excessos, não bebendo, e, até onde tudo indica, não possuindo vida sexual ativa. Viveu como se buscasse satisfação em si mesmo e em seus dotes intelectuais, tal como prescrevera Schopenhauer ao indicar um bom caminho para enfrentar o sofrimento. E ainda, no evento que marcou a precariedade de seu estado de saúde mental, demonstrou grande piedade ao abraçar um cavalo que estava sendo espancado por um cocheiro na cidade de Turim no ano de 1889.

fundamento mais próprio. Apolíneo e dionisíaco são significativos no discurso nietzschiano na medida em que se inserem como constituintes de uma “força natural do homem”, força que entra em cena através da arte e que também apresenta correspondência com as forças presentes em toda a natureza. Para o filósofo de *Ser e tempo*, é preciso considerar que apolíneo e dionisíaco são basicamente fenômenos fisiológicos. “[...] pensemo-los primeiro como os universos artísticos, separados entre si, do *sonho e da embriaguez*, entre cujas manifestações fisiológicas cabe observar uma contraposição correspondente à que se apresenta entre o apolíneo e o dionisíaco” (GT/NT, § 1).

Heidegger interpreta o dionisíaco como um sentimento de embriaguez, sendo que a essência da embriaguez “é o sentimento de força e plenitude” (Cf. GD/CI, IX, § 8). De uma condição fisiológica prévia, a embriaguez passa também a ser relevante enquanto sentimento. É o sentimento proporcionado com a embriaguez ou análogo à embriaguez, e não a própria embriaguez, o que importa (Cf. HEIDEGGER, 2007, pp. 90-91). Heidegger alerta que o uso destes dois termos tem servido muitas vezes de “refúgio para todo discurso e para todo escrito confuso e emaranhado sobre a arte e sobre Nietzsche” (HEIDEGGER, 2007, p. 95). Convém observar que toda a interpretação heideggeriana da filosofia de Nietzsche, busca inseri-la em sua abordagem do *ser* e no consequente projeto de superação do julga constituir-se numa “velha” metafísica que não discutiu adequadamente a questão do ser, enquanto ser.

Já Deleuze expõe que em *O nascimento da tragédia* o dionisíaco, juntamente com o apolíneo, reflete uma contradição fundamental¹² e, ao mesmo tempo que representa esta contradição, oferece os meios de resolvê-la, proporcionando ao humano um prazer superior por meio da experiência que o faz provar desta tensão pela via estética. Sobre isto, Deleuze observa:

A contradição, na *Origem da Tragédia*, é a da unidade primitiva e da individuação, do querer e da aparência, da vida e do sofrimento. Esta contradição ‘originária’ testemunha contra a vida, coloca a vida em acusação, a vida precisa ser justificada, isto é, redimida do sofrimento e da contradição (DELEUZE, 1976, p. 9).

¹² Contradição entendida enquanto antagonismo, enquanto tensão entre uma unidade primitiva e uma multiplicidade, mas que não deve assumir um sentido dialético. Como Deleuze adverte: “O comentador de Nietzsche deve evitar principalmente ‘dialetrizar’ o pensamento nietzschiano sob qualquer pretexto” (DELEUZE, 1976, p. 8).

Nesta contradição, Dioniso destrói o indivíduo e o arrasta para a unidade primitiva. “Dioniso e Apolo não se opõem como os termos de uma contradição, mas antes como duas maneiras antitéticas de resolvê-la”. Não há propriamente um pensamento dialético na primeira obra de Nietzsche, a contradição não é superada, ela persiste continuamente em sua contenda e dupla resolução. Apolo oferece a resolução pela arte plástica e pela representação do drama, e Dioniso, como “símbolo musical da vontade”, oferece o coro trágico. Mas a tela sob a qual Apolo pinta as belas aparências é o dionisíaco. O “Dionisíaco é o fundo do trágico”, Dioniso “é deus sofredor”, pois sofre as dores da individuação e busca reabsorvê-la na unidade, no prazer dessa unidade. A tragédia é o que realiza esta conciliação (Cf. DELEUZE, 1976, pp. 9-10). Deleuze não faz uma análise que permita focar a questão da relação dionisíaco/Vontade, mas percebe-se que, ao referir-se ao dionisíaco, o situa como uma unidade estética. Unidade esta que representa, artisticamente, a natureza e suas pulsões originárias. Esta unidade seria um correlato da unidade metafísica que se designa por Vontade.

Já Michel Haar, em *Nietzsche e a metafísica*, expõe que por metafísica Nietzsche entende basicamente a doutrina de matriz platônica que sustenta a dicotomia de dois mundos, um real e verdadeiro, outro aparente e enganoso. Nietzsche, porém, teria dado um novo significado e sentido à aparência, não mais a identificando como pólo constitutivo oposto à realidade ou verdade. Para Haar, apesar do uso parcial do pensamento do *filósofo da Vontade* pelo jovem Nietzsche, ele já rejeita sua doutrina em diversos aspectos, por interpretar que também há uma divisão dicotômica de mundo sendo efetuada pela metafísica de Schopenhauer. Este afastamento de Nietzsche em relação a Schopenhauer já se daria antes mesmo da redação de *O Nascimento da tragédia*. “[...] Os esboços e as primeiras notas com o propósito do livro sobre a tragédia enunciam já teses em contradição radical com os mesmos princípios do sistema schopenhaueriano” (HAAR, 1993, p. 67). Mesmo, porém, após as duras críticas efetuadas no período posterior à obra inicial, independente do embate de ideias, parece que a imagem de Schopenhauer como sendo um “mestre do pensar” permanece intacta. Desde o início, a confiança para com Schopenhauer não significa a aprovação de seu sistema. Para Haar, poder-se-ia dizer que através da terminologia schopenhaueriana pode-se abrir caminho para qualquer outro tema no pensamento nietzschiano, e, por mais que

Nietzsche tenha tentado se desvencilhar desta ligação, alguma referência a Schopenhauer sempre acaba persistindo.

Nuno Nabais, em *A metafísica do trágico*, além de admitir uma provável correspondência entre dionisíaco e Vontade, defende a existência de uma outra correspondência ainda anterior à possibilitada pela metafísica da Vontade. Esta correspondência constitui-se numa relação ainda não explorada, mas que de certa forma já foi inserida indiretamente na abordagem estética pós-moderna pelos nietzschianos leitores da filosofia kantiana: constitui-se na relação entre o dionisíaco e o sublime de Kant¹³. Nabais aponta que a noção kantiana de sublime, tal como apresentada na *Crítica da faculdade do juízo*, acaba sendo um fundamento importante que, após passar por Schiller, Schopenhauer e Wagner, soma para a composição do dionisíaco. “O sublime é para Kant a impossibilidade de figuração no espaço e no tempo de um objeto colossal ou do infinito da potência enquanto pura ideia” (NABAI, 1997, p. 19). O sublime em Kant é a experiência estética de algo colossal e irrepresentável. Para Nabais, esta provável relação deve ser investigada e melhor demarcada. “Falta uma análise da categoria do *sublime* na teoria estética de *O nascimento da tragédia*. Mais, falta uma reconstituição das metamorfoses do sublime kantiano até a sua inscrição por Nietzsche numa interpretação da tragédia grega como drama musical” (NABAI, 1997, p. 31). Apesar de o enfoque do presente trabalho estar voltado para a demarcação de uma relação entre dionisíaco e Vontade, no segundo capítulo abre-se espaço e ocasião para uma melhor

¹³ Kant considera o sublime, junto com o juízo de beleza, um juízo reflexionante, ou seja, um juízo que parte do particular para o geral. Enquanto o juízo de beleza diz respeito à forma de um objeto e seu acordo interior e harmônico entre a sensibilidade e o caráter inteligível do homem, no juízo de sublime o objeto é posto sem limite e numa relação direta entre a imaginação e a razão. No juízo de beleza a relação é sensível, no de sublime é supra-sensível. No sublime não há representação possível, é um fenômeno subjetivo, um sentimento desprendido de objetividade. O sublime é o sentimento que eleva até as ideias, estas pensadas além da sensibilidade finita (Cf. MACHADO, 2006, pp. 59-60). “Ao contemplar um objeto, a imaginação, indo ao limite do que pode ser compreendido em uma única intuição, é levada a tentar apresentar a ideia de um todo, mas fracassa porque lhe é impossível apresentar adequadamente a ideia de uma totalidade supra-sensível. O que ela consegue apresentar é apenas a inadequação entre uma totalidade sensível e uma totalidade ideal, entre a natureza sensível e as ideias da razão [...]. O fracasso, a falência, a derrocada da imaginação, impotente para compreender o grandioso, o infinito racional, que ultrapassa todo padrão sensorial, faz com que o sujeito tome consciência do poder ilimitado da razão. É pela incapacidade ou impotência de uma imaginação desafiada pela razão a ampliar seus poderes que se atesta a presença do supra-sensível” (MACHADO, 2006, p. 62). O sublime proporciona a experiência de nosso fracasso imaginativo e racional frente a uma infinitude não-sensível. “O sublime é um sentimento em que o espírito é repellido e atraído pelo objeto, um prazer que só é possível mediante um desprazer, um mal-estar que produz um bem-estar, uma inibição que produz uma expansão, um sentimento de expansão da vida, uma plenitude” (MACHADO, 2006, p. 63). Parece pertinente que o sublime, esta sensação de impotência diante de uma totalidade que não pode ser captada pelos sentidos e nem representada, guarde uma proximidade com o dionisíaco, relação muito provável que merece ser seriamente investigada.

exposição da hipótese investigativa de Nabais. Hipótese que nos parece bastante pertinente, já que todas as configurações interpretativas da filosofia alemã do século XIX guardam uma correspondência direta ou indireta com Kant.

Alberto Marcos Onate, em sua obra *Entre eu e si*, obra que expõe o desmonte nietzschiano da noção cartesiana de sujeito, o que leva a uma compreensão de homem a partir do corpo, dos instintos e dos afetos, avalia que, mesmo com o uso intenso do vocabulário schopenhaueriano, a interpretação da dinâmica intrínseca da totalidade dos eventos mundanos por Nietzsche já extrapola o horizonte visado pelo *filósofo da Vontade*. Nietzsche progressivamente desfaz a nitidez da repartição entre Vontade e representação operada por Schopenhauer, considerando que a Vontade apresenta-se apenas como uma modalidade da aparência, como dimensão em que se mostram os impulsos e as relações constituintes da dinâmica corporal. A corporeidade já constitui tema de *O nascimento da tragédia*, em que a tragédia, em sua realização mais plena, representa o jogo do consciente e do inconsciente, em que a segunda instância torna-se elemento condutor preponderante. A experiência dionisíaca se realizava pela arte trágica, proporcionando uma sensação “de plenitude, de rejuvenescimento, na qual tudo equivalia a *instinto profundo*. [...] Outro requisito indispensável era o desfrute de um viço dos sentidos, que somente a predominância dos impulsos naturais poderia propiciar” (ONATE, 2003, p. 110).

Clademir Luís Araldi, em seu texto *Niilismo, criação, aniquilamento*, considera que o movimento próprio da filosofia de Nietzsche busca, em seus diversos momentos, formas de superação do niilismo. Esta superação perpassa a elaboração dos temas centrais de sua filosofia, a saber: pessimismo, arte trágica, além-do-homem (*Übermensch*), eterno retorno e vontade à potência. Além disso, o tema do niilismo se insere na perspectiva que busca encetar uma nova posição de valores pela *transvaloração*. A tese de Araldi se estrutura a partir da constatação hipotética de que “há na filosofia de Nietzsche um pensamento dos extremos, ou seja, que o seu pensamento se move entre dois extremos: da perspectiva da negação da vida – de seu(s) sentido(s) e valor(es) – à perspectiva da suprema afirmação do mundo e da vida” (ARALDI, 2004, p. 33). Assim, haveria no pensamento nietzschiano uma filosofia que destrói e nega, mas também um pensamento afirmativo que investe no movimento de superação do niilismo. Neste processo de ultrapassamento, que destrói para melhor construir, o dionisíaco, somando-se às outras noções capitais acima citadas, aparece como uma “religião do sim” fundada na aceitação da

imanência. Na trajetória nietzschiana que se vale da afirmação dionisíaca, Araldi identifica três tipos fundamentais:

O artista trágico, o espírito livre e o além-do-homem são três tipos de homem significativos, construídos para dar conta da questão do niilismo: neles e por meio deles ser-nos-á possível mergulhar nos abismos, mover-nos nas planícies e ascender aos cumes da filosofia nietzschiana (ARALDI, 2004, p. 34).

No movimento de sua filosofia, o tipo *artista trágico* se insere como negação do pessimismo extremo que se caracteriza pela negação de qualquer possibilidade de sentido. O artista cria sentido, e por meio da criação estética assume a perspectiva de uma afirmação irrestrita da existência. A arte salva o homem do niilismo absoluto e da predominância de um *pathos* pessimista que ronda a existência. Neste sentido, acompanha-se aqui a leitura de Araldi, que considera que ao trabalhar a arte a partir de uma atitude afirmativa, já em *O nascimento da tragédia*, “a relação de Nietzsche com Schopenhauer é mais um confronto do que uma apropriação de ideias” (ARALDI, 2004, p. 135). O dionisíaco já traz consigo um *pathos* afirmativo capaz de assumir o mundo e a vontade, não só como dor, mas também como prazer. Segue-se aqui a interpretação de Araldi que afirma que a filosofia do jovem Nietzsche tem como enfoque a afirmação da vida por meio de uma ampla experiência estética que relaciona, instintos, vivências, natureza e arte. A filosofia inicial de Nietzsche investe nesta experiência como forma de contributo essencial para a superação do niilismo por meio de um efetivo sentido estético para a vida.

A primeira parte da investigação visa compreender a gênese da Vontade e do dionisíaco a partir da filosofia alemã idealista, do Romantismo, da filosofia de Kant e de Schopenhauer. Num segundo momento importa expor e analisar a relação entre Vontade e dionisíaco no âmbito do pensamento do jovem Nietzsche, considerando esta relação como fator de aproximação e afastamento da filosofia de Schopenhauer. Na parte final da investigação pretende-se expor o papel do dionisíaco em seu enfoque estético que, em oposição à justificação moral da existência, busca no sentido estético de uma metafísica de artista uma forma de proporcionar valor e significado à existência.

Na presente investigação, entende-se que o *dionisíaco*, sem abandonar o vínculo que o liga às raízes gregas, é praticamente reinventado por Nietzsche para tornar-se fundamento de sua perspectiva trágica. A inserção dos mitos no seio da filosofia é, por si só, uma provocativa subversão da tradição metafísica de matriz socrático/platônica. Além do dionisíaco, os termos *Apolo* e *apolíneo*¹⁴ também ganham novo vigor por intermédio da abordagem nietzschiana. O mito adquire, através de Nietzsche, uma importância simbólica sem precedentes na filosofia contemporânea. É como “discípulo de um deus desconhecido” que o filósofo elabora uma visão dionisíaca do mundo. O próprio Nietzsche se intitulará como o primeiro “filósofo dionisíaco”.

Uma filosofia dionisíaca e afirmativa que se estabelece a partir do domínio estético expõe uma oposição fundamental entre duas formas básicas de cultura: de um lado a *cultura socrática* e de outro a *cultura trágica*. Nietzsche expõe: “Enquanto, em todas as pessoas produtivas, o instinto é justamente a força afirmativa-criativa, e a consciência se conduz de maneira crítica e dissuasora, em Sócrates é o instinto que se converte em crítico, a consciência em criador” (GT/NT, § 13). Sócrates representa, por meio do racionalismo otimista, o inimigo capaz de levar à decadência a arte e a consideração trágica da existência. O renascimento da tragédia só se efetiva por intermédio de uma decadência do socratismo científico imperante na modernidade, o qual se traduz naquilo que o filósofo nomeará mais tarde como sendo *vontade de verdade*, uma sede pelo conhecimento universal que submete o homem ao domínio da ciência, impedindo-o de vivenciar e usufruir plenamente dos impulsos estéticos que se manifestam no homem através da força criativa da arte.

Em *O nascimento da tragédia* realiza-se uma cruzada em benefício da arte, o discurso visa combater o racionalismo socrático (de modo mais explícito) e a prevalência de um sentido moral (de modo indireto). Ao justificar esteticamente a existência, Nietzsche nega o seu sentido moral. Neste empreendimento crítico, o uso de um vocabulário e noções derivadas de seus predecessores, diretos e indiretos, não demonstra uma falta de inventividade ou fôlego próprio, nem pode oferecer prejuízo ao cabedal filosófico estabelecido pela filosofia de Nietzsche. Sua originalidade não está em cunhar uma perspectiva totalmente desvinculada de seus

¹⁴As expressões *apolíneo* e *dionisíaco*, usadas para designar estilos ou “espíritos” regentes da cultura e realização grega, já existiam antes de Nietzsche, mas receberam interpretações diversas, pouco coincidindo com o significado que Nietzsche lhes conferiu (Cf. LEFRANC, pp. 89-90).

predecessores, e sim em criar, a partir dos elementos contidos na Grécia Antiga e na filosofia alemã de seu tempo, uma filosofia trágica afirmativa aliada das vivências da corporeidade.

Nietzsche defende em seu texto inicial a perspectiva de que o artista humano é como um reflexo da “natureza-artista”, ou seja, uma natureza movida por impulsos criadores, que produzem todos os entes como multiplicidade de representações. Este aspecto, em particular, encontra um paralelo com o movimento romântico, em especial com a filosofia de Friedrich W. J. Schelling, para quem o absoluto manifesta-se como força natural que a tudo produz, revelando-se, efetivamente, por meio da arte. Indo além do idealismo de seu tempo, Nietzsche pretende ultrapassar uma perspectiva metafísica tradicional, buscando determinar, a partir da análise dos gregos “até que ponto estavam neles desenvolvidos esses *impulsos artísticos da natureza*” (NT, § 1). Impulsos que permitem edificar o estatuto básico de uma metafísica de artista.

Na tarefa de afirmar a experiência estética e intuitiva como fundamentais para a vida, Nietzsche busca estabelecer novos fundamentos metafísicos, capazes de derrubar o que designa por metafísica do “além-mundo”, ou seja, aquilo que, a partir da predominância de impulsos moralizantes, estabeleceu uma cultura de desvalorização da vida, transformando-a em experiência culpada e sofredora. Nietzsche aponta que esta perspectiva teria sido expandida e tonificada pelo cristianismo, constituindo-se numa metafísica decadente que busca dar suporte a uma negação da vida. O emergir da cultura trágica apresentaria uma perspectiva contrária, pois traria em seu bojo uma exaltação entusiasmada das vivências terrenas, mesmo com a contrapartida da dor: é como se Dioniso, vindo do universo mitológico e artístico grego, viesse trazer uma mensagem dos impulsos mais profundos em favor do jogo vital. Mensagem que ecoa por meio da “filosofia do martelo”. Martelo que não é só instrumento de destruição, mas também de construção e prospecção. A degeneração sempre precede a geração e assim sucessivamente no “jogo inocente” do vir-a-ser. O vir-a-ser não julga, apenas celebra o seu próprio movimento. Nietzsche assume o seu filosofar inicial como uma grande tarefa afirmativa, e avalia que o seu *Nascimento da tragédia* teria sido eficaz em sua mensagem porque “[...] soube outrossim saber muito bem como procurar seus co-entusiastas e atraí-los a novas trilhas ocultas e locais de dança” (NT, *Tentativa de autocrítica*, § 3).

O dionisíaco busca reconciliar vida e arte. Para tanto, faz-se necessário não só romper com as fundamentações moralizantes das metafísicas de tradição socrático/platônica, como incentivar o fluxo natural do vir-a-ser, destituindo de culpa a vida e sua totalidade de impulsos e relações. Por meio deste embate entre o metafísico/moral e o estético, abre-se caminho para a transvaloração de todos os valores. Tudo isso, porém, constitui ainda uma grandiosa tarefa preparatória. Para quê? Para música e dança, para um grande espaço de jogo, para as criações de artistas, para o doce domínio, livre de ressentimentos, do espírito de criança conforme sinalizado simbolicamente na parábola das três metamorfoses presente nos discursos de Zaratustra.

1. A METAFÍSICA DA VONTADE

1.1 A VONTADE NA METAFÍSICA ALEMÃ

Heidegger, em sua obra *Nietzsche*, ao analisar a influência da tradição filosófica alemã sobre o desenvolvimento da filosofia nietzschiana, aponta que o ser do ente apareceu como “vontade” nesta tradição. A adoção desta nomenclatura por parte de Schopenhauer, e também por Nietzsche, teria os inserido na linhagem desta mesma tradição filosófica. “A concepção do ser de todo ente como vontade acha-se na linha da melhor e maior tradição da filosofia alemã. Se olharmos para trás a partir de Nietzsche, encontraremos Schopenhauer” (HEIDEGGER, 2007, p. 33). E assim sucessivamente, passando por Schelling até Leibniz, este último teria determinado “a essência do ser como a unidade originária de *perceptio* e *appetitus*, como representação e vontade.” (HEIDEGGER, 2007, p. 34). Segundo Heidegger, o conceito adotado inicialmente por Leibniz apresenta as mesmas perspectivas reflexivas que serão assumidas pela vontade no contexto da tradição metafísica alemã desenvolvida posteriormente.

A impressão inicial é a de que esta observação heideggeriana busca diminuir a importância da exposição nietzschiana do dionisíaco; todavia, Heidegger observa que não se pode definir esta relação dialógica entre os filósofos alemães, da qual brotam novos conceitos, apenas como uma simples dependência. O que se institui em torno do termo é um profícuo debate que levou cada um a assumir suas próprias perspectivas na interpretação do querer e dos impulsos. “O grande pensador é grande porque consegue ouvir das obras dos outros ‘grandes’ o que há nelas de maior e transformá-lo originariamente” (HEIDEGGER, 2007, p. 34). Cada pensador, a partir do debate proposto em torno desta problemática, assume nomenclaturas e posições próprias, mas que sempre remetem à mesma questão: “como pode ser interpretado o ser do ente”¹⁵. Segundo Heidegger, as doutrinas em torno da vontade não são colocadas como um filosofar arbitrário tanto em Schopenhauer como em Nietzsche. Mostram-se, todavia, como um caminho que talvez se impõe como

¹⁵ Para Heidegger esta é a grande questão da metafísica tradicional: pensar o ser a partir do ente. O desafio da ontologia heideggeriana está em fazer algo que julga inédito na contemporaneidade: pensar o ser a partir do ser.

necessário. Para o filósofo de *Ser e tempo*, todos os grandes pensadores acabam por pensar o mesmo, mas o fazem com tal singularidade que as questões jamais são exauridas. Portanto, “conceber o ente segundo o seu caráter fundamental como vontade não é nenhuma visão de pensadores singulares, mas uma necessidade da história do ser-aí que eles fundamentam” (HEIDEGGER, 2007, p. 35).

Partindo-se desta posição, deve-se por ora indagar-se em que sentido e profundidade não só o dionisíaco pode estar atrelado em grande medida à concepção de Vontade apresentada na filosofia schopenhaueriana - questão que constitui a tese inicial que movimenta a presente investigação -, mas também como a própria noção de Vontade, conforme o uso que faz dela Schopenhauer, já se encontra na esteira da metafísica alemã desde a elaboração da filosofia leibniziana no século XVII. Não se trata de uma análise exaustiva da questão, e sim de uma abordagem que de modo modesto e suficiente possa constituir um passo introdutório ao desafio desta temática. A tese apresentada por Heidegger convida para um pertinente desvio da questão principal a ser aqui problematizada. Faz-se necessária uma rápida verificação dos indícios indicativos deste possível “parentesco” existente entre a questão da Vontade e o anterior desenvolvimento da metafísica alemã que antecede Schopenhauer e Nietzsche.

Gottfried Wilhelm Leibniz, em sua teoria das mônadas¹⁶, ao tentar explicar as unidades básicas que constituem toda a multiplicidade, defende a existência de algo que está além de extensão e do movimento, e que é mais propriamente uma força de natureza metafísica. Em *Princípios de Filosofia ou Monadologia*, obra em que a teoria das mônadas é explicitada com maior clareza, ele afirma:

Há em Deus a *potência*, que é a fonte de tudo, depois o *conhecimento*, que contém o detalhe das ideias, e enfim a *vontade*, que faz as mudanças ou produções segundo o princípio do melhor. E isto é o que corresponde, ao que nas Mônadas criadas faz o Sujeito ou a Base, a Faculdade Perceptiva [*perceptio*] e a Faculdade Apetitiva [*appetitus*] (LEIBNIZ, 1987, § 48).

¹⁶ As mônadas constituem o fundamento da metafísica de Leibniz, elas seriam substâncias simples que, uma vez agregadas, formam todas as substâncias compostas. Essas mônadas são as substâncias mais essenciais, não possuindo extensão, nem figura, e nem permitindo sua divisão ou dissolução. As mônadas seriam como verdadeiros átomos da natureza (Cf. LEIBNIZ, 1987, § 3-4). As mônadas, por não serem constituídas de partes, não podem surgir por agregação, podem apenas ser criadas. Quem as cria é Deus, fonte de todas as essências (Cf. LEIBNIZ, 1987, § 6, § 43). Segundo Garcia Moriente, em *Fundamentos de Filosofia*, “A palavra *mônada* não é de Leibniz. [...] Giordano Bruno foi quem a pôs em circulação na Europa” (MORIENTE, 1980, p. 208).

A interpretação de Leibniz das mônadas, e da relação destas com a faculdade perceptiva e apetitiva, possui um parentesco com a filosofia cartesiana. Isto porque percepção e apetite são faculdades de um sujeito, a partir do qual estas faculdades se dariam. Porém, de início, percebe-se que há um fundamento mais primordial, este seria Deus, a mônada das mônadas. Deus seria uma substância incriada, original e simples. Deus criou e cria, a partir do nada, todas as outras substâncias. A partir da *potência* criadora proveniente de Deus, temos não só o conhecimento, mas a *vontade*. Esta é a que produz mudanças, como as que ocorrem nas mônadas criadas, através da percepção e do apetite.

Numa primeira leitura, parece claro que tanto o *appetitus* quanto o *perceptio* a que Leibniz se refere, estão relacionados a faculdades humanas. O *appetitus* não constitui um equivalente do substrato impulsivo que será trabalhado por Schopenhauer como sendo Vontade, pois o *appetitus* aparece como produto de uma força dinâmica que lhe é anterior, já é produto e não força produtora. O *appetitus* não parece constituir o fundamento ontológico em Leibniz, mas uma manifestação da força apetitiva a se manifestar nos seres da natureza e principalmente no homem. O fundamento ontológico é Deus, como espécie de “mônada primordial”. Nesta passagem do texto de Leibniz é possível destacar o próprio termo vontade como sendo esta força produtora das mudanças, esta estaria entre o conhecimento (relacionado às ideias) e a percepção e o apetite. Esta vontade seria a força dinâmica e produtora que se encontra no interior das mônadas.

A vontade que se manifesta enquanto percepção e apetite parece encontrar um correlato que se estende como força atuante presente em todos os outros entes, este correlato é a noção identificada pelo termo latino de *conatus*¹⁷.

¹⁷ A noção leibniziana de vontade, que a subdivide em *perceptio* e *appetitus*, encontra certa correspondência na noção de *conatus* (esforço ou força para mover-se ou tornar-se). O *conatus* é uma expressão proveniente de Hobbes e que também é usada posteriormente por Espinosa. Segundo Maria Isabel Limongi, em seu texto “Hobbes e o *conatus*”, Hobbes usa o termo *conatus* pela primeira vez em uma obra intitulada *Crítica ao De Mundo de Th. White*. Hobbes cunha este termo para contrapor-se à noção cartesiana de *inclinação*, por entender que todo movimento não ocorre a partir de uma potencialidade que o determina como se este apenas estivesse virtualmente e potencialmente determinado a ocorrer de determinada forma, tal como defendia Descartes. Hobbes entende que “toda determinação do movimento, incluindo sua direção, é uma determinação do próprio movimento – [...] Não há, portanto, nenhuma causa responsável pelas determinações do movimento além dele próprio” (LIMONGI, 2000, p. 419). Hobbes compreende o *conatus* como o princípio ou início do movimento que se encontra nos próprios objetos e também nas criaturas vivas. Limongi observa que, antes mesmo de apresentar o *conatus* como princípio do movimento que se contrapõe à noção cartesiana de inclinação, ele já o havia feito em 1640, em um texto intitulado *Elements of Law*, onde determina o *conatus* como sendo *endeavour* ou o começo interno do movimento animal (Cf. LIMONGI, 2000, p. 420).

Garcia Moriente, em sua obra *Fundamentos de Filosofia*, interpreta que Leibniz chegou até a concepção de uma faculdade de percepção e apetite tendo como ponto de partida o *cogito* cartesiano, considerado enquanto dispositivo inicial de toda a filosofia moderna através da intuição do *eu*. Quanto à aceitação do *eu*, como sujeito pensante e ponto de partida para o conhecimento do mundo, parece não haver importante objeção a Descartes por parte de Leibniz, porém, o incomoda profundamente o fato de o *cogito* haver reduzido as coisas materiais à pura extensão (*res extensa*). “Essa tendência cartesiana a reduzir o físico simplesmente à espacialidade, à pura extensão geométrica é a dificuldade contra a qual Leibniz vai revoltando-se constantemente” (MORIENTE, 1980, p. 205).

Leibniz é movido pelo desejo de dar uma solução para a questão da origem do movimento, ou seja, o que deve haver num corpo para que este seja posto em movimento, e também quer resolver a questão que diz respeito ao que pode proporcionar forma à matéria. Estas são questões fundamentais presentes na origem do percurso que levaria Leibniz a elaborar suas principais conclusões metafísicas (Cf. MORIENTE, 1980, p. 205).

Quanto ao movimento, Leibniz, fazendo uso do termo herdado de Thomas Hobbes, o *conatus*¹⁸, tenta superar a interpretação cartesiana que se limita a compreender o mundo material através de suas relações físicas e geométricas,

Leibniz vai procurando, por debaixo da pura espacialidade, da pura extensão, do mecanismo das figuras geométricas, os pontos de energia, a força, o não-espacial, o não-extenso, o dinâmico que há na realidade. Parece a Leibniz que precisamente o erro mais grave do cartesianismo foi esquecer esse elemento dinâmico que jaz no fundo de toda realidade. Por que Leibniz pensa que esse elemento dinâmico é essencial na realidade e, ao contrário, Descartes o tem eliminado? Pois, precisamente porque Descartes considerava que essas noções de força, de energia, de *conatus*, de esforço, são noções obscuras e confusas e, como as reputava obscuras e confusas, eliminou-as de sua física e de sua metafísica para substituí-las por noções claras e

¹⁸ É bom observar que o *conatus* é um conceito correlato das noções de impulso e desejo, e que também se apresenta próximo da noção que se tinha de vontade (*voluntas, volitio*) na filosofia moderna do século XVII. Neste contexto, o termo vontade aparece ligado a uma determinação volitiva que não se separa do intelecto. É o que se pode determinar como “minha vontade”, e não um ato volitivo totalmente impulsivo e inconsciente. Há ainda o que se compreende por *vontade divina*, aquilo que ocorre a partir da capacidade volitiva de Deus, o que, segundo Leibniz, é derivado da potência originária que provém de Deus (Cf. LEIBNIZ, 1987, § 48). Hobbes segue esta mesma perspectiva ao entender a vontade como um movimento em direção a algo, o que pode ser concebido como um ato de paixão ou do intelecto, ou de ambos. Fica claro, porém, que a vontade aqui não é um princípio metafísico a partir do qual todo querer surge. Ela é antes um efeito e não um princípio metafísico (Cf. HOBBS, 1988, § XLVI).

distintas, que são as noções puramente geométricas. (MORIENTE, 1980, pp. 205-6)

Segundo Leibniz, os corpos não são somente figuras geométricas que obedecem a leis físicas, são antes de tudo forças dinâmicas que atuam umas sobre as outras e, na medida em que possuem certa perfeição, agem para fora de si sobre outros corpos. Assim, os corpos que possuem maior perfeição assumem um papel ativo, enquanto os que possuem menor perfeição assumem na relação uma posição passiva, recebendo a ação dos corpos que possuem perfeição maior (Cf. LEIBNIZ, 1987, § 49).

Segundo Garcia Moriente, as mônadas de Leibniz distingue-se de átomos, pois estes são materiais, e se é material é extenso e divisível. A mônada, não sendo extensa e divisível, é imaterial. “Se não consiste em extensão, se não consiste em matéria, em que consiste? Pois não pode consistir em outra coisa que não seja em força, em energia, em *vis*, como se diz em latim, em vigor. A mônada é, pois, aquilo que tem força, aquilo que tem energia.” (MORIENTE, 1980, p. 208) A mônada, enquanto força e energia, é a capacidade de agir e atuar. Essa capacidade, enquanto força dinâmica, pode ser intuída como algo que atua em nós mesmos, em nossas percepções e capacidades volitivas. Nossas vivências, enquanto experiências corporais e psíquicas nos revelam esta capacidade de agir e transformar a partir desta força interior.

Até o momento, percebe-se que a fundamentação metafísica das mônadas proposta por Leibniz, vinculada à sua doutrina da monadologia, busca dar conta de interpretar a força que dá origem ao movimento dinâmico que leva ao surgimento e à transformação dos entes. Entretanto, no que se refere à noção leibniziana de *appetitus*, cabe salientar que sua exposição já demonstra uma distinção fundamental da noção de vontade posteriormente estruturada por Schopenhauer. A *Vontade* schopenhaueriana encontra alguma forma de correlato na noção de força e energia, características mais próprias das mônadas e mais fielmente traduzidas pela noção de *conatus*. A faculdade apetitiva, por estar vinculada à percepção e ao intelecto, constitui uma noção que já apresentaria um correlato, em Schopenhauer, ao próprio princípio de razão, já que somente este é capaz de orientar a ação humana com vista a determinados fins.

Leibniz, ao vincular as mônadas a Deus, às ideias e ao intelecto, não cogita a possibilidade de um fundamento irracional e impulsivo. Sua perspectiva é

predominantemente racionalista. Sua metafísica não contempla um fundamento impulsivo e irracional como substrato do mundo. Com isso, não se pode dizer que as noções de vontade e *appetitus* em Leibniz correspondem a um correlato de Vontade em Schopenhauer, e muito menos ao modo como Nietzsche usará o termo *vontade* em sua filosofia inicial. A partir destes dados, é possível afirmar que é somente de forma indireta que há um parentesco entre as noções de *perceptio* e *appetitus* em Leibniz e o desenvolvimento e problematização da vontade, tal como indicava Heidegger. Indireta porque para que ela ocorra tem de haver um desvio e uma inversão: o desvio que passa pela compreensão da noção de *conatus*; e a inversão deve transformar a perspectiva leibniziana racionalista em uma interpretação metafísica a partir dos impulsos e da irracionalidade como traços ontológicos fundamentais. É importante salientar que é justamente esta inversão que marcará a abordagem schopenhaueriana e nietzschiana que desemboca na leitura de mundo exposta tanto em *O mundo como vontade e como representação*, como em *O nascimento da tragédia*.

Depois da relação entre o conceito de Vontade e a *coisa em si* kantiana – relação que será tratada em outro tópico ainda neste capítulo –, como constituindo uma identificação que Schopenhauer tenta estabelecer desde o início de sua metafísica, tem-se, provavelmente, na filosofia de Friedrich W. J. Schelling (1775–1854), a abordagem metafísica que mais se aproxima da composição da noção de Vontade em Schopenhauer.

É possível encontrar em Schelling um ideal romântico que desemboca numa crítica ao racionalismo e uma tentativa tenaz de compreender metafisicamente o fundamento da natureza e todos os impulsos provenientes desta. Schelling, assim como Schopenhauer e Nietzsche, elabora uma filosofia onde a arte ocupa âmbito privilegiado. Schelling entende que a arte exerce uma espécie de mediação entre as forças naturais e a compreensão destas pelo intelecto. A arte permite um acesso ao absoluto.

Schelling, já numa de suas primeiras obras, *Escritos sobre a filosofia da natureza* (1797-1801), influenciado pelo Romantismo¹⁹ de seu tempo, dedica-se em

¹⁹ O Romantismo é um movimento cultural que surge no final do século XVIII na Alemanha e que depois se dissemina por todo o continente europeu. O movimento romântico deriva em grande medida do movimento literário *Sturm und Drang* (Tempestade e ímpeto). Um dos principais expoentes do *Sturm und Drang* foi o escritor Johann Gottfried Herder (1744-1803). Foi Herder quem cunhou o termo *gênio* e o seu significado como criador artístico. O *Sturm und Drang* representa uma reação ao racionalismo exacerbado que veio a firmar-se por meio do iluminismo. Os românticos dão sequência

grande medida a elaborar uma filosofia da natureza (*Naturphilosophie*). Esta, segundo ele mesmo observa, trata-se, enquanto filosofia, de uma “obra de liberdade” que visa desvendar a natureza por meio do intelecto. Por natureza ele compreende “a totalidade do mundo da experiência”, aquilo que experimentamos de maneira mais imediata (Cf. SCHELLING, 1996, p. 69). Segundo Schelling, a natureza já pressupõe a experiência, ela é a realidade dos sentidos e já os primeiros filósofos (como Sócrates e Platão) buscaram libertar-se dela por meio da especulação filosófica para posteriormente a ela retornar. A reflexão filosófica tem início como próprio ato que separa o espírito do mundo natural que o cerca. A filosofia constitui um desdobramento ou desprendimento em que o homem deixa de ser simplesmente ativo (agindo e reagindo ao meio natural) para tornar-se sujeito que se volta sobre o objeto. “A partir de agora separa o que a natureza sempre havia unido, separa o objeto da intuição, o conceito da imagem e finalmente (desde o momento em que se converte em seu próprio *objeto*) separa a si mesmo de si mesmo”. (SCHELLING, 1996, p. 71)

aos ideais deste movimento, acreditando que era preciso reencantar a natureza que havia sido devassada pela abordagem racionalista. Para os defensores do romantismo, a natureza e o mundo são por demais complexos para serem compreendidos apenas pela razão. No movimento romântico, a arte é considerada um meio de conhecer e expressar o mundo. Goethe e Schiller foram grandes expoentes do movimento romântico. Segundo Christoph Helferich, “O romantismo é na verdade um movimento extraordinariamente multifacetado; uma busca de alternativas ao mundo burguês em sentido abrangente, baseado numa insatisfação total com esse mundo. No momento em que se impõe ao feudalismo, com a Revolução Francesa, o mundo burguês é percebido por muitos como frio e alienado, como um predomínio do princípio da utilidade em todos os planos [...]. O princípio da utilidade, pode-se dizer de modo muito geral, transforma o(a)s outro(a)s em coisas, em objeto do meu cálculo; e eu quero ‘tirar proveito’ disso. O romantismo – mais uma vez dito de maneira muito geral – tenta romper com essa situação, quando, por exemplo, enxerga o indivíduo como membro de um todo completo supra-ordenado (povo, história, religião, natureza). Um todo ao qual ele não está vinculado por um contrato, mas, sim, com sua pessoa por inteiro, como num caso de amor” (HELFERICH, 2006, pp. 265-266) Dentre seus expoentes, pode-se considerar Friedrich Schlegel como um dos principais divulgadores do romantismo alemão. Schlegel teve a influência de Fichte, e este, por sua vez, faz de sua filosofia, em grande medida, uma releitura da filosofia kantiana. Schlegel é influenciado por Fichte e sua *Doutrina da ciência*, principalmente no uso que faz de seu vocabulário. Fichte trabalha nesta obra com o conceito de um *eu* originalmente produtivo, um *eu* que pode ser entendido enquanto um estado de ação a partir do qual o “mundo” é produzido, um *eu* que originalmente é produtor e criador no mundo. Schlegel, o jovem expoente do romantismo, se apropria desta ideia de *eu* para a formulação do conceito de gênio. A ideia de gênio é ricamente explorada pelo romantismo, o gênio artístico produz a partir da força criativa e está acima de qualquer convenção social, civil ou cultural. É no ambiente permeado pelo romantismo que Schelling realiza sua filosofia, de certa forma sintetizando grande parte das ideias românticas que se apresentavam no ambiente filosófico da época. Sua filosofia da natureza (*Naturphilosophie*), busca realizar um dos principais ideais românticos: a volta do homem à natureza, não mais como um sujeito que estabelece para com ela uma relação de dominador e dominda, mas que se reconhece como partícipe da natureza e com ela busca estabelecer uma identificação e relação de troca, na qual “homem e natureza encontrem sua identidade e compreendam seu ponto de vista comum e sua recíproca dependência – que o espírito seja naturalizado e a natureza, espiritualizada” (Cf. HELFERICH, 2006, pp. 265-266).

Há em Schelling a preocupação em conciliar o homem que é ativo, que se encontra como produto das forças naturais e das experiências vivenciadas por meio destas forças, com o homem reflexivo, com o espírito. Entre a natureza e o espírito não deve permanecer uma fissura. Há a necessidade de uma reconciliação, a qual ocorre quando o homem decide “livremente” retornar a esta totalidade.

Ademais, o homem não nasceu para desperdiçar suas forças espirituais lutando contra as fantasias de um mundo imaginário, e sim para enfrentar um mundo que tem influência sobre ele, que lhe deixa sentir seu poder e sobre o qual pode atuar e exercitar todas suas forças; assim, entre ele e o mundo não deve consolidar-se nenhuma fissura, porque sempre deve permanecer aberta a possibilidade de um contato entre ambos e sua recíproca influência, já que só assim pode o homem converter-se em homem. Originariamente, no homem existe um absoluto equilíbrio das forças e da consciência. Contudo, lhe é possível anular esse equilíbrio por meio da liberdade para depois voltar a restabelecê-lo mediante a liberdade. Mas só há saúde no equilíbrio de forças (SCHELLING, 1996, p. 71).

Schelling, tentando superar a perspectiva racionalista iluminista, observa, no mesmo texto em questão, que a especulação filosófica é meramente um meio de o espírito ascender à esfera subjetiva (em que o sujeito tem o mundo como objeto), para num momento seguinte compreender que a liberdade se dá quando, conscientemente, o homem pode retornar ao seio da natureza, realizando assim o movimento de unificação daquilo que no início sempre esteve unido como força natural. “Parte dessa separação originária para voltar a unir por meio da *liberdade* o que originária e *necessariamente* estava unido no espírito humano, isto é, para anular para sempre essa separação” (SCHELLING, 1996, p. 72). Reconciliar matéria e espírito, necessidade e liberdade, eis o desafio que perpassa todo o pensamento de Schelling.

Schelling, notadamente traduzindo um anseio presente no Romantismo Alemão, busca estabelecer este retorno do espírito à natureza, justamente para fazer com que o homem compreenda sua extrema dependência da natureza. Da mesma forma, a natureza pode elevar-se por intermédio do homem, pois este representa a possibilidade de a natureza tomar consciência de si. A filosofia de Schelling propõe uma compreensão da natureza como *natura naturans* (natureza criadora), concepção que contrasta com a *natura naturata* (uma natureza morta que surge como criação, como produto). É necessário imaginar a natureza como algo

ativo, como “mãe natureza”. A natureza teria como meta tornar-se inteiramente objeto de si mesma, engendrando a si própria e desenvolvendo-se a tal ponto de tomar consciência de si mesma por intermédio da razão. Este é um processo que só se realiza através do humano que, como portador de consciência e inteligência, torna-se o meio pelo qual a própria natureza se manifesta enquanto espírito (Cf. HELFERICH, 2006, p. 266).

Schelling compreendia que uma *Naturphilosophie* deveria buscar entender e conciliar polaridades presentes em toda a natureza, evidenciando que dualidades tais como atração e repulsão, feminino e masculino, irracional e racional, nada mais são do que facetas da mesma coisa (Cf. HELFERICH, 2006 p. 267).

É na abordagem do *absoluto*, eixo aglutinador de sua metafísica, que Schelling introduz perspectivas que podem ser facilmente remetidas às posteriores leituras que Schopenhauer fará dos impulsos e da arte, podendo ser apontado como precursor de Schopenhauer e, em certa medida, da filosofia do jovem Nietzsche. Em Schelling, o *absoluto* constitui o fundamento da existência e princípio metafísico que concilia dois pólos fundamentais: de um lado há a existência de um pólo natural (objetivo e material), e do outro um pólo espiritual (subjetivo e livre). Estes dois pólos compõem o próprio absoluto e ao mesmo tempo constituem os modos de sua compreensão. A experiência da conciliação entre estes dois pólos não seria tarefa da filosofia e nem da ciência, e sim da arte. “No ‘milagre da arte’, Schelling encontra então o lugar em que esse absoluto aparece concretamente na aparência e se torna passível de experiência. Ele define a obra de arte como ‘infinitude inconsciente’, [...] ‘identidade de consciência e inconsciência’” (HELFERICH, 2006, p. 267). Ao discorrer sobre a arte, Schelling a entende como processo de criação, como modo de manifestação criativa do pólo que vai da inconsciência à consciência do absoluto, tornando este, que a princípio é somente espírito, em algo que pode ser conhecido pelos sentidos.

No processo de criação, consciência e inconsciência estão ligadas. Analogamente, o resultado da obra nunca é completamente explicável; [...] E, por fim, encontramos em toda obra de arte bem-sucedida uma insondável ligação de extremos (alegria e dor, tensão e repouso, claro e escuro etc.), que produz harmonia (beleza). [...] A arte, por isso mesmo, representa o auge para o filósofo, pois faculta-lhe, por assim dizer, o acesso ao santíssimo, em que, numa união original, como que arde uma única chama o que na natureza e na história está separado, [...] (HELFERICH, 2006, pp. 267-68).

Ao colocar a arte como forma de acesso ao íntimo do mundo, realizando a ponte do racional ao irracional, fica explícita uma semelhança com a postura assumida posteriormente por Schopenhauer, que considerará a arte como forma de acesso à Ideia e à Vontade, sendo a música a forma de manifestação imediata do substrato irracional e impulsivo que constitui o próprio íntimo do mundo enquanto Vontade. Já no momento em que Schiller enfatiza a arte como criação e também como forma de conciliação entre alegria e dor, é possível reconhecer uma aproximação com o tratamento que Nietzsche dará à arte em *O nascimento da tragédia*. Através destes indicativos iniciais, é fácil identificar a presença marcante da perspectiva romântica que considera o inconsciente como faceta que se manifesta em igual proporção com a racionalidade. E a arte? Esta constitui forma de ligação entre as forças naturais e o homem, entre o homem e a natureza há uma ponte estética. Aqui já se pressente, muito mais que em Leibniz ou mesmo em Kant, as “dores do parto” de uma filosofia que tem nos impulsos, na imanência, e na arte, o seu centro de confluência. Não há como negar a grande possibilidade destas interpretações serem precursoras de boa parte das filosofias expostas por Schopenhauer e Nietzsche. Gradualmente, na medida em que se analisa o contexto do pensamento alemão, fica fácil convencer-se de que ele, numa espécie de escalada, rumo para uma inversão interpretativa. Nesta inversão, com o apoio da abordagem estética, o irracional gradualmente se impõe perante a racionalidade absoluta, ápice do idealismo.

Segundo Roberto Machado em seu texto *O nascimento do trágico*, a novidade introduzida por Schelling é a de pensar a arte como modo de realizar uma apresentação sensível do absoluto. A própria busca por este absoluto constitui o ponto de partida da filosofia de Schelling, pois ele considera que “para fundar o saber é preciso partir de um princípio incondicionado, uma unidade última absoluta, que não pode ser um objeto, mas um princípio em que ser e pensamento coincidam” (MACHADO, 2006, pp. 80-1). Essa busca pela fundamentação metafísica do absoluto é o elemento que percorre toda a trajetória do pensamento de Schelling. Ele começa interpretando o princípio incondicionado como sendo um “eu” absoluto, neste “eu” um e todo são sinônimos. Segundo Machado, Schelling, apesar de todas as mudanças que envolvem o desenvolvimento de sua filosofia, progride na direção de uma “afirmação do conceito de absoluto em detrimento do conceito de eu”, o

absoluto é assim entendido como “a identidade ou a unidade do sujeito e do objeto, do espírito e da natureza, da liberdade e da necessidade” (MACHADO, 2006, p. 81).

Esta unidade existente entre espírito e natureza deve ser intuída através de uma intuição intelectual.

O que significa a ideia de que, na arte, o sensível pode apresentar o absoluto? Significa que, se o absoluto é a identidade do sujeito e do objeto, da natureza e do espírito, da liberdade e da necessidade, a arte expõe essa identidade por possibilitar uma intuição intelectual (MACHADO, 2006, p. 83).

Diferentemente da abordagem kantiana, em que o homem não possui a capacidade de uma intuição intelectual que possa revelar ou apreender a *coisa em si*, Schelling, ao contrário, compreende que a intuição intelectual é um saber imediato capaz de revelar o absoluto. De que forma? A intuição intelectual é um meio pelo qual o absoluto determina a si mesmo e se revela. Por meio dela o absoluto se revela permitindo o acesso ao que é.

Não sendo um objeto, não podendo ser objetivado, o absoluto não pode ser apreendido pelo homem - condicionado, finito - através de um conceito. [...] O conhecimento do absoluto não depende do conceito que é intelectual, nem de uma intuição empírica, que é uma percepção do objeto e exige o conceito para se tornar conhecimento. O absoluto só pode ser dado por um conhecimento que, sendo intuitivo, não é sensível e, sendo intelectual, não é conceitual; uma intuição intelectual que, sendo o ato de autodeterminação do eu absoluto, supõe independência em relação ao objeto, é um ato de liberdade” (MACHADO, 2006, p. 86).

O eu absoluto (ou sujeito puro do conhecimento), ao apreender o absoluto, não faz dele objeto, pois já constitui uma identidade entre ele, o objeto e a liberdade absoluta e necessária. Esta intuição intelectual do absoluto constitui o máximo grau de conhecimento a que se pode elevar. Seguindo Espinosa, Schelling expõe seu pensamento considerando a separação do conhecimento em três gêneros: o conhecimento das ideias de afecção (modo de pensamento representativo, que constrói o conhecimento segundo o modo como o objeto nos afeta), o conhecimento das noções comuns (o conhecimento que ultrapassa a simples afecção e que se eleva até o conhecimento das causas) e o conhecimento das essências (o conhecimento do que há de eterno em nós e o que há de eterno em tudo o que há no mundo). Este último tipo de conhecimento é a intuição intelectual do absoluto a que nos referíamos acima (Cf. MACHADO, 2006, pp. 87-8). Neste ponto específico,

quanto às possibilidades de conhecimento, a diferença entre esta exposição e a schopenhaueriana, por exemplo, é a de que Schopenhauer aponta o conhecimento dos fenômenos (conhecimento que pode ser representado) como sendo equivalente ao que Schelling expõe como ideias de afecção e noções comuns. Já o conhecimento da *coisa-em-si* (o que em Schopenhauer constitui o conhecimento da Vontade) equivale ao que Schelling aponta como conhecimento das essências. Nietzsche, extrapolando um pouco estas definições epistemológicas que indicam campos limítrofes, opta por enfatizar o estético como forma de abordagem. O jovem Nietzsche começa a demarcar seu perspectivismo filosófico por meio da interpretação estética que já não permite uma simples separação entre essências ou fenômenos, mas que articula um fenomenismo de sentido amplo que vê a experiência do mundo como “aparição”, como uma realidade que se mostra esteticamente e na qual todos os sentidos encontram-se envolvidos. O mundo só pode ser apreendido de forma intuitiva, intuição que o revela como uma “obra de arte”.

Schelling, ainda mantendo uma separação entre essência e fenômeno, buscao enfatizar que o conhecimento das essências se dá como uma forma de conhecimento imediato, como intuição, em sua obra *Cartas filosóficas sobre o dogmatismo e o cristianismo*, faz a seguinte observação:

Com efeito, em todos nós reside uma faculdade secreta, maravilhosa, de retirar-nos da mudança do tempo para nosso íntimo, para nosso eu despido de tudo aquilo que vem de fora, e, ali, na forma da imutabilidade, intuir o eterno em nós. Essa intuição é a experiência mais íntima, mais própria, e unicamente dela depende tudo aquilo que sabemos e cremos de um mundo supra-sensível. Essa intuição, em primeiro lugar nos convence de que algo é, em sentido próprio, enquanto todo o restante, ao qual transferimos essa palavra, apenas *aparece* (SCHELLING, 1973, p. 198).

Schelling, ao afirmar a intuição como via de acesso ao que há de mais essencial e íntimo, antecipa claramente a posição defendida por Schopenhauer, para quem a intuição é uma forma imediata de apreensão da Vontade. Em Schopenhauer esta intuição não está submetida ao princípio de razão, não é representação. É intuição da Ideia, é consciência desta. A arte é que possibilita este acesso, o artista pode ter, por meio da contemplação estética, a visão da Ideia, protótipo ideal de tudo que pode ser representado. Como conhecimento independente do princípio de razão, e seguindo o que julga ter sido revelado a partir

da noção de belo em Kant, este é um conhecimento desinteressado, desprovido de utilidade, e, por isso mesmo, um conhecimento que liberta da Vontade ao mesmo tempo que a acessa por meio daquilo que é sua primeira forma de objetivação, a Ideia.

Com respeito a esta questão, Machado observa que, em sua obra *Sistema do idealismo transcendental*, Schelling apresenta explicitamente a arte como sendo o meio privilegiado de acesso ao absoluto, identificando a intuição intelectual como sendo intuição estética.

Sua tese a esse respeito é que o fundamento originário de toda harmonia entre o subjetivo e o objetivo só pode ser apresentado em sua identidade originária pela intuição intelectual graças à obra de arte.

Se a arte é o lugar em que o absoluto se revela, é por ser uma atividade: atividade ao mesmo tempo intelectual e intuitiva, objetiva e subjetiva, consciente e inconsciente, espiritual e natural, livre e necessária. (MACHADO, 2006, p. 90).

A arte é atividade, inclui produção de uma obra. Para que esta seja produzida, faz-se necessária a atuação do consciente e do inconsciente que, se em determinados momentos apresentam-se como oposição, devem, por ocasião da realização da obra de arte, ser conciliados para que possam produzir uma obra harmônica. A beleza da arte consiste na manifestação desta harmonia. A obra de arte também constitui uma síntese da natureza e da liberdade. O artista que a produz sente, em sua inspiração, a atuação de forças conscientes e inconscientes que se unem de modo a permitirem a sua produção. Deixando-se à parte a mística que envolve a concepção do absoluto schellinguiano, a abordagem que considera a inspiração do artista como proveniente da conciliação entre forças conscientes e inconscientes que dele se apoderam para a produção da obra de arte, - observadas as devidas diferenças – faz-nos facilmente pensar na semelhança com Nietzsche quando este discorre sobre a conciliação dos impulsos dionisíaco e apolíneo no processo de composição da arte trágica. Nietzsche, ao introduzir o impulso dionisíaco e apolíneo, não propõe um debate que se circunscreve em terreno totalmente novo, mas acrescenta uma nova perspectiva que enriqueceu o debate metafísico e estético que já se encontrava em curso. Isto pode ser constatado porque já na filosofia de Schelling há o reconhecimento, que sem a intuição intelectual não poderia ser revelado, da existência de um fundo obscuro e

inconsciente que se opõe a um pólo racional e espiritual. Schelling compreende que estes dois pólos são conciliados por meio da obra de arte.

Segundo Jair Barboza, em *Natureza e arte em Schelling e Schopenhauer*, Schelling, em sua filosofia da natureza, já apresenta um princípio que se constitui como fundamento do que denomina por “vida universal”. Esta já contém em si um impulso para seu auto-desenvolvimento infinito, assim como as condições para o surgimento de todos os fenômenos com sua multiplicidade e singularidade, o que ocorre através de uma oposição interior à própria vida universal. Uma oposição entre pólos que se atraem e se repelem, proporcionando o surgimento de todos os entes. A vida universal se dá a partir de uma união e desunião constantes entre pólos opostos que derivam de um único pólo originário. Schelling propõe que há uma unidade originária fundante daquilo que aparece e ao mesmo tempo das forças ocultas da natureza. A vida universal é composta por uma realidade visível e outra invisível, sendo que ambas podem ser consideradas como facetas de uma só unidade. Nesta perspectiva, sujeito e objeto, observador e observado seriam pólos de um único ser. A natureza se desenvolve de forma inconsciente até revelar-se ao sujeito que, desde que “abre seu olho”, tem diante de si a própria obra da qual faz parte.

Barboza também salienta que Schelling considera a intuição intelectual como fundamental para o acesso ao enigma do íntimo do mundo que se revela fenomenicamente. A intuição intelectual é um salto necessário para se romper os limites do entendimento subordinado à finitude. Schelling defende, desde sua filosofia inicial, que a intuição intelectual

Permite o acesso, mediante a consciência de si, ao eu absoluto, supra-individual que atravessa toda a natureza como uma atividade originária produtiva inconsciente, metamorfoseando-se nas diversas formas dos reinos inorgânico e orgânico até, no homem, tornar-se consciente de si e reconhecer-se como inteligência na sua identidade total, ou indiferença. [...] A intuição intelectual é o eu mesmo, isto é, um saber cujo objeto não é dela independente, mas uma produção originária do seu objeto. Na intuição intelectual, produtor e produto se dão conjuntamente, ou o eu se dá como infinito em e para si mesmo, incondicional e absolutamente, exterior a *todo* tempo, isto é, na eternidade. (BARBOZA, 2005, p. 19)

Neste acesso ao eu absoluto, pela intuição intelectual que se dá originariamente a partir do eu e para o eu, desaparecem todos os limites da

subjetividade. Sujeito e objeto se unificam, alça-se ao patamar de uma unidade cósmica, tratando-se de uma pura unidade absoluta e não de uma unidade apenas lógica ou sensível. “Mas Schelling, na realidade, pela intuição intelectual, dá um salto para além da biologia [...], e o seu conceito de organização remonta a algo primário, quando espírito e natureza são para se pensar como uma coisa só, exatamente o organismo universal” (BARBOZA, 2005, p. 81).

No desenvolvimento posterior do pensamento de Schelling, ele recorrerá a um método filosófico que chamará de *construção*. “A construção significa, em última instância, a colocação simultânea de universal e particular na intuição que, como algo particular, expõe ao mesmo tempo o universal” (BARBOZA, 2005, p. 40) Na construção, o particular expõe exatamente o absoluto e é só idealmente que concebemos o particular como separado do universal. Deste modo, Barboza, ao propor a abordagem da relação sujeito-objeto que suprime também os limites entre o particular e o universal, defende que

[...] a delimitação intelectual operada pelo filósofo, segundo Schelling, é uma *Weltanschauung*, uma intuição cósmica pela qual tanto a natureza como o eu são concebidos na sua identidade sujeito-objeto, encontrada na planta, no animal e no homem. Em cada um desses reinos o todo se presentifica integralmente e eles devem ser vistos como *universal*, e, neste caso, “se chamam Ideias” (BARBOZA, 2005, p. 41).

O método filosófico de construção proposto por Schelling não conhece seres distintos e individuais, mas apenas um ser único. Este conhecimento se dá sob uma perspectiva cósmica, através da qual o filósofo constrói não as coisas particulares, mas sua forma absoluta. A construção é uma atividade criadora, é, na verdade, uma construção de Ideias. Ideia, tal como no modo dos geômetras em que os triângulos por eles traçados não são efetivos, mas modelos a partir dos quais toda a efetividade ocorre. Ideias, como modelos prévios, revelam um esquema derivado do platonismo. As Ideias são como potências universais que se efetivam. Schelling define três unidades como potências universais: a potência em que o ser é figurado absolutamente na forma, a potência em que a forma é figurada absolutamente no ser, e a potência em que estas duas potências absolutas são novamente uma “única absolutidade”. A construção geral do mundo, o modo como ele é conhecido, passa por estas três potências que em outras palavras podem ser entendidas: enquanto as formas universais que se mostram particularmente na natureza como uma série de

corpos; como formas da natureza que nos remetem ao universal; e, num terceiro momento, a potência é a indiferenciação entre ambas as potências anteriores, como uma síntese das duas. Schelling entende estas três potências universais não como Ideias de uma natureza efetiva, mas como Ideias supremas a partir das quais as outras Ideias surgem, estando a elas subordinadas (Cf. BARBOZA, 2005, pp. 89-90). Este esquema schellinguiano lembra em certa medida as tríades utilizadas por Hegel em sua dialética.

Segundo Barboza, Schopenhauer, ao analisar a estrutura destas três potências que formam a unidade suprema, não se impressiona com a argumentação de Schelling e tenta desmistificá-la se referindo a estas “[...] três potências superiores como mero velamento de dogmas religiosos (BARBOZA, 2005, p. 90).

Em sua primeira filosofia o misticismo de Schelling é impositivo, adverte Barboza. Este misticismo envolve toda a sua abordagem do absoluto, o seu método de construção e também a exposição das potências superiores. “Assim, a forma eterna do absoluto é a visão de Ideia, é o ‘dia’ no qual apreendemos ‘o milagre secreto’ da noite ou da ‘luz’ pela qual o ‘conhecemos nitidamente’” (BARBOZA, 2005, p. 42) Essa visão da Ideia é como a visão cósmica do absoluto que a tudo produz e a tudo contempla, fonte de toda sabedoria e conhecimento.

Apesar do misticismo latente, ao elaborar uma filosofia da natureza, Schelling fica muito próximo de assumir claramente a presença de uma “vontade cósmica” como fonte essencial de todo existente, através da qual matéria e espírito, constituindo identidade absoluta, manifestam-se como vida universal. Vida universal que afirma a si mesma e ao mesmo tempo revela um amor infinito por si mesma. Ao tratar disso, Schelling não define se esta vida universal é em seu íntimo dotada de uma racionalidade absoluta ou se é essencialmente impulsiva, o filósofo “[...] é muitas vezes ambíguo e oscila entre um princípio racional e um a-racional do mundo” (BARBOZA, 2005, p. 95).

Há uma aproximação clara entre Schelling e Schopenhauer quando ambos defendem a necessidade de um entrecruzamento de mundo exterior e interior, de objetividade e subjetividade. É preciso, porém, entender como isso se dá e em que medida ambos se aproximam e se afastam. Em Schelling,

[...] a subjetividade pode e deve conviver com a objetividade, em compenetração mútua, que deságua numa visão filosófica cosmista. De fato, a alma cósmica schellinguiana indica o cruzamento entre

subjetividade e objetividade; a odisséia da consciência dessa alma cósmica é mera passagem gradual do inconsciente para a consciência do eu absoluto, da natureza primeira para o eu consciente de sua unidade com essa natureza. É certo que Schopenhauer introduz modulações até então impensáveis no pós-kantismo, mediante um acento fortemente fisiológico de seu pensamento, ao descartar a intuição intelectual mística como ponto de partida da sua filosofia: agora, o *corpo* (*Leib*) aparece como a encruzilhada do conhecimento, que não brota incondicional e imediatamente do intelecto, [...]. A metafísica se desfaz do primado do intelecto, do racional, e em seu lugar entram em cena os próprios nervos como coordenadas de acesso ao mais real do mundo (BARBOZA, 2005, pp. 103-4).

Se ambos se tocam em certa medida ao elaborarem suas concepções, se afastam no momento em que Schopenhauer defende um ponto de partida fisiológico em lugar de uma intuição intelectual mística. Talvez este seja o ponto de toque que caracteriza o pensamento schopenhaueriano: uma filosofia que parte do corpo para a elaboração de uma metafísica imanente. Esse fisiologismo schopenhaueriano se radicaliza através de Nietzsche que, já em *O nascimento da tragédia*, faz compreender que os impulsos dionisíacos refletem-se em manifestações fisiológicas. Observa-se também na obra do jovem Nietzsche, por uma via diversa da de Schelling e Schopenhauer, a tentativa de, por viés romântico mas seguindo uma trilha estranha ao Romantismo, uma reconciliação entre homem e natureza por meio do dionisíaco e da arte trágica. Nietzsche expõe: “Sob a magia do dionisíaco torna a selar-se não apenas o laço de pessoa a pessoa, mas também a natureza alheada, inamistosa ou subjugada volta a celebrar a festa de reconciliação com seu filho perdido, o homem” (GT/NT, § 1).

Apesar das diferenças, e Schopenhauer busca reforçá-las ao situar Schelling como integrante do idealismo ao qual pretende contrapor-se, fica evidente e é possível afirmar que, sob uma visada romântica, Schelling já introduz, por intermédio de sua metafísica e estética, uma temática que se relaciona facilmente com a abordagem da Vontade em Schopenhauer e, em boa medida, à temática desenvolvida pela filosofia do jovem Nietzsche. Pois é preciso destacar que Schelling, em meio ao idealismo, está determinado a desenvolver uma identificação entre intuição intelectual e intuição estética, dando assim o primeiro passo no sentido de desenvolver uma visão metafísica que se dá por meio da arte, ou seja, pode-se considerar que, no contexto da metafísica alemã, é Schelling quem dá o primeiro passo no sentido de uma compreensão da existência a partir de uma perspectiva estética.

Aos poucos vai-se iluminando o palco em que surgiram a Vontade schopenhaueriana e o dionisíaco nietzschiano. E na medida em que isto ocorre, percebe-se nitidamente uma relação destes conceitos capitais com as noções que já se encontravam na cena do Romantismo e idealismo alemães. Para idealistas é românticos, não é grande novidade o desenvolvimento de uma filosofia que busca voltar-se reflexivamente sobre a natureza e os impulsos presentes em seu íntimo, assim como a predominância de uma abordagem que privilegia a arte como dispositivo de retorno do homem à natureza. Além de Leibniz e Schelling, é preciso lembrar que, para a constituição deste cenário no campo propriamente filosófico, há importantes contribuições que não foram aqui privilegiadas, tais como as Schiller²⁰, Goethe²¹ e Hölderlin²².

²⁰ Friedrich Schiller (1759-1805) é um dos nomes mais expressivos do romantismo alemão. É Schiller quem coloca a arte como realização de um *homo ludens*, como jogo necessário ao desenvolvimento do que há de mais humano: a capacidade de criar. Schiller compreende a arte como partícipe da disputa, do jogo entre opostos e da dimensão mítica. A própria cultura, ao estabelecer-se, passa necessariamente pela via lúdica e mítica, condições preparatórias ao poeitar e à música (Cf. SAFRANSKI, 2010, pp. 42-43). Schiller é citado algumas vezes por Nietzsche em *O nascimento da tragédia*, e no § 5 Nietzsche o destaca como sendo aquele que apontou “[...] como condição preparatória do ato de poeitar, não uma série de imagens, com ordenada causalidade dos pensamentos, mas antes um *estado de ânimo musical* (‘o sentimento se me apresenta no começo sem um objeto claro e determinado; este só se forma mais tarde. Uma certa disposição musical de espírito vem primeiro e somente depois é que se segue em mim a ideia poética’)” (GT/NT, § 5). Schiller propõe na obra *A educação estética do homem* um ideal de formação que busca a totalidade capaz de superar a formação fragmentária por meio das especializações típicas da modernidade. Em contraposição ao iluminismo que promove o caráter utilitário do conhecimento e das atividades humanas, Schiller propõe a valorização do sentimento e uma aproximação entre homem e natureza por meio da arte.

²¹ Johan Wolfgang Von Goethe (1749-1832) alcançou fama com obras de cunho notadamente romântico, como *Die Leiden des Jungen Werther* (Os sofrimentos do jovem Werther) de 1774. Devido ao teor de suas obras, Goethe é considerado um dos precursores do *Sturm und Drang*. Seus textos da maturidade, tornam-se uma referência clássica da literatura alemã. Goethe teve grande interesse pelos estudos naturais e pela filosofia da natureza (*Naturphilosophie*), assim como manteve um contato próximo com o jovem Schopenhauer, compartilhando com este o interesse por conhecimentos naturais. Segundo Goethe, na natureza a compreensão das partes converge para a compreensão do todo. Há na natureza formas primitivas que se engendram, impulsionadas por um dinamismo próprio, proporcionando a existência dos entes. Goethe entende que toda diversidade natural é proveniente de uma força única, que se manifesta e se relaciona por meio de todos os entes particulares (Cf. ABRÃO, Bernadete Siqueira. *Goethe, a demoníaca força da vida*, em “História da Filosofia”. Coleção “Os pensadores”. São Paulo: Editora Nova Cultural, 2004.). Safranski em *Romantismo: uma questão alemã*, observa que Goethe, decepcionado com algumas consequências da Revolução Francesa, a qual julga ter se tornado um movimento político massificador. “É exatamente esta atmosfera de agitação política que tanto desagradou a Goethe. Para ele a revolução nada mais significou do que o começo sinistro da era das massas, que ele odiava e temia, mas cuja inevitabilidade reconhecia” (SAFRANSKI, 2010, p. 370. Para afastar-se da onda popularesca que se espalhou após a revolução, Goethe buscou refúgio na literatura e nos estudos científicos e filosóficos.

²² Johann Christian Friedrich Hölderlin (1770-1843), poeta e romancista alemão, também assumiu uma interpretação romântica da natureza e procurou sintetizar em suas obras o espírito da Grécia Antiga (Cf. HELFERICH, 2006, pp. 264-265).

1.2 COISA-EM-SI E VONTADE

Declaradamente Schopenhauer utilizou-se de conceitos kantianos para a constituição de sua doutrina da Vontade e para a sua concepção de arte. Ao iniciar a leitura de *O mundo como Vontade e como representação*, percebe-se claramente que Kant, através de sua *Crítica da razão pura*, imprimiu uma influência decisiva às reflexões schopenhauerianas. A *Crítica* acabou por apontar um conceito-limite, uma barreira aparentemente intransponível para o conhecimento metafísico, conceito que Kant distinguiu como *coisa-em-si*. Esta limitação apontada por Kant constituiu-se num dos principais dispositivos desencadeadores do pensamento schopenhaueriano, já que o filósofo da Vontade assume, em sua principal obra, o desafio de desvelamento da essência oculta e subterrânea que interpreta como sendo a *coisa-em-si* kantiana. Schopenhauer confia que seu trabalho filosófico de fato realizou a tarefa de pô-la a descoberto.

Schopenhauer vê em Kant a encarnação do gênio filosófico e julga que somente a partir de Kant o terreno está pronto para uma nova criação. Assume que seu pensamento, mesmo no que traz de novo, deve muito às reflexões kantianas. Em seu apêndice ao *Mundo*, denominado “*Crítica da filosofia kantiana*”, ele afirma:

Manifestadamente, minha linha de pensamento, por mais diferente que seja no seu conteúdo da kantiana, fica inteiramente sob a influência dela, a pressupõe necessariamente, parte dela, e confesso que o melhor do meu próprio desenvolvimento se deve à impressão das obras de Kant, ao lado da impressão do mundo intuitivo, dos escritos sagrados dos hindus e à impressão de Platão (MVR, *Crítica da filosofia kantiana* p.525).

Kant, a intuição, o hinduísmo e Platão, são as fontes das quais Schopenhauer julga retirar os fundamentos para sua filosofia. Como tributário da filosofia kantiana, o *filósofo da Vontade* julga-se apto a dar este “passo além” do que foi dado pelo criticismo kantiano. Schopenhauer julga-se apto a extrapolar este limite tomando para si a tarefa de desvendar o enigma da *coisa-em-si*. Nesta tarefa, a escrita da *Crítica da filosofia kantiana* assume uma tríplice função: expor a ruptura fundamental que fora o kantismo; apresentar as insuficiências contidas na obra de Kant; e, por fim, Schopenhauer busca introduzir as interpretações que só julga serem possíveis a partir da crítica kantiana.

Para o *filósofo da Vontade*, um dos grandes méritos de Kant foi o de ter operado em sua *Crítica* uma distinção fundamental: a que aponta uma separação entre fenômeno e *coisa-em-si*, ou seja, entre o que compõe o mundo da representação e o que compõe a essência, o *noumenon*. Além disto, a Kant também deve ser concedido o mérito de ter empreendido uma reflexão que liberou a filosofia de seu idealismo teísta, um idealismo alegórico, muito inferior ao idealismo puramente filosófico, o qual encontraria seu fundamento apenas na razão (Cf. MVR, *Crítica da filosofia kantiana* p.526).

Para Schopenhauer, a Estética transcendental constitui a única parte da obra de Kant que parece fundamental e definitiva: “obra tão extraordinariamente meritória, que, sozinha, teria bastado para eternizar o nome de Kant. [...] uma descoberta real e grandiosa na metafísica” (MVR, *Crítica da filosofia kantiana* p.525). Essa descoberta metafísica repousa na distribuição estabelecida, pela primeira vez de maneira rigorosa, entre o conhecimento *a priori* e o conhecimento *a posteriori*. Mas o que seria este conhecimento *a priori*? Schopenhauer responde:

A priori significa apenas ‘não o adquirido pelo caminho da experiência, portanto não vindo de fora para nós’; ora, aquilo presente no intelecto sem ter vindo de fora é justamente o que lhe pertence originariamente, seu ser próprio. E, se aquilo presente no próprio intelecto consiste no modo e na maneira universais como todos os seus objetos têm de se lhe apresentar, isso equivale a dizer que essas são as formas de seu conhecer, ou seja, o modo e a maneira para sempre estabelecidos de como ele desempenha suas funções (MVR, *Crítica da filosofia kantiana* p.550).

Schopenhauer busca, através de uma interpretação bastante particular da obra de Kant, usá-la em benefício de sua perspectiva interpretativa. De início, vincula o intelecto à esfera fenomênica, esta é proveniente “de fora” por meio das experiências dos sentidos que se transformam no conhecimento fenomênico do mundo.

A filosofia de Schopenhauer pretende ser uma continuidade do projeto kantiano no sentido de ultrapassar o conhecimento fenomênico, transpondo a barreira perante a qual o próprio Kant se deteve: o conhecimento do *em si*. Ao investir na retomada do que julga haver de mais fundamental no projeto kantiano, Schopenhauer assume um real interesse em resolver esta questão. Pretende que sua filosofia se constitua num instrumento de decifração da *coisa-em-si*. Projeto que

segue por uma via bem particular, já que a questão do *em si*, como veremos adiante, parece ser em Kant diferente da trabalhada especificamente por Schopenhauer.

Aquilo que, segundo Kant, se apresentava como uma possibilidade aparentemente intransponível para o conhecimento metafísico, haveria de ser, segundo o *filósofo da Vontade*, o principal segredo a ser desvendado por sua filosofia. Já no início de sua obra capital, Schopenhauer não tarda em assumir a *coisa-em-si* como sendo a própria Vontade. Esta correspondência entre o *em si* e a essência volitiva parece não estar presente na reflexão kantiana nem de forma indireta. Esta é uma correspondência assumida basicamente por Schopenhauer, e apresenta-se como uma proposição da qual deriva toda a sua interpretação do mundo e fundamentação de uma metafísica imanente²³. Uma metafísica que tem como ponto de partida um impulso primordial compreendido a partir do próprio corpo e não de uma perspectiva idealista. Schopenhauer substitui a metafísica dualista da tradição por uma metafísica imanente. Ao apontar o corpo como meio de acessar nosso substrato mais íntimo e impulsivo, transforma a experiência fisiológica num elemento indispensável para a reflexão filosófica. Torna-se o corpo e não algum princípio ideal fora dele, a “porta de entrada” para o conhecimento filosófico.

De modo geral, o projeto kantiano que inspirará Schopenhauer está voltado para desvendar as condições de possibilidade da experiência, o que Kant chamará de reflexão transcendental, na qual uma inversão é operada no sentido de considerar o sujeito, e não mais o objeto, o ponto de partida para qualquer conhecimento possível. Podemos entender que a teoria desenvolvida por Kant, que vai da *Estética*, passando pela *Lógica*, até a *Analítica transcendental*, busca esclarecer como todo conhecimento é estruturado a partir de sínteses dos dados ordenados pela intuição sensível espaço-temporal, através das categorias apriorísticas do entendimento. Como estas são as condições segundo as quais o conhecimento se dá, não seria possível conhecer a *coisa-em-si*, o *noumenon*, pois este estaria além das condições de todo conhecimento possível. Assim, resta-nos o conhecimento dos fenômenos, ou seja, o conhecimento de objetos que podem ser

²³ Pode-se dizer que Schopenhauer aboliu a dualidade no que diz respeito à defesa da existência de dois mundos distintos, mas ainda mantém a perspectiva de que o mundo, em sua imanência, possui duas facetas a partir das quais pode ser considerado. Schopenhauer, porém, aproxima-se de Platão ao utilizar-se do termo “Ideia”, no sentido de serem protótipos para a objetivação da Vontade, ele compreende que a Vontade, as Ideias provenientes desta, e suas conseqüentes representações, compõem um conjunto único, não havendo “dois mundos”, apenas duas formas de encarar o mesmo mundo: ora como vontade, como impulso primordial, ora como representação, ou seja, como fenômenos representados no tempo e espaço regidos pelo princípio de causalidade.

representados a partir do próprio ato de conhecer, por estarem submetidos ao espaço, ao tempo e às categorias do entendimento.

Espaço e tempo, como constituindo a forma *a priori* para o conhecimento dos fenômenos, são temas centrais na *Estética transcendental*, já a causalidade, categoria que se junta a espaço e tempo no entendimento dos fenômenos, será exposta somente a partir da *Lógica transcendental*²⁴. Esses conhecimentos são as condições de nossa faculdade de conhecer e não podem ser confundidos com ideias inatas presentes no intelecto, como ocorre na exposição da filosofia moderna clássica. Schopenhauer busca esclarecer o *a priori* através da imagem da mão que apanha um objeto, pois esta pode deixar escapar tudo, salvo a si mesma.

Kant entende que o conhecimento da *coisa-em-si* deveria emergir como um conhecimento bastante particular em relação ao conhecimento fenomênico, já que este se apresenta perante a razão através das condições *a priori* que permitem a elaboração de conceitos. A *coisa-em-si*, por tratar-se de uma esfera em que as condições de espaço, tempo e causalidade não se aplicam, constituiria a faceta inacessível ao conhecimento do mundo. Todavia, a impossibilidade de conhecimento desta faceta não presume a sua inexistência.

Para Kant, se há um conhecimento objetivo do mundo, ele tem de partir necessariamente das condições *a priori* já presentes no sujeito. No sujeito estariam presentes duas raízes fundamentais para qualquer conhecimento possível: a sensibilidade e o entendimento. Pela sensibilidade nos são dados os objetos; pelo entendimento, eles são conhecidos. Na divisão da *Crítica da razão pura*, a Lógica transcendental investiga o entendimento; já a sensibilidade humana é objeto de reflexão da Estética transcendental. “Denomino *estética transcendental* uma ciência de todos os princípios da sensibilidade *a priori*” (CRP, *Estética transcendental*, § 1). Neste contexto, estética deve ser entendida enquanto teoria geral da sensação, porém, por tratar das condições transcendentais, e, portanto, *a priori* da sensação, ela não se dedica a desvendar a faceta empírica da sensação, como gosto e tato por

²⁴ Em sua *Lógica transcendental*, Kant expõe doze conceitos puros do entendimento, ou “doze categorias” que são formas vazias a serem preenchidas pelos fenômenos. Estas categorias estão divididas em: 1. Quantidade: Unidade, Pluralidade e Totalidade. 2. Qualidade: Realidade, Negação e Limitação. 3. Relação: Substância, Causalidade e Comunidade. 4. Modalidade: Possibilidade, Existência e Necessidade. Dessas doze categorias Schopenhauer só conserva a relação entre “causa e efeito” (causalidade), considerando que as outras onze são dispensáveis, justificando tratarem-se de conceitos provindos da prolixidade kantiana sem uma utilidade maior para a interpretação filosófica. A causalidade ganha então um extenso leque de aplicação, já que é ela quem assegura, diante da experiência sensível, que se passe da sensação à representação.

exemplo, mas está voltada à compreensão das formas puras da intuição sensível, que são propriamente o espaço e o tempo. Espaço e tempo são os elementos *a priori* presentes na sensibilidade humana, são as nossas formas puras da intuição (Cf. HELFERICH, 2006, pp. 245-246).

Os fenômenos se dão no espaço, são intuídos por nós como representações no espaço. Ao intuir estas representações, damos a elas as características presentes já no sujeito, uma rosa pode não ter a cor que aparenta ao nosso olho, e pelas circunstâncias em que o conhecimento fenomênico se dá, provavelmente jamais conheçamos como a rosa é, em suas propriedades mais íntimas, em seu *em-si*.

Diante disso, o conceito transcendental dos fenômenos no espaço é uma advertência crítica de que em geral nada intuído no espaço é uma *coisa-em-si* e de que o espaço tampouco é uma forma das coisas que lhes é própria quicá em si mesmas, mas sim que os objetos em si de modo algum nos são conhecidos e que os por nós denominados objetos externos não passam de meras representações da nossa sensibilidade, cuja forma é o espaço e cujo verdadeiro *correlatum*, contudo, isto é, a *coisa-em-si* mesma, não é nem pode ser conhecida com a mesma e pela qual também jamais se pergunta na experiência. (CRP, *Estética transcendental*, § 3)

Para Kant, pela faculdade do entendimento nunca saberemos se o que nossos olhos vêem faz parte realmente do objeto observado ou se é um dado já presente em nosso modo de recepcioná-los. Assim, percebemos os fenômenos moldando-os à forma *a priori* que já se encontra presente em nosso entendimento. Não temos acesso ao conhecimento do que estes fenômenos são em sua forma mais íntima, mas isso não nos impede de pensarmos que estes mesmos fenômenos devem possuir uma faceta mais essencial. Se não podemos conhecer os objetos em sua faceta mais íntima, ao menos podemos pensá-los enquanto *coisa-em-si*. A impressão que se tem é a de que Kant está se referindo a uma *objetividade em si*, ou seja, de um objeto que, em sua objetividade mais íntima e precisa, não pode ser conhecido. O impedimento de tal conhecimento se dá em decorrência de que a visão que se tem do objeto é sempre uma visão de um sujeito que, a partir de sua experiência, aborda os fenômenos por meio dos parâmetros apriorísticos que permitem qualquer interpretação. Neste ponto parece haver uma diferença fundamental em relação ao que Schopenhauer entenderá como sendo a *coisa-em-si*. Para o filósofo da Vontade, não se trata de desvendar uma espécie de

objetividade em si, mas a essência do querer. Assim, o *em-si* que Schopenhauer julga desvendar é substancialmente distinto do conteúdo que Kant julgou inacessível. Se o desvelamento da *coisa-em-si* é a revelação da essência volitiva que a tudo domina e produz, então não se pode dizer que Schopenhauer tenha resolvido a dificuldade exposta por Kant, tal como o próprio Kant a entendia. Ao assumir o *em-si* como sendo o querer, Schopenhauer demonstra buscar algo anterior a qualquer objeto, busca o que julga ser condição para qualquer objeto. Se assim o for, parece mais correto afirmar que o filósofo da Vontade foi mais radical que Kant e não que tenha resolvido propriamente o problema da *coisa-em-si*.

Se os nossos sentidos externos, os que percebem o mundo por meio da faculdade da sensibilidade e suas representações, só nos mostram fenômenos e relações entre fenômenos, os sentidos internos, aqueles que se voltam para a abordagem de si como sujeito, também não ultrapassam a barreira do conhecimento fenomênico. Convém salientar que Kant, quando considera esta abordagem dos sentidos internos, não está se referindo necessariamente ao que Schopenhauer tomará por Vontade.

Por isso, temos que ordenar as determinações do sentido interno, como fenômenos no tempo, exatamente da mesma maneira como ordenamos no espaço as determinações dos sentidos externos; [...] também temos que conceber, quanto ao sentido interno, que mediante o mesmo só intuimos a nós mesmos tal como somos afetados internamente *por nós mesmos*, isto é, no que concerne à intuição interna conhecemos nosso próprio sujeito somente como fenômeno, mas não segundo o que é em si mesmo. (CRP, *Analítica transcendental*, § 24)

Neste sentido, Kant parece interditar o caminho que possibilita uma abordagem das sensações internas para além das relações fenomênicas. O *em-si* como fundamento, mesmo pelo caminho das sensações internas, não pode ser acessado. Assim, Schopenhauer, para além do que pressupôs Kant, avança para a experiência interna, enquanto experiência do próprio corpo, como sendo a “porta de entrada” para a compreensão da *coisa-em-si*, pois considera que a Vontade manifestada primeiramente como essência volitiva começa a ser revelada intuitivamente por meio da experiência que temos dela em nós mesmos, como manifestação do querer.

Ao embrenhar-se na tarefa de desvelamento da *coisa-em-si*, Schopenhauer pretende dar à filosofia uma contribuição fundamental, restituindo à metafísica a sua

importância enquanto conhecimento verdadeiramente filosófico. Revelando aquilo que estava encoberto pelo “véu de Maia”, Schopenhauer acredita reabrir uma porta que havia sido fechada temporariamente por Kant, pois considera que, se o filosofar ficasse restrito ao campo fenomênico, perderia sua grandeza como campo distinto de investigação, isto por que considera que os diversos ramos da ciência já tratam adequadamente de avançar no conhecimento da faceta espaço/temporal constituinte do mundo (Cf. MVR, § 17). O próprio Kant parece não ter se sentido totalmente confortável com esta limitação que ele mesmo acabara de impor. Em suas reflexões, continuamente demonstrou a preocupação em determinar se podemos atingir algum conhecimento metafísico, para tanto investigou os principais pressupostos defendidos pela metafísica clássica, avaliando-os segundo sua eficácia em serem assumidos como conhecimentos válidos. Depois de analisar as argumentações metafísicas em torno da existência da alma, da infinitude do Universo e da existência de Deus, conclui que estas são questões sobre as quais se pode pensar, porém não conhecer, isto por que a metafísica tenta formular sentenças sobre “objetos” que estão além das condições apriorísticas do conhecimento, e que não podem ser verificados empiricamente (Cf. HELFERICH, 2006, p. 250). Segundo Kant, as investigações metafísicas desembocam em antinomias, nas quais tanto uma conclusão quanto a sua antítese pode ser tomada como possível, o que impediria a determinação de qualquer conhecimento conclusivo e, portanto, seguro.

Schopenhauer está convicto de que avançar em direção ao conhecimento metafísico é necessário. Sem metafísica, a filosofia perderia sua função mais própria: a de revelar o que a ciência não pode explicar adequadamente: o *em-si* do mundo, a sua essência mais própria. Limitar-se aos fenômenos seria subordinar a filosofia ao conhecimento científico. Convicto disto, Schopenhauer não faz rodeios ao adotar quase que dogmaticamente a posição de que encontrou na concepção de Vontade uma explicação para a essência mais íntima do mundo.

Schopenhauer compreende que pelo princípio uno da Vontade pode dar uma resposta positiva e radical ao enigma da *coisa-em-si*. Ela seria a própria essência constitutiva mais íntima e que não pode estar situada no campo fenomênico, pois escapa às condições apriorísticas que condicionam os fenômenos. “A Vontade como coisa-em-si é completamente diferente de seu fenômeno, por inteiro livre das formas dele [...]” (MVR §23). Ela é o núcleo de todos os fenômenos, sendo ela mesma um fenômeno que não está subordinado às representações. Ela se manifesta

independentemente do princípio de razão, ou seja, não está subordinada ao espaço, tempo e causalidade, não estando atrelada, portanto, ao *principium individuationis*²⁵ que se alicerça nestas categorias. A Vontade é encoberta pelo “véu de Maia” que faz com que os fenômenos, em sua aparência, escondam o fundo impetuoso sobre o qual coexistem os seres particulares. Nesta situação também está o homem que se afirma como ser individual confiante naquilo que vê, ficando quase sempre alheio ao conhecimento da força devastadora que constitui o substrato sob o qual afirma sua própria individualidade. Desta forma, pelo *principium individuationis* o humano segue preso à realidade fenomênica, confiando que as representações que tem diante de si são suficientes para que possa continuar navegando sobre o tempestuoso e desconhecido mar de impulsos regidos caoticamente pela Vontade.

Para jogar luz sobre o que julga ser mais profundo e essencial, faz-se necessário mergulhar no que há de mais próximo e, por isso mesmo, também mais propício à reflexão. Para tanto, Schopenhauer começa apontando a relação existente entre conhecimento e corpo. O sujeito do conhecimento não pode livrar-se das raízes que o sustentam enquanto indivíduo, pois ele não é como “cabeça de anjo alada destituída de corpo”, o sujeito que conhece é, antes de tudo, alguém que possui um corpo. O corpo “cujas afecções [...] são para o entendimento o ponto de partida da intuição do mundo” (MVR, § 18) é o intermediário indispensável para que eu tenha noção do mundo como representação, assim, todo conhecimento racional dos fenômenos depende deste sustentáculo. Porém, “este corpo é para o puro sujeito que conhece enquanto tal uma representação como qualquer outra, um objeto entre objetos” (MVR, § 18). Isto significa que, da mesma forma que considero as representações exteriores como fonte para o conhecimento, também posso considerar o meu corpo como objeto de conhecimento para mim e, ao voltar-se para ele, percebo que há nele uma força que o excita e o impulsiona, como uma espécie de “engrenagem interior de seu ser, de seu agir, de seus movimentos” (MVR, § 18). Esta força que experimento em meu próprio corpo nada mais é do que a Vontade.

²⁵ *Principium individuationis* é um termo utilizado desde a escolástica, ao qual Schopenhauer recorre para designar o princípio que possibilita referir-se a qualquer ente ou objeto situado no tempo e no espaço. “Nesse sentido, servindo-me da antiga escolástica, denomino tempo e espaço pela expressão *principium individuationis*, que peço para o leitor guardar para sempre” (MVR, § 23). Nietzsche faz amplo uso deste termo como uma espécie de dispositivo central na distinção entre o impulso *apolíneo* e *dionisíaco*, o primeiro afirmando-se através dele, o segundo, toda vez que se manifesta, produz inevitavelmente a dissolução deste princípio que possibilita a individuação.

Ao sujeito do conhecimento que entra em cena como indivíduo mediante sua identidade com o corpo, este corpo é dado de duas maneiras completamente diferentes: uma vez como representação na intuição do entendimento, como objeto entre objetos e submetidos às leis destes; outra vez de maneira completamente outra, a saber, como aquilo conhecido imediatamente por cada um e indicado pela palavra Vontade. Todo ato verdadeiro de sua vontade é simultânea e inevitavelmente também um movimento de seu corpo. Ele não pode realmente querer o ato sem ao mesmo tempo perceber que este aparece como movimento corporal. O ato da vontade e a ação do corpo não são dois estados diferentes, conhecidos objetivamente e vinculados pelo nexos da causalidade; nem se encontram na relação de causa e efeito; mas são uma única e mesma coisa, apenas dada de duas maneiras totalmente diferentes, uma vez imediatamente e outra na intuição do entendimento (MVR, § 18).

Schopenhauer entende que sujeito do conhecimento e corpo possuem um elo que não pode ser rompido: “O conhecimento que tenho da minha vontade, embora imediato, não se separa do conhecimento que tenho do meu corpo” (MVR, § 18). O corpo é a porta de entrada para a compreensão do íntimo do mundo e é a forma que pode ser estendida analogicamente à compreensão de toda a natureza, já que esta também demonstra possuir, em seu substrato mais íntimo, uma essência impulsiva. O impulso que percebo intuitivamente em mim pode ser facilmente reconhecido de forma análoga em todos os outros seres vivos. Schopenhauer, já seguindo por uma via distinta de Kant, pretende, a partir da consideração do corpo, dar início a uma metafísica imanente.

1.3 A VONTADE EM SCHOPENHAUER

Vontade e representação são, para Schopenhauer, as duas formas como o mundo pode ser considerado: como impulsos provindos de uma Vontade una que independem de qualquer fundamento racional, a partir dos quais todos os entes surgem e permanecem sob o domínio de uma miríade de desejos que compõem a própria Vontade; ou como fenômenos, aquilo que aparece a partir do princípio de razão, o qual possibilita a representação fenomênica e a individuação dos entes por meio do espaço e do tempo, complementados pela relação de causalidade. A Vontade deve ser estudada no campo metafísico, já as representações tornam-se o objeto próprio da ciência.

O desvelamento da Vontade enquanto conceito central é, para Schopenhauer, a grande tarefa de sua filosofia. “A filosofia nada mais pode fazer senão interpretar e explicar o existente, a essência do mundo” (MVR, § 53). Esta é a tarefa a que Schopenhauer se propõe realizar. O conjunto de sua filosofia demonstra uma confiança inabalável em ter encontrado na noção de Vontade o fundamento ontológico a partir do qual é possível explicar o mundo em sua totalidade. “Ela [a Vontade] determina a si e justamente por aí determina seu agir e seu mundo: estes dois são ela mesma, pois exterior à Vontade não há nada” (MVR, § 53). A Vontade constitui uma unidade essencial que abarca toda a produção da multiplicidade fenomênica. Em todas as instâncias e em todos os seres vivos a Vontade manifesta-se absoluta. Está presente nos seres humanos, nos animais, nos vegetais, assim como na pedra que resiste à erosão e no raio de luz que busca duração e alcance. Tudo está a serviço de uma e mesma Vontade. Ela está no íntimo de todo o existente, desde o mundo inorgânico até os seres vivos, nos quais Vontade e vontade de viver são sinônimas. A própria razão seria um instrumento que se faz presente somente no homem e que é capaz de levar a efeito com mais eficácia os impulsos provenientes da Vontade. A razão nada mais é do que o modo de funcionamento de nosso cérebro, nosso “esquema cerebral”. A razão é, em Schopenhauer, secundária e instrumental, os impulsos são primários e determinantes. A razão é instrumento de grande valia na luta ininterrupta que o homem trava para manter sua própria existência. “Em toda parte da natureza vemos conflito, luta e alternância da vitória [...]” (MVR, § 27). Esta luta se repete entre todos os entes, no entanto, só o homem faz uso da razão como “instrumento de batalha”, de sobrevivência, e de expansão do poder da espécie, para quem luta quando pensa estar lutando para si (Cf. MVR, § 54).

Se a razão se mostra ao homem em sua relação com a realidade fenomênica, no outro extremo há uma impulsividade absoluta da qual a razão não participa. A noção de uma Vontade impulsiva e sem razão (*grundlos*) que subjaz sob todo fenômeno, é o princípio metafísico que perpassa todo o circuito do pensamento schopenhaueriano. Para Schopenhauer, a vida que se manifesta ao longo de milênios é a prova da supremacia do ciclo perpétuo impetrado pela Vontade. Inumeráveis quantidades de seres vivos se devoram mutuamente, regidos pelos impulsos provenientes da incansável vontade de viver, pois “cada animal só alcança sua existência por intermédio da supressão contínua do outro” (MVR, § 27). Esta

mesma vontade de viver acaba sempre por impor a morte, a dor e a guerra eterna de uns seres contra outros como uma condição fundamental da vida. “Cada grau de objetivação da Vontade combate com outros por matéria, espaço e tempo” (MVR, § 27). A Vontade não pode ser vista como uma realidade individual, pois não se trata de “minha vontade”, ou de uma vontade proveniente de uma escolha racional, mas sim como princípio universal que produz em todos os seres impulsos que nunca são definitivamente satisfeitos.

A Vontade não é teleológica e nem assume as rédeas da História como ocorria, por exemplo, na concepção do Absoluto hegeliano. A Vontade é um princípio sem finalidade que acaba por trazer em seu bojo os ciclos em que se dão os movimentos históricos, porém, sem a baliza de uma teleologia a ser alcançada. Não há uma meta ou sentido para os acontecimentos históricos. Schopenhauer não vê na História senão a repetição de empreendimentos que tentam construir algo duradouro, mas que inevitavelmente encontram sua derrocada, não trazendo em seu rastro evolução e nenhum acréscimo para a construção de um destino ou um patamar superior.

A “porta de entrada” para o conhecimento da Vontade é o corpo, isto por que “o corpo inteiro não é nada mais senão vontade objetivada, que se tornou representação”. No corpo se dá a atuação mais próxima e íntima da Vontade, ele é o objeto imediato, nele se revela mais claramente a experiência desta força impulsiva. “Por isso, em certo sentido, também se pode dizer: a vontade é o conhecimento *a priori* do corpo, e o corpo é o conhecimento *a posteriori* da vontade” (MVR, § 18).

A Vontade se revela pelo ser humano e em todos os outros seres como em um espelho. É no ser humano que a Vontade realiza o movimento de “voltar-se sobre si mesma”. A experiência dos impulsos, quando intuída intelectualmente, passa a ser o que Schopenhauer chama de um “autoconhecimento da Vontade” (Cf. MVR § 54). “Ora, o homem é a natureza mesma, e decerto no grau mais elevado de sua autoconsciência [...]” (MVR, § 54). O ser humano é o ente em que a Vontade atua e se revela de forma mais completa, pois além dos impulsos irracionais e instintivos presentes em outros animais, serve-se agora do intelecto não só para atingir o autoconhecimento, mas visando conhecer para poder atuar com mais eficácia. “O homem é o fenômeno mais perfeito da Vontade, [...]. No homem a Vontade pode alcançar a plena consciência de si, o conhecimento distinto e integral da própria essência tal qual esta se espelha em todo o mundo” (MVR, § 55).

Schopenhauer classifica a apreensão intelectual da Vontade quase como uma espécie de traição, pois a mesma, quando percebida pela racionalidade, abre-se à possibilidade de sua própria negação. No homem, ao mesmo tempo que se revela, a Vontade proporciona os meios de uma auto-negação. É no ser humano que a Vontade atinge a situação em que é capaz de “precaver-se” de si mesma (Cf. MVR, § 55). Deste modo, a razão que geralmente atua submetida aos desejos, pode inverter sua tarefa para atenuar a atuação da Vontade e, conseqüentemente, evitar o sofrimento gerado pela insatisfação perpétua que aflige os humanos. Mas esta auto-censura geralmente ocorre como exceção, no mais das vezes o homem experimenta uma força cega e impulsiva que o domina maquinalmente. Força que o impulsiona na tentativa de saciar uma gama enorme de insatisfações que irrompem continuamente, provocando também a experiência da vivência como sofrimento e dor. É a intuição fundamental da existência da Vontade como realidade fundamental que conduz Schopenhauer ao pessimismo e a uma atitude de renúncia da vida enquanto forma de afirmação dos desejos.

Só o homem é quem pode perceber a realidade impulsiva que o domina e da qual dificilmente escapa, entendendo assim que, na condição humana, como vivência individual, não pode haver um estado de felicidade plena, já que nunca se está livre de combate, dor ou morte. O sofrimento se dá justamente por desejarmos uma afirmação de nossa individualidade e esbarrarmos na impossibilidade dela ser levada a cabo. Nossa vontade individual sempre estará em conflito com outras vontades individuais. Schopenhauer crê que todos os que lançam um olhar amplo sobre a existência e percebem o império do substrato impulsivo que a tudo domina, adquirem uma visão pessimista da existência. Influenciado pela doutrina budista, Schopenhauer propõe o caminho do ascetismo como via de superação de tal estado. É como reação ao domínio da Vontade e seus efeitos, que ele desenvolve sua perspectiva moral alicerçada na compaixão. A Vontade não é uma novidade bem vinda, ela é considerada como o princípio metafísico que produz egoísmo e sofrimento no mundo. Schopenhauer associa a Vontade ao caráter culpado da existência, já que é a partir da atuação Dela que o sofrimento se instaura no mundo.

Schopenhauer propõe que a Vontade seja vista como unidade, como um princípio uno. A Vontade é o princípio metafísico por excelência. Tudo vem-a-ser por meio Dela. É o princípio universal que não só dá origem aos entes, mas que também os unifica como partícipes de uma e mesma experiência. Esta Vontade permanece,

em sua realidade última, una, mesmo enquanto ela se objetiva e se individualiza no mundo fenomênico. Para Schopenhauer, toda a individualidade e também a multiplicidade das Ideias, realidade primeira e mais objetiva da Vontade, possuem suas raízes profundas no mundo da Vontade (Cf. MVR, § 55). Ela nos imprime a afirmação de uma individualidade transitória e sofredora. O vivente sofre justamente pela impossibilidade de afirmação desta individualidade. A moral da compaixão proposta por Schopenhauer busca ser a via de superação desta individualidade sofredora. Schopenhauer recusa a razão como fundamento desta moral. A razão não pode ser um fundamento para uma moral porque está submetida ao *principium individuationis* e é justamente por estar subordinada a este princípio que busca a realização do homem enquanto indivíduo, ou seja, busca afirmar aquilo que não pode ser realizado. É pela superação do patamar em que nos vemos enquanto indivíduos que somos levados à visão da unidade de todos os seres, visão que desemboca na compaixão, corolário da moral ascética.²⁶

Quanto à Vontade e à noção de unidade, o próprio Schopenhauer já havia exposto uma ressalva em relação ao que significa dizer que ela é una:

Se a coisa-em-si, como acredito ter demonstrado de modo claro e suficiente, é a VONTADE, então esta, considerada nela mesma e apartada de seu fenômeno, permanece exterior ao tempo e ao espaço; por conseguinte não conhece pluralidade alguma, portanto é UNA. Mas, como já disse, una não no sentido de que um indivíduo, ou um conceito é uno, mas como algo alheio àquilo que possibilita a pluralidade, o *principium individuationis* (MVR, § 25).

A Vontade não é una no sentido próprio de unidade, essa é uma designação que só faz sentido para o princípio de razão. A Vontade é una em sua raiz, pois no caráter mais profundo do mundo não há a necessidade de um reconhecimento dos princípios que permitem a pluralidade de seres individuais. No nível mais profundo

²⁶ Nietzsche fará uma leitura muito própria da compaixão schopenhaueriana aproximando-a da compaixão cristã, quase que confundindo-a com esta. Assim, Nietzsche a combaterá tenazmente em sua filosofia posterior ao *Nascimento da tragédia*, tendo na compaixão, o maior óbice em relação à Schopenhauer, pois compreende que o sentimento de compaixão não estaria imbuído simplesmente de uma atitude nobre e altruísta, e sim, nada mais seria do que uma saída moral de impulsos fracos, incapazes de suportar a luta e a multiplicidade que constitui o vir-a-ser.

em que a Vontade atua não há diferenciações entre os entes. Todos provêm e são ligados por uma mesma realidade volitiva²⁷.

Para Schopenhauer, é somente a partir das objetivações da Vontade que as diferenciações entre entes particulares passam a existir e o primeiro passo em direção à objetivação ocorre pelo surgimento das formas universais, as Ideias²⁸. Pela utilização do termo “Ideia” Schopenhauer declaradamente procura estabelecer uma correspondência com o sentido que o termo assumiu na filosofia de Platão. A ideia aqui é entendida enquanto protótipo que serve à objetivação da Vontade.

Schopenhauer entende que as Ideias Universais são provenientes da Vontade como um primeiro nível de objetivação, e é também a Vontade não só a força da qual emanam as Ideias, mas também é a força natural que realiza a objetivação destas Ideias enquanto fenômenos subordinados ao princípio de individuação. À atuação da Vontade como geradora de Ideias e de objetos empíricos, Schopenhauer dá o nome de *objetidade* (*Objektität*) da Vontade. As Ideias estão, desta forma, ligadas à força natural imanente que produz o mundo por meio desta objetidade. Na natureza, uma espécie corresponde a uma Ideia, e esta é eterna. As Ideias sendo objetivadas, ou seja, ao emergirem enquanto objetos no mundo, exprimem o esforço da Vontade em seu processo de realizar-se no mundo objetivo. A arte, o que inclui também a filosofia, é a via de acesso privilegiada ao conhecimento das Ideias, pois o artista desprende-se momentaneamente do querer-viver para poder então contemplar estas Ideias. Além dos artistas em geral,

²⁷Na metafísica de artista elaborada por Nietzsche, de modo análogo à observação schopenhaueriana, é conferida ao impulso dionisíaco a capacidade de proporcionar o sentimento que faz esvaecer toda a diferenciação entre os entes particulares. Pelo dionisíaco, o *principium individuationis* deixa de atuar, não havendo mais distinção entre um e outro impulso. Estabelece-se, quase que misticamente, a experiência de uma comunhão com a unidade natural do qual todos os entes derivam. O dionisíaco não elimina a multiplicidade dos entes, apenas anula temporariamente o princípio que afirma os limites entre um e outro, condição de qualquer relação na multiplicidade. É, portanto, a partir de si mesma que a Vontade schopenhaueriana pode ser considerada uma unidade, assim como, numa perspectiva nietzschiana, a partir do momento em que os impulsos dionisíacos atuam, a individualidade desaparece, não havendo mais distinção entre os entes, pois o princípio de razão não está mais a atuar de modo a tornar esta distinção possível.

²⁸ Pode-se dizer que Schopenhauer aboliu a dualidade no que diz respeito à defesa da existência de dois mundos distintos, mas ainda mantém a perspectiva de que o mundo, em sua imanência, possui duas facetas a partir das quais pode ser considerado. Aproxima-se, porém, de Platão ao utilizar-se do termo “Ideia”, no sentido de serem protótipos para a objetivação da Vontade. Ele compreende que a Vontade, as ideias provenientes desta, e suas conseqüentes representações, compõem um conjunto único, não havendo “dois mundos”, apenas duas formas de encarar o mesmo mundo: ora como Vontade, como impulso primordial, ora como representação, ou seja, como fenômenos representados no tempo e espaço regidos pelo princípio de causalidade.

Schopenhauer concede à figura do gênio²⁹ um lugar privilegiado, por uma capacidade superior em contemplar as Ideias, é o que pode contemplar e conceber as Ideias com mais profundidade. Ao ter acesso às Ideias, o artista, e principalmente o gênio, contenta-se com a sua contemplação, sem a necessidade de levar adiante o processo volitivo que as realiza como objeto.

Segundo José Thomaz Brum, é preciso distinguir em Schopenhauer duas noções: Ideia e conceito. Enquanto a Ideia ocupa um lugar intermediário entre a *coisa-em-si* e o fenômeno, “o conceito tem uma função somente utilitária: ele conhece as relações entre os objetos mas não os objetos eles mesmos. Os conceitos visam ao conhecimento dos objetos presos na rede do tempo e do espaço, logo, no mundo fenomênico” (BRUM, 1998, p. 89). Enquanto a Ideia diz respeito ao puro conhecimento, o conceito está submetido ao princípio de razão, e, portanto, aos desígnios efetivos da Vontade.

A arte, por meio da contemplação, consegue deixar momentaneamente suspenso o princípio de razão, através do qual todo processo de objetivação e individuação ocorrem (Cf. MVR, § 36).

Entretanto, qual modo de conhecimento considera unicamente o essencial propriamente dito do mundo, alheio e independente de toda relação, o conteúdo verdadeiro dos fenômenos, não submetido a mudança alguma e, por conseguinte, conhecido com igual verdade por todo o tempo, numa palavra, as Ideias, que são a objetividade imediata e adequada da *coisa-em-si*, a Vontade? – Resposta: é a Arte, a obra do gênio. Ela repete as Ideias eternas apreendidas por pura contemplação, o essencial e permanente dos fenômenos no mundo, que, conforme o estofo em que é repetido, expõe-se como arte plástica, poesia ou música. Sua única origem é o conhecimento das Ideias, seu único fim é a comunicação deste conhecimento. [...] A roda do tempo pára. As relações desaparecem. Apenas o essencial, a Ideia, é objeto da arte. – Podemos, por conseguinte, definir a arte como o modo de consideração das coisas independentemente do princípio de razão, oposto justamente à consideração que o segue, que é o caminho da experiência e da ciência (MVR, § 36).

²⁹ O tema que envolve a questão do gênio artístico é bastante presente na filosofia schopenhaueriana e também será cara à filosofia de Nietzsche. Devido à complexidade da questão e também pelo fato de não fazer parte do enfoque principal do presente trabalho, o tema não será aqui abordado com a profundidade que ele requer. De modo geral, Schopenhauer compreende o gênio como um artista privilegiado dotado de uma capacidade superior para acessar, contemplar e comunicar as Ideias. “O gênio possui tão-somente um grau mais elevado e uma duração mais prolongada daquele modo de conhecimento [das Ideias], o que lhe permite conservar a clareza de consciência exigida para reproduzir numa obra intencional o assim conhecido, reprodução esta que é a obra de arte. Por tal obra o gênio comunica aos outros a Ideia apreendida, a qual, portanto, permanece imutável, a mesma” (MVR, §37).

Contemplar a Ideia é contemplar o que há de universal no mundo e o autêntico conhecimento é aquele que não tem mais nenhuma relação com o querer-viver. O gênio é aquele que intuitivamente acessa as puras Ideias. Essa contemplação propicia satisfação estética, é uma satisfação proporcionada pelo puro conhecimento não regido pelo princípio de razão submetido à Vontade. É a pura contemplação das Ideias que satisfaz o gênio. Schopenhauer assume uma concepção estética que vai muito além da simples obra de arte, apesar de considerar esta como uma forma mais direta de contemplação da Ideia, entende que a contemplação e satisfação estética podem ser estendidas e ampliadas.

Por consequência, também a satisfação estética é essencialmente uma única e mesma, seja provocada por uma obra de arte, seja imediatamente pela intuição da natureza e da vida. A obra de arte é simplesmente um meio de facilitação do conhecimento da Ideia, no qual repousa aquela satisfação. Que a Ideia se nos apresenta mais facilmente a partir da obra de arte do que imediatamente a partir da natureza ou da efetividade, isso se deve ao fato de o artista, que conheceu só a Ideia e não mais a efetividade, também ter reproduzido puramente em sua obra a Ideia separada da realidade efetiva com todas suas contingências perturbadoras (MVR, § 37)

Este gesto de estender a experiência estética para além da obra de arte mostra-se fundamental para a abordagem schopenhaueriana, é uma perspectiva filosófica assumida por ele que demonstra claramente a influência do Romantismo Alemão. O gesto que considera a natureza como parte de uma realização estética ou que a expõe como importante meio de contemplação, repete uma perspectiva que em grande medida já havia sido assumida por Schelling em sua abordagem da natureza e do Absoluto conforme visto no início deste capítulo. Posteriormente, esta perspectiva será assumida e aprofundada por Nietzsche em *O nascimento da tragédia* como veremos no próximo capítulo. É evidente que toda a concepção schopenhaueriana da arte está ligada à sua concepção de Ideia, e esta deve-se, em grande medida, à abordagem platônica da teoria das Ideias tal como exposta em *A República*³⁰. Schopenhauer, porém, concede à arte uma função fundamental,

³⁰ Apesar da relevância da questão que envolve a análise das semelhanças e diferenças entre Schopenhauer e Platão no que diz respeito à abordagem das Ideias e da arte, entende-se que não há espaço para um aprofundamento do tema no presente trabalho. Resumidamente, pode-se apontar que a arte, na exposição que Platão faz dela em *A República*, é inicialmente criticada e até rebaixada quando se leva em consideração alguns aspectos, e isto se dá basicamente por dois motivos principais: um teórico e outro prático. No sentido teórico a arte não apresenta a capacidade de expor diretamente e de modo mais claro as Ideias, isto porque constitui a cópia dos fenômenos, ou seja, é uma cópia da cópia, já que os fenômenos são cópias imperfeitas das Ideias Universais. “Pois

resgata-a como campo privilegiado em que as Ideias são reveladas e contempladas, coisa que Platão enfaticamente havia rejeitado na *República*. O passo de superação que o filósofo da Vontade busca realizar diz respeito à designação da Vontade como sendo anterior às Ideias, como sendo inclusive a fonte de todas as Ideias, as quais nada mais seriam do que a primeira e mais direta forma de objetividade da Vontade, constituindo a faceta primeira e eterna daquilo que depois aparece como fenômenos transitórios e passageiros.

A natureza e a vida, já em Schopenhauer, podem ser consideradas sob uma perspectiva estética como obras de arte, porém, como encontram-se submetidas à efetividade da Vontade, não podem manifestar diretamente as Ideias em sua forma pura, como puro objeto do conhecimento. A arte acessa as Ideias, ao acessá-las pode contemplar um nível anterior à representação fenomênica. A contemplação consiste em captar a Ideia Universal que está por trás de cada fenômeno particular. Isto pode revelar-se esteticamente na obra de arte. Esta contemplação estética da Ideia possibilita libertar-se “da própria vontade e de suas relações, [...] apreendendo somente a Ideia alheia a qualquer relação, por conseguinte detendo-se de bom grado em sua contemplação, conseguintemente elevando-se por sobre si mesmo, sua pessoa, seu querer” (MVR, § 39) A contemplação estética da Ideia possibilita uma quietude, uma paz, um descanso momentâneo para o império dos desejos. Na experiência estética que acessa as Ideias, a música, como veremos no último capítulo, constitui uma arte privilegiada, já que esta acessa a fonte de todas as Ideias: possibilita a apreensão estética da própria Vontade.

bem, leva isto em consideração: o criador de imagens, o imitador, não entende nada da realidade, só conhece a aparência” (PLATÃO, 1997, cap. X) A arte, para Platão, não apresenta um papel importante no processo gnosiológico, pelo contrário, pode constantemente nos iludir a respeito do conhecimento verdadeiro que se encontra por detrás das aparências fenomênicas. No sentido prático, a arte não teria maior utilidade já que não aperfeiçoaria as práticas e escolhas morais dos homens tornando-os melhores, já que os afastam das considerações racionais das coisas; pelo contrário, a poesia, por exemplo, poderia corromper os homens ao fazê-los admirar atos repugnantes e reprováveis nela narrados, isso porque estes atos não nos afetam diretamente, mas a um personagem distante de nossa realidade (Cf. PLATÃO, 1997, cap. X).

2 – A METAFÍSICA DA VONTADE E A GÊNESE DO DIONISÍACO

2.1 DIONISÍACO, APOLÍNEO E UNO-PRIMORDIAL

A Vontade constitui o eixo a partir do qual se estrutura toda a metafísica de Schopenhauer, sua gênese está relacionada ao desenvolvimento da metafísica alemã desde Leibniz, é fruto da questão que se pergunta pela origem dos impulsos, dos desejos, do irracional e das forças naturais, enfim, é a pergunta de circunscrição metafísica pela origem da força motriz produtora e condutora do existente que leva Schopenhauer à abordagem da Vontade. Também mostra-se relevante o fato de a metafísica da Vontade encontrar seu lugar e seu auge no ambiente cultural permeado pelo idealismo e Romantismo alemães³¹, ambiente favorável a uma abordagem que une os impulsos mais íntimos da natureza a uma perspectiva estética vigorosa. Schopenhauer aborda a Vontade como uma unidade dos impulsos, como a camada mais íntima e essencial que precede a realidade fenomênica, o mundo das representações. O mundo pode ser considerado de duas formas básicas: como uma Vontade una, anterior e independente de qualquer fundamento racional, a partir da qual todos os entes surgem e permanecem sob o domínio de uma miríade de desejos que compõe a própria Vontade; ou como fenômenos, aquilo que conhecemos a partir do princípio de razão, o qual possibilita a representação e individuação dos entes por meio do espaço e do tempo,

³¹ Sobre o ambiente em que a filosofia da Vontade ganhou seu espaço e repercussão, Heidegger, em em exageradas e contínuas demonstrações de menosprezo por esta matriz filosófica, afirma que “Schopenhauer considerou o fato de ter sido lido avidamente pelos eruditos como uma vitória filosófica sobre o idealismo alemão. Todavia, ele não ganhou uma posição de destaque no interior da filosofia por volta dessa época porque sua filosofia derrotou filosoficamente o idealismo alemão, mas porque não estavam mais à sua altura. Essa decadência transformou Schopenhauer em grande homem, o que teve, por consequência, o fato de a filosofia do idealismo alemão, [...] ter caído no esquecimento” (HEIDEGGER, 2007, p. 58). No parágrafo seguinte Heidegger observa: “A vontade é, em si, ao mesmo tempo criadora e destruidora. [...] Antes da caracterização genérica do conceito nietzschiano de vontade, foi feita uma breve referência à tradição da metafísica, a fim de indicar que a concepção de ser como vontade não tem, em si, nada de estranho” (HEIDEGGER, 2007, pp. 58-59). Com estas observações, Heidegger dá a entender que o momento histórico para o surgimento de uma filosofia que encampasse o conceito de Vontade constitui-se praticamente como uma imposição do ser. Nisto, independe se o termo ganhou força através de Schopenhauer num momento de declínio do idealismo, o que importa, segundo Heidegger, é que Nietzsche engendrou-o de um modo mais incisivo e abrangente: a vontade como potência (Cf. HEIDEGGER, 2007, p. 59). Adota-se aqui, porém, contra Heidegger, a compreensão de que sem a abordagem romântica dos impulsos e sem a radicalização do tema pela filosofia de Schopenhauer, vontade à potência não poderia tornar-se um conceito tão abrangente e significativo no pensamento nietzschiano. Vontade à potência é a forma mais radical de auto-afirmação da vontade.

complementados pela relação de causalidade. A Vontade deve ser estudada no campo metafísico, já as representações tornam-se o objeto próprio da ciência.

Nietzsche, por sua vez, faz uso dos termos dionisíaco e apolíneo como designadores de impulsos artísticos que, inicialmente, podem ser identificados na própria natureza. São como poderes artísticos que “irrompem da própria natureza, e nos quais os impulsos artísticos desta se satisfazem [...]” (GT/NT, § 2). “Pensemos como os universos artísticos, separados entre si, do *sonho* e da *embriaguez*” (GT/NT, §1). Como impulsos estéticos “naturais”, eles são estendidos ao “artista humano” que, um “imitador” que realiza sua arte sob o domínio de um ou outro impulso.

Ao apresentar a sua novidade, o dionisíaco, Nietzsche recorre ao ambiente filosófico e ao vocabulário schopenhaueriano. Se em Schopenhauer a metafísica dos impulsos se dá por meio da Vontade, em Nietzsche a “metafísica de artista” é exposta por meio do dionisíaco³². Antes de um procedimento avaliativo que tem como foco a relação entre o dionisíaco nietzschiano e o conceito metafísico de Vontade tal como exposto em *O nascimento da tragédia*, é preciso também lembrar que a origem do dionisíaco nietzschiano é tributária, primeiramente, de Dioniso enquanto divindade Grega³³ e dos festejos e manifestações artísticas celebrados em sua homenagem. Nietzsche, em *A visão dionisíaca de mundo*, seu texto preparatório ao *Nascimento da tragédia*, busca primeiramente expor o lugar que Dioniso e o dionisíaco ocuparam enquanto dispositivos de desenvolvimento da arte trágica entre os gregos. Dioniso é divindade que “irrompia tempestuoso da Ásia”; que vem até os helenos a partir de “um culto à natureza”, culto este “que entre os asiáticos significa

³² Safranski em *Romantismo: uma questão alemã*, entende que a compreensão dos fundamentos em Nietzsche e em Schopenhauer se dão a partir de uma leitura romântica do mundo: “O mundo do desejo em Schopenhauer ou o mundo do dionisíaco em Nietzsche: ele é também o mundo romântico noturno. A ideia romântica de que a luz do nosso entendimento não pode abranger todo o nosso ser, de que nós estamos ligados mais intimamente ao processo vital do que nossa razão quer acreditar – esta convicção que encontrou na filosofia do desejo de Schopenhauer uma expressão tão incisiva continua a agir em Wagner e em Nietzsche. Nisso eles são românticos, como o próprio Schopenhauer também o era (SAFRANSKI, 2010, p. 247).

³³ Dioniso é divindade grega que em sua definição mais corrente é aceito como um *deus estrangeiro*. Segundo Heródoto, o culto a Dioniso teria vindo do Egito e os gregos o consideravam como um dos menos antigos de seus deuses. Já para Eurípedes, em *As bacantes*, a origem de Dioniso estaria na Lídia e Frígia antes de chegar a Tebas no Egito. Na Ática do século V, as festas a Dioniso tornam-se eventos regulares que envolvem todas as classes. As mênades (ou bacantes) eram mulheres que participavam do culto a Dioniso praticando atos orgiásticos nos festejos dedicados à divindade. Entende-se que as tragédias nasceram por meio do culto a Dioniso; nestas representações teatrais os atores usavam máscaras para não só desprender-se da subjetividade pela impessoalidade, mas também para representar as várias facetas do deus, tais como as paixões, a rebeldia e a irracionalidade (Cf. BARBOSA, 2008, pp. 2-6).

o mais cru desencadeamento dos impulsos (*Triebe*) mais baixos”; divindade que se manifesta no mundo helênico como “uma festa de libertação do mundo”, festa que “reconcilia homem e natureza”; como um impulso que por um tempo determinado elimina os vínculos sociais e todas as diferenças: “Todos os impulsos sublimes de sua essência revelam-se nesta idealização da orgia” (DW/VD, § 1).

Nietzsche considera que a introdução de Dioniso entre os cultos helênicos proporcionou uma tensão que pôs em risco o culto apolíneo já estabelecido. “Nunca, todavia, a helenidade esteve em maior perigo do que na tempestuosa irrupção do novo deus. Nunca, por sua vez, a sabedoria do Apolo délfico se mostrou numa luz mais bela” (DW/VD, § 1). A tensão inicial entre os dois impulsos estéticos engrandeceu a arte e beleza trágica. O risco de possível disputa entre as divindades por um predomínio no espírito helênico logo transformou-se “passo a passo numa semicatividade”, “Apolo e Dioniso, ambos os deuses saíram vencedores da disputa [...]” (DW/VD, § 1). A possível batalha transforma-se em complementaridade, ambas as divindades saem fortalecidas e exprimem-se com maior vigor através de suas modalidades artísticas próprias.

Quanto mais forte medrava o espírito da arte apolínea, mais livre se desenvolvia o deus irmão Dioniso: ao mesmo tempo que o primeiro chegava ao completo aspecto imóvel da beleza, no tempo de Fídias, o outro interpretava na tragédia o enigma e o horror do mundo, exprimindo na música trágica o mais íntimo pensamento da natureza, o tecer da Vontade em e para além de todos os fenômenos (DW/VD, § 1).

Um dos impulsos ressaltava a beleza fenomênica por meio da plasticidade artística das linhas perfeitas presentes na escultura grega. O outro exprimia o ímpeto e movimento da Vontade por meio da música.

O dionisíaco e a arte dionisíaca jogam com a embriaguez e o arrebatamento. Por meio destes, “o *principium individuationis* é rompido [...], o subjetivo desaparece inteiramente diante do poder irruptivo do humano-geral, do natural-universal” (DW/VD, § 1). Pela experiência da arte dionisíaca é rompida “magicamente” toda a individuação. Os limites estabelecidos entre os homens, com suas hierarquias, castas e distinções de poderes desaparecem e assim homem e natureza não parecem mais distintos, mas reconciliados. Nesta “comunhão”, o homem torna-se uma unidade com a totalidade natural. Esta espécie de transfiguração e êxtase pela arte proporciona um encantamento praticamente místico, um “feitiço” capaz de

alterar todo o modo de o artista relacionar-se com o seu meio. Em um apontamento privado Nietzsche observa: “o homem dionisíaco era enfeitiçado, via também o seu ambiente enfeitiçado” (Fragmento 3 [12], Inverno de 1869-70).

Em *O nascimento da tragédia* a explanação torna-se mais ampla e densa, Dioniso é apresentado como a divindade que proporciona o estado de embriaguez, também é a divindade que representa as forças de geração e degeneração que agem subterraneamente proporcionando o vir-a-ser. Há uma sensação de perda de toda representação individual dos entes, pois Dioniso neutraliza o *principium individuationis*, o princípio possibilitador da identidade e imagem individual. Como em um estado de embriaguez, o artista dionisíaco experimenta do sentimento de unidade com a faceta mais impulsiva do mundo; ocorre a experiência de uma comunhão com a totalidade natural; a música surge como a modalidade capaz de expressar esta comunhão, sem o uso das palavras, transmitindo o sentimento de tal encantamento. Nietzsche também expõe detalhadamente os atributos de Apolo, divindade que rivaliza com Dioniso. Apolo é o deus do sonho, das imagens oníricas e divinatórias, também é o deus plasmador das formas, da clareza, do contorno nítido e da individualidade expresso por meio do *principium individuationis*. “Apolo, na qualidade de deus dos poderes configuradores [...] reina também sobre a bela aparência do mundo interior da fantasia” (GT/NT, § 1). A bela aparência do mundo do sonho constitui precondição de toda arte plástica e também da poesia. O artista apolíneo, como em um estado onírico, é dominado pela visão de belas imagens.

A visão apolínea não constitui uma novidade na interpretação da cultura grega. Alguns teóricos alemães, tais como Johann Joachim Winckelmann³⁴, já haviam, bem antes de Nietzsche, caracterizado a cultura grega como portadora de uma sereno-jovialidade pautada no culto à bela aparência, a qual teria servido de estatuto para todo o esplendor de sua cultura. Segundo Pedro Süsskind, em seu artigo *A Grécia de Winckelmann*, Winckelmann interpreta a arte grega como

³⁴Johann Joachim Winckelmann(1717-1768), teórico que se tornou uma referência importante no que diz respeito à interpretação da arte grega e de como ela teria se estruturado e se firmado como referência de estilo artístico caro ao classismo alemão, principalmente o que se estabeleceu em Weimar. Apesar de Winckelmann ter se dedicado mais à análise do estilo das esculturas gregas, é na literatura e, sobretudo, nos poetas alemães, dentre os quais Goethe e Schiller, que se observa uma repercussão mais acentuada da interpretação que Winckelmann realiza da arte grega (Cf. Süsskind, 2008).

expressão de tranquilidade, comedimento e grandeza, e também como um modelo de *belo* a ser seguido por aqueles que almejam uma arte de padrões estéticos elevados. Os gregos teriam conseguido expressar, pela arte, o sofrimento dos heróis trágicos, porém, ao fazê-lo, não exaltam a dor, mas a atitude serena e contemplativa daqueles que a enfrentam, como de quem se mantém imperturbável diante do sofrimento e é forte o suficiente para suportá-lo. Esta é uma interpretação influenciada grandemente pela perspectiva romântica, que tem na estética de Kant, principalmente por meio das noções de *belo* e *sublime*, um cabedal conceitual suficiente para enriquecer toda discussão estética romântica direcionada aos gregos e à arte em geral. É sob a premissa de que “para ser grande é preciso imitar os antigos”, principalmente os gregos, que Winckelmann defende um retorno ao estilo helênico. Esse esforço encontra eco nos escritores e poetas alemães mais do que nos escultores, dado curioso se observarmos que o foco da análise de Winckelmann era a escultura. Por intermédio de Goethe e Schiller, a leitura que Winckelmann realiza da arte grega chega até a filosofia de Nietzsche, que assume a necessidade de aprender com os gregos como é possível elevar-se por meio do desenvolvimento de uma arte que possua a força da arte trágica, porém, assumindo uma leitura que não contempla apenas a perspectiva apolínea. Segundo Süsskind,

Nietzsche questiona a concepção resultante dos esforços dos autores do século anterior. No entanto, esse questionamento não abandona a concepção anterior, mas a incorpora a uma perspectiva mais abrangente, que inclui, ao lado do impulso apolíneo delineado pelos grandes nomes da literatura alemã do século XVIII, o impulso dionisíaco (SÜSSEKIND, 2008, p. 76).

Nietzsche pretende ultrapassar a visão da arte grega como portadora de uma sereno-jovialidade que remete a uma atitude contemplativa e, para tanto, introduz o dionisíaco como elemento fundamental à elevação estética dos gregos. Parece possível determinar que a introdução do dionisíaco nietzschiano na interpretação dos gregos teve como inspiração básica a metafísica da Vontade complementada pelo Romantismo Alemão, não se tratando, obviamente, de uma concepção elaborada de forma independente e inédita por Nietzsche. Como já apontado, a questão dos impulsos naturais (força natural) já constituía um tema central para o Romantismo e a filosofia desde o século XVIII, temas estes desenvolvidos por Schiller, Goethe e Schelling.

Ao introduzir o dionisíaco, Nietzsche trilha pela senda romântica que concebe o arrebatamento estético como um sentimento místico de unidade com as forças da natureza (como o sublime de Schiller), como uma espécie de rendição àquilo que gera o indivíduo e que ao mesmo tempo é capaz de aniquilá-lo. Nietzsche confere ao dionisíaco a condição de uma “realidade inebriante que novamente não leva em conta o indivíduo, mas procura inclusive destruí-lo e libertá-lo por meio de um sentimento místico de unidade.” (GT/NT, § 2) Como já visto, esta comunhão com a natureza por meio da arte é trabalhada de modo especial por Schelling em sua tentativa de conciliar o subjetivo e objetivo, a natureza e o espírito.

Mas uma outra perspectiva em Nietzsche que se tornará marcante desde seu primeiro texto: o filósofo introduz a precedência da força e do espírito belicoso como essenciais à afirmação de uma cultura trágica como a grega. Estas são características que desmentem a prevalência de uma sereno-jovialidade entre os gregos. A presença constante da guerra e da morte é que torna premente a necessidade de uma arte apolínea, uma arte que pudesse transmutar os horrores da existência em beleza. Na interpretação de Nietzsche a presença de um dionisismo primitivo, espécie de barbárie dionisíaca, precede o desenvolvimento do espírito apolíneo. Há um “enorme abismo que separa os *gregos dionisíacos* dos bárbaros dionisíacos”. Isto porque as celebrações puramente dionisíacas, derivadas de um culto oriental, consistiam “numa desenfreada licença sexual”, em que os instintos eram liberados “até alcançarem aquela horrível mistura de volúpia e crueldade [...]” (GT/NT, § 2). Foi o Dioniso recém chegado do oriente com sua impetuosidade e desmesura bárbara, orgiástica e caótica, que despertou a necessidade de se elevar um impulso “apaziguador”, capaz de trazer algum equilíbrio ao mundo grego. A necessidade helênica de apaziguar a barbárie instaurada torna desejável o impulso solar apolíneo. Só Apolo era capaz de proteger os gregos de serem destruídos pela própria força.

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 [...] (GT/NT, § 2).

O domínio do dionisíaco bárbaro é anterior ao domínio apolíneo, o domínio de um “dionisíaco brutalmente grotesco” predominou no ambiente grego pré-clássico.

Os gregos criaram todo um mundo mágico e onírico por meio dos mitos olímpicos e de uma visão apolínea que desviasse o olhar dos horrores da existência. O espírito apolíneo possui a função de tornar a existência suportável.

Para poderem viver, tiveram os gregos, levados pela mais profunda necessidade, de criar tais deuses, [...] da primitiva teogonia titânica dos terrores, se desenvolveu, em morosas transições, a teogonia olímpica do júbilo, por meio do impulso apolíneo da beleza – como rosas a desabrochar da moita espinhosa (GT/NT, § 3).

Um povo que experimentava tão intensa e sensivelmente a vida, não teria sobrevivido se não transfigurasse sua condição em uma realidade apolínea. “A ‘vontade’ helênica colocou diante de si um espelho transfigurador” (GT/NT, § 3). O impulso apolíneo seduz o grego a continuar desejando a vida em meio aos horrores da existência. Apolo exerceu um papel importante, como um bálsamo curativo de feridas que, de outro modo, estariam muito expostas à dor que impede o gozo. Num gesto de reconciliação, a ação de Apolo sobre os gregos tirou momentaneamente das mãos do poderoso dionisíaco as armas destruidoras, reconciliação esta efetivada por meio da arte. Para Nietzsche, este é o grande acontecimento que propiciou o ápice da arte grega. “Era a reconciliação de dois adversários, com a rigorosa determinação de respeitar doravante as respectivas linhas fronteiriças [...] (GT/NT, § 2)”.

Este “pacto de paz” proporcionou o surgimento da arte dionisíaca, representando um elo do homem com seus instintos mais primitivos, uma redenção através da arte, fazendo com que natureza e homem se reconcilhassem. “Naqueles festivais gregos prorrompia como que um traço sentimental da natureza, como se ela soluçasse por seu despedaçamento em indivíduos” (GT/NT, § 2). Este lamento da natureza era superado pelo rompimento do *principio individuationis* alcançado pelo êxtase dionisíaco. O mundo grego apolíneo escondia, como por meio de um véu, o fato de que por baixo de toda a individualidade expressa de forma apolínea, há um mar de impulsos dionisíacos que não reconhecem nenhuma individualidade. Ao “demolir pedra por pedra” o mundo apolíneo, Nietzsche quer trazer à luz o conhecimento de que toda cultura apolínea se assenta necessariamente sob um fundo dionisíaco. “Agora se nos abre, por assim dizer, a montanha mágica do Olimpo e nos mostra as suas raízes” (GT/NT, § 3). Tal posição assumida por Nietzsche talvez pudesse ser transcrita da seguinte forma: agora se nos abre, por

assim dizer, a montanha mágica dos *fenômenos*, e nos mostra as suas raízes [a Vontade].

Em outra passagem de *O nascimento da tragédia* Nietzsche observa:

Vejo Apolo diante de mim como o gênio transfigurador do *principium individuationis*, único através do qual se pode alcançar de verdade a redenção na aparência, ao passo que, sob o grito de júbilo místico de Dioniso, é rompido o feitiço da individuação e fica franqueado o caminho para as Mães do Ser, para o cerne mais íntimo das coisas (GT/NT, § 16).

A redenção apolínea pela aparência não poderia ser a redenção pelo *belo* de Kant, o contentamento estético que se tem diante de um objeto representável? Certamente há uma provável relação por via indireta cujo aprofundamento não cabe aqui. Já Dioniso permite o rompimento do *principium individuationis*, conduzindo ao caminho do “cerne mais íntimo das coisas”. Dioniso, agora conciliado com seu rival, pode oferecer um caminho para além do que o *véu de maia* esconde, proporcionando a experiência de uma unidade estética e mística com a Vontade sem o risco da aniquilação. Dioniso permite o elo entre os domínios da Vontade e o mundo dos homens. O dionisíaco, ao realizar esta comunhão, repele todos os impulsos morais e não propicia um julgamento da Vontade. A natureza não julga, assim todo juízo desaparece, inclusive os juízos morais, os quais perdem qualquer sentido ou valor. O impulso dionisíaco apenas celebra com a natureza seus ciclos, suas gerações e degenerações. O despedaçamento da Vontade, experimentado esteticamente pelo dionisíaco, faz unir, pelo sentimento de unidade, homem e natureza.

Por isso, naqueles estados irrompe, como que um impulso sentimental da Vontade, um “suspirar da criatura” por algo que foi perdido: desde o mais alto prazer (*Lust*) ressoa o grito de terror, o anelante soar do lamento por uma perda (*Verlust*) irreparável. A natureza exuberante celebra as suas saturnais e os seus funerais ao mesmo tempo (DW/VD, § 1).

Prazer e desprazer são componentes inerentes ao vir-a-ser da Vontade. Ela comporta este despedaçamento e também o ciclo natural de geração e degeneração. Pelo dionisíaco participamos de seu lamento e também seu êxtase,

fruto da sensação de comunhão com a pluralidade de entes que compõe a totalidade natural.

No § 1 de *A visão dionisíaca de mundo* podemos encontrar:

Na embriaguez dionisíaca, no impetuoso percorrer de todas as escalas da alma, por ocasião das agitações narcóticas ou na pulsão da primavera (*Frühlingstrieb*), a natureza se expressa em sua força mais elevada: ela torna a unir os seres isolados e os deixa se sentirem como um único; de modo que o *principium individuationis* surge como um estado persistente de fraqueza da Vontade. Quanto mais a Vontade está degradada, tanto mais tudo se despedaça em indivíduos isolados, tanto mais egoísta e arbitrário é desenvolvido o indivíduo, tanto mais fraco é o organismo ao qual ele serve (DW/VD, § 1).

Pelo dionisíaco se percorre todas “as escalas da alma”, os sentimentos mais profundos são aflorados, revelando o sentimento de unidade que foi perdido por meio do despedaçamento da Vontade. Esse despedaçamento, Nietzsche traduz como desagregação de força da própria Vontade. Chama a atenção a última frase, pois nela Nietzsche deixa antever de forma indireta uma questão fundamental para sua filosofia madura: a questão da relação de forças que atuam na constituição do que se entende por indivíduo, forças que são concatenadas na formação do corpo enquanto organismo e que podem demonstrar maior ou menor potência dos impulsos constituintes presentes em cada indivíduo. Esta constitui uma questão importante que Nietzsche desenvolverá com mais propriedade em sua filosofia madura.

Em *O nascimento da tragédia* observa-se o uso do termo Vontade num sentido muitas vezes semelhante ao empregado por Schopenhauer. Há, porém, um outro termo que facilmente pode ser considerado um correlato da Vontade, que é a noção de Uno-primordial. O Uno-primordial é uma espécie de personificação da Vontade, é apontado por Nietzsche como o eterno padecente, pleno de contradição, que precisa se redimir através da produção da aparência. Personifica o próprio processo criador espontâneo e natural. Como artista supremo, cria o mundo para seu próprio deleite, sendo nós, humanos, assim como toda a natureza, obras de arte desta “força criadora”. O Uno-primordial surge no filosofar nietzschiano como o próprio fundamento estético do mundo. Por isso, Nietzsche afirma que “só como fenômeno estético podem a existência e o mundo justificar-se eternamente [...]” (GT/NT, § 5). Isto significa entender que é só esteticamente que o vir-a-ser, e o

próprio homem inserido nele, podem ganhar algum sentido: somente como obra de arte e como espaço de criação a vida pode adquirir algum sentido. Em *O nascimento da tragédia* não se considera o mundo sob outra perspectiva que não seja a de artista. A partir disso, a noção de Uno-primordial subsume o fundamento de um artista primordial,

aquele ser que, na qualidade de único criador e espectador dessa comédia da arte, prepara para si mesmo um eterno desfrute. Somente na medida em que o gênio, no ato da criação artística, se funde com o artista primordial do mundo, é que ele sabe algo a respeito da perene essência da arte; [...] (GT/NT, § 5).

Apesar destas considerações nietzschianas, o Uno-primordial ainda ocupa no esquema nietzschiano um papel não muito claro, sendo, muito provavelmente, o que Nietzsche naquele momento entendia como sendo a própria essência do mundo, ou o que poderia equivaler ao que Schopenhauer entendia como Vontade. Cabe observar que o termo Uno-primordial aparece em apenas três parágrafos de *O nascimento da tragédia*, sendo utilizado o próprio termo Vontade na maioria das vezes em que se busca uma referência ao aspecto essencial do mundo, assumindo o mesmo sentido utilizado pela metafísica de Schopenhauer. Schopenhauer não usa o termo Uno-primordial e considera a Vontade como unidade da qual tudo “brota”, Ela faz do mundo fenomênico um espelho a expressar o conflito Dela consigo mesma.

Em *O nascimento da tragédia*, os atributos que Nietzsche concede ao Uno-primordial são praticamente idênticos aos atributos da Vontade. É praticamente impossível achar outro correlato para ele que não seja a Vontade. O Uno-primordial é a Vontade. É o “eterno contraditório, pai de todas as coisas” (GT/NT § 4), que necessita da arte para poder redimir-se de sua inerente contradição e sofrimento. O “Uno-primordial, enquanto o eterno-padecente e pleno de contradição necessita, para a sua constante redenção, também da visão extasiante, da aparência prazerosa” (GT/NT, § 4). E nós, ao experimentarmos da bela aparência e nela nos extasiarmos, podemos nos elevar acima da realidade empírica, concebendo a nós mesmos e a tudo que nos cerca “como uma representação do Uno-primordial gerada a cada momento [...]”. (GT/NT § 4) Ele sacia-se, eleva-se, realiza-se pela aparência (*Schein*). A arte o redime de sua eterna condição sofredora. O Uno-primordial liberta-

se de seu tormento pelo êxtase estético alcançado, num primeiro momento, nas belas aparências apolíneas. (Cf. GT/NT § 4). Mostrando pela arte “quão necessário é o inteiro mundo do tormento, a fim de que, por seu intermédio, seja o individual forçado a engendrar a visão redentora e então, submerso em sua contemplação, remanesça tranquilamente sentado em sua canoa balouçante, em meio ao mar”. (GT/NT § 4). Neste parágrafo de *O nascimento da tragédia*, Nietzsche reproduz em grande medida a perspectiva schopenhaueriana que tem na arte uma expressão pela qual a Vontade se dá a conhecer, como num espelho, e pela qual esta mesma Vontade alivia o sofrimento de sua eterna condição contraditória de luta consigo mesma.

A Vontade é criadora, e se compraz em sua eterna obra. A figura do gênio, a qual será explicitada no próximo capítulo, repete pela criação o ato do artista primordial, fundindo-se com ele neste ato.

2.2 O PROBLEMA DA INTERPRETAÇÃO NIETZSCHIANA DA METAFÍSICA DA VONTADE SCHOPENHAUERIANA

Nietzsche defronta-se ainda jovem com a obra de Schopenhauer e pode-se dizer que jamais consegue desligar-se totalmente dela. Inicialmente, a perspectiva de um fundamento impulsivo e irracional para o mundo, assim como a consideração da música como a forma mais elevada forma de manifestação estética, seduz Nietzsche. O filósofo pensa ter encontrado em Schopenhauer um “espírito” muito familiar ao seu.

Em outubro de 1865, ainda como estudante de filologia, Nietzsche descobre em um antiquário em Leipzig *O mundo como Vontade e representação*, obra capital de Schopenhauer. O jovem Nietzsche lê a obra com acentuado interesse. Depois de lê-la, “como relata em suas autobiografias, ficou algum tempo andando por ali como que embriagado” (SAFRANSKI, 2005, p. 37). É profundamente impactante para Nietzsche este contato com uma interpretação que não considera mais o mundo como sendo ordenado pela razão ou por um sentido histórico e moral. O mundo verdadeiro passa a ser aquele dos impulsos provenientes de uma Vontade una, cega e obscura, sem a regência de um Deus ou um *telos* a ser alcançado.

Segundo Safranski, seu mais recente biógrafo, suas anotações iniciais a respeito da impressão que teve quando da leitura de Schopenhauer beiram a conversão, como em uma espécie de “paixão intelectual” o jovem Nietzsche expressa sua confiança na doutrina estabelecida pelo *filósofo da Vontade*. Agrada a Nietzsche, sobretudo, a familiaridade que encontra na filosofia de Schopenhauer com suas próprias interpretações iniciais. Faz menções a ele e cita-o em muitas circunstâncias. Seus primeiros textos que vêm a público contêm trechos inteiros de *O mundo como vontade e como representação*. A leitura nietzschiana de Schopenhauer coincide com outra leitura que também exerce influência marcante sobre Nietzsche: a *História do materialismo*, de Friedrich Albert Lange. “Através de Lange, Nietzsche conheceu a crítica do conhecimento de Kant, o materialismo antigo e moderno, o darwinismo e os fundamentos das mais novas ciências naturais, e com atenção mais aguçada descobriu agora falhas teóricas no sistema de Schopenhauer” (SAFRANSKI, 2005, p. 40).

O jovem filósofo prefere deixar inicialmente em segundo plano as discordâncias com seu “educador” e se refere ao filósofo da Vontade de maneira bastante elogiosa, principalmente quando Schopenhauer é tomado como um tipo que lhe é caro, o de “livre pensador”³⁵. Em sua terceira *Consideração extemporânea*, escrita em 1874, Nietzsche ainda demonstra admiração e respeito pelo processo filosófico empreendido por Schopenhauer. Refere-se a ele como “o guia que conduz, da caverna do desânimo cético ou da abstinência crítica à altura da consideração trágica, [...]”. Essa é sua grandeza: ter-se colocado em face da imagem da vida como um todo, para interpretá-la como todo” (SE/Co. Ext. III, § 3). Após a elaboração do criticismo kantiano, enquanto outros pensadores estiveram geralmente a perscrutar as “cores e pigmentos” usados na composição da grande e intrincada pintura que compõe o mundo, Nietzsche considera que Schopenhauer teria analisado a “tela” como um todo, tirando da obra a “imagem de toda a vida”. Essa visão de totalidade, mesmo sob a perspectiva de um profundo pessimismo, permite a Nietzsche conceder a Schopenhauer um lugar entre os grandes pensadores, concessão que não será jamais retirada, mesmo nos períodos da filosofia madura de Nietzsche em que se consolida uma postura mais crítica em relação a este modelo metafísico.

³⁵ Livre pensador é entendido como aquele que analisa o que o rodeia à base de sua própria perspectiva interpretativa, sem se deixar influenciar, dentro do possível, por correntes alheias nem ideias preconcebidas.

A influência inicial proveniente da leitura do *filósofo da Vontade* será reforçada pelo contato com Richard Wagner, um assumido schopenhaueriano. Na passagem da década de 1860 para 1870 há uma aproximação e convivência de Nietzsche com Wagner, ambos nutrem uma admiração mútua e compartilham duas coisas: a admiração pela filosofia de Schopenhauer e o desejo de levar novamente a tragédia aos palcos da Alemanha (Cf. SAFRANSKI, pp. 51-52). Sobre esta proximidade e desejo comum, Nietzsche aponta em um fragmento póstumo: "Reconheço na vida grega a *única* forma de vida; e considero Wagner como a tentativa mais sublime do ser alemão na direção de seu renascimento" (Fragmento 9[34], de 1870). A proximidade com Wagner, assim como a admiração que por ele nutre, também acaba por influenciar no modo como Nietzsche recebe o pensamento de Schopenhauer. Neste sentido, uma diferença fundamental já é observada e deve aqui ser destacada: a partir da relação Nietzsche/Wagner, a leitura do discurso schopenhaueriano sofre um deslocamento, agora o que está no centro não é uma questão puramente metafísica, ou melhor, a questão do *em-si* como fundamento ontológico passa a ser apenas um "pano de fundo" para o desvendamento do fundamento estético. Wagner, e também Nietzsche, priorizam uma metafísica de artista em detrimento de uma metafísica da *coisa-em-si*. Nietzsche lê a metafísica schopenhaueriana à sombra da leitura wagneriana. A leitura que Wagner faz da estética schopenhaueriana acaba por determinar sensivelmente o modo como Nietzsche interpreta e recebe a estética contida em *O mundo como vontade e como representação*.

É no pensamento de Schopenhauer que Richard Wagner busca os fundamentos para suas teorias estéticas expostas em uma espécie de filosofia da música. Sua obra *Beethoven*, de 1865, é, em toda a sua extensão, grandemente influenciada pela visão da arte formulada por Schopenhauer. Ocorre que para Wagner, o que interessa é demonstrar como o fundamento do mundo pode expressar-se esteticamente. Acredita estar no drama musical, forma de arte que ele próprio busca desenvolver, uma arte distinta que tem como função exprimir esteticamente e de forma direta, o aspecto mais íntimo do mundo, a Vontade.

O drama ultrapassa os limites da arte poética do mesmo modo que a música ultrapassa os limites da arte poética do mesmo modo que a música ultrapassa os limites de todas as demais artes, particularmente os das artes plásticas, pelo fato de seu efeito residir unicamente no domínio do sublime. Assim como o drama não descreve os caracteres

humanos, mas faz com que eles se representem a si mesmos, diretamente, também a música nos apresenta em seus motivos o caráter de todos os fenômenos do mundo segundo seu em si, seu núcleo mais íntimo (WAGNER, 2010, p. 73).

Uma leitura particular de Wagner produz algumas distinções que a rigor não coincidem com a interpretação schopenhaueriana da Vontade. Uma delas é a que estabelece uma diferença, uma espécie de oposição entre o modo de produção e efeitos artísticos presentes na música e nas outras artes, esta oposição entre música e artes plásticas corresponde à distinção kantiana entre fenômeno e a *coisa-em-si*. Wagner vê a distinção kantiana como desembocando na gênese de dois princípios diferentes da obra de arte; através da música haveria quase que uma fusão mística do querer individual com uma Vontade divinizada: a música seria algo, portanto, irrepresentável. Outro aspecto a ser destacado é a designação do drama musical como arte que leva à experiência do sublime³⁶. Esta é uma leitura bastante distinta da compreensão kantiana que geralmente associa o sublime à experiência do colossal na natureza. São os românticos, por intermédio de Schiller, que realizam uma relação do sublime com a arte, principalmente por meio da representação dos aspectos temíveis da vida através da arte trágica.

Wagner faz um uso muito próprio das teorias estéticas românticas e, principalmente, de Schopenhauer, para tentar criar um arcabouço teórico capaz de traduzir de modo significativo sua construção estética expressa por meio do drama musical. É preciso elevar a música porque ela é a essência do drama, é preciso não só distingui-la, mas demonstrá-la como arte especial, como a arte do mais profundo sentimento passível de ser gozado esteticamente.

A diferença que caracteriza o artista plástico, anteriormente mencionada, surge de modo bastante evidente quando o comparamos ao músico. Entre os dois se situa o poeta que, com sua produção

³⁶ Sobre esta questão, Henri Burnett, no artigo “*Beethoven-Schrift: Richard Wagner teórico*”, aponta que em Schopenhauer encontramos uma hierarquia das artes quase que natural, nesta hierarquia a música aparece como a modalidade artística que consegue expressar mais diretamente a essência volitiva. Já Wagner em seu texto parece não operar uma hierarquia, mas sim, distinguir a música como possuindo uma linguagem e um processo totalmente diferente das demais artes. A diferença básica consistiria em que “o músico cria com base em uma ausência de consciência, enquanto o poeta e o pintor criam, necessariamente, amparados por ela” (BURNETT, 2009, p. 161). Para Wagner, o processo de criação do músico seria totalmente intuitivo e inconsciente, procedendo a uma espécie de realização onírica que não está submetida aos desígnios da Vontade, uma arte da dimensão dos sonhos, uma dimensão em que, semelhante ao estado contemplativo, a Vontade não se efetiva. O universo da música seria um universo distinto do das artes plásticas, já que estas se fundamentam na consciência submetida ao princípio de razão e, conseqüentemente, encontram-se sob a regência da Vontade.

consciente das formas, se aproxima do artista plástico, ao passo que no domínio sombrio de se inconsciente se assemelha ao músico (WAGNER, 2010, p. 13).

Wagner entende a música como modalidade de acesso ao inconsciente, ao terreno do não fenomenal³⁷. O poeta em parte, e o músico totalmente, obteria uma comunhão estética com a Vontade, atuando como espécie de médium desta. A música faz-nos experimentar o sublime³⁸: a comunhão com o poder mais poderoso e irrepresentável que está por trás de todo o existente. A experiência do sublime é almejada por Wagner através de seu drama musical. Wagner defende que as outras formas de arte não podem proporcionar esta experiência, isto porque, como artes fenomênicas, elas não propiciariam uma “fusão” com a *coisa-em-si*, mas tão somente uma experiência estética da aparência. Ao mesmo tempo que experimentamos a comunhão com a Vontade, a experiência do sublime nos isenta da submissão a ela, pois se coloca para além das condições em que a Vontade pode atuar.

Wagner aponta metaforicamente uma semelhança da música com o mundo dos sonhos. No sonho vivenciamos situações que não necessitam do suporte do mundo externo, da experiência dos sentidos. O sonho é a vivência do mundo interno, criação de nosso inconsciente, capaz de uma espetacular realização onírica sem recorrer a nenhuma representação sensitiva.

O sonho sempre confirma a experiência de que, ao lado do mundo intuído, a partir das funções do cérebro em estado de vigília, existe um segundo, igual a este em clareza e não menos inteligível em sua

³⁷ Safranski em *Romantismo: uma questão alemã*, observa que a busca pelo lado oculto e obscuro representado pelo inconsciente orienta também o modo como Wagner e Nietzsche entendem a criação artística: como meio de revelar esteticamente os sentimentos mais profundos que de outra forma não poderiam revelar-se, somente a arte possibilita-os de virem à tona (Cf. SAFRANSKI, 2010, pp. 246-247).

³⁸ O sublime, como noção aplicada à análise da música por Wagner, é derivado da exposição de sublime realizada por Schiller. Enquanto para Kant só há uma experiência do sublime na relação com a natureza, Schiller extrapolou a delimitação kantiana, entendendo que o sublime poderia também ser aplicado à arte, mais especificamente à arte trágica. Em Schiller a tragédia é capaz de expressar o “[...] atemorizador, pavoroso, cuja representação leva nossa natureza sensível a sentir os seus limites ou a sua impotência, pelo fato de pôr em perigo nosso impulso de conservação” (MACHADO, 2006, p. 69). Schiller aponta a possibilidade de o homem, diante de tal grandiosidade que pode nos aniquilar, elevar-se por meio de uma segurança interior e moral, ou seja, a experiência do sublime ao mesmo tempo que proporciona sofrimento emocional e até físico, pode, por outro lado, demonstrar a resistência moral a tal sofrimento. “Além do sublime vivido, ele [Schiller] também se interessa pelo sublime presenciado ou contemplado, caso em que sabemos com certeza que não poderemos ser atingidos fisicamente”(MACHADO, 2006, p. 71). Esta situação segura para a contemplação do sublime encontra-se no teatro trágico. A experiência estética do sublime trabalhada por Schiller, torna-se, em Wagner e também Nietzsche, cada vez mais uma experiência que encontra sua verdadeira intensidade por meio da música.

manifestação, que não pode, entretanto, estar situado como objeto fora de nós (WAGNER, 2010, p. 18).

A música, tal como o sonho, seria uma experiência análoga que nos introduz na intimidade do mundo sem a necessidade de representá-lo objetivamente. Outro aspecto distinto reforçado por Wagner diz respeito à diferença entre a experiência do som e a experiência sensível da visão, pois esta nos conduz à contemplação por meio da luz. Para Wagner, o que possibilita o sublime é justamente a experiência do som, pois nos eleva para um plano além de qualquer representação: “Existe para nossa consciência um segundo mundo, perceptível somente pelo ouvido, que se manifesta através do som” (WAGNER, 2010, p. 19). Para Wagner somente a música é sublime, pois quer relacionar teoricamente o sublime ao seu drama musical, nem que para isso efetue uma leitura que desvirtua a compreensão kantiana e schopenhaueriana, incluindo na categoria do sublime a experiência sonora. “A música [...] em todas as modulações imagináveis e com a maior clareza e precisão, só pode ser julgada, em si e para si, segundo a categoria do *sublime*” (WAGNER, 2010, p. 33). Wagner, desta forma, diferente de Schopenhauer, reduz o sublime à experiência do som e da música, desconsiderando a perspectiva mais ampla em que Schopenhauer situa o sublime, no qual as representações e, conseqüentemente, o sentido da visão, também toma parte³⁹.

Ao descrever a experiência do sublime, sob a influência da leitura da *Crítica da faculdade do juízo* de Kant, Schopenhauer havia situado o sublime como experiência possível a partir do sentimento vivenciado pelo espectador diante do grandioso natural, diante da força e magnitude dos fenômenos naturais. É uma forma de “impressão” que se tem quando, mesmo diante de aspectos colossais e hostis da natureza, o espectador consegue manter uma atitude contemplativa isenta de qualquer angústia ou temor impostos pela vontade manifestada no corpo do espectador. Mesmo com a consciência de que tal força descomunal poderia aniquilá-lo.

No sublime [o estado de puro conhecimento] é obtido por um desprender-se consciente e violento das relações do objeto com a

³⁹ Sobre isto, Alexandre Augusto Bellei, em sua dissertação “*O crepúsculo da tragédia: arte e platonismo na obra do jovem Nietzsche*” observa: “Wagner, por sua vez, em complemento ao que já não existia em Schopenhauer, inscreve a experiência musical na esfera metafísica do sublime, pois constata que o mais alto grau da experiência do sentimento do sublime em Schopenhauer verifica-se a partir da experiência desmesurada do som, que faz transcender o plano da aparência e do físico” (BELLEI, 2007, p. 37).

vontade conhecidas como desfavoráveis, mediante um livre elevar-se acompanhado de consciência para além da vontade e do conhecimento que a esta se vincula. [...] Caso um ato isolado e real da Vontade entre em cena na consciência por meio de uma aflição efetiva pessoal e de um perigo advindo do objeto, imediatamente a vontade individual, assim efetivamente excitada, ganha a preponderância, e a calma da contemplação se torna impossível. A impressão do sublime se perde, visto que cede lugar à angústia; o esforço do indivíduo para se salvar reprime quaisquer outros pensamentos (MVR, § 39)⁴⁰.

Para Wagner, entretanto, de modo bem distinto desta descrição schopenhaueriana de sublime, tem-se de um lado a arte da vontade, que é a própria música enquanto forma de acesso ao sublime, e de outro, as artes da representação, que se expressam pelos demais sentidos. Para Schopenhauer, porém, não existe uma oposição entre artes da representação e artes da Vontade, todas elas estão relacionadas a diferentes modos de expressão ou objetivação da Vontade. A suspensão da vontade ocorre por meio da contemplação e é sempre de mesma natureza: há um espectador que, pela contemplação diante de uma obra de arte plástica ou musical, experimenta uma suspensão da Vontade a partir de uma relação que ocorre entre um “puro objeto para um puro sujeito”. Pela música se realiza o mesmo processo, com a diferença que nela não há a necessidade de uma intermediação plástica, material e visual, para se chegar à Vontade. A Ideia do mundo, que tem como fundo o substrato impulsivo da Vontade, é passada diretamente ao ouvinte provocando nele uma suspensão temporária da vontade.

Deriva de uma linha interpretativa delineada por Wagner a distinção que Nietzsche realiza em *O nascimento da tragédia* entre um impulso apolíneo puramente plástico, aparente e fenomenal e um impulso dionisíaco em que estas características se esvaecem. Ambos são mencionados como uma oposição, como “universos artísticos, separados entre si, do *sonho* e da *embriaguez* [...]” (GT/NT, §1). Esta distinção entre universos artísticos diferentes demonstra a presença wagneriana e reforça uma interpretação que opõe as artes dos fenômenos à arte da *coisa-em-si*. Se esta separação entre artes da aparência e a arte da essência (a música) não corresponde à posição assumida por Schopenhauer, ao apontar um

⁴⁰ Neste mesmo capítulo Schopenhauer descreve com detalhes algumas situações em que o sublime é experimentado diante da natureza, demonstrando também o aspecto visual e não apenas sonoro de tal experiência: “Em grau ainda maior o sentimento do sublime pode ser ocasionado pela natureza em agitação tempestuosa. Semi-escuridão e nuvens trovejantes, ameaçadoras. Rochedos escarpados, horríveis na sua ameaça de queda e que vedam o horizonte. [...] Aí aparece intuitivamente diante dos olhos a nossa dependência, a nossa luta contra a natureza hostil, a nossa vontade obstada; [...] Precisamente nesse contraste reside o sentimento do sublime (MVR, § 39).

dualismo mais acentuado do que o expresso na metafísica da Vontade, ou Nietzsche equivocou-se em sua interpretação da estética schopenhaueriana, ou emprestou-a da perspectiva wagneriana.

Observa-se que muito do que Nietzsche progressivamente rejeita na metafísica da Vontade é fruto, ou de uma leitura bastante particular, ou de um legado interpretativo de Wagner. A aproximação com Wagner significou decisivamente um estreitamento com a filosofia de Schopenhauer. E o afastamento que se aprofunda em relação a Schopenhauer também significa um afastamento de Wagner.

Além do domínio estético, também não é difícil admitir que uma análise mais acurada pode demonstrar que, metafisicamente, para Schopenhauer não há de fato uma separação entre Vontade e seus fenômenos; até o *principium individuationis* teria suas raízes profundas no mundo da Vontade. No § 18 do Livro II de *O Mundo*, Schopenhauer esclarece que é apenas para o sujeito do conhecimento que o mundo se mostra de duas formas: ou como representação, ou como Vontade. Não há de fato uma separação que não seja apenas no aspecto cognoscitivo, pois todo ato de um corpo, seja motivado ou involuntário, toda ação de causa e efeito de um corpo sobre outro, é, na raiz, um ato da Vontade. “A ação do corpo nada mais é senão o ato da vontade objetivada, isto é, que apareceu [...]. Sim, o corpo inteiro não é nada mais senão a vontade objetivada, que se tornou representação” (MVR, § 18). Segundo esta perspectiva, não há separação entre dois pólos ou dois “universos” que se opõem, é apenas na esfera cognoscitiva que o mundo pode ser considerado ou de uma forma ou de outra, sendo, no entanto, modos de expressão de um e mesmo mundo. Esta argumentação se mostra demasiado difícil de ser assimilada quando Schopenhauer afirma que “a Vontade como coisa-em-si é completamente diferente de seu fenômeno, por inteiro livre das formas dele [...]” (MVR §23). Afirmações neste sentido, que se repetem no texto schopenhaueriano, podem levar facilmente à interpretação da metafísica schopenhaueriana como estando ainda na esteira de uma metafísica dualista de matriz platônica.

Adentrando-se na filosofia schopenhaueriana, percebe-se que Schopenhauer busca desfazer a impressão de uma metafísica de “dois mundos”, acusação da qual Nietzsche lançará mão várias vezes para situá-lo no domínio da perspectiva platônica. Como já foi afirmado, na perspectiva de uma metafísica imanente pretendida por Schopenhauer, Vontade e representação são modos de encarar um

único mundo, são graus de conhecimento de uma mesma realidade, duas perspectivas para a mesma coisa, assim também não há para ele uma arte proveniente da Vontade e outra proveniente da representação. No § 19 do *Mundo como vontade e como representação*, ao se referir ao conhecimento que temos do mundo através da experiência do corpo, ele afirma:

Além da vontade e da representação, absolutamente nada é conhecido, nem pensável. Se quisermos atribuir ao mundo dos corpos, existente imediatamente apenas em nossa representação, a maior e mais conhecida realidade, então lhe conferiremos aquela realidade que o próprio corpo possui para cada um de nós, pois ele é para nós o que há de mais real (MVR, § 19).

Toda a realidade a que temos acesso, a impulsiva e a fenomênica, se manifesta através do corpo, é uma realidade experimentada na imanência. O que há é uma diferença de grau, são níveis de atuação diferentes que se distinguem também como formas diferentes de conhecimento, mas que no íntimo tem seu fundamento numa Vontade una que se manifesta tão somente através do corpo.

Nuno Nabais, em sua obra *Metafísica do trágico*, defende a tese de que Schopenhauer, em sua descrição do *belo* e do *sublime*, diferente do que inicialmente possa parecer, não repete a posição kantiana tal como descrita na *Crítica da faculdade do juízo*. Para Kant, o belo e o sublime tem em comum a independência em relação á(a) juízos de conhecimento ou de moral, proporcionam um prazer necessário e universal sem a mediação de conceitos. Para o belo a finalidade da forma constitui o objeto de satisfação, [...] (NABAIS, 1997, pp. 38-39) Já o sublime só é possível numa relação com condições naturais que provocam violência à imaginação.

O sublime é o sentimento do grandioso, do colossal. Por esse fato, o prazer no sublime é negativo, ou antes, passivo. O sublime força-nos à admiração e ao respeito. Enquanto o belo faz nascer diretamente em nós um sentimento de intensificação de vida, o prazer do sublime não se manifesta como atração ou sedução. Em face do sublime, o espírito experimenta um momento de inibição e um momento de expansão (NABAIS, 1997, p. 39).

Nabais observa que Schopenhauer não segue a indicação kantiana, o filósofo da Vontade rompe com o terreno transcendental em que se situa o juízo estético. Para Kant, belo e sublime são determinações a partir de “propriedades ideais do

juízo estético” (Cf. NABAIS, 1997, p. 39). Schopenhauer assume uma postura pré crítica ao entender que as obras belas ou mesmo a natureza conteriam as propriedades de belo ou sublime que se manifestam no sujeito da contemplação estética através do sentimento. Desconsiderando uma intersubjetividade universal e transcendental proposta por Kant, Schopenhauer considerava que o belo ocorre pela forma como os objetos afetam o meu ânimo, a experiência estética passa a ser determinada pelo sentimento, e (a) condição de possibilidade deste sentimento já está presente no objeto. Isto, segundo Nabais, levaria a um paradoxo: ao conservar a distinção entre fenômeno e *coisa-em-si*, “os próprios efeitos do objeto sobre o sujeito da representação não podem deixar de ser pensados como mera aparência, sem qualquer enraizamento na verdade do mundo” (NABAIS, 1997, p. 39); o modo como os objetos da representação afetariam o sujeito, estando submetidos aos modos e condições da representação, poderiam não passar de uma impressão ilusória, de uma manifestação efêmera que provoca um sentimento irreal. Schopenhauer avança por este caminho que desemboca na seguinte interpretação:

A beleza é uma determinação do objeto empírico, é uma propriedade das suas formas tal como elas se oferecem no tempo, espaço e causalidade. Na experiência do belo eu conheço algo do objeto, conheço a sua beleza. É essa beleza que vai(,) num segundo momento, libertar-me da minha individualidade, que vai anular o caráter interessado do meu conhecimento e elevar-me à condição de sujeito puro, sujeito de contemplação desinteressada das formas belas (NABAIS, 1997, p. 46).

Schopenhauer acredita que o que está sendo revelado como belo não é mais a simples representação, mas a Ideia. Quanto ao sublime, Schopenhauer não o concebe como uma experiência que inibe minha imaginação diante do colossal, mas sim, como um limitador da vontade do indivíduo que contempla o seu limite. O sublime resulta numa inibição volitiva diante do descomunal que indica intuitivamente minha fragilidade e insignificância diante da natureza e sua grandeza. “Para Schopenhauer o sublime é mais do que uma oposição aos sentidos: ele é a única experiência que liberta o sujeito totalmente da prisão da sensibilidade” (NABAIS, 1997, p. 49) A experiência estética do sublime opõe os sentidos aos próprios sentidos, anestesiando-os e ao mesmo tempo possibilitando uma experiência metafísica.

Nabais aponta que na hierarquia das artes elaborada por Schopenhauer não há uma apresentação da tragédia como possibilitadora do sublime, porém, ao expor no § 51 de sua obra capital a experiência estética do trágico, acaba por descrever com clareza uma definição do que havia descrito como a experiência do sublime. É somente nos suplementos ao *Mundo como vontade e como representação*, de 1844, que Schopenhauer assume diretamente a tragédia como arte do sublime.

A tragédia é indutora de duas experiências do sublime: a primeira quando o espectador, no auge do terror que o esmaga ao identificar-se com o infortúnio do herói trágico, descobre que tudo não passa de uma representação [...]; a segunda experiência do sublime é como que a transferência da primeira esfera do palco para a da existência no seu conjunto (NABAIS, 1997, p. 55)

Por meio desta experiência estética, o espectador pode ascender à condição da experiência metafísica de algo irrepresentável. “Dá-se o sentimento de uma outra existência para além da representação” (NABAIS, 1997, p. 56). “Na experiência do belo eu sou conduzido à intuição *positiva* da Ideia de que a forma (natural ou artística) bela é o fenômeno; no sublime acedo a uma intuição *negativa* da própria *coisa-em-si*, ao conhecimento da vontade [...]” (NABAIS, 1997, p. 57). Para Nabais, é a partir desta perspectiva schopenhaueriana que Wagner, com algumas modificações, irá estruturar sua filosofia da arte. Muito do que Nietzsche escreve é fruto desse diálogo conceitual entre Wagner e Schopenhauer. Nabais chama a atenção para um fato importante: Wagner havia explorado ao extremo as noções de belo e sublime em seu texto *Beethoven*, e é interessante notar que Nietzsche, ao escrever sua obra na sequência da publicação do texto wagneriano, apresenta a questão do belo e do sublime somente de modo transversal, organizando a estrutura da oposição dionisíaco/apolíneo a partir de elementos contidos na trajetória destas noções, tais como expostas por Schopenhauer e Wagner. Segundo Nabais:

Para que as teses centrais de *O nascimento da tragédia* sobre a cultura grega não tivessem a aparência de repetições de posições estéticas de Wagner, Nietzsche preferiu excluir a formulação explícita da sua teoria do sublime, condenando assim sua leitura da tragédia clássica à condição de um ensaio a que faltam argumentos (NABAIS, 1997, p. 56).

Nabais aponta para a possibilidade de Wagner ter expropriado do jovem Nietzsche muitas concepções apresentadas em *Beethoven*, já que após a publicação de sua obra jamais voltou a escrever sobre o tema no âmbito destas noções e

perspectivas. Mas Nabais reconhece também que esta é uma questão incontornável, que ficará, provavelmente, sem ser resolvida.

Também não passa despercebido por Nabais, o fato de Wagner ter se apropriado do vocabulário schopenhaueriano para afirmar uma identificação do sublime com a música, relação que, como visto anteriormente, não se confirma em *O mundo como vontade e representação*. Segundo Nabais, ao compor sua obra inicial, Nietzsche se vale das metamorfoses das noções de *belo* e *sublime* que desde Kant, passando por Schiller, Schopenhauer e Wagner, chegaram até ele. Nabais considera que Nietzsche não acrescenta quase nada a estas noções, apenas faz uso em sua obra inicial do que já estava estruturado por seus predecessores, principalmente Schopenhauer e Wagner (Cf. NABAIS, pp. 70-71). O diferencial presente na obra inaugural de Nietzsche não está na condução dos conceitos, mas nos efeitos que o dionisíaco e o apolíneo, como derivados indiretos das noções de belo e sublime, proporcionam. Nabais comenta:

O terror que o discípulo de Dioniso sente no momento em que, conduzido pela música e a dança, mergulha o olhar na essência do mundo, não o conduz à resignação, à negação da vontade. Esmagado pela crueldade da existência que a experiência do sublime revela, ele não aspira a uma outra existência, não procura elevar-se a uma representação negativa daquilo que está para lá de toda a representação, para lá das formas, para além da vida. Segundo Nietzsche, o homem grego tinha descoberto que no auge do sublime se pode aspirar ao belo, à aparência, ao regresso à serenidade das formas. E teria sido essa descoberta a engendrar a tragédia. [...] O belo que redime o sublime é uma invenção de Nietzsche. Num Dioniso que aspira a Apolo é a experiência estética que aspira a si mesma, e que em si se justifica (NABAIS, 1997, p. 71).

Aparentemente, parece haver pertinência na tese desenvolvida por Nabais, tese que inclui a experiência estética da Vontade e do dionisíaco como fórmulas interpretativas decorrentes de um diálogo que se estende desde a exposição da *Crítica da faculdade do juízo* e as noções de belo e sublime, lá constituídas. Porém, faz-se necessário, como o próprio Nabais reconhece, uma investigação “arqueológica”, impossível de ser efetuada no contexto deste trabalho, que possa confirmar com propriedade que “o verdadeiro modelo da polaridade fundamental *dionisíaco/apolíneo* é a diferença *sublime/belo* tal como foi formulada por Kant [...] (NABAIS, 1997, p. 32). O que se tem como certo é que o diálogo “Vontade e

dionisíaco” não pode ser efetuado prescindindo de tais relações com o entorno filosófico estabelecido pela tradição metafísica alemã e romântica.

A perspectiva estética cunhada por Nietzsche em *O nascimento da tragédia* certamente não seria possível sem a influência de Schopenhauer e Wagner. Em sua filosofia madura, Nietzsche atacará seus dois antigos “mestres” em igual proporção. Acentuam-se as diferenças em relação à interpretação schopenhaueriana do mundo e ao modo como este encara a existência; e, em tom de denúncia, Nietzsche ataca Wagner como sendo uma espécie de charlatão da música. Nietzsche avalia que Wagner busca poder e influência por meio de sua música e alcança o que almeja não necessariamente pelos méritos de sua obra musical (Cf. Safranski, 2005, p. 123). A crítica nietzschiana afirma que Wagner enreda seguidores pelo discurso, já que não é capaz de cativá-los apenas por meio de sua arte. “Ele permaneceu orador, enquanto músico – por isso teve que pôr o ‘isto significa’ em primeiro plano. ‘A música é apenas um meio’: esta era a sua teoria, esta era, sobretudo, a única prática para ele possível” (NW/NW, § 10). Na *Tentativa de autocrítica* de 1886, Nietzsche reconhece ter cometido um equívoco ainda maior do que ter recorrido ao pensamento schopenhaueriano para expressar “intuições tão próprias”. Ele teria inflado esperanças que já pressentia não serem mais possíveis. Em sua primeira obra ele havia exposto a música alemã, mais especificamente as composições de Wagner, como a possível via de reconstituição da arte trágica, quando na verdade já não acreditava que a realização wagneriana fosse capaz de tal feito. Na *autocrítica* ele afirma que já via o povo alemão e sua música como excessivamente românticos para serem capazes de restaurar o espírito trágico presente na arte grega.

Mas o que significa esta crítica realizada posteriormente ao que julgava “excessivamente romântico”? O próprio Nietzsche não estaria realizando por meio de sua filosofia um dos ideais do Romantismo, contrapondo a arte a um racionalismo dominante desde o iluminismo? O jovem filósofo aborda o espírito trágico grego aproximando-o de ideais românticos: um retorno à natureza, ao subjetivo e ao inconsciente para contrapor-se aos ideais puramente científicos. “Aproximemo-nos agora dos gregos, a fim de reconhecer em que grau e até que ponto estavam neles desenvolvidos esses *impulsos artísticos da natureza* [...] (GT/NT, § 2)”. Ao expor a natureza e seus impulsos como princípios ontológicos unificadores, e ao definir o mundo como uma grande obra estética da natureza, parece claramente assumir uma perspectiva filosófica que reforça o anelo do Romantismo.

A questão do gênio, que aparece em Schopenhauer - como contemplador privilegiado - e depois em Nietzsche - como criador de cultura -, é também cara ao Romantismo Alemão que o antecede⁴¹. O uso dos mitos *Apolo* e *Dioniso* sob uma perspectiva estética que os aproxima da natureza, também condiz com o resgate dos mitos operado pelos românticos. Apolíneo e dionisíaco são expostos “como poderes artísticos que, *sem a mediação do artista humano*, irrompem da própria natureza, e nos quais os impulsos artísticos desta se satisfazem imediatamente e por via direta [...] (GT/NT, § 2)”. Mas então o que Nietzsche estaria querendo designar com a expressão “excessivamente romântico”? Na última parte de sua *Tentativa de autocrítica*, Nietzsche indica que se referia a uma fase específica do Romantismo – situada próximo da metade do século XIX – e ao fato de o povo alemão ter assumido um pessimismo romântico através das influências de Schopenhauer e Wagner. Um pessimismo romântico que leva a uma postura de resignação e negação de si logo transforma-se num ascetismo cristão camuflado, numa necessidade de retorno à fé.

Não é esta porventura a autêntica e verdadeira profissão de fé dos românticos de 1830, sob a máscara do pessimismo de 1850? Atrás da qual também já se preludia o usual *finale* dos românticos – quebra, desmoronamento, retorno e prostração ante uma velha fé, ante o velho Deus... Como? O vosso livro pessimista [*O mundo como vontade e como representação*] não é ele mesmo uma peça anti-helenismo e de romantismo, ele próprio algo “tão inebriante quanto obnublante”, em todo caso um narcótico, até mesmo uma peça de música, de música alemã? [...]

Não seria necessário que o homem trágico dessa cultura, em sua auto-educação para o sério e o horror, devesse desejar uma nova arte, *a arte do consolo metafísico*, [...] “Não seria necessário?”... Não, três vezes não, ó jovens românticos! *Não seria necessário!* Mas é muito provável que isso *finde* assim, que vós assim findeis, quer dizer, “consolados”, como está escrito, apesar de toda auto-educação para o sério e o horror, “metafisicamente consolados”, em suma, como findam os românticos cristãmente... (GT/NT, *Tentativa de autocrítica*, § 7)

⁴¹ Um dos grandes temas do Romantismo Alemão diz respeito à questão do *gênio*. A ideia de gênio criador é cara ao movimento literário romântico *Sturm und Drang*, ela foi exposta a primeira vez por Herder, e através deste movimento literário inicia-se o “culto ao gênio”, uma postura de devoção àquele que julgam possuir a força criadora primordial, em quem a natureza permite fluir tal força. “Aquele em que a vida pode circular livremente e que pode fazer desabrochar sua criatividade é considerado ali como gênio. [...] O espírito do *Sturm und Drang* quer ser aquele que dá a luz ao genial, que dorme, presume-se, em todos, e que apenas espera para finalmente vir ao mundo” (SAFRANSKI, 2010, p. 24). Para os românticos, o gênio encontra-se imbuído de coragem e atitude que demonstra fluir nele a capacidade misteriosa das grandes criações artísticas.

Neste trecho da *Tentativa de autocrítica* fica demarcada uma posição que não aparece tão claramente em *O nascimento da tragédia*, a posição de que um pessimismo romântico alicerçado numa postura de resignação seria incompatível com a meta nietzschiana: resgatar a postura que imaginou encontrar nos gregos do período trágico que, submetidos às mais duras condições de vida, permaneciam portando uma atitude afirmativa e trágica diante da vida.

A relação e a recepção da filosofia de Schopenhauer pelo jovem Nietzsche se dá em um ambiente permeado pelo romantismo. Como Nietzsche posteriormente demarca, a metafísica schopenhaueriana apresenta vários traços românticos: a busca por uma interpretação da essência da natureza; a abordagem do corpo, do irracional e do subjetivo; a valorização do envolvimento estético com a arte em sua função contemplativa em detrimento do empreendimento puramente racional e utilitarista. Afinal, são os autores românticos que fornecem grande parte dos subsídios para as questões filosóficas trabalhadas tanto por Schopenhauer quanto por Nietzsche. Sobre um fundo totalmente romântico que em *O nascimento da tragédia* renasce um “deus esteta” capaz de propiciar a ultrapassagem desta categoria de romantismo desprezado por Nietzsche. O dionisíaco renasce como representante mais subterrâneo dos impulsos naturais, revelando os gregos sob um novo olhar interpretativo: mais do que baluartes da sereno-jovialidade, eram aqueles que melhor foram auto-educados “para o sério e o horror”, como experimentadores de circunstâncias terríveis, portadores de um espírito bélico forjado em meio a duros desafios e oposições. A novidade dionisíaca é revelada como o elemento que faltava para melhor fundamentar e explicar o forjar do espírito afirmativo grego, que não nega, mas afirma a vontade, que afirma mesmo a dureza e até a necessidade da luta e da morte. Ao trazer à tona o dionisíaco, Nietzsche enceta uma fissura capaz de abalar o Romantismo Alemão que se encontra inebriado pelo pessimismo contemplativo. A má recepção da perspectiva nietzschiana exposta em *O nascimento da tragédia*, que ganha na crítica de Winckelmann sua maior expressão, é índice de que Nietzsche não navega suavemente em mares românticos.

Neste período, o jovem Nietzsche já inicia certo afastamento, não muito explícito, não só dos românticos, mas também de Schopenhauer. As objeções de Nietzsche em relação a Schopenhauer e à doutrina da Vontade já ocorrem desde *O nascimento da tragédia*, porém, não são expostas de forma explícita em seu texto. A objeção principal se refere à correspondência assumida por Schopenhauer entre a

Vontade e a *coisa-em-si* kantiana. Tanto os textos publicados, de forma mais sutil, quanto os apontamentos privados, de forma mais explícita, contém indícios suficientes que testemunham no sentido de atestar que Nietzsche nunca aderiu integralmente à metafísica da Vontade. Se nos primeiros textos que vem a público ele parece apoiar-se em Schopenhauer a fim de demonstrar suas teses, os fragmentos do mesmo período demonstram suas restrições em relação às teorias schopenhauerianas. É o caso do *Fragmento* 12 [1] do início de 1871, em que contesta a principal “revelação” contida no *Mundo como vontade e como representação*, a que interpreta a Vontade como sendo uma essência que está além das representações: “Toda a vida dos impulsos, assim como o jogo dos sentimentos, sensações, afetos e realizações da vontade não podem ser conhecidos – [...]: a ‘vontade’ de Schopenhauer é a forma fenomênica mais geral de algo que de resto não podemos conhecer”. Ao afirmar que a Vontade não pode ser conhecida em sua totalidade, em sua essência, acaba por reafirmar o limite estabelecido por Kant para quem a *coisa-em-si* não pode ser conhecida. O que Schopenhauer toma como sendo manifestação da Vontade seria apenas a camada mais geral dos próprios fenômenos. O querer e os impulsos ainda são tão somente fenômenos em sua forma de manifestação primeira. Talvez Nietzsche entenda que desta forma está negando uma dualidade de origem platônica que interpreta como presente na filosofia de Schopenhauer. Quando busca negar uma oposição que vê entre Vontade e representação, acredita estar na verdade combatendo uma “metafísica de dois mundos”, a qual busca, desde cedo, ultrapassar.

É fato que Nietzsche, em suas futuras e contínuas críticas ao pensamento de Schopenhauer, sempre busca enfatizar o que nega e não o que aproveita do diálogo com o *filósofo da Vontade*. Numa tentativa de minimizar a influência de Schopenhauer em sua primeira obra, chega a expor em *Ecce Homo* que a influência de Hegel foi mais importante que a de Schopenhauer para a composição de *O nascimento da tragédia*. Neste comentário isolado e tardio em que busca “dialektizar” o seu texto inicial, ele expõe: “É uma ‘ideia’ – a antítese dionisíaco e apolíneo – traduzida ao metafísico; a própria história na condição de desenvolvimento dessa ‘ideia’; a antítese elevada à categoria de unidade na tragédia” (EH, *O nascimento da tragédia*, § 1). Porém, quando se procede a uma análise mais minuciosa, as possíveis semelhanças com o esquema teórico da dialética hegeliana são dissipadas. Na tragédia não há uma teleologia, nem uma negação antitética levada a

cabo, nem realização de uma síntese. Dionisíaco e apolíneo se harmonizam na composição do espetáculo trágico, porém, sem perder os traços que os distinguem. Em toda a extensão da obra, o que se revela é a presença marcante de elementos metafísicos provenientes de Schopenhauer, assim como em suas obras posteriores o que transparece é uma tentativa de debate explícito ou implícito com Schopenhauer e não com Hegel.

Nisto acompanha-se aqui Deleuze – abstendo-se, porém, de segui-lo quando afirma que toda a filosofia nietzschiana tem como principal oponente a metafísica hegeliana⁴² -, a que afirma que o pensamento nietzschiano é sim um pensamento não-dialético, pois não há propriamente uma negação numa relação entre uma tese e uma antítese que possa se constituir dialeticamente. Não há como consequência uma unidade sintetizadora que abarca momentos anteriores. Além disso, a dialética é conduzida por uma perspectiva teleológica, o que não ocorre no pensamento nietzschiano que se constitui desprovido de um *telos*. As relações entre forças diferentes em Nietzsche se dão de forma bem distinta da dialética hegeliana. “Uma relação, mesmo que seja essencial, entre o um e o outro não basta para formar uma dialética: tudo depende do papel do negativo nesta relação” (DELEUZE, 1976, p. 7). Segundo Deleuze, a relação de forças existente na filosofia nietzschiana, tais como de uma forma de vida com outra forma de vida, ou mesmo entre dionisíaco e apolíneo, é uma relação que não nega a outra força, apenas afirma aquilo que é, afirma sua diferença e se regozija nisso.

O negativo não está presente na essência como aquilo de que a força tira sua atividade, pelo contrário, ele resulta desta atividade, da existência de uma força ativa e da afirmação de sua diferença. O negativo é um produto da própria existência: a agressividade

⁴² Em *Nietzsche e a filosofia* Deleuze expõe: “Devemos levar a sério o caráter resolutamente antidialético da filosofia de Nietzsche. Disseram que Nietzsche não conhecia bem Hegel. No sentido em que não se conhece bem o adversário. Acreditamos, ao contrário, que o movimento hegeliano, as diferentes correntes hegelianas, eram-lhe familiares. [...] O conjunto da filosofia de Nietzsche permanece abstrata e pouco compreensível se não se descobre contra quem ela é dirigida. Ora, a própria pergunta ‘contra quem?’ exige várias respostas. Mas uma delas, particularmente importante, é que o super-homem é dirigido contra a concepção dialética do homem e a transvaloração contra a dialética da apropriação ou da supressão da alienação. O anti-hegelianismo atravessa a obra de Nietzsche como o fio condutor da agressividade” (DELEUZE, 1976, p. 7). Divergindo de Deleuze, assume-se aqui que tudo indica que Nietzsche de fato não tinha em Hegel e no hegelianismo adversários de primeira ordem. Se as noções que estruturam seu pensamento atingem em cheio a concepção dialética hegeliana, isso ocorre de maneira não ordenada nem planejada por Nietzsche. Ao atacar o racionalismo mirando outros alvos, é bem possível que tenha atingido o hegelianismo. Além disso, o número de referências a Hegel nas obras nietzschianas é bastante restrito, em *O nascimento da tragédia*, por exemplo, ele sequer é citado.

necessariamente ligada a uma existência ativa, a agressividade de uma afirmação (DELEUZE, 1976, p. 7).

Deleuze assume a interpretação de que em Nietzsche o que uma vontade quer, e o que uma vontade afirma, é a si mesma, afirmando-se como diferença numa relação com outras vontades. “A diferença é o objeto de uma afirmação prática inseparável da essência constitutiva da existência” (DELEUZE, 1976, p. 7). Fica mais fácil identificar tal perspectiva em textos posteriores ao *Nascimento da tragédia*, já que Nietzsche evidencia em sua filosofia madura a concepção da vontade como multiplicidade, multiplicidade de impulsos que se afirmam e se relacionam entre si num processo contínuo de busca por domínio.

Nietzsche, em *O nascimento da tragédia*, faz uso de vários termos provenientes da metafísica schopenhaueriana, tais como nela se apresentam ou substancialmente modificados pelo intuito de compor sua própria “tela” de representação trágica da existência. Apesar, porém, deste recorrente uso de termos schopenhauerianos, percebe-se apenas uma adesão parcial de Nietzsche a tal metafísica. Neste ponto, assume-se no presente trabalho uma grande parcela de concordância com a posição interpretativa de Michel Haar, para quem Nietzsche, desde o início, já demarca distinções em relação à metafísica da Vontade. Mas é a parcela de adesão que se deve considerar quando compreende-se que o dionisíaco é em boa parte tributário da noção de Vontade. Mesmo diante do lamento nietzschiano em sua *Tentativa de autocrítica*, em que demonstra certo arrependimento por não ter se expressado de modo mais próprio; e ainda que tenha enfatizado continuamente uma posição avessa ao ascetismo e à resignação defendidos por Schopenhauer, fica difícil desvincular a concepção de dionisíaco da caracterização de Vontade, entendendo esta como fonte da supremacia dos impulsos e do irracional, fundo sob o qual toda a vida aflora. Não se pode buscar a gênese do dionisíaco presente na primeira obra de Nietzsche sem se remeter a estes aspectos desenvolvidos previamente por Schopenhauer. O dionisíaco não será edificado em um fundamento estranho ao mundo interpretado pela metafísica de Schopenhauer. É sob a sombra da metafísica schopenhaueriana que a noção de dionisíaco é engendrada.

Para Haar, “é inegável que a inspiração fundamental do pensamento nietzschiano de *O nascimento da tragédia*, assim como seu ponto de apoio conceitual, é a impressionante construção metafísica do *Mundo como vontade* e

representação” (HAAR, 1993, p. 72). Para ele, não há dúvida de que a distinção entre dionisíaco e apolíneo demarcam decisivamente a oposição que Nietzsche julga encontrar entre Vontade e representação. Há, entre as duas filosofias, numerosas semelhanças de estrutura: Dioniso ocupa o lugar da Vontade, e esta será nomeada como Uno-primordial(*Ur-eine*), com a mesma função de princípio cósmico assumido pelo conceito basilar schopenhaueriano. Cabe observar aqui que Dioniso só pode ocupar o lugar da Vontade como noção a partir da qual a perspectiva interpretativa tece sua estrutura no discurso nietzschiano. Dioniso está para o discurso do jovem Nietzsche como a Vontade está para o discurso schopenhaueriano. Como será explicitado na sequência, Dioniso não constitui a própria Vontade, mas sim o fundamento que revela esteticamente o Uno-primordial como “grande artista”. É Dioniso quem se manifesta no gênio de modo análogo ao artista primordial, reproduzindo a mesma dinâmica de criação.

Haar considera que Nietzsche deu o primeiro passo para pensar a imanência a partir do que efetivamente aparece, indo além da tentativa schopenhaueriana de uma metafísica imanente.

Pensar a plenitude da imanência demanda de outra parte um pensamento que seja capaz de apreender o fenômeno como fenômeno, um novo pensamento da aparência, que, antecipando a fenomenologia, compreenda o ser como aparecer, e que, além disso, interpreta a vida como capacidade incansável de mostrar-se de múltiplas maneiras, sob diversos pontos de vista irredutíveis a qualquer ponto de vista único, centralizador ou totalizador (HAAR, 1993 p. 10).

Para Haar, há pelo menos dois pontos essenciais que podem ser elencados, já demarcando uma distinção entre a posição nietzschiana e a schopenhaueriana: não há mais para o jovem Nietzsche uma separação radical entre a verdade do querer e as aparências dos fenômenos, porque ambos sempre estão entrelaçados desde a origem de alguma forma; também não há separação absoluta entre o sofrimento e o prazer (como ausência de dor), ambos estão sempre mutuamente relacionados. Esta segunda separação, que Schopenhauer associa também à primeira separação, não é mais operada por Nietzsche em sua obra inicial. O sofrimento não está isolado no íntimo de tudo que vive, há também o êxtase, tal como ocorre pelo domínio dionisíaco.

Neste ponto é necessário observar que Haar leva apenas em consideração a interpretação nietzschiana que vê nitidamente estas distinções e oposições em

Schopenhauer. Numa leitura atenta do texto schopenhaueriano, é possível afirmar que as oposições entre verdade e aparência e entre dor e prazer não são assim tão simples. Schopenhauer coloca estas diferenças mais como uma diferença de grau e não uma oposição. O mundo percorre um caminho que vai desde a Vontade una e impulsiva até a objetivação dela na multiplicidade dos fenômenos. Para Schopenhauer, a aparência não se opõe à verdade, aparência quase que se confunde com o próprio fenômeno, ela é apenas uma outra faceta de uma única realidade, afinal, o mundo pode ser considerado do ponto de vista da Vontade ou da representação sem a identificação de um dos pontos de vista como sendo verdadeiro e outro falso.

Onate, em sua obra *Entre eu e si*, avalia que mesmo com o uso intenso do vocabulário schopenhaueriano, a interpretação da dinâmica intrínseca da totalidade dos eventos mundanos por Nietzsche já extrapola o horizonte visado pelo *filósofo da Vontade*. Nietzsche progressivamente desfaz a nitidez da repartição entre Vontade e representação operada por Schopenhauer, considerando que a Vontade apresenta-se apenas como uma modalidade da aparência.

Numa abordagem perfuntória tem-se a impressão de que a investida nietzschiana se resume a inverter a precedência na inter-relação dos pólos envolvidos, ou seja, coloca a vontade sob os auspícios da dinâmica fenomenal. Entretanto, numa aproximação mais detida nota-se que ambos os pólos perdem suas relevâncias respectivas em favor do processo projectivo de aparência, cujo caráter íntimo é estético e inclui em suas determinações tudo aquilo que perfaz o humano (ONATE, 2003, p. 267).

Para Onate, Nietzsche assume que a visada estética está implicada em qualquer aparecer ou efetivar-se, “pois só ela consegue adentrar com equivalente propriedade nos meandros dos processos volitivos e fenomenais constitutivos, em graus diversos, daquilo que se apresenta enquanto mundo” (ONATE, 2003, p. 267). Nietzsche passa a considerar a totalidade enquanto aparência, isto implica em assumir uma posição oposta a Schopenhauer, para quem seria possível a cognoscibilidade da essência. A Vontade passa a ser encarada apenas como a forma mais geral de manifestação fenomênica. Onate ainda aponta a objeção de Nietzsche à interpretação da Vontade enquanto unitária e idêntica, pois se assim é, “a passagem da vontade compacta ao infinito dos fenômenos mostrar-se-ia sempre

problemática" (ONATE, 2003, p. 268). Para Nietzsche, a Vontade, em sua raiz, já teria de ser plural, sem isto, seria impossível o dinamismo dos impulsos que jogam entre si na constituição do vir-a-ser.

Entende-se, por ora, que ao desenvolver um debate com a filosofia schopenhaueriana, Nietzsche progressivamente afirma-se como um fenomenista⁴³, o que significa rejeitar a perspectiva da Vontade enquanto desvelamento metafísico da essência do mundo. O *aparecer* passa a adquirir uma importância de processo instituinte, como sendo parte do próprio jogo do vir-a-ser, não sendo mais a faceta secundária do mundo. O efetivar-se fenomênico adquire em Nietzsche uma importância maior do que a assumida pela filosofia schopenhaueriana.

Mas, de modo geral, percebe-se que, desde o princípio, é a celebrada recepção do dionisíaco enquanto a faceta mais impulsiva dos fenômenos e que mais parentesco guarda com a Vontade schopenhaueriana, que pode sustentar um forte indício de afastamento de Nietzsche em relação a seu "educador" inicial. Questão que institui um debate profícuo e que será retomada na sequência.

2.3 O DIONISÍACO COMO DISTANCIAMENTO DA FILOSOFIA SCHOPENHAUERIANA EM *O NASCIMENTO DA TRAGÉDIA*

Schopenhauer ilustra que a Vontade é como um mar revoltado e profundo sobre o qual o homem, confiando no princípio de individuação, navega sem lembrar que está à mercê de uma força cega e impulsiva que a tudo submete. Tão logo as ondas se elevam e os ventos sopram com mais força, a Vontade revela-se e faz lembrar que é ela quem sempre esteve no comando. Assim, qualquer individuação, por mais potente que pareça, está irrevogavelmente submetida a uma Vontade imperiosa e abrangente. Analogamente, podemos dizer que o dionisíaco é o fundo sobre o qual a arte apolínea se desenvolve seduzindo para a vida através da bela aparência. O dionisíaco também pode ser comparado a um mar estético sobre o qual as aparências apolíneas navegam. Passa-se como se o impulso artístico apolíneo projetasse sua bela e tranqüila aparência como embarcações a navegar sobre um

⁴³ José Thomaz Brum em *O pessimismo e suas vontades* observa: "Nietzsche, desde *O nascimento da tragédia* (1872), permanece um 'fenomenista puro'. A realidade, para ele, se reduz a 'uma imensa trama de fenômenos'" (BRUM, 1998, p. 66). Para Nietzsche, o que aparece, mostra-se como 'aparição' e não como ilusão.

imenso mar dionisíaco, fundo sobre o qual toda arte se desenvolve. Das profundezas deste “mar estético”, todavia, erguem-se ondas que sacodem as embarcações apolíneas, demonstrando que a segurança da beleza solar sempre esteve de alguma forma sujeita ao mar profundo dionisíaco. O grande diferencial entre o mar volitivo schopenhaueriano e o mar dionisíaco nietzschiano constitui-se no seguinte: o dionisíaco apresenta sempre uma dimensão fisiológica, uma dependência e relação indissociável com a corporeidade, esta relação de interdependência entre impulsos e corporeidade inexistente na concepção metafísica de Vontade como o *em-si*. Schopenhauer concebe a Vontade como independente de qualquer manifestação corporal.

Em Schopenhauer, a Vontade é fundamento metafísico do mundo e da arte, as representações estão subordinadas ao princípio de razão, não há uma arte proveniente das representações, mas a arte expressa representações. O estado estético aparece a partir do momento em que se é capaz de transmitir ou contemplar a Ideia, fazendo isso por meio da obra de arte. A Ideia encontra-se intermediando a dimensão volitiva originária e o mundo fenomênico. A Ideia, expressão mais objetiva e perene da Vontade, é revelada pela arte. Os domínios da Ideia assemelham-se ao *supralunar* de Aristóteles, mas isento de uma função teleológica: acessar a Ideia é atingir um mundo eterno, perfeito e imutável. Atingir este “mundo” significa alçar-se ao estado contemplativo como puro sujeito do conhecimento. A contemplação estética independe do princípio de razão e permite inverter a situação de submissão: se na vida absurda o homem está sempre submetido à Vontade, no estado contemplativo o homem aparece como espectador privilegiado e não mais como ator a representar os “papéis” designados pela força volitiva. Na contemplação estética o mundo é posto entre parênteses. (Cf. MVR, § 36). Schopenhauer considera a etapa estética contemplativa como um libertador do mundo, fonte do sofrer, e este é o momento mais risonho de seu filosofar. A contemplação estética proporciona quietude, descanso, momento em que se escapa da opressão humilhante da vontade. “Pois, nesse instante, somos alforriados do desgraçado ímpeto volitivo, festejamos o *Sabbath* dos trabalhos forçados do querer, a roda de Íxion⁴⁴ cessa de

⁴⁴ “Na mitologia grega, Íxion tentou se envolver afetivamente com Hera, esposa de Zeus, e é por este condenado a girar eternamente numa roda flamejante. *Tântalo* desafiou a onisciência dos deuses, cozinhando o próprio filho e o servindo a eles; porém, descoberto em seu embuste, foi condenado a sede e fome eternas no inferno pendurado num galho e tentando alcançar a água próxima que sempre se afasta, ou a comer frutos de galhos sempre levados pelo vento. As *Danaides*, companheiras de

girar” (MVR, § 38). A renúncia definitiva ao mundo só ocorre no domínio ético, quando o asceta pode tornar-se uma expressão de supressão da vontade a partir de si mesma. Pela experiência estética, que se encontra num grau que só pode ser superado pela experiência ética, “Schopenhauer quer nos fazer ‘viver a eternidade’, saborear alguns momentos tranquilos fora do inferno da vontade” (BRUM, 1998, p. 88).

Schopenhauer assim narra a experiência estética:

Como pura contemplação, absorver-se na intuição, perder-se no objeto, esquecimento de toda individualidade, supressão do modo de conhecimento que segue o princípio de razão e apreende apenas relações, pelo que simultânea e inseparavelmente a coisa isolada intuída se eleva a ideia de sua espécie, e o indivíduo que conhece a puro sujeito do conhecer isento de Vontade, ambos, enquanto tais, não mais se encontrando na torrente do tempo e de todas as outras relações. É indiferente se vê o pôr-do-sol de uma prisão ou de um palácio (MVR, § 38).

Num primeiro momento percebem-se muitas semelhanças entre a descrição schopenhaueriana e a experiência do dionisíaco tal como relatada em *O nascimento da tragédia*. As semelhanças iniciais são claras, mas as diferenças logo se impõem, isto porque os propósitos da arte, segundo as duas filosofias, são bem distintos. Para o jovem Nietzsche o dionisíaco não quer um “descanso” da Vontade, quer ser partícipe dela, de sua dor e gozo. Deseja fundir-se com a Vontade participando de sua força criativa pela obra do gênio.

Nietzsche estetiza sua abordagem realizando o deslocamento de um discurso centrado na metafísica da coisa-em-si, para um discurso que gravita em torno da metafísica de artista. Sabendo que não é possível atingir um em-si separado dos fenômenos, Nietzsche nunca expõe o dionisíaco numa esfera totalmente isolada dos fenômenos⁴⁵. A experiência dionisíaca remete à raiz mais profunda dos fenômenos,

infortúnio de Íxion e Tântalo, por terem assassinado os maridos, foram condenadas a encher d'água tonéis sem fundo (N. T.). (MVR, Tradução de Jair Barboza, § 38).

⁴⁵ Em seu texto inaugural, nos trechos em que Nietzsche expõe a vontade ou o dionisíaco como um *em-si* separado dos fenômenos, geralmente o faz transcrevendo partes do texto schopenhaueriano, é o que ocorre por exemplo no § 16, quando ao explanar sobre a expressão musical, usa o filósofo da Vontade como referencial argumentativo: “Todas as possíveis aspirações, excitações e exteriorizações da vontade, todos aqueles processos no interior do ser humano, que a razão atira no amplo conceito negativo do sentimento, podem ser expressos através de um número infinito de melodias possíveis, mas sempre unicamente segundo o em si, e não segundo o fenômeno, tal como a alma mais íntima deste, sem corpo” (GT/NT, § 16). Como ocorre também em outros trechos de sua obra, o filósofo se apropria da filosofia schopenhaueriana por meio de transcrições literais. É bastante pertinente crer que Nietzsche lança mão deste expediente, principalmente nas obras que vão a público, porque vê em

transpassa-os sem deixar de ser ainda uma experiência fenomênica, a experiência estética dionisíaca necessita de som, voz, dança e suscita sensações e reações fisiológicas múltiplas⁴⁶, incitando e permitindo uma comunhão quase mística com o *artista primordial*, tornando-se, com ele, obra de arte:

Cantando e dançando, manifesta-se o homem como membro de uma comunidade superior: ele desaprendeu a andar e a falar, e está a ponto de, dançando, sair voando pelos ares. De seus gestos fala o encantamento. [...] Do interior do homem também soa algo de sobre natural: ele se sente como um deus, ele próprio caminha agora tão extasiado e enlevado, como vira em sonhos deuses caminhar. O homem não é mais artista, tornou-se obra de arte: a força artística de toda a natureza, para a deliciosa satisfação do Uno-primordial, revela-se aqui sob o frêmito da embriaguez (GT/NT, § 1).

O dionisíaco, como sentimento de embriaguez, é um fenômeno fisiológico. Heidegger afirma que é preciso estar atento a isso, já que apolíneo e dionisíaco, na forma como são experimentados pelo homem, são basicamente os fenômenos fisiológicos do sonho e da embriaguez. A essência da embriaguez dionisíaca é o sentimento de plenitude.

Embriaguez é sempre sentimento de embriaguez. Onde fica o fisiológico, o elemento relativo ao estado corporal? [...] O sentimento como um sentir-se é, precisamente, a maneira como somos corporais. [...] O sentimento como sentir-se pertence à essência desse ser. O sentimento efetua de antemão a inserção implicativa do corpo em nossa existência (HEIDEGGER, 2007, p. 91).

Neste aspecto, acompanha-se aqui a assertiva heideggeriana: Nietzsche devolve à arte a sua fundamentação fisiológica, destituindo-a de sua função

Schopenhauer – o que ocorre também em relação a Wagner – um aliado em sua contraposição à cultura moderna racionalista ainda vigente na Alemanha. Nisto, acompanha-se aqui a posição de Antônio Edmilson Paschoal, que em seu artigo *Nietzsche: a boa forma de retribuir ao mestre*, ainda observa: “Ademais, também não se pode perder de vista que ele [Nietzsche], o mais oculto dos filósofos, muda a função de personagens e conceitos em diferentes textos. A cada momento, a cada nova construção argumentativa, eles são tomados como fios utilizados para tecer novas teias. São, portanto, instrumentos e não conceitos ou posições fixas que, uma vez explicitados, exigiriam a fidelidade do filósofo” (PASCHOAL, 2008, pp. 339-340).

⁴⁶ Ao apontar características fisiológicas como sentimentos e sensações, acredita-se que ele o faça considerando funções do próprio corpo, como referindo-se a aspectos fisiológicos de fato. Nisto, segue-se aqui a indicação de Wilson A. Frezzatti Jr. que em *A fisiologia de Nietzsche* afirma que “não podemos considerar as análises ‘fisiológicas’ do filósofo alemão apenas como metáforas” (FREZZATTI, 2006, p. 103). Apesar de Frezzatti realizar esta consideração a partir de uma análise de textos da maturidade, em que Nietzsche analisa os aspectos biológicos e psicológicos do homem, há indícios suficientes para crer que, já em *O nascimento da tragédia*, vários dos aspectos fisiológicos citados por Nietzsche não são metafóricos.

meramente mediadora. A arte não é mais uma passagem para uma dimensão supra-sensível das Ideias, a arte é a própria experiência fisiológica (e sentimental) do mundo como realização estética. “A arte é experimentada e determinada em uma estética por meio de um recurso ao estado sentimental do homem, do qual a produção e o gozo do belo emergem e ao qual pertencem” (HEIDEGGER, 2007, p. 88). Pela dimensão dionisíaca a experiência estética possibilita regozijar-se pelo corpo, mesmo por meio de um corpo que não se percebe mais limitado pela individuação, mas partícipe da Vontade em suas múltiplas manifestações e criações. “A meditação nietzschiana sobre a arte é ‘estética’ porque ela olha para o estado de criação e de gozo”. O que é criado é também aparência, é corporal. A arte em Nietzsche assume um sentido fisiológico: “Ela é estética ‘extrema’, na medida em que esse estado é perseguido até o último grau do estado corporal, até aquele ponto que fica o mais distanciado possível do espírito [...]” (HEIDEGGER, 2007, p. 118).

A reflexão heideggeriana sobre a arte em Nietzsche se dá na perspectiva da noção de vontade à potência, mas alia-se em grande medida a concepções já presentes na estética de *O nascimento da tragédia*. Heidegger defende que Nietzsche, em sua primeira obra, concebe o ente como criação: a natureza é criadora e o homem também. A arte é essência do ente. “A arte é o acontecimento fundamental no interior do ente na totalidade” (HEIDEGGER, 2007, p. 128) A natureza cria a si mesma a partir de si. A estética nietzschiana, assim, funda-se especialmente no artista e na capacidade criativa, “[...] a arte precisa ser concebida a partir do artista” (HEIDEGGER, 2007, p. 127), tudo o mais na arte deriva desta noção fundamental.

Se o corpo em Nietzsche é concebido a partir de uma visada estética, em Schopenhauer ele adquire uma função metafísica que desemboca no conhecimento e na ética do ideal ascético como sua negação. Por meio do corpo a Vontade se afirma e é também percebida. “Eis por que, em vez de afirmação da Vontade, podemos também dizer afirmação do corpo” (MVR, § 60). É também no corpo que o homem, em seu ser mais próprio, é “escravo de seus desejos”, subjugado pelas ilusões da individualidade, representação imediata que o princípio de razão produz como auto-imagem do humano. Como servidor do querer, a recompensa é o sofrimento. Se afirmar a Vontade é afirmar o corpo, e se esta afirmação se vincula ao sofrimento, Schopenhauer entende que negar a Vontade é o único meio de “libertar-se”. É pela negação do corpo que se está livre do sofrer, pois a

corporeidade aparece como essência do sofrer, e desta faina e padecimento, só se escapa pela arte (de efeito momentâneo) ou pela negação do querer por meio do ascetismo (de modo mais eficaz).

O corpo é também uma representação que pode ser tomada como “um objeto entre outros objetos”, mas não é uma representação comum, é uma representação que diz respeito ao “todo da experiência”, mesmo constituindo também uma representação, é o corpo que permite a intuição do mundo como representação. Esta é a função do corpo como mediador do conhecimento, ou seja, transformando sensações em intuições, permitindo o conhecimento conceitual do mundo. É importante salientar que é pelo corpo que a vontade se dá a conhecer. O ser humano, em seu corpo, é o instrumento de auto-conhecimento da Vontade, é como seu espelho.

O corpo quer, e querer é sofrer. O sofrer resulta de um suceder de carências que jamais são satisfeitas completamente. Toda dor e sofrimento tem relação direta com esse estado cativo em que o homem se encontra. Quanto à manifestação deste querer no corpo, Schopenhauer afirma:

Querer e esforçar-se são sua única essência, comparável a uma sede insaciável. A base de todo querer, entretanto, é necessidade, carência, logo, sofrimento, ao qual consequentemente o homem está destinado originariamente pelo seu ser. Quando lhe falta o objeto do querer, retirado pela rápida e fácil satisfação, assaltam-lhe vazio e tédio aterradores, isto é, seu ser e sua existência mesma se lhe tornam um fardo insuportável (MVR, § 57).

Afirmar o querer é afirmar o corpo. A afirmação violenta do querer se traduz na intensificação do egoísmo, raiz de todos os males. O egoísmo é decorrente de uma exacerbação do princípio de individuação, que se manifesta pelo fortalecimento dos desejos e pela afirmação de si. Nesta afirmação sucedem-se carências nunca satisfeitas e prazeres fúteis que jamais saciam. No entremeio, o tédio. Somos conduzidos de forma inconsciente por tais desejos e mesmo quando estes emergem na consciência, estão sob a batuta da Vontade que, com o auxílio da razão, intensifica os mecanismos de busca por saciedade. A experiência de uma vontade impulsiva e sem razão (*grundlos*), característica originária de todo fenômeno, deve ser preferencialmente negada. Isto porque toda afirmação de si implica em sofrimento, é a sua contrapartida (Cf. MVR, § 60). “A perpetuidade dos sofrimentos é a própria essência da vida” (MVR, § 54). “A justificativa para o sofrimento é o fato de

a Vontade afirmar-se a si pelo fenômeno [...]” (MVR, § 60). Não se deseja vivenciar novamente tal calvário: “Mas, no fundo, talvez não encontrássemos um homem, no fim da sua vida, e ao mesmo tempo refletido e sincero, que desejasse recomeçá-la, e não preferisse antes um absoluto nada” (MVR, § 59). Uma vontade de nada, um niilismo absoluto seria uma solução extrema a ser considerada, e é seriamente considerada pelo filósofo⁴⁷. A negação da vontade como saída para o sofrimento inerente à vida aponta para a prescrição de alguns “remédios” que podem, com certa eficácia, dar conta dos “males” desencadeados pela Vontade. O “receituário” schopenhaueriano passa pela arte, compaixão e afirmação do ideal ascético. A compaixão, principal fundamento de sua visão moral, efetiva-se pela empatia e piedade (*caritas*)⁴⁸, estas nos permitem “o conhecimento do sofrimento alheio, compreensível imediatamente a partir do próprio sofrimento e posto no mesmo patamar deste. Disto, no entanto, segue-se o seguinte: o amor puro (*caritas*), em conformidade com sua natureza, é compaixão” (MVR, § 67). Em Schopenhauer a experiência psicológica da compaixão é pré-individual, faz saber que a dor do outro é também minha dor, sofre com ele e busca aliviar o sofrimento alheio como se fosse seu próprio sofrimento. Por abrir feridas incuráveis, apenas aliviáveis, a Vontade como fundamento metafísico não é uma novidade bem vinda em Schopenhauer, pois constitui a fonte única de todo egoísmo e sofrimento no mundo. É nessa perspectiva que Schopenhauer associa a Vontade ao caráter culpado da existência.

Interessante lembrar que a Vontade é em Schopenhauer uma unidade que afirma a si mesma, ao afirmar a si mesma nos diferentes entes, provoca seu próprio despedaçamento. Esta espécie de “voltar-se contra si” da Vontade, esta unidade que sofre mas não interrompe seu despedaçamento contínuo, é um mistério pouco compreensível e sem justificção adequada no pensamento schopenhaueriano.

⁴⁷ A perspectiva niilista schopenhaueriana se determina pela negação da vontade. Esta negação tem como intuito “quebrar” a relação causal entre “querer e sofrer”. Sobre isso, Jarlee Oliveira Silva Salviano, em sua tese *O niilismo de Schopenhauer*, comenta: “Todavia, o pessimismo schopenhaueriano é ainda uma introdução ao niilismo. É na busca pela saída do infortúnio – busca que representa um momento, dirão alguns, demasiado *feliz* da senda especulativa do filósofo – na procura do tão escondido refúgio na *atarexia* estoica, enfim, no desespero pela ausência de consolo (*Trost*) que presenciaremos o advento de uma *redução ao nada* talvez inusitada na história do conceito abordado em nossa investigação. Só há uma saída, dirá o misantropo de Frankfurt, deve-se ir à fonte do problema: é preciso negar a nossa própria essência, a vontade, causa de todo o infortúnio no mundo. Sem vontade, não há carência nem sofrimento” (pp. 61-62).

⁴⁸ Schopenhauer entende esta expressão em latim – que é a tradução de *ágape*, uma das palavras gregas para “amor” - como significando amor puro ou um interesse genuíno pelos outros que não espera ser de alguma forma recompensado.

Neste fluir da Vontade, diversos corpos travam uma luta pela sobrevivência, perpetuação e poder. Esta é uma luta da Vontade consigo mesma, o resultado é o sofrimento de todos os seres que dela são partícipes. Neste aspecto há uma identidade entre o torturador e sua vítima, ambos são os mesmos. A noção de individualidade é ilusória, ela serve para instigar o homem a intensificar o seu querer, pensando que pode realizar-se enquanto indivíduo. A individualidade deve ser superada pela visão fundamental da unidade de todos os seres (Cf. BRUM, 1998, p. 47). A visão da vida universal é o primeiro passo em direção à compaixão, fenômeno ético fundamental. Schopenhauer, porém, adverte que a compaixão manifesta-se no homem como um dom. E o asceta é um bem-aventurado, alguém no qual a compaixão flui como sentimento natural. A negação do querer viver é o passo mais decisivo no caminho do ascetismo. Sobre isto, Brum comenta:

Quando a vontade se desliga da vida, por meio do ascetismo, ela se desliga – de forma eudemonística – do sofrimento e da dor. A negação da vontade de viver é uma atitude radical de exclusão do mundo. Mas, para um pessimista que vê o desejo como opressão e repetição, a libertação, a redenção (*Erlösung*) só podem vir da supressão do desejo (BRUM, 1998, p. 49).

Nietzsche, em *O nascimento da tragédia*, situa o discurso nos domínios de Dioniso, um território essencialmente estético e alheio a uma justificação moral. “De fato, o livro todo conhece apenas um sentido de artista [...] – um ‘deus’, se assim se deseja, mas decerto só um deus-artista completamente inconsiderado e amoral” (GT/NT, *Tentativa de autocrítica*, § 5). Como experiência amoral, o êxtase orgiástico experimentado pelo artista dionisíaco constitui também um êxtase e afirmação do corpo, afirmando ao mesmo tempo a dor e o gozo, sem necessidade de redimir-se. Nos espetáculos trágicos gregos, os seus partícipes – artistas e espectadores –, experimentavam “o mais alto orgasmo musical”, a música executada nestes espetáculos excita o ouvinte, que agora “pode agitar seus membros na dança ditirâmbica e entregar-se sem receio a um orgiástico sentimento de liberdade” (GT/NT, § 21). A arte dionisíaca excita os sentidos corporais a ponto de inebriá-los destituindo a experiência estética, tanto de um sentido moral negador da vontade, como de sua função contemplativa consoladora. Esta arte exige uma entrega à experiência dos sentidos, é um “perder-se” na experiência inconsciente da corporeidade.

As sensações experimentadas no estado dionisíaco só podem ocorrer por que o corpo não se atem aos limites reguladores da moral. Nietzsche aos poucos vai sinalizando uma trajetória interpretativa e avaliativa distinta da de Schopenhauer. Enquanto para este o corpo enquanto fenômeno e fluxo dos desejos deve ser negado, o jovem filósofo indica a necessidade de aceitação das contradições vivenciadas no corpo, como por exemplo, a simultaneidade de dor e prazer, constituintes da experiência dionisíaca. A visada moral não aceita tais contradições e quer eliminá-las. Já para Nietzsche, a afirmação trágica é uma afirmação do corpo que é confrontada com esta perspectiva moral. Esta embate ocorre de modo mais explícito na oposição instaurada por Nietzsche entre dionisismo e socratismo⁴⁹, que será melhor explicitada no próximo capítulo.

Para Nietzsche, é a via estética e não a científica ou moral, que contribui decisivamente para a aceitação da corporeidade. A ciência desencanta e pode destituir de significado, vasculha e detalha as entranhas do corpo mas não é capaz de dar-lhe significado. A moral denigre o corpo, o coloca como o oposto inferior ao espírito, um entrave para que este se desenvolva. A moral cristã e socrática só atinge seu fim pela submissão do corpo ao espírito. A arte, por sua vez, não vasculha, cria; não julga e submete, aceita e compartilha da experiência da corporeidade.

Nietzsche identifica um rico e multifacetado campo relacional existente no corpo, assim como assume diferentes designações ao referir-se ao corpo e suas implicações relacionais. As experiências por intermédio do corpo não se esgotam e não se dão totalmente a conhecer. Os meios cognoscentes apresentam limitações

⁴⁹ Aparentemente Nietzsche exagera quando imputa a Sócrates a responsabilidade pela decadência do mundo grego e também dos conseqüentes equívocos que se consolidaram na filosofia e na ciência do Ocidente. É necessário lembrar, porém, que este socratismo não está centrado propriamente em Sócrates o filósofo, ou no Sócrates personagem dos diálogos platônicos, ou mesmo no Sócrates histórico. Sócrates, ou o socratismo a que Nietzsche se refere, representa uma gama extensa de culturas e filosofias que se estenderam até a modernidade. Estas culturas e filosofias (incluindo-se as ciências) tem em comum o fato de sustentarem um paradigma que supervaloriza o conhecimento e a moral, transformando em meta e em sentido a submissão do homem ao conhecimento e aos valores morais. Nietzsche identifica em Sócrates e em Platão o marco inicial de desenvolvimento de tal paradigma, considerando o fenômeno socrático, que se manifestou no mundo grego na vertente cognoscitiva e moral, como sendo um sinal de decadência de uma cultura que exaure pouco a pouco os seus impulsos fortes e afirmativos. No § 15 de *O nascimento da tragédia*, Nietzsche aponta que o conhecimento e a moral parecem “ao homem socrático a mais nobre e mesmo a única ocupação autenticamente humana: tal como aquele mecanismo dos conceitos, juízos e deduções foi considerado, [...] inclusive os atos morais mais sublimes, as emoções da compaixão, do sacrifício, do heroísmo e aquela tranquilidade d'alma, [...] foram derivados por Sócrates e por seus sequazes simpatizantes até hoje [...] (GT/NT, § 15). Interessante observar que o sentimento da compaixão, tão caro à moral schopenhaueriana, é aqui designado como remanescente do socratismo, somando-se como mais uma divergência avaliativa entre Nietzsche e o filósofo da Vontade.

quase que intransponíveis para uma efetiva elucidação do corpo e, para Nietzsche, não há a perspectiva de serem elucidados por meio do avanço da técnica ou de estudos de caráter físico/químico. Sobre esta perspectiva, Onate comenta:

Outra característica importante das dimensões corporais é que suas operações efetivam-se numa diretriz não-consciente. Aquilo que aflora à consciência já são seus subprodutos, incluído-se aí o âmbito considerado enquanto superintendente do processo: o pensamento. A atividade pensante é fruto de uma equalização instantânea de diferentes influxos instintivos, sentimentais, afetivos, apetitivos e outros, que confluem para trazer à superfície determinadas estabilizações lógicas, experimentadas como ideias, conceitos, que se articulam em estruturas significantes (ONATE, 2003, p. 108).

A consideração do inconsciente como dimensão originária do corpo já está presente na metafísica schopenhaueriana, Nietzsche adere a esta abordagem e busca aprofundar a análise dos aspectos fisiológicos⁵⁰, psicológicos, tipológicos e hierárquicos⁵¹.

O corpo como organismo apresenta uma constituição complexa de funções relacionais inconscientes que, em algumas situações, se deixam aflorar através do que chamamos de consciência. Podemos transpor esta observação de Onate para o domínio da estética do jovem Nietzsche, nisto temos o fundo dionisíaco com suas raízes numa dimensão fisiológica não-consciente, influxo impulsivo que serve como base para o desenvolvimento de outros impulsos que podem aflorar como atividade consciente, como manifestação solar que agora ilumina determinações conceituais antes escondidas subterraneamente nos domínios dionisíacos.

Apolo não só ilumina, como torna luminoso e desejável aquilo que, em sua forma crua, parece sombrio e apavorante. Na superfície, a beleza dos ramos e das folhas não revela o aspecto de força grotesca presente nas raízes, raízes das quais brotam a beleza que aflora a cada primavera. O dionisíaco permite a experiência da força subterrânea da natureza, sentido-a como força arrebatadora, necessária e desejável. A radicalização dionisíaca é também uma afirmação do corpo em seu ordenamento mais próprio: o inconsciente.

⁵⁰ Sobre este tema, importante consultar a obra "*A fisiologia de Nietzsche*" de Wilson Antônio Frezzatti Jr. que trata das análises fisiológicas realizadas por Nietzsche, principalmente no período posterior a 1880.

⁵¹ Estes aspectos presentes na filosofia nietzschiana são expostos no capítulo I da obra de Alberto Marcos Onate já citada.

Outra importante questão a promover um distanciamento entre Nietzsche e Schopenhauer, diz respeito ao caráter festivo com que Nietzsche recepciona sua principal novidade, o dionisíaco. O dionisíaco é um impulso artístico que dissolve na experiência estética todo o *principium individuationis*, assim como a Vontade o dissolve no âmbito metafísico. O dionisíaco é celebrado enquanto força estética capaz de conciliar homem e natureza por meio da arte. Nietzsche aponta a arte como instrumento redentor que se opõe à redenção moral presente no ascetismo. Enquanto Schopenhauer confere culpa ao caráter impulsivo e contraditório da Vontade, Nietzsche celebra no dionisíaco características correlatas, pois este, conjugado ao impulso apolíneo, já havia “salvo” os gregos do perigo de sua própria força. Os gregos encontraram nos espetáculos trágicos não só um meio de não sucumbir pelo risco de autodestruição, mas de não interromperem o fluxo de sua força⁵². Esta arte somente perde seu vigor com o avanço do socratismo que transformou o espetáculo trágico em algo consciente, comedido e racional. O socratismo “mata” o vigor impulsivo, essência da arte dionisíaca. Esse dionisismo poderia renascer para salvar a cultura alemã do pessimismo niilista moderno? Nietzsche acredita que sim, e investe neste ideal. A defesa de um renascimento trágico no espírito da música alemã representa tal investimento.

A celebração dionisíaca afirma características rejeitadas por Schopenhauer em sua avaliação moral da Vontade. A recepção do dionisíaco como impulso estético afirmativo contrasta com o ascetismo da negação schopenhaueriana da Vontade. Schopenhauer também tem o mais alto apreço pela arte, somente ela torna possível uma existência que, destituída da experiência estética, é profundamente sombria. A arte oferece uma solução apaziguadora da vontade. Evitando o desejo por meio da atitude contemplativa, o indivíduo, como puro sujeito do conhecimento, torna-se e espectador do terrível espetáculo suspendendo momentaneamente a roda de *Íxion* e usufruindo do *Sabbath* das dores inerentes ao viver. O filósofo reconhece na arte um bálsamo indispensável para combater a dor

⁵² Nietzsche sempre afirma de forma entusiasmada os efeitos da arte trágica sem preocupar-se muito em citar fontes comprobatórias de tal efeito tônico da experiência estética dionisíaca sobre os gregos. Sabe-se que a arte, em especial as tragédias, ocupou espaço importante na experiência estética grega, mas Nietzsche não apresenta de modo sistemático evidências desta transformação grega por intermédio do espírito trágico. O próprio Nietzsche, no § 3 de sua *Tentativa de autocrítica*, lamenta não ter se valido de uma fundamentação mais convincente da condição da arte grega que buscava demonstrar. Entende que seu texto inicial foi elaborado “[...] sem vontade de limpeza lógica, muito convencido e, por isso, eximindo-se de dar demonstrações, desconfiando inclusive da *conveniência* do demonstrar, [...] um livro altaneiro e entusiasta [...]” (GT/NT).

do existir. Mas Nietzsche, porém, busca ultrapassar esta visão da arte como apenas um apaziguador da vontade, transforma-a em um intensificador da vida, e, intensificar a vida significa estimular a vontade.

Sobre tal inversão, Heidegger observa:

Schopenhauer interpretou a essência da arte como um “quietivo da vida” enquanto tal, o que aquieta a vida em sua miserabilidade e em seu sofrimento, o que suspende a vontade cujo ímpeto provoca justamente a miséria da existência. Nietzsche inverte Schopenhauer e diz: a arte é o “*estimulante*” da vida, algo que incita e eleva a vida. [...] “Estimulante” é a inversão evidente de “quietivo” (HEIDEGGER, 2007, p. 29).

Neste mesmo sentido Brum avalia que a noção de dionisíaco surge já inicialmente como portadora de um diferencial essencial em relação à filosofia de Schopenhauer, pois “essa noção, que alia o conhecimento do caráter trágico da vida à sua recepção alegre e robusta, é, indubitavelmente, o que Nietzsche produziu de mais agudo, de mais potente para se opor ao pensamento pessimista e desencantado de Schopenhauer” (BRUM, 1998, p. 73).

A visão dionisíaca da existência também comporta uma imagem pessimista do mundo. O conhecimento surgido entre os gregos, porém, através da sabedoria de Sileno⁵³, confere a capacidade de suportar o fundo caótico que constitui o dionisismo puro. Tal visão é aliviada pelo manto de beleza apolínea que agora se sobrepõe à perspectiva abismal dionisíaca. Esta comunhão é o primeiro passo rumo a uma aceitação e afirmação trágica. Dor e prazer celebram juntas as saturnais primaveris.

Segundo Araldi, o pessimismo schopenhaueriano estabelece a “preponderância da dor sobre o prazer; é necessário, inevitável, inscrito na vida e na constituição do mundo” (ARALDI, 2004, p. 144). Já a visão dionisíaca de mundo traz

⁵³Conta uma lenda grega que Dioniso possuía como companheiro um sábio da floresta chamado Sileno (um sátiro), que, ao ser questionado insistentemente pelo rei Midas sobre qual a coisa mais desejável para o homem, ele finalmente responde: “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” (GT/NT, § 3). O povo grego era continuamente exposto ao sofrimento, para um grego que vivenciava um dionisismo bárbaro era fácil considerar a vida como algo não desejável. É para suportar os horrores e infortúnios do existir que surge a arte apolínea. Esta arte da beleza, das formas belas, da harmonia, se faz também presente nas epopéias gregas. A arte apolínea torna-se antídoto contra o trágico conhecimento de que se vai morrer um dia. Torna esta idéia suportável. A aparência e a beleza são divinizadas pelo grego, a própria vida é compreendida enquanto expressão desta beleza. A arte aqui é elemento que seduz a continuar vivendo, possibilitando uma inversão da sabedoria de Sileno a ponto de se poder dizer: “A pior coisa de todas é para eles morrer logo; a segunda pior é simplesmente morrer um dia” (GT/NT, § 3).

consigo um *pathos* afirmativo capaz de assumir o mundo e a vontade na relação indissolúvel entre dor e prazer. O abismo repleto de dor e contradição da Vontade não permanece apenas na experiência do sofrimento que lhe é inerente, pode transformar-se também em um “prazer primordial”.

Nesse ponto, podemos apontar para uma distinção capital entre Schopenhauer e Nietzsche. Enquanto para o primeiro o Uno-primordial é somente dor e contradição, e sua vida eterna é vista como um eterno tormento; para o último, no Uno-Primordial, dor e prazer estão entrelaçados (ARALDI, 2004, p. 143).

Em *O nascimento da tragédia*, Nietzsche acredita no êxito da superação do pessimismo niilista pela arte trágica. O conhecimento pessimista proveniente da arte trágica constitui um dispositivo capaz de gerar uma atitude afirmativa. A arte trágica constitui a melhor tentativa de superar o pessimismo decorrente da visão do abismo incontornável. O dionisíaco faz provar desta visão esteticamente, tornando-o meio redentor e não aniquilador. Assim, o dionisíaco que revela o fundo caótico sobre o qual se assenta toda existência torna-se meio de redenção. Do mesmo fundo natural brota o aspecto horroroso e também a arte.

O dionisíaco constitui o “cerne mais íntimo da natureza” (*der innerste Kern der Natur*). Esse impulso cego de autodilaceramento e de autofragmentação inerentes à natureza originária, dionisíaca, dá origem ao mundo das aparências. Entretanto, o jovem Nietzsche compreende que na natureza originário-dionisíaca há também o impulso inverso, de auto-redenção e de transfiguração da dor primordial, bem como de reunificação com o Uno-Primordial. A mesma Natureza que originalmente é “o eterno padecente e contraditório” *quer* libertar-se de suas contradições na aparência, mediante a criação de formas e figuras individuais (ARALDI, 2004, pp. 148-149).

A Vontade comporta, ao mesmo tempo, o fundo pavoroso e subterrâneo da existência e a beleza que proporciona êxtase pelo contentamento estético. É ao mesmo tempo a ferida e o bálsamo que a cura. O indivíduo que se constitui a partir de um “despedaçamento” doloroso da Vontade, pode agora, pelo dionisíaco artístico, conjugado ao impulso estético apolíneo, reconciliar-se com sua natureza originária, com o “fundo mais íntimo do mundo” (Cf. ARALDI, 2004, p. 150).

Apenas esteticamente “a existência e o mundo podem ser justificados”, a perspectiva estética desenvolvida por Nietzsche em seu texto inaugural, procede a uma inversão que outorga à arte o papel que antes era da compaixão: a tarefa efetiva de redenção do humano, a missão de curar a ferida do existir. Assim, a

compaixão brotada do pessimismo que leva à inevitável negação do mundo pela realização do ideal ascético, cede lugar a um *pathos* afirmativo que se efetiva por meio da arte. Conclui-se que em *O nascimento da tragédia* dois fatores podem ser considerados fundamentais para um afastamento de Nietzsche em relação à filosofia da Vontade: o primeiro diz respeito à inclusão da dimensão sensorial e inconsciente vivenciada na corporeidade como sendo indispensável para a experiência estética; o segundo, e que constitui um fator indissociável da corporeidade, é a afirmação estética da existência em detrimento de uma justificação moral. Nietzsche dá o primeiro passo em direção à transvaloração e à preparação para “novos espaços de dança”. Além disso, descartando a moral como recurso justificador, a trajetória nietzschiana aponta para uma sabedoria trágica alicerçada na arte, esta se coloca como saída para um esgotamento da ciência e da metafísica da tradição já vislumbrados por Nietzsche. Esta questão dá início à problematização explanada no último capítulo.

3 O DIONISIACO, O SOCRATISMO E A ARTE

3.1 O TRÁGICO CONTRA O SOCRATISMO

A afirmação do domínio estético expõe uma oposição fundamental entre duas formas básicas de cultura: de um lado a *cultura socrática* moralizante e negadora do corpo e de outro a *cultura trágica* que celebra a vida por intermédio da afirmação do corpo. O socratismo é derivado de uma dialética otimista exposta nos diálogos platônicos. Como principal porta-voz deste otimismo, temos Sócrates, encarnando o tipo “homem teórico” que vive e morre movido pelo “instinto da ciência”. A partir de Sócrates, tal instinto se manifesta com maior força tendo sua continuidade na cultura alexandrina que se estende até a modernidade. Mas de que Sócrates Nietzsche está falando? Há alguma relação com o Sócrates histórico? Parece evidente que não, o Sócrates de Nietzsche é o Sócrates dos diálogos platônicos, personagem que, como interlocutor principal dos diálogos, representa a crença na verdade, o impulso ao conhecimento e a justificação moral da existência. Nietzsche identificará tais características com um tipo decadente presente em sua classificação tipológica. Nietzsche, em sua avaliação, diagnostica os instintos dominantes no tipo Sócrates como provenientes de uma estranha inversão: “Enquanto, em todas as pessoas produtivas, o instinto é justamente a força afirmativa-criativa, e a consciência se conduz de maneira crítica e dissuasora, em Sócrates é o instinto que se converte em crítico, a consciência em criador” (GT/NT, § 13).

A moral é colocada por Nietzsche como aliada e, em certa medida, derivada do socratismo, sinônimo de decadência da cultura e da arte. Cabe devolver à arte seu papel de antídoto contra a corrosão pessimista comandada pela moral. A arte não comporta uma justificação moral, e é mesmo contrária a ela. Para o artista dionisiaco, a moral não entra em questão, lhe é indiferente. O artista primordial não é um juiz moral, é um criador, inclusive de valores. Sua arte são os ciclos ininterruptos de geração e degeneração. Nietzsche observa que seu primeiro texto já prenuncia a tarefa de transvaloração: “O essencial nisso [na metafísica de artista] é que ela já denuncia um espírito que um dia, qualquer que seja o perigo, se porá contra a interpretação e a significação morais da existência” (NT, *Tentativa de autocrítica*, § 5).

O impulso socrático, desde seu surgimento, buscou destruir a visão trágica de mundo por meio da destruição da tragédia dionisíaca, considerada como insensatez, delírio⁵⁴. A visada socrática não era capaz de suportar o caráter orgiástico e inconsciente presente na tragédia (Cf. GT/NT, § 15). O conhecimento e a lógica socrática levam ao escrutínio interminável do mundo centrado na “sondabilidade da natureza e na força terapêutica universal do saber” (GT/NT, § 17) O homem socrático e alexandrino acredita poder “consertar” o mundo pelo conhecimento. Não aceita os desafios e as incertezas do vir-a-ser, pretende o domínio sobre os eventos naturais e uma vitória sobre o destino. Assim como a tragédia perde sua força mítica pela atuação de um *deus ex machina*⁵⁵, o homem socrático quer ser seu próprio *deus ex machina*, pois acredita ser portador do poder mágico que tudo resolve: o conhecimento. Sua vida segue os rumos da ciência (Cf. GT/NT, § 17), sua existência adquire sentido ao viver para o saber.

Sobre tal embate entre a arte trágica e seu oponente, Onate observa que o socratismo revolucionou o espetáculo trágico, rebaixando-o ao nível de uma arte consciente e sem esplendor criativo e estético. O espetáculo torna-se acessível à compreensibilidade, e ao mesmo tempo comum.

A eminência parda dessa revolução foi Sócrates, com seu propósito incontido de emendar o fluxo do mundo e da existência a golpes de racionalidade. Arauto da consciência, do esquematismo lógico da teoria, ele defendia a escrutabilidade daquilo que aparece a partir de rigorosos encadeamentos causais que poderiam abarcar gradativamente a totalidade dos fenômenos. (ONATE, 2003, p. 51)

Sócrates representa, por meio do racionalismo otimista, o inimigo capaz de levar à decadência a arte e a consideração trágica da existência. A visada socrática desintegrou o modo como o humano lidava com o divino, com o mistério e com a natureza. O mundo tornou-se inteligível e dominável. “Em substituição à variegada

⁵⁴ Nietzsche aponta que a decadência da arte trágica se deu a partir das peças de Eurípides, peças que buscavam uma linguagem direta em que o público se vê nelas como em um espelho. O espetáculo é destituído de seus mistérios e o mito já não ocupa seu espaço como força estética. “Dioniso já havia sido afugentado do palco trágico e o fora através de um poder demoníaco que falava pela boca de Eurípides. Também Eurípides foi, em certo sentido, apenas máscara: a divindade, que falava por sua boca, não era Dioniso, tampouco Apolo, porém um demônio de recentíssimo nascimento, chamado Sócrates” (GT/NT, § 12)

⁵⁵ Nietzsche afirma que a tragédia, em sua forma decadente, passou a expressar-se como um teatro totalmente explícito, claro e consciente, para isso introduziu a figura de um *deus ex machina*. Esta figura, presente no teatro grego, refere-se a uma inesperada, artificial ou improvável personagem, artefato ou evento introduzido repentinamente no palco para resolver uma situação ou tornar mais compreensível uma trama.

paisagem numinosa aberta ao espanto dos gregos pré-socráticos, implanta-se a linearidade permeável e, portanto, planificável, do deus arquétipo dos filósofos” (ONATE, 2003, p. 52). Para Onate, a partir do socratismo só à razão é permitida a equalização entre os planos constituintes do mundo e do homem, só o perscrutável é admitido como verdadeira arte ou digno de religiosidade. Apesar de um longo período de predomínio de tal paradigma, Nietzsche já pressentia nos modernos o esgotamento que permitiria um revigoramento da perspectiva dionisíaca (Cf. ONATE, 2003, p. 52).

Nietzsche, entusiasta das condições que vê prenunciarem o renascimento da arte e da postura trágica entre os alemães, lança a questão que, em grande medida, representa toda tarefa de seu trabalho filosófico naquele momento: “Será que ela [a tragédia] não voltará a elevar-se um dia, como arte, para fora de sua profundidade mística?” (GT/NT, § 18) Nietzsche é um entusiasta desta possibilidade, e escreve sua primeira obra em função desta meta. Para que isto ocorra de fato, é necessário um grande desafio, uma etapa preparatória que se dá a partir

[...] de uma luta eterna entre a *consideração teórica* e a *consideração trágica de mundo*; e, só depois de conduzido a seu limite o espírito da ciência e de aniquilada a sua pretensão de validade universal mediante a comprovação desses limites, dever-se-ia nutrir esperança de um renascimento da tragédia (GT/NT, § 18).

Para Nietzsche, o renascimento da tragédia só se efetivaria por intermédio de uma decadência do socratismo científico imperante na modernidade, o qual se traduz naquilo que o filósofo nomeará mais tarde como sendo *vontade de verdade*, uma sede pelo conhecimento universal que submete o homem ao domínio da ciência, impedindo-o de vivenciar e usufruir plenamente do domínio estético. A questão que se coloca aponta para uma inversão que se dá pela valorização da instância intuitiva e inconsciente presente no homem. O espírito dionisíaco que possibilitou a elevação da arte trágica, só se manifesta plenamente no ambiente em que a razão não se interpõe entre o homem e a arte. Pela acessibilidade direta e intuitiva, homem e natureza se “comunicam”, trazendo à tona o espírito e a visão trágica que se efetiva como experiência estética dionisíaca.

Nietzsche, cético de que as possibilidades cognoscitivas dêem conta da existência, de explicar o incontornável, aposta na arte como dimensão em que a natureza ainda apresenta sua magia e encantamento, como domínio desencadeador

de uma sabedoria trágica capaz de substituir o conhecimento e a moral, como justificadores da existência. Tal desafio passa pelo ultrapassamento de perspectivas sedimentadas pelos séculos de desenvolvimento da cultura socrática e alexandrina.

Dependendo das forças atuantes e seus âmbitos de domínio “teremos uma cultura preferencialmente socrática ou *artística* ou *trágica*” (GT/NT, § 18). Nietzsche identifica a cultura alexandrina como representando a continuidade do socratismo que se estende até a modernidade. Tal tradição “reconhece como ideal o *homem teórico*, equipado com as mais altas forças cognoscitivas, que trabalha a serviço da ciência, cujo protótipo e tronco ancestral é Sócrates” (GT/NT, § 18). Nietzsche não só diagnostica, como pretende encetar uma crise: “o homem moderno começa a pressentir os limites daquele prazer socrático de conhecimento [...]” (GT/NT, § 18). É grande o alcance de tal gesto nietzschiano, prenuncia uma batalha travada pelo filósofo em favor do ultrapassamento de toda tradição metafísica que desembocou no racionalismo científico moderno. O jovem Nietzsche aponta em seu texto inicial o fator desencadeador desta necessidade de ultrapassamento da metafísica da tradição: este fator se identifica com o abalo sofrido pela tradição a partir das filosofias de Kant e Schopenhauer. Era preciso que “grandes naturezas, com disposições universais” pudessem utilizar os instrumentos da própria ciência para expor os limites a que esta estava submetida (Cf. GT/NT, § 18). Não é possível à ciência atingir conhecimentos com validade universal, assim como a relação de causalidade não é capaz de sondar o íntimo das coisas. A lógica que permeia toda a ciência estaria impregnada de um otimismo que não pode ser sustentado, otimismo que se traduz em pretensões teóricas que não podem ser satisfeitas. A ciência não pode produzir verdades eternas. O reconhecimento de que espaço, tempo e causalidade são leis incondicionais aplicáveis a todos os fenômenos revelam que a ciência não pode expor nenhum conhecimento que extrapole a realidade fenomênica. Isto, segundo Nietzsche, obriga a encarar e admitir a existência de uma barreira que facilmente pode conduzir a um niilismo pessimista. Para enfrentar tal condição ameaçadora, Nietzsche propõe a retomada de uma consideração trágica da existência. A ciência demonstra seu fracasso, não apresenta condições de contornar o insondável e irrepresentável *em-si*, nem de estabelecer uma vivência satisfatória pela via da racionalidade. O otimismo da razão fracassou diante de enigmas intransponíveis. Faz-se necessário uma outra via interpretativa.

Toda a filosofia nietzschiana traz consigo uma rica abordagem das forças que constituem o vir-a-ser. Pode-se compreender o pensamento do filósofo a partir da avaliação das forças ou de sua afirmação ou negação. O jogo entre as forças pode ser considerado sob uma perspectiva heraclitiana, pois ele é necessário para todo e qualquer processo de constituição de mundo. Se o pensamento nietzschiano guarda alguma relação com a dialética, é só a dialética de Heráclito que nele cabe, não a dialética em seu sentido moderno e hegeliano. Apesar de já encontrarmos a perspectiva das forças em *O nascimento da tragédia*, é somente com a noção de vontade à potência que se compreende numa extensão maior a abordagem do jogo de forças.

Diante da análise das forças aqui em questão, Deleuze, em sua obra *Nietzsche e a filosofia*, tece considerações muito relevantes. Para Deleuze, “a filosofia inteira é uma sintomatologia” (DELEUZE, 1976, p. 3). As interpretações e avaliações filosóficas são sintomas de “forças”⁵⁶ que se manifestam por seu intermédio. Um mesmo fenômeno muda de sentido em decorrência das forças que dele se apropriam. O discurso filosófico exprime as forças que dele se apoderam para dizer algo. Há sempre uma pluralidade de sentidos possíveis que fazem da interpretação uma arte e a arte nietzschiana da interpretação abre-se a uma pluralidade de sentidos, pois Nietzsche tinha noção de que cada fenômeno possibilita sentidos múltiplos. A arte de interpretar é também uma sofisticada arte de avaliar (Cf. DELEUZE, 1976, p. 3). Deleuze expõe:

[...] a delicada pesagem das coisas e dos sentidos de cada uma, a avaliação das forças que definem cada instante os aspectos de uma coisa e de suas relações com as outras, tudo isto (ou tudo aquilo) pertence à arte mais elevada da filosofia, a da interpretação. [...] Uma coisa tem tantos sentidos quantas forem as forças capazes de se apoderar dela. Mas a própria coisa não é neutra e se acha mais ou menos em afinidade com a força que se apodera dela atualmente (DELEUZE, 1976, pp. 3-4).

⁵⁶ Sobre a utilização do conceito *força*, o próprio Deleuze busca esclarecer, convém lembrar que este conceito utilizado por Deleuze só fica mais evidente quando aplicado ao conjunto da filosofia nietzschiana e não especificamente ao *Nascimento da tragédia*. “O conceito de força é, portanto, em Nietzsche, o de uma força que se relaciona com uma outra força. Sob este aspecto a força é denominada uma vontade. A vontade (vontade à potência) é o elemento diferencial da força. Daí resulta uma nova concepção da filosofia da vontade, pois a vontade não se exerce misteriosamente sobre músculos ou sobre nervos, menos ainda sobre uma matéria em geral, ela se exerce necessariamente sobre uma outra vontade” (DELEUZE, 1976, pp. 5-6). Deleuze ainda cita um trecho de um aforismo de *Além do bem e do mal* que diz: “Vontade, é claro, só pode atuar sobre ‘vontade’ – e não sobre ‘matéria’ (sobre nervos, por exemplo-): em suma, é preciso arriscar a hipótese de que em toda parte onde se reconhecem ‘efeitos’, vontade atua sobre vontade” (JGB/GM, § 36).

Pensando a partir desta observação deleuziana, pode-se indagar o seguinte: Que forças se relacionam e estão manifestas nas avaliações que produzem sentido por meio da filosofia de Nietzsche? Que forças podem produzir uma afirmação tão vigorosa em favor de um sentido estético? Nietzsche, imbuído de “impulsos estéticos”, sob os signos do dionisíaco e apolíneo, manifesta sua avaliação do mundo sob a ótica da arte. É a arte do mito, da criação e dos sentimentos inconscientes, retomando o espaço que lhe foi negado pela filosofia e pela ciência da tradição. É a arte enquanto força criadora que afirma sua posição na origem do próprio conhecimento que posteriormente a relega, pois que o idealismo brota também como arte, invenção que nega o mecanismo inventivo. Ainda é Deleuze quem diz: “Há forças que só podem se apoderar de alguma coisa dando-lhe um sentido restritivo e um valor negativo. Ao contrário, chamar-se-á essência, entre todos os sentidos de uma coisa, aquele que lhe dá a força que apresenta mais afinidade com ela”. (DELEUZE, 1976, p. 4). Entende-se que este sentido restritivo de que fala Deleuze pode ser aplicado à avaliação socrático/platônica que expatriou a arte do espaço já conquistado no mundo grego. O socratismo imputou à arte a condição de atividade desnecessária, enganosa e fútil. Substituiu-a por uma arte lúcida e compreensível a serviço de forças que acreditam na razão como instrumento redentor e promotor do “melhoramento” do homem. Entende-se que Nietzsche, numa clara afinidade com o domínio estético e seus impulsos, busca reverter a decadência cultural que acredita ter se engendrado pelo socratismo. Esta reversão ocorreria através do restabelecimento da arte trágica, ressurgindo com ela a força afirmativa da arte como fundamento da natureza e do artista e também como signo de aceitação da vida em sua multiplicidade e transitoriedade. A arte, tal como já havia ocorrido com os gregos, seria capaz de doar o sentido que se perdeu com o avanço do racionalismo e do pessimismo niilista europeu. Nietzsche deseja, como futuramente chega a afirmar, ser o primeiro filósofo trágico, o que significa: ser o primeiro filósofo artista.

Deleuze ainda observa: “Uma força não sobreviveria se, inicialmente, não tomasse emprestada a aparência das forças precedentes contra as quais luta” (DELEUZE, 1976, p. 4). Pode-se relacionar tal observação com a ambiguidade que impediu uma investida mais direta e original em favor da interpretação estética desenvolvida por Nietzsche em seu texto inicial. Isto porque o jovem filósofo obriga-se a assumir a aparência de forças que o precederam, em favor da oportunidade de

poder principiar sua própria senda. Pode-se também relacionar a odisséia nietzschiana em benefício da arte a mais esta afirmação de Deleuze: “A diferença na origem não aparece desde a origem, exceto, talvez, para um olho especialmente preparado, o olho que vê longe [...]” (DELEUZE, 1976, p. 4). De início, a trajetória ainda parece misturada a um conjunto de vozes semelhantes; somente à medida em que se amadurece o discurso, a voz destoante é percebida e as diferenças essenciais afloram. Para o bom observador, porém, as diferenças essenciais já podem ser percebidas desde a origem.

Concedendo-se todo respeito pela primorosa abordagem deleuziana da filosofia de Nietzsche, não se pode aqui segui-lo quando afirma que a força contra a qual o jovem filósofo se opõe diretamente é a dialética, como essência principal do próprio socratismo. Para Deleuze a dialética se voltaria contra o trágico porque vê nele uma oposição, uma antítese. O trágico é alegria com o novo, com a multiplicidade e a diferença. A dialética cria pela negação, nasce pela negação daquilo que não é conforme a si (Cf. DELEUZE, 1976, p. 8). Conforme já exposto no capítulo 2, não há como sustentar que Nietzsche tenha sido nem dialético, nem conscientemente anti-dialético em *O Nascimento da tragédia*. Também não se pode seguir Deleuze quando afirma que Nietzsche não é dialético porque em *O nascimento da tragédia* tornou-se discípulo de Schopenhauer (Cf. DELEUZE, 1976, p. 9). O fato de Nietzsche ter sido grandemente influenciado por Schopenhauer em seu primeiro texto, e segui-lo em algumas interpretações, não faz dele um antípoda da dialética. Schopenhauer afirmou não ser dialético e desqualificou este modelo de pensamento sem necessariamente empreender uma cruzada direta contra ele. Com exceção de sua fase como professor em Berlim em que utilizava suas aulas para criticar a filosofia hegeliana, Schopenhauer mais ignorou a dialética do que se opôs a ela de modo profundo ou sistemático. Do mesmo modo que afirmou ser ateu sem estabelecer uma cruzada contra o cristianismo ou qualquer outra religião.

Nietzsche provavelmente incluiria a dialética, com seu otimismo e teleologia, na esteira do socratismo, mas não assumiria ser a dialética o sustentáculo e essência do socratismo. A essência do socratismo é a recusa aos instintos e à criação, e conseqüentemente, à arte. A dialética moderna, portadora de um otimismo teleológico, ainda aceita o vir-a-ser como mudança, como diluição dos lados antitéticos em favor de uma síntese mais “elevada”, de um novo patamar, dirigido, porém, por um *telos*. O socratismo interpretado por Nietzsche prefere um

dogmatismo petrificante que recusa a mudança, pois teme a alternância nas relações de forças. Teme a possível perda de controle ocasionada por diferentes impulsos em luta por domínio.

Voltando a Deleuze, na via em que se pode segui-lo, há uma definição que sintetiza o que Nietzsche aponta como problema em Sócrates e no socratismo: “Sócrates é o primeiro gênio da decadência: ele opõe a ideia à vida, julga a vida pela ideia” (DELEUZE, 1976, p. 11). “Gênio”, porque cria, decadente, porque faz da criação, “a ideia”, a força que busca apoderar-se da vida, instituindo a vida como inferior e submissa à ideia.

Heidegger, no âmbito da abordagem metafísica que fundamenta o ente como *vontade à potência*, vai opor a arte à “vontade de verdade”, noção que ganha sua forma a partir do desenvolvimento da crítica ao socratismo. Parafraseando Nietzsche, Heidegger repete mais de uma vez ao longo de seu texto: “Nós temos a arte para que não venhamos a sucumbir pela verdade” (Cf. HEIDEGGER, 2007, p. 192). Tanto arte como verdade são “aparições”, porém, a verdade é uma aparição que busca fixar-se, não aceita seu ocaso.

A arte é a vontade mais própria e mais profunda da aparência, a saber, a vontade mais própria e mais profunda do reluzir do elemento transfigurador, no qual se torna visível a legalidade suprema da existência. Em contrapartida, a verdade é a aparição a cada vez firmemente estabelecida que deixa a vida residir fixamente sobre uma determinada perspectiva e se manter aí. Como tal fixação, a verdade paralisa e, com isso, obstrui e destrói a vida (HEIDEGGER, 2007, p. 192).

A arte provém de uma vontade mais adequada ao vir-a-ser, alinha-se a ele, participa dele, faz parte de sua realidade, tanto quanto a aparição dos entes constituem realidade, porém, como uma realidade distinta daquela concebida como verdade estática pelo socratismo, que rejeita a realidade contida no fenômeno, na “aparição”. Segundo Heidegger, a “verdade” da ciência ainda é útil, mas, para Nietzsche, seu valor está ligado ao fato de constituir-se como criação para a vida e “não segundo sua utilidade imediata ou segundo um senso de eternidade vazia” (HEIDEGGER, 2007, p. 195). É isto que Nietzsche teria em mente quando afirmava que era preciso “*ver a ciência com a ótica do artista, mas a arte, com a da vida*” (GT/NT, *Tentativa de autocrítica*, § 2).

O homem teórico, munido de uma vontade de verdade, desconfia da intuição, confia que a razão, somente ela, pode acessar e revelar conceitos válidos. Opondo-

se a isso, já no primeiro parágrafo de *O nascimento da tragédia*, Nietzsche destaca o papel da intuição como instrumento de contraposição ao conhecimento socrático. A intuição (*Anschauung*), como conhecimento imediato, pode revelar a necessária luta e reconciliação entre apolíneo e dionisíaco na constituição da arte trágica. Segundo Nietzsche, foi pelo predomínio socrático que a sabedoria intuitiva foi desqualificada e preterida em benefício de uma filosofia “consciente”⁵⁷. Na perspectiva estética socrática “tudo deve ser inteligível para ser belo” (GT/NT, § 12), o mundo deve se tornar um lugar seguro e confiável pelo conhecimento racional. A perspectiva dionisíaca aponta justamente em um sentido contrário: afirma a impossibilidade de um domínio racional da realidade; o fio condutor da causalidade se desfaz juntamente com seus componentes lógicos; aponta com a dissolução do *principium individuationis*, a suspensão da individualidade, marco da dimensão racional; do fundo caótico e natural emerge uma realidade apreensível somente de modo intuitivo e estético.

Antes de Nietzsche, Schopenhauer já havia apontado a precedência da intuição sobre o conhecimento racional. Na interpretação schopenhaueriana todo conhecimento tem sua origem na intuição. A intuição é um conhecimento imediato e pré-racional, é ela quem fornece os conteúdos para serem trabalhados pela razão (por meio de conceitos e abstrações)⁵⁸. A visão schopenhaueriana de mundo compreende a razão como secundária e incapaz de revelar o fundamento da realidade. Nietzsche, influenciado por Schopenhauer, entende que só a intuição, sem o fio condutor da lógica e da causalidade, pode proporcionar um conhecimento

⁵⁷Sobre isto, Antônio Edmilson Paschoal em seu artigo *Nietzsche: a boa forma de retribuir ao mestre*, comenta que Nietzsche denuncia o socratismo por ter invertido a ordem do fluxo estético ao defender a razão como fonte da criação: “Segundo Nietzsche, porém, o posicionamento de Sócrates em relação ao conhecimento termina por produzir uma monstruosidade: ao invés de tomar a intuição como fonte de inspiração e a consciência como esforço por representar aquilo que se adquire intuitivamente, ele apresenta um demônio (uma inspiração mística, uma intuição) como crítica do conhecimento e confere à consciência o que justamente ela não possui: a capacidade de criação” (PASCHOAL, 2008, p. 341)

⁵⁸“A razão [...] tem todo conteúdo de seu pensamento unicamente a partir da intuição que a precede e da comparação dele com outras intuições e conceitos” (MVR, *Crítica da filosofia kantiana*, p. 551). O conhecimento intuitivo já se daria no mundo animal, “o mundo intuitivo existiria para nós mesmo se não tivéssemos entendimento algum [...]” (MVR, *Crítica da filosofia kantiana*, p. 553). Schopenhauer expõe que a intuição produz um conhecimento efetivo a partir da percepção do objeto pelos órgãos sensoriais e pela impressão deste no cérebro, sendo um conhecimento instantâneo e imediato. Quando intuímos um objeto não há qualquer forma de julgamento, intuímos diretamente a sua figura, é como uma imagem da “coisa” na mente. É um conhecimento puro, ainda não tornado racional, é o conhecimento e representação mais imediata do objeto. Já a percepção, ou representação instituída do objeto só se dá pela faculdade do entendimento. O entendimento proporciona compor as relações de causalidade. A razão, a partir dos dados da intuição e do entendimento dá origem ao conhecimento conceitual e abstrato.

através de um sentimento místico de unidade com a totalidade natural. Uma visão dionisíaca de mundo não é revelada pelas relações lógicas e causais.

Esta adesão ao conhecimento intuitivo por parte de Nietzsche não impede a adoção de uma postura cética para com a possibilidade de desvelamento do fundamento último do mundo anunciado por Schopenhauer. O jovem Nietzsche não demonstra de forma clara sua rejeição em relação à metafísica da Vontade. Em *O nascimento da tragédia*, a desconfiança em relação ao desvelamento de um *em-si* somente pode ser percebida de forma transversal e indireta. Schopenhauer está convencido de seu feito; Nietzsche, porém, não parece ter acolhido o fundamento schopenhaueriano como solução convincente para o *em-si*. A ênfase na afirmação estética dionisíaca – que em sua efetividade se demonstra indissociável de constituintes fisiológicos corporais e de uma posição negadora da justificação moral –, constitui um bom indício de que Nietzsche não acatou a noção basilar de Schopenhauer como solução final para a compreensão do fundamento metafísico do mundo.

O conhecimento do mundo não pode ser demonstrado de forma objetiva nem pela ciência e nem pela metafísica da tradição. Elas não possuem instrumentos capazes de transpor tal barreira. Nietzsche considera decadentes os humanos que são movidos por esta sede de conhecimento. No § 4 de sua *Tentativa de autocrítica* ele aponta que somente no tempo de sua dissolução os gregos se tornaram “cada vez mais otimistas, mais superficiais, [...] bem como mais ansiosos por lógica e logicização” (GT/NT, *Tentativa de autocrítica*, § 4). Os gregos decadentes se tornaram mais científicos. Os pensadores modernos que na esteira do iluminismo anseiam a todo custo pelo desvelamento de uma verdade inquestionável a respeito de um *em-si* não seriam movidos pelos mesmos impulsos decadentes decorrentes da cultura socrática? Nietzsche aponta para a necessidade de munir o homem de força suficiente para ultrapassar tal ímpeto desesperado, para a necessidade de homens de visão trágica e postura afirmativa, capazes de andar em sendas escuras e misteriosas sem desespero. Tal tema será desenvolvido posteriormente por Nietzsche mediante a tese do *além-do-homem*. Diante da falência da ciência e da metafísica da tradição – na qual Schopenhauer em certa medida também pode ser inserido –, Nietzsche não vê, e não deseja, outra saída que não seja a estética. Esta saída aponta para uma sabedoria trágica que justifica a existência por meio da arte.

A sabedoria trágica visa preencher os efeitos devastadores de um possível niilismo decorrente do esgotamento do racionalismo moderno.

Com esse conhecimento se introduz uma cultura que me atrevo a denominar trágica: cuja característica mais importante é que, para o lugar da ciência como alvo supremo, se empurra a sabedoria, a qual, não iludida pelos sedutores desvios das ciências, volta-se com olhar fixo para a imagem conjunta do mundo, e com um sentimento simpático de amor procura apreender nela o eterno sofrimento como sofrimento próprio. (GT/NT, § 18).

A meta não é mais o conhecimento ou a moral, mas a sabedoria, que se ocupa de uma visada ampla, capaz de compor uma imagem conjunta do mundo⁵⁹. Schopenhauer também conclamava a um eudemonismo sapiencial que tem na estética um refúgio. Em Nietzsche, porém, a estética não assume um papel passivo e negativo na relação com o vir-a-ser, a busca pela sabedoria trágica constitui-se pela afirmação do vir-a-ser como criação e destruição, como sofrimento e prazer. A sabedoria trágica desencadeia uma atitude estética para além do consolo contemplativo. Faz surgir uma necessidade de “abundância e superabundância” que a cada instante alcança sua redenção, que aceita

o mundo como eternamente cambiante, [...] mais antitético, mais contraditório, que só na *aparência* [Schein] sabe redimir-se: toda essa metafísica do artista pode-se denominar arbitrária, ociosa, fantástica – o essencial nisso é que ela já denuncia um espírito que um dia, qualquer que seja o perigo, se porá contra a interpretação e significação *morais* da existência. Aqui se anuncia, quiçá pela primeira vez, um pessimismo “além do bem e do mal” [...] (GT/NT, *Tentativa de autocrítica*, § 5).

Uma metafísica de artista se revela de fato arbitrária e fantástica como toda obra de arte o é. Numa perspectiva ainda romântica ela não encontra outro sentido que não seja um sentido estético insubordinado ao *logos*, pois é desprovida de

⁵⁹ Nietzsche, em sua terceira *Consideração extemporânea*, intitulada *Schopenhauer como educador*, considera Schopenhauer como um exemplo de filósofo que considerou o mundo a partir de uma visão de totalidade, de conjunto, diferenciando-se da perspectiva fragmentária própria da visada científica. Nietzsche comenta: “É preciso adivinhar o pintor, para entender a imagem – disso Schopenhauer sabia. Mas a corporação inteira de todas as ciências saiu em campo para entender aquela tela e aquelas cores, mas não a imagem; e até mesmo se pode dizer que somente aquele que captou firmemente no olho a pintura universal da vida e da existência se servirá das ciências regulares sem dano próprio [...]. Nisto, como foi dito, Schopenhauer é grande, em perseguir aquela imagem como Hamlet persegue o espírito, sem se deixar distrair, como fazem os eruditos, ou ser emaranhado por uma escolástica conceitual, como é o destino dos dialéticos desenfreados” (SE/Co. Ext. III, 1999, p. 290).

longos encadeamentos lógicos e conceituais que, no limite do discurso e da prolixidade, naufragam diante do incontornável. Uma metafísica de artista é trágica porque é portadora de um “pessimismo da força”, um pessimismo da força é capaz de gozo e alegria mesmo diante da visão do abismo. Como afirma Deleuze: “Trágico designa a forma estética da alegria, não uma [...] solução moral da dor, do medo ou da piedade. O que é trágico é a alegria” (DELEUZE, 1976, p. 14) A sabedoria trágica busca a possibilidade de, diante da visão trágica, ainda afirmar alegremente a vida por meio de um eterno dizer “sim” para “além do bem e do mal”.

3.2 METAFÍSICA DE ARTISTA

Quando Nietzsche designa sua obra como uma *metafísica de artista* não entende que o termo assume o sentido de uma metafísica (explicação pelos fundamentos) elaborada por um artista (criador). Esta é uma interpretação que, apenas de forma transversal, pode ser compreendida como pertinente, não sendo, entretanto, o seu sentido principal. O que Nietzsche chama de metafísica de artista, porém, tem seu sentido mais direto e amplo na explicação do modo como surge o gênio⁶⁰ e a arte trágica, ou, quais são os fundamentos, ou forças que possibilitam o artista trágico e sua arte. Nietzsche designa esta tarefa como sendo a “verdadeira meta de nossa [sua] investigação, que visa ao conhecimento do gênio apolíneo-dionisíaco e de suas obras de arte ou, pelo menos, à compreensão intuitiva do mistério desta união” (GT/NT, § 5). Novamente o filósofo afirma o traço característico de seu método: o uso da intuição para desvendar os enigmas e fundamentos. Apolíneo e dionisíaco não podem ser demonstrados de outra forma, adquirem, pela intuição, o seu estatuto como noções estéticas. Ao intuir, não coincidiria a tarefa do filósofo com a do artista? Sim, trata-se de uma tarefa para um filósofo artista. A metafísica de artista vê o mundo sob a ótica do artista, do criador, e sua fundamentação ocorre a partir de elementos que só podem ser dados a conhecer pela intuição. Intuir se relaciona diretamente com imagens, o primeiro conhecimento daquilo que aparece.

⁶⁰ Interessante destacar que gênio vem de *genius* que em latim significa espírito capaz de reger o destino de algo. A partir do sentido primeiro desta expressão, pode-se interpretar os gênios apolíneo e dionisíaco como sendo os impulsos que regem os destinos da arte.

Segundo Heidegger, Nietzsche concebe a arte como uma atividade essencialmente metafísica, como essência do aparecer e como transfiguração deste aparecer.

A arte é a vontade mais própria e mais profunda da aparência, a saber, a vontade mais própria e mais profunda do reluzir do elemento transfigurador, no qual se torna visível a legalidade suprema da existência. Em contrapartida, a verdade é a aparição a cada vez firmemente estabelecida que deixa a vida residir fixamente sobre uma determinada perspectiva e se manter aí. Como tal fixação, a verdade paralisa e, com isso, obstrui e destrói a vida (HEIDEGGER, 2007, p. 192).

A essência metafísica do mundo se relaciona com o aparecer, o Uno-primordial, como artista primordial, revela assim sua obra: como sua criação, como sua arte. Arte e verdade (no sentido socrático) se opõem. Por isso Nietzsche vê sua filosofia como um “platonismo invertido”. A realidade do aparecer permite traçar um plano que designamos como verdade. “Para que o real (vidente) possa ser real, precisa fixar em um determinado horizonte, ou seja, precisa permanecer na semblância da verdade” (HEIDEGGER, 2007, p. 192). Esta realidade que surge deve ser destacada em um horizonte onde ganha seu sentido por meio de uma tensão com sua transfiguração, ou seja, precisa reluzir, desprender-se do aparecer originário, ganhar outra face. “[...] Para que esse real possa permanecer real, precisa, ao mesmo tempo, transfigurar-se para além de si, sobressair-se na semblância do que é criado na arte, isto é, lançar-se contra a verdade” (HEIDEGGER, 2007, p. 193). Heidegger entende que essa atividade realizada pela arte de transfiguração de tudo que emerge no horizonte do real, instaura uma tensão necessária entre verdade e arte. De um lado, um impulso que busca a fixação do real e, de outro, um impulso à criação que busca ultrapassá-lo, mudá-lo, dando a ele uma nova face por meio da criação. “Como arte, contudo, o criar é vontade de aparência, ele se acha cindido em relação à verdade” (HEIDEGGER, 2007, p. 193). Heidegger realiza estas considerações a partir de uma avaliação da obra de Nietzsche como um todo, mas a posição heideggeriana não deixa de ser adequada à análise da metafísica da arte de *O nascimento da tragédia*: o aparecer no mundo grego apresentava, num primeiro plano, uma realidade que necessitava ser transfigurada, receber uma nova face, ou mesmo ser reafirmada sob outra luminosidade. O primeiro ato de emergência realizado pelo Uno-primordial deveria ser transfigurado pelo gênio apolíneo/dionisíaco para que ganhasse novo significado capaz de proporcionar uma

afirmação do próprio aparecer, confirmando-o como necessário e ao mesmo tempo recriando-o, transfigurando-o em algo novo, como reprodução do próprio movimento do vir-a-ser, como afirmação e negação, vida e morte.

Segundo Araldi, em seu artigo *As criações do gênio – ambivalências da “metafísica da arte” nietzschiana*, no difícil e místico texto inicial de Nietzsche, “o recurso ‘aos mistérios’ está no centro das reflexões da metafísica da arte” (ARALDI, 2009, p. 116). Para Araldi, além de portador dos impulsos estéticos dionisíaco e apolíneo, “Nietzsche procura incorporar outros aspectos na constituição do gênio, como o conhecimento trágico e a santidade” (ARALDI, 2009, p. 117). A questão do gênio tem papel preponderante na metafísica de artista e constitui também uma marca no afastamento em relação a Schopenhauer e o Romantismo. Araldi chama a atenção para o salto que Nietzsche efetua “da época trágica dos gregos para a sua época”, sem menção direta ou indireta ao Romantismo, lugar em que a questão do gênio era fundamental, já que para os românticos é o gênio quem traduz pela arte o sentimento mais profundo da natureza, proporcionando ao homem uma comunhão estética com ela. Nietzsche teria evitado tematizar sobre seus precursores românticos talvez porque considerava já ter ocorrido um esgotamento das questões e perspectivas lançadas por este movimento.

Por viver e escrever numa época em que o romantismo já havia se esgotado há muito como movimento, Nietzsche não aprofunda a investigação acerca da valorização romântica da criação do gênio (por exemplo), mas se limita a formular clichês das discussões filosófico-literárias de seu tempo (ARALDI, 2009, p. 119).

É fato que Nietzsche posteriormente critica o pendor pessimista e romântico em sua obra inicial, porém, não esclarece até que ponto o Romantismo foi decisivo para o desenvolvimento de suas concepções. Segundo Araldi, apesar desta obscuridade, é possível determinar elementos românticos que são fundamentais para a metafísica de artista, seriam eles: “a valorização do gênio dionisíaco” e “a tentativa de criar uma nova mitologia” (Cf. ARALDI, 2009, p. 120). Na tentativa de criar uma metafísica ou teodicéia da arte, Nietzsche teria passado por cima de algumas noções que são fundamentais, mas que careciam de maior esclarecimento. Isto se dá principalmente pela noção de Uno-primordial. Araldi comenta:

O que permanece “mistério” em Schopenhauer [a Vontade] é metamorfoseado na teodiceia sui generis, e também contraditória, na qual o Uno-Primordial é o padecente que, ao mesmo tempo, é sujeito,

o único Eu (*Ichheit*) verdadeiramente existente (ARALDI, 2009, p. 124).

Ao usar a noção de Uno-primordial, Nietzsche não teria se preocupado em fundamentá-la adequadamente. Ela aparece como uma noção envolta em mistério⁶¹. A partir desta polêmica apontada por Araldi, pode-se acrescentar aqui que, se ao usar o termo Uno-primordial Nietzsche estava apenas criando mais uma forma de referir-se à Vontade, como já foi exposto no capítulo 2, o jovem filósofo pode ter avaliado que o seu correlato schopenhaueriano já consistia em noção suficientemente consolidada, não necessitando, por ocasião da redação de sua obra inicial, de uma abordagem mais detalhada e esclarecedora. Esta omissão de caráter explanatório seria reconhecida pelo filósofo em sua *Tentativa de autocrítica* de 1886.

Araldi ainda observa que os impulsos apolíneo e dionisíaco são gênios estéticos que se manifestam no artista. Nietzsche teria apontado, desde os escritos preparatórios, que a meta era viver na *aparência*. Nisto, o gênio apolíneo talvez fosse suficientemente capaz de oferecer prazer e redenção para o sofrimento do “eterno-padecente”. Assim, por meio do gênio apolíneo, todas as obras de arte seriam espelhamentos, representações. “O gênio vê apenas as aparências como aparências; ele mesmo é aparência (*Erscheinung*); suas criações são apenas representações” (ARALDI, 2009, 130). O gênio apolíneo, no entanto, traduz apenas o momento em que a Vontade se exterioriza na aparência como encantamento supremo e como dor suprema. O gênio apolíneo é a chave capaz de revelar a relação entre dor e prazer, assim como entre vida e morte por meio da consideração das aparências (Cf. ARALDI, 2009, pp. 130-131).

O gênio dionisíaco abarca o prazer e a dor de um modo bem diferente da transfiguração apolínea. A dor primordial não é simplesmente mascarada: ela se repete nas dores da existência do indivíduo submetido ao encantamento dionisíaco. Nietzsche tem dificuldades

⁶¹ Segundo Araldi, o mistério que envolve a noção de Uno-primordial acaba refletindo os problemas já existentes na fundamentação da metafísica da Vontade. “Na filosofia imanente de Schopenhauer, muitas questões de cunho transcendente ficam sem resposta, por exemplo: ‘De onde proveio essa Vontade, que é livre para afirmar-se, originando assim o fenômeno do mundo, ou para negar-se, cujo fenômeno não conhecemos?’ ou também ‘O que pode ter levado a Vontade a abandonar o repouso infinitamente preferível da nada bem-aventurado?’ (MVR, II § 50) São problemas insolúveis, que fogem absolutamente da investigação filosófica, e que o filósofo pessimista assume como uma fatalidade (trágica), embora as religiões os tratem como ‘mistérios’. Apesar disso, a afirmação e negação da vontade são a base não esclarecida de sua filosofia pessimista e metafísica” (ARALDI, 2009, p. 124).

consideráveis em expor a arte dionisíaca, visto que toda “arte” está vinculada à aparência, ao vir-a-ser (ARALDI, 2009, p. 133).

Araldi aponta a dificuldade de Nietzsche em tentar unir “o apolíneo, o dionisíaco e certos traços ‘românticos’ do santo nas criações do gênio estético [...]” (ARALDI, 2009, p. 134), configuração que não aparece de forma clara e definitiva, mas que, após um período de ceticismo, a questão irá “[...] renascer em Zaratustra, que se tornará o arauto das mais elevadas esperanças do último “discípulo e iniciado” do deus-artista Dioniso” (ARALDI, 2009, pp. 134-135)

Para Nietzsche, no gênio não é a subjetividade do artista que está em jogo, a arte manifesta-se como efeito de impulsos estéticos inconscientes, como manifestação em que o próprio Dioniso é entendido “como verdadeiro sujeito da arte”. Nietzsche esclarece: “Mas na medida em que o sujeito é um artista, ele já está liberto de sua vontade individual e tornou-se, por assim dizer, um *medium* através do qual o único Sujeito verdadeiramente existente celebra sua redenção na aparência” (GT/NT, § 5). Ao comentar sobre o papel da subjetividade na metafísica da arte nietzschiana, Onate observa que

[...] a eudade verdadeira é aquela concernente ao artista primordial do mundo, captada pelo poeta lírico apenas quando este desfruta da condição de autodesdobramento intuitivo. [...] O primeiro ponto a realçar é que o retorno sobre si não é de caráter consciente nem é dirigido pelo homem individual, sendo antes a resposta a uma convocação desde o fundo de todo e qualquer aparecer e para benefício deste (ONATE, 2003, p. 125).

Para Nietzsche, o artista trágico é “criatura” que repete o movimento pelo qual ele próprio surgiu. Ao criar expõe e repete a condição mais essencial do vir-a-ser. Renunciando à subjetividade numa espécie de fusão mística, recria esteticamente a condição sofredora em que se dá o surgimento de si mesmo e de todos os entes. “O ‘eu’ do lírico soa, portanto, a partir do abismo do ser: sua subjetividade [...] é uma ilusão”. (GT/NT § 5). O poeta, quando diz “eu”, está a expressar na verdade o Uno-primordial, está a representar aquilo que é anterior a qualquer subjetividade. Esta torna-se impossível e ilusória. O poeta atinge esteticamente a condição em que “tudo é um”, a partir do qual toda a multiplicidade se dá: como despedaçamento da vontade. Sua experiência tem início como uma forma de entorpecimento, como embriaguez dionisíaca, este sentimento de embriaguez é o que insere o artista na supra-individualidade. A arte trágica tem um caráter supra-individual, o gênio

apolíneo/dionisíaco demonstra ser portador de impulsos inconscientes que perpassam o humano, lugar em que estes impulsos afloram sem serem determinados racionalmente pelo sujeito.

Cabe observar que na arte de matriz socrática o processo de criação estética é outro, nela impulsos racionais permeados de subjetividade decidem a criação e fruição estética. Convém observar que a interpretação de Nietzsche – que neste sentido está em consonância com a interpretação schopenhaueriana –, é bastante difícil de ser fundamentada, necessitando de maior demonstração argumentativa. Isto por que quando se considera que o artista funciona apenas como um *medium* através do qual fluem os impulsos estéticos reveladores da Vontade e seu vir-a-ser, a subjetividade acaba sendo de todo desconsiderada. Somente uma saída mística é capaz de assumir a defesa de uma neutralização total da carga subjetiva do artista em que suas vivências individuais, pois não há arte capaz de criar desvencilhando-se totalmente da consciência. É difícil sustentar que a consciência não interfere na criação da arte dionisíaca, assim como é igualmente difícil sustentar que a instância individual em nada agrega à criação e fruição estética. Afirmar a existência de um inconsciente supra-individual, e, portanto, universal, como âmbito de impulsos estéticos; e compreender que estes impulsos estéticos podem vir à tona por intermédio do indivíduo, sem contaminar-se com sua individualidade, são avaliações que exigem uma exposição argumentativa mais consistente. Tais questões se revelam demasiado complexas para serem satisfeitas no âmbito reflexivo da primeira obra de Nietzsche. Em *O Nascimento da tragédia*, é somente o recurso ao misticismo e ao mistério, tais como deles lançaram mão os românticos, que fornece guarida a tais afirmações⁶².

Antes de Nietzsche, Schopenhauer concebia o gênio de forma muito semelhante, porém, distinto em sua função. Em *O mundo como vontade e como representação*, o artista é elevado ao estado de *puro sujeito do conhecimento* com facilidade de deixar fluir a intuição da Ideia. Por intermédio do artista, gênio contemplativo, os olhos da Vontade contemplam sua própria obra. A genialidade é assim concebida:

⁶² O caráter místico e misterioso também está presente em muitas questões trabalhadas pela filosofia da Vontade. Schopenhauer também não consegue argumentar de modo suficiente sobre os fundamentos da Vontade, da arte, e da justificação moral da existência por meio do ideal ascético. Recorre ao misticismo para explicar, por exemplo, a possibilidade de negação total da vontade.

A genialidade é a capacidade de proceder de maneira puramente intuitiva, de perder-se na intuição e afastar-se por inteiro dos olhos do conhecimento que existe originariamente apenas a serviço da Vontade – ou seja, de seu interesse, querer e fins -, fazendo assim a personalidade ausentar-se completamente por um tempo, restando apenas o *puro sujeito que conhece*, claro olho cósmico (MVR, § 36).

O gênio é um ser privilegiado, distingue-se, pelo seu modo de ser próprio, dos outros homens: “O homem em que o gênio respira e trabalha distingue-se facilmente, pelo seu olhar que é igualmente vivo e firme, que traz a marca da intuição, da contemplação”. (MVR, § 36) Em Schopenhauer, o gênio intuitivamente capta o que os olhos não vêem, é puro conhecimento para além de qualquer representação e também é o que contempla o universal enquanto Ideia presente por trás de cada representação e que a constitui como tal. O gênio schopenhaueriano é alguém que tem o “dom natural” de acessar as Ideias, de acessar o universal por trás de todas as representações. Schopenhauer concebe o gênio como portador de qualidades especiais, único capaz de enxergar com amplitude a totalidade do mundo, contempla a própria Ideia do mundo em sua totalidade. Ao visualizar tal amplitude, o contemplador artista teria melhores condições de negar a vontade por meio da ascese. Isto por que, intuindo a totalidade volitiva como querer e sofrimento, encontra-se em condições mais favoráveis à negação da vontade e à realização do ideal ascético. Se a contemplação não consiste na solução ética final, pode constituir-se como via de acesso à compaixão e à ascese.

Em alguns momentos de *O nascimento da tragédia*, a figura e função do gênio parece alinhar-se à compreensão schopenhaueriana, porém, desvinculada da função simplesmente contemplativa ou de suscetibilidade ao domínio moral. Ao referir-se à arte grega e à criação das imagens olímpicas, Nietzsche expõe que “nos gregos a ‘vontade’ queria, na transfiguração do gênio e do mundo artístico, contemplar-se a si mesma” (GT/NT, § 3). A Vontade contemplando a si mesma pelos olhos do artista é uma noção que coincide com a interpretação schopenhaueriana. Nietzsche, porém, abolirá a associação do artista de gênio com os predicados de uma serenidade contemplativa. Como já exposto, o artista não se contenta com a simples contemplação. O gênio dionisíaco/apolíneo quer fundir-se com a Vontade, realizar a experiência estética de “ser” um só com ela. “Somente na medida em que o gênio, no ato da criação artística, se funde com o artista primordial do mundo, é que ele sabe algo a respeito da perene essência da arte; [...]” (GT/NT, § 5) Nietzsche aponta uma

solução mística e misteriosa para revelar a noção de gênio. O gênio, ao criar, realiza uma comunhão com o Uno-primordial, transfigura-se nele, torna-se Ele. Ao apontar que o conhecimento da “perene essência da arte” só é possível para o gênio, Nietzsche franqueia o conhecimento estético profundo a um âmbito restrito: é necessário ser criador para saber o que é arte. Um filósofo artista também o saberia.

Ele [o poeta lírico] se fez primeiro, enquanto artista dionisíaco, totalmente um só com o Uno-primordial, com sua dor e contradição, e reproduz a réplica desse Uno primordial em forma de música [...]: agora porém, esta música se lhe torna visível, como numa *imagem similitforme do sonho*, sob a influência apolínea do sonho. (GT/NT § 5)

Como só o artista, ao fundir-se com o Uno-primordial, abre caminho ao conhecimento da “essência” da arte, aos demais resta a “réplica” desta essência em forma de música.

Outra perspectiva a ser apontada na análise da noção de artista de gênio é a abordagem psicológica que o associa a um tipo. Sobre isto, Márcio José Silveira Lima em seu texto *As máscaras de Dioniso*, destaca a “psicologia do trágico” como sendo uma das contribuições mais significativas de Nietzsche presentes em sua obra inicial. A psicologia do trágico busca investigar e analisar um tipo afirmativo: o artista. Segundo Lima, é pela leitura dos gregos e seus artistas trágicos que Nietzsche passa a realizar sua análise psicológica do artista. O artista trágico surgiu da relação profunda dos gregos com o mito. “No simbolismo de nascimento, morte e renascimento do deus está a maneira como o filósofo compreende o ciclo da vida e do mundo; nele, a dor e o prazer são interpretados como os sentimentos mais naturais que o curso circular das coisas provoca” (LIMA, 2006, p. 148). A relação dos gregos com a vida reproduz estas condições. A sabedoria contida nos mitos é a inspiração dos artistas trágicos, que são, sobretudo, criadores de mitos.

Mas toda a abordagem nietzschiana que se esforça por revelar, por meio de uma metafísica de artista, as condições em que surgiu o gênio artístico dos gregos, só adquire real sentido e significado para o filósofo como instrumento de promoção de um *re-nascimento da tragédia* no espírito da música alemã, que estabelece o vínculo entre genialidade e música a ser abordado na parte final deste capítulo.

3.3 UNO PRIMORDIAL, DIONISIÁCO E MÚSICA

A arte grega dionisiáca tem origem no coro trágico. Este coro presentifica para o grego as mais cruas forças da natureza representadas nos personagens olímpicos através do canto e da música. “A música estimula a intuição *similiforme* da universalidade dionisiáca” (GT/NT, § 16). A música faz nascer o mito trágico, por intermédio dela o mito emerge “com *suprema significatividade*” (GT/NT, § 16). É a expressão simbólica da “autêntica sabedoria dionisiáca”. “Somente a partir do espírito da música é que compreendemos a alegria pelo aniquilamento do indivíduo, [proporcionando a experiência da] vida eterna para além de toda a aparência e apesar de todo aniquilamento” (GT/NT, § 16). Só a música pode proporcionar a alegria vivenciada pelo trágico. Arte indispensável, tônico estético dos sentimentos e vivências, retrato sonoro do fundo da existência, a música, na filosofia de Nietzsche, reina sobre as artes da aparência⁶³. “Sem a música a vida seria um erro” (GD/CI, § 33).

Nietzsche, ao retratar a experiência dionisiáca da música, não consegue escapar da postura que o assemelha a um “místico” que professa uma “religião esteta”. Pelo rito musical de tal “religião da arte”, pelo sentido mais próprio de *religare*, o homem pode restabelecer a comunhão com a natureza, sentindo-se um com ela. Numa transposição arbitrária pode-se apontar uma significância mitológica e simbólica comparável a uma “santíssima trindade”, composta por Uno-primordial (Vontade), Dioniso/dionisiáco e música. Sem música não há a experiência dionisiáca de comunhão com o Uno-primordial. Tal celebração estética propicia o prazer e o êxtase de unir novamente o que foi vivenciado pelo Uno-primordial, como “doloroso despedaçamento”. Pela celebração e comunhão dionisiáca no coro trágico, desaparece o abismo entre um homem e outro e entre homem e natureza. Há a celebração pela vida como realidade inextinguível da qual emergem todos os entes, celebração pela

[...] vida eterna para além de toda a aparência e apesar de todo aniquilamento. A alegria metafísica com o trágico é uma transposição da sabedoria dionisiáca instintivamente inconsciente para a linguagem das imagens: o herói, a mais

⁶³Para Rosa Maria Dias, em seu texto *Nietzsche e a música*, quando Nietzsche pensa em arte ele pensa imediatamente em música e seu modo próprio de ver a música só foi possível a partir das especificidades identificadas por Schopenhauer na arte musical (Cf. DIAS, 2005, p. 22).

elevada aparição da vontade, é, para o nosso prazer, negado, porque é apenas aparência, e a vida eterna da vontade não é tocada de modo nenhum por seu aniquilamento. ‘Nós acreditamos na vida eterna’, assim exclama a tragédia; enquanto a música é a ideia imediata dessa vida. [...] Na arte dionisíaca e no seu simbolismo trágico, a mesma natureza nos interpela com sua voz verdadeira inalterada: ‘Sede como eu sou! Sob a troca incessante das aparências, a mãe primordial eternamente criativa, eternamente a obrigar à existência, eternamente a satisfazer-se com essa mudança das aparências!’. (GT/NT, § 16)

A perspectiva de uma “vida eterna” como um inextinguível vir-a-ser, será melhor desenvolvida por Nietzsche em sua noção de *eterno retorno*, como tese cosmológica ou mesmo como predicativo moral⁶⁴. O herói aparece como mais alta expressão de força (vontade); o herói executa sua performance, sua trajetória é sua performance; depois de uma individuação luminosa e potente, o herói é aniquilado; cai novamente no mesmo movimento degenerador que esgota os comuns; esteticamente ele realiza sua função e volta a mergulhar no mesmo fundo do qual veio. A música traduz o sentimento da trajetória trágica, repete-a de forma sonora. Toda a tensão, a luta, a dor, o prazer, a ascensão e a queda do herói trágico pode ser expressa através dos movimentos harmônicos e melodiosos executados pelos músicos do coro; o coro transmite esta “aparição luminosa” do herói, assim como o fundo do qual o herói se separa em sua performance; a mesma música em seus movimentos faz sentir a alegria da aniquilação que reconcilia novamente a aparência da individuação com o todo do qual ela brotou. Neste momento, na experiência da música dionisíaca na tragédia, “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” (GT/NT, § 17). As descrições nietzschianas dos efeitos estéticos vivenciados na tragédia por meio da música são tão entusiastas que transformam seu discurso num *allegro maestoso*.

É no domínio da música que há uma maior aproximação entre Nietzsche e Schopenhauer. Para Schopenhauer, a música é a única arte capaz de expressar de modo mais direto e abrangente a Vontade. A música constitui, ao mesmo tempo, uma representação analógica e imediata da Vontade. Isto faz da música uma arte

⁶⁴ Questão que não cabe aqui ser problematizada ou desenvolvida, apenas deve ser apontada como interessante possibilidade interpretativa que merece uma análise investigativa.

especial: representar a Vontade e sua essência sem a intermediação da Ideia (Cf. MVR, § 52).

A música é uma cópia do íntimo do mundo, mas de um íntimo que não pode ser demonstrado. É de forma apenas analógica que Schopenhauer busca uma afirmação de sua tese, já que na estética schopenhaueriana a música é a cópia de algo que não aparece como representação. A música é uma linguagem direta da Vontade, uma expressão desta em forma de arte, como forma suprema e superior de arte.

De fato, a música é uma tão imediata objetivação e cópia de toda a Vontade, como o mundo mesmo o é, sim, como as Ideias o são, cuja aparição multifacetada constitui o mundo das coisas particulares. A música, portanto, de modo algum é semelhante às outras artes, ou seja, cópia de Ideias, mas cópia da Vontade mesma, cuja objetividade também são as Ideias. Justamente por isso o efeito da música é tão mais poderoso e penetrante que o das outras artes, já que estas falam apenas de sombras, enquanto aquela fala da essência. (MVR, § 52).

De forma semelhante, Nietzsche compreende que a música dionisíaca expressa por meio da melodia o próprio Uno-primordial, a própria vontade. Por meio da música a subjetividade e individualidade são superadas; o *principium individuationis* se dissipa fazendo o artista participar momentaneamente da própria Vontade como numa comunhão, em que “o músico dionisíaco, inteiramente isento de toda imagem, é ele próprio dor primordial e eco primordial desta” (GT/NT § 5). Os movimentos sonoros, suas mudanças de tons, transmitem, são eco da atuação da Vontade.

Mas afinal, por que somente a música, e não outra arte, pode fazer experimentar esteticamente do vir-a-ser? Por que música emociona e é propriamente a arte dionisíaca? Porque transmite o fluxo da vontade como movimento. A música transmite diretamente a força do vir-a-ser como movimento, porque a própria música é um fluxo melódico correlato a ao fluxo da vontade. Melodia é *continuum*, é fluxo. Já a cadência na música, o ritmo, por não ser uma experiência deste *continuum*, não entra como o elemento propriamente dionisíaco presente na melodia e na harmonia. Mas se a força da música está em sua capacidade de fazer experimentar esteticamente o fluxo da vida como movimento, na atualidade o cinema não poderia fazê-lo de modo tão adequado quanto a música trágica? A questão ultrapassa o

contexto espacial e temporal da abordagem nietzschiana, mas deve-se salientar que é digna de ser problematizada pelo debate estético.

Sobre a questão da música e seus movimentos, Onate observa que, pela música, por suas melodias, variações e precipitações, reflete-se o dinamismo interior da própria vontade. “Portanto, a música logra exprimir o mundo em sua essência” (ONATE, 2003, p. 49). Em outro capítulo explana: “Embora essencialmente ela não seja vontade, a música aparece como sendo vontade. O esforço artístico do lírico visa exatamente a corresponder a tal aparecer volitivo” (ONATE, 2003, p. 125). Segundo Onate, a música também pode reservar o seu quinhão ao ouvinte e não somente ao artista musical,

[...] o ouvinte estético também pode, por meio de uma descarga sutil de afetos, alçar-se a um certo grau de onipotência intuitiva no qual os véus da aparência gradativamente são rasgados. Tanto o artista quanto o ouvinte, segundo escalas particulares, manifestam o prazer lúdico de continuamente desmontar e plasmar o campo da efetividade (ONATE, 2003, p. 49)

Embora o ouvinte possa experimentar do dionisismo estético da música, é no papel ativo do coro, com seus sátiros mascarados e seus personagens mitológicos que o mundo olímpico se entrelaçava com o dos mortais. “A diferença entre homens e deuses era só de grau e não de natureza, num harmonioso compartilhamento de destinos” (ONATE, 2003, p. 50). Nesta comunhão, tudo o que é dispar se encontra harmonizado. “Sendo assim, tudo era justificado a partir de sua própria imanência, fosse ela de caráter humano, natural ou divino” (ONATE, 2003, p. 50). Para Onate, o maior exemplo desta condição, está presente na tragédia *Prometeu encadeado*, analisada por Nietzsche no § 9 de sua obra inicial. Prometeu, munido de sua sabedoria, surge como aquele que desvela os limites entre os homens e as divindades. Ao elevar o homem colocando-o no patamar dos deuses, Prometeu sofre as consequências de tal feito, por meio de terríveis provações corporais impostas pelos deuses. Há em Prometeu o que o próprio personagem reconhece em seu discurso, a constatação de que “a sabedoria é muito mais fraca que o destino”. Este mito trágico pode fazer par com o mito do pecado original presente na Bíblia, pois demonstra consequências semelhantes. Os mitos trágicos expõem a fragilidade do homem perante o destino e os limites incontornáveis do próprio humano. Para contornar o incontornável na tragédia, e ao mesmo tempo provê-la de um otimismo racional, entra em cena Eurípides que, expressando-se por meio de impulsos

socráticos, desfere o golpe certo que tira do espetáculo a capacidade de expressar o vir-a-ser em sua essência mais própria: uma efetividade essencialmente trágica (Cf. ONATE, 2003, pp. 50-51).

Em o *Nascimento da tragédia* § 16, Nietzsche se refere à música “como reflexo imediato da Vontade” e também “como linguagem imediata da Vontade”. No decorrer do texto, porém, fica clara a interpretação de que tanto o reflexo como a linguagem imediata são formas estéticas de expressão. A experiência com a música é, sobretudo, uma experiência estética que, além da presença do dionisíaco por meio da harmonia e melodia, também abarca elementos apolíneos como o ritmo e a cadência. Para Nietzsche, a tragédia é a maior das expressões artísticas, pois constitui o ápice do simbolismo da Vontade envolvendo tanto o teatro (simbolismo apolíneo) e a música (simbolismo marcadamente dionisíaco). A tragédia realiza uma confluência perfeita entre dionisíaco e apolíneo que Nietzsche resgata pelo discurso e que espera ser ainda resgatada como uma “nova tragédia” a ser realizada pela música alemã.

Segundo Nietzsche, pela união do elemento musical dionisíaco com a poesia apolínea que contempla e projeta imagens, efetiva-se o tenso e produtivo casamento que gerou muitos “filhos” belos: as peças trágicas. Nietzsche não considera este fato apenas como um fenômeno estético. Ele transcende a arte para tornar-se experiência da própria vida. A vida, em seu mais amplo efetivar-se, é vista como uma experiência estética. Em sua primeira obra, a vida é no seu conjunto uma expressão estética do Uno-primordial. Em *O nascimento da tragédia*, o limite entre vida e arte se desfaz. Viver é participar de uma grande obra de arte em curso. A experiência estética trágica apenas nos conecta mais intimamente com esta condição.

Nietzsche aponta que está na canção popular a expressão primeira da música, como espelho musical do mundo, como melodia primeira. “A melodia é, portanto, o que há de primeiro e mais universal, [...] Ela também é de longe o que há de mais importante e necessário na apreciação ingênua do povo”. (GT/NT, § 6) Citando uma canção popular, *A corneta mágica do menino* (*Des Knaben Wunderhorn*), Nietzsche afirma que inumeráveis composições deste tipo, por meio de sua melodia, lançam “[...] à sua volta centelhas de imagens, as quais em sua policromia, em sua abrupta mudança, em sua turbulenta precipitação, revelam uma força selvagemmente estranha à aparência épica e ao seu tranquilo fluir” (GT/NT, § 6).

Na canção popular a linguagem busca acompanhar a melodia para melhor expressar a lírica dos sentimentos, conjugando poesia e música. “Com isso assinalamos a única relação possível entre poesia e música, palavra e som: a palavra, a imagem, o conceito buscam uma expressão análoga à música”. (GT/NT, § 6) Mas a música mesmo, o que expressa? “como é que *aparece* a música no espelho da imagística e do conceito? *Ela aparece como vontade*, [...]”. (GT/NT, § 6) As palavras, os conceitos usados desde as canções populares até as obras líricas mais elaboradas, dizem respeito à imagística, às representações, expressam o que pode sempre ser representado. Já a melodia e a harmonia expressam esteticamente a própria vontade. “[...] A própria música, em sua completa ilimitação, não precisa da imagem do conceito, mas apenas o tolera junto de si”. (GT/NT, § 6) O essencial, a vontade, não necessita de palavras, o que não significa que o artista humano busca vivenciar a experiência estética musical desconectada das demais formas de expressões artísticas. Sobre isto Onate observa:

A atividade musical, sobretudo em seu estrato melódico, encontra seu canal de expressão na aparência por meio da linguagem poética. Nenhuma necessidade intrínseca compele a música a exteriorizar-se com o auxílio dos recursos fornecidos pela aparência, devendo-se tributar tal exigência à atuação do criador humano e do ouvinte, que precisam se valer de meios expressivos mais palpáveis, pois estão inscritos visceralmente na estrutura da aparência e só podem vislumbrar o que se efetiva [...] (ONATE, 2003, p. 126).

Tendo a música como fundo principal, as outras artes assumem seu papel de complementaridade estética, ligando o fundo com a efetividade aparente.

Rosa Maria Dias, em seu texto *Nietzsche e a música*, chama a atenção para o fato de que os gregos, antes de desenvolverem a música dionisíaca, já possuíam uma música de caráter apolíneo, uma música que já manejava de modo impreciso a arquitetura do som. “A ela faltavam os elementos básicos que constituem a essência da música: o dinamismo tonal (ou o poder emocional dos tons), o fluxo unitário da melodia e o mundo da harmonia” (DIAS, 2005, p. 34). Diferença que também pode ser traduzida da seguinte forma: “enquanto a [música] apolínea reproduz o fenômeno, a dionisíaca traduz o querer” (DIAS, 2005, p. 35). A partir desta consideração a respeito da arte na Grécia antiga, Dias abre uma outra questão: seria a música uma arte puramente dionisíaca? Dias aponta que tanto em *O nascimento da tragédia*, como nos textos preparatórios a ela, a música - como harmonia e melodia dionisíacas -, também pode agregar ritmo e dinâmica. A melodia e a

harmonia representariam o querer, já os elementos rítmicos e dinâmicos são apresentados como véus apolíneos, como inebriantes sonoros a esconder o núcleo essencial que está no querer. Deste modo, ritmo e dinâmica podem ser tratados como arte da aparência. Ritmo e dinâmica também poderiam ser vistos como “pontos de encontro” entre artes da aparência e seu oposto, a música (Cf. DIAS, 2005, pp. 36-37). Segundo Dias, Nietzsche chega a afirmar no fragmento 7[116] do final de 1870 e abril de 1871, que para ele, “só a melodia e harmonia merecem ser chamadas propriamente de música” (DIAS, 2005, p. 38). Dias busca resolver tal questão da seguinte forma:

Resumindo, Nietzsche pensa a música como arte dionisíaca que traduz diretamente a dor e o prazer do querer, mas não como arte puramente dionisíaca, pois carrega em si um elemento plástico, cuja função é dominar a torrente unitária da melodia e da harmonia e apaziguar a dor (DIAS, 2005, p. 39).

Pode-se acrescentar à observação de Dias, como questionamento desencadeado a partir da posição assumida pela autora, que o problema da distinção entre os tipos de arte só surge em decorrência da separação, operada por Wagner, que considera as artes como portadoras de uma natureza totalmente distinta⁶⁵. As artes foram assim designadas por Wagner como artes da aparência (artes plásticas/representações) e artes da essência (música/Vontade). Se a caracterização schopenhaueriana fosse mantida, toda arte expressaria em maior ou menor grau o querer. A diferença estaria no fato de que na música o querer se expressa de forma direta, sem haver a mediação de uma representação. Se a música fosse assim considerada por Nietzsche, apenas haveria uma diferença de grau de intensidade melódica e harmônica, e não de natureza (música dionisíaca ou apolínea). Se esta senda argumentativa for levada adiante, chega-se à questão que se pergunta pela necessidade de separação entre dionisíaco e apolíneo, pela questão que pergunta se o impulso apolíneo já não estaria subsumido no próprio dionisíaco, porém, tal questão neste momento deve permanecer como provocação, pois não parece haver uma solução possível no âmbito da obra do jovem Nietzsche. Tais distinções também não parecem ter uma importância fundamental para Nietzsche, pois, por meio da indicação do próprio filósofo, pode-se presumir que a música, como objeto do conhecimento, não pode jamais ter seus “mistérios”

⁶⁵ Esta separação das artes operada por Wagner já foi exposta nos capítulos anteriores.

totalmente elucidados. A música não pode ser conhecida de todo em sua essência, permanecemos “[...] apenas em contato externo com ela, enquanto o sentido mais profundo da música não pode, mesmo com a maior eloquência lírica, ser aproximado de nós um passo sequer” (GT/NT, § 6). A necessidade de desvendar detalhadamente todos os processos e suas relações, nos detalhes mais insignificantes, independentemente do objeto que se propõe conhecer, sempre parece uma tarefa de segunda ordem diante da busca por uma visão e experiência estética de conjunto. Mais do que desvendar com eloquência o sentido mais profundo da música, cabe a valorização dos sentimentos e intuições decorrentes de sua experiência estética: a celebração da vida como criação e expressão a ser afirmada na dor e no prazer.

CONCLUSÃO

Ao “navegar” sobre as “águas” filosóficas, estéticas e filológicas que compõem o “mar” trágico de *O nascimento da tragédia*, facilmente o “navegante” despreparado pode subestimar a profundidade e as dificuldades decorrentes da “travessia” de tal mar estético. A primeira obra de um jovem filósofo; uma obra relativamente curta em extensão; porém, sua travessia apresenta dificuldades inesperadas e muitas vezes a “embarcação” pode balançar sob o efeito dos “ventos do misticismo e mistério” que sopram sobre ela. Não se pode atravessar tal mar com remadas sistematicamente compassadas, suas águas, ora são límpidas, apolíneas, ora são profundas, dionisiacas, ora se misturam, se confundem tragicamente. Algo é certo, muitas águas desaguaram neste mar, águas que separam duas margens distintas: na margem que fica para trás tem-se o Romantismo e a metafísica da Vontade, na margem que se quer alcançar tem-se uma afirmação estética e trágica da existência. Alguns desvios são necessários, mas o propósito da viagem sempre se mantém: aprender as artes da navegação em mares gregos, os mais profundos e belos, para poder se aventurar em busca do horizonte trágico afirmativo que se descortina na outra margem. Durante o percurso algumas embarcações podem naufragar, somente uma se mantém inabalável: a da arte. A questão da arte na obra inicial de Nietzsche é a questão da própria vida: a vida ganha sentido como forma de arte, ela se expressa como força estética criadora.

O Nascimento da tragédia é uma obra difícil e em alguns momentos ambígua, já que não expõe com muita clareza alguns conceitos e pendores presentes em suas interpretações. Caso da relação de Nietzsche com a filosofia schopenhaueriana, que, limitando-se ao texto publicado, sem recorrer a fragmentos de anotações privadas e obras subseqüentes, oferece significativa dificuldade para a determinação da singularidade nietzschiana em relação a seu mestre inicial. Confiando na intuição, o filósofo muitas vezes prescinde do encadeamento lógico e das exigências de exposição da fundamentação de seus argumentos. O próprio Nietzsche reconhece, catorze anos depois, as dificuldades apresentadas por sua obra inicial: um texto “[...] sem vontade de limpeza lógica, muito convencido e, por isso, eximindo-se de dar demonstrações, desconfiando inclusive da *conveniência* do demonstrar [...]” (NT, *Tentativa de autocrítica*, § 3).

O nascimento da tragédia é um livro que leva às últimas consequências a consideração estética da existência. Para que a fundamentação de uma arte trágica e de uma justificação estética possam ocorrer, Nietzsche recorre a argumentos de pendor místico, como ocorre na explanação da comunhão dionisíaca do artista trágico com o Uno-primordial. Nietzsche, aparentemente discípulo de Schopenhauer, e aliado de Wagner no “sonho” de renascimento da arte trágica, assume um vocabulário que acaba por confundir suas perspectivas interpretativas com as de seu mestre inicial. Aos poucos, e sutilmente, vai demonstrando que já adentrou em uma senda interpretativa distinta de Schopenhauer: seu dionisíaco não é um impulso a ser negado, mas afirmado; sua concepção de arte não conduz à contemplação ou ao ascetismo, e sim a uma postura afirmativa da corporeidade e das aparências (enquanto aparecer fenomênico), que nega a justificação moral da existência. A arte passa a ocupar o lugar de visada privilegiada que se propõe a substituir em importância o enfoque metafísico, racionalista e moralizante da modernidade. Arte, vida e vir-a-ser, adquirem sentido correlato e mesmo estatuto fundante.

A trajetória da presente pesquisa iniciou-se com a busca de uma compreensão da origem e significado do conceito de “Vontade” (*Wille*) na metafísica alemã. Conclui-se, no capítulo inicial e introdutório, que a busca por um fundamento impulsivo para a origem dos entes, assim como da força que os move, é bem anterior ao uso da noção de Vontade por Schopenhauer e pelo jovem Nietzsche. Esta busca pela origem de um fundamento metafísico essencialmente volitivo perpassa boa parte da filosofia alemã: de Leibniz a Kant, e de Schelling aos românticos, chegando até Schopenhauer e Nietzsche. Na sequência investigou-se a noção de *coisa-em-si*, um conceito limite proposto por Kant, e sua relação com a gênese da noção de Vontade em Schopenhauer. Schopenhauer designa a noção de Vontade como sendo a própria *coisa-em-si* kantiana. Nietzsche não demonstra assumir claramente esta identificação, prefere dedicar-se a demonstrar sutilmente que impulsos e aparências são indissociáveis. Perquirindo o texto nietzschiano, percebe-se que muitas perspectivas assumidas por Nietzsche demonstram a influência de Schopenhauer e do Romantismo⁶⁶, o que revela uma grande medida de conexão entre a abordagem assumida por Nietzsche e os temas em voga na

⁶⁶ Nietzsche praticamente não cita o romantismo, talvez por considerá-lo ultrapassado, mas os temas do romantismo como a intuição, a arte e o gênio, estão presentes do começo ao fim de seu texto.

metade do século XIX. Como observa Deleuze: “Uma força não sobreviveria se, inicialmente, não tomasse emprestada a aparência das forças precedentes contra as quais luta” (DELEUZE, 1976, p. 4).

Em *O nascimento da tragédia*, a elucidação das noções de Vontade e dionisiaco adquirem um caráter imprescindível para as concepções estéticas e metafísicas presentes no pensamento do jovem Nietzsche. Nesta abordagem, concluiu-se que, além de a Vontade estar mais atrelada à corporeidade do que em Schopenhauer, ela encontra um correlato na noção de Uno-primordial. A Vontade não corresponde propriamente à noção de dionisiaco – hipótese inicial desta pesquisa –, este é interpretado aqui como impulso estético que pode proporcionar a experiência e o sentimento de comunhão quase mística com a Vontade/Uno-primordial.

Numa confrontação entre as concepções metafísicas de Schopenhauer e do jovem Nietzsche, dois fatores podem ser considerados fundamentais para um afastamento de Nietzsche em relação ao filósofo da Vontade: o primeiro diz respeito à inclusão do corpo em sua dimensão fisiológica, sensorial e inconsciente como sendo indissociável da experiência estética; o segundo – e que se constitui numa afirmação da corporeidade e do vir-a-ser como geração e degeneração no âmbito das aparências –, é a afirmação trágica da existência em detrimento de uma possível justificação moral. Nietzsche dá o primeiro passo em direção à transvaloração e à preparação para “novos espaços de dança”. Além disso, a trajetória nietzschiana aponta para uma sabedoria trágica alicerçada na arte, saída que o filósofo propõe para enfrentar o perigo de um niilismo pessimista decorrente de um esgotamento da ciência e da metafísica da tradição.

Na sequência do trabalho, desenvolve-se uma análise do *trágico* em oposição ao racionalismo socrático, responsável, segundo a interpretação nietzschiana, pela decadência da arte, da filosofia e da cultura ocidentais. O socratismo é derivado de uma dialética otimista exposta nos diálogos platônicos. Sócrates encarna o tipo “homem teórico” que vive e morre pelo conhecimento. “Enquanto, em todas as pessoas produtivas, o instinto é justamente a força afirmativa-criativa, e a consciência se conduz de maneira crítica e dissuasora, em Sócrates é o instinto que se converte em crítico, a consciência em criador” (GT/NT, § 13). O homem teórico, munido de uma vontade de verdade, desconfia da intuição, elemento fundamental na arte. O tipo socrático confia que a razão, somente ela, pode acessar e revelar

conceitos válidos. Nietzsche avalia que o impulso socrático, desde seu surgimento, buscou destruir a visão trágica de mundo por meio da destruição da tragédia dionisiaca, considerada como insensatez e delírio.

Nietzsche pretende fundamentar a existência a partir da visada estética, uma metafísica de artista se revela de fato arbitrária e fantástica como toda obra de arte o é. Ela não encontra outro sentido que não seja um sentido estético, inteiramente amoral, insubordinado ao *logos* e desprovido de longos encadeamentos lógicos e conceituais que, no limite do discurso e da prolixidade, naufragam diante do incontornável.

O artista trágico não se contenta com a simples contemplação, só se realiza pela criação. O gênio dionisiaco/apolíneo quer fundir-se com a Vontade, fazer-se um só com ela, participando de sua dor e de seu prazer. “Somente na medida em que o gênio, no ato da criação artística, se funde com o artista primordial do mundo, é que ele sabe algo a respeito da perene essência da arte; [...]” (GT/NT, § 5). Nietzsche aponta uma solução mística e misteriosa para revelar a noção de gênio. O gênio, ao criar, realiza uma comunhão com o Uno-primordial, transfigura-se nele, torna-se Ele.

A música ocupa uma posição privilegiada na estética nietzschiana; ela, em associação com a tragédia, é a possibilitadora da experiência estética dionisiaca. Nietzsche, ao retratar a experiência dionisiaca da música, soa como um “místico” que professa uma “religião esteta”. A música traduz o sentimento da trajetória trágica, essência de todo existir. Repete tal movimento através do som. Toda tensão, luta, dor, prazer, assim como o movimento de geração e degeneração podem ser expressos através dos movimentos harmônicos e melódiosos executados pelos músicos do coro na tragédia. Segundo Nietzsche, pela união do elemento musical dionisiaco com a poesia apolínea que contempla e projeta imagens, efetiva-se a tensa e produtiva aliança que gerou os espetáculos trágicos.

O nascimento da tragédia é uma obra de um filósofo entusiasta da arte, um filósofo esteta e trágico que ousa afirmar uma nova interpretação da arte grega como quem mostra uma pintura para quem nunca viu a paisagem que a inspirou. Realiza sua obra com tal riqueza de nuances e com cores tão vibrantes que facilmente pode nos convencer que a paisagem em questão – a arte trágica grega –, trata-se de uma das mais encantadoras cenas que a apreciação e consideração estéticas poderiam avaliar. Ao recriar tal cenário por meio de sua pintura, Nietzsche aponta ser este o cenário capaz de revelar um tesouro artístico: o segredo do esplendor estético grego

está na união tensa e produtiva dos impulsos apolíneo e dionisíaco. Para um renascimento da tragédia e a devolução da primazia da arte sobre a moral e o conhecimento, faz-se necessário a decadência do racionalismo moderno e o restabelecimento da arte como estatuto fundamental para a compreensão e intensificação da vida.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ARALDI, Clademir Luís. *Nilismo, criação, aniquilamento: Nietzsche e a filosofia dos extremos*. São Paulo: Discurso Editorial, 2004.

_____. *As criações do gênio – Ambivalências da “metafísica da arte” nietzschiana*. In Kiterion, Belo Horizonte, nº 119, Jun./2009, p. 115-136.

BARBOSA, Leandro M. *Dioniso: o deus estrangeiro mascarado*. In Alethéia: Estudos sobre antiguidade e medievo. Disponível em <http://www.revistaaletheia.com>, em 30.08.2010.

BARBOZA, Jair. *Infinitude subjetiva e estética: natureza e arte em Schelling e Schopenhauer*. São Paulo: Editora UNESP, 2003.

_____. *A metafísica do belo de Arthur Schopenhauer*. São Paulo: Humanitas/FFLCH/USP, 2001.

BELLEI, Alexandre. *O crepúsculo da tragédia: arte e platonismo no jovem Nietzsche*. Alexandre Bellei. – Toledo – PR: [s. n.], 2007.

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

BURNETT, Henry. *Beethoven-Schrift: Richard Wagner teórico*. In *Trans/Form/Ação*, Vol. 32, nº 1, São Paulo, 2009.

CACCIOLA, Maria Lúcia M. O. *Schopenhauer e a questão do dogmatismo*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1994.

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

DIAS, Rosa Maria. *Nietzsche e a música*. São Paulo: Discurso Editorial: Ijuí – RS: Ed. Unijuí, 2005.

FREZZATTI Jr. WILSON A. *A fisiologia de Nietzsche: a superação da dualidade cultura/biologia*. Ijuí - RS: Ed. Unijuí, 2006. (Col. Nietzsche em Perspectiva)

GIACÓIA, Jr. Oswaldo. “O conceito de pulsão em Nietzsche”. In: MOURA, Arthur H. de (Org.). *As pulsões*. São Paulo: Editora Escuta: EDUC, 1995.

HAAR, Michel. *Nietzsche et la métaphysique*. Paris: Éditions Gallimard, 1993.

HEIDEGGER, Martin. *Nietzsche*. Tradução de Marco Antônio Casanova. Rio de Janeiro: Editora Forense, 2007. v.1.

HELFERICH, Cristoph. *História da Filosofia*. 1 Ed. São Paulo: Editora Martins Fontes, 2006.

HOBBS, Thomas. *Leviatã*. Tradução de João Paulo Monteiro e Maria Beatriz Nizza da Silva. São Paulo: Abril Cultural, 1988. (Coleção Os pensadores)

KANT, Immanuel. *Crítica da razão pura*. Tradução de Valério Rohden e Udo B. Moosburger. São Paulo: Nova Cultural, 1999. (Coleção Os pensadores).

_____. *Crítica da faculdade do juízo*. Tradução de Valério Rohden e António Marques. Rio de Janeiro, RJ: Forense Universitária, 1993.

LEIBNIZ, G. W. *Princípios de filosofia ou Monadologia*. Tradução de Luis Martins. Lisboa: Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 1987.

LIMA, Márcio José Silveira. *As máscaras de Dioniso: filosofia e tragédia em Nietzsche*. São Paulo: Discurso Editorial; Ijuí, RS: Ed. UNIJUÍ, 2006.

LIMONGI, Maria Izabel. Hobbes e o *Conatus*: da física à teoria das paixões. Revista Discurso nº 31, USP, 2000, p. 417-39.

MORIENTE, Manuel Garcia. *Fundamentos de filosofia*. 8. ed. Tradução de Guilherme de La Cruz Coronado. São Paulo: Ed. Mestre Jou, 1980.

NABAIS, Nuno. *Metafísica do trágico: estudos sobre Nietzsche*. Lisboa: Relógio d'água, 1997.

NIETZSCHE, F. W. *A visão dionisíaca do Mundo*. Tradução de Marcos Sinésio P. Fernandes e Maria Cristina S. Souza. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

_____. *Além do bem e do mal: prelúdio à uma filosofia do futuro*; Tradução, notas e posfácio Paulo César de Souza. – São Paulo: Cia. das Letras, 2005.

_____. *Assim Falou Zaratustra*. 16.ed. Tradução de Mário da Silva. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2007.

_____. *Cinco prefácios para cinco livros não escritos*. Tradução de Pedro Sússekind. 3 ed. Rio de Janeiro: 7Letras, 2005.

_____. *Crepúsculo dos Ídolos - ou como se filosofa com o martelo*. Tradução, notas e posfácio: Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

_____. *Ecce Homo: de como a gente se torna o que a gente é*. Tradução de Marcelo Backes. Porto Alegre: L&PM, 2006.

_____. *O nascimento da tragédia – ou helenismo e pessimismo*. Tradução, notas e posfácio de J. Guinsburg. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

_____. *Obras Incompletas*. Tradução e notas de Rubens Rodrigues Torres Filho. São Paulo: Nova Cultural, 1999. (Os pensadores).

_____. *O caso Wagner – um problema para músicos*. Tradução de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

_____. *Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe (KSA)*. Giorgio Colli e Mazzino Montinari (Org.). Berlim: De Gruyter, 1980. 15 v.

ONATE, Alberto Marcos. *Entre eu e si, ou, a questão do humano na filosofia de Nietzsche*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2003.

PASCHOAL, Antônio Edmilson. *Nietzsche: a boa forma de retribuir ao mestre*. In Revista Filos. Aurora, v. 20, n. 27, Curitiba, 2008.

PLATÃO. *A República*. Tradução de Enrico Corvisieri. São Paulo: Editora Nova Cultural, 1997. (Os pensadores).

SAFRANSKI, Rüdiger. *Nietzsche: Biografia de uma tragédia*. Tradução de Lya Luft. São Paulo: Geração Editorial, 2005.

_____. *Romantismo: uma questão alemã*. Tradução de Rita Rios. São Paulo: Estação Liberdade, 2010.

SCHELLING, F. W. J. *Escritos sobre filosofía de la naturaleza*. Traducción de Arturo Leyte. Madrid: Alianza Editorial, 1996.

_____. *Escritos filosóficos*. Tradução de Rubens Rodrigues Torres Filho. São Paulo: Editora Abril Cultural, 1973. (Os pensadores)

_____. *Investigaciones filosóficas sobre la esencia de la libertad humana, y los objetos con ella relacionados*. Antrophos Editorial: Barcelona, 2000.

SCHOPENHAUER, Arthur. *O mundo como vontade e como representação*. Tradução de Jair Barboza. São Paulo: Editora UNESP, 2005.

SÜSSEKIND, Pedro. *A Grécia de Winckelmann*. In *Kriterion*, 2008, vol.49, no.117, p.67-77.

WAGNER, Richard. *Beethoven*. Tradução de Anna Hartmann. Rio de Janeiro: Zahar, 2010.