

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE SÃO CARLOS  
CENTRO DE EDUCAÇÃO E CIÊNCIAS HUMANAS  
DEPARTAMENTO DE FILOSOFIA E METODOLOGIA DAS  
CIÊNCIAS**

**STEFAN VASILEV KRASTANOV**

**NIETZSCHE:  
PATHOS ARTÍSTICO *VERSUS* CONSCIÊNCIA MORAL**

**SÃO CARLOS  
2010**

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE SÃO CARLOS  
CENTRO DE EDUCAÇÃO E CIÊNCIAS HUMANAS  
DEPARTAMENTO DE FILOSOFIA E METODOLOGIA DAS  
CIÊNCIAS**

**STEFAN VASILEV KRASTANOV**

**NIETZSCHE:  
PATHOS ARTÍSTICO *VERSUS* CONSCIÊNCIA MORAL**

**Tese apresentada ao Programa de Pós-  
Graduação em Filosofia para obtenção do  
título de doutor em Filosofia.**

***Orientação: Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Thelma Silveira da  
Mota Lessa da Fonseca.***

**SÃO CARLOS  
2010**

**Ficha catalográfica elaborada pelo DePT da  
Biblioteca Comunitária/UFSCar**

K89np

Krastanov, Stefan Vasilev.

Nietzsche : pathos artístico versus consciência moral /  
Stefan Vasilev Krastanov. -- São Carlos : UFSCar, 2010.  
131 f.

Tese (Doutorado) -- Universidade Federal de São Carlos,  
2010.

1. Filosofia - história. 2. O Trágico. 3. Metáfora. 4.  
Conceitos. 5. Consciência (Ética). I. Título.

CDD: 109 (20ª)

**STEFAN VASSILEV KRASTANOV**


**NIETZSCHE: PATHOS ARTÍSTICO VERSUS CONSCIÊNCIA ÉTICA**


Tese apresentada à Universidade Federal de São Carlos, como parte dos requisitos para obtenção do título de Doutor em Filosofia.

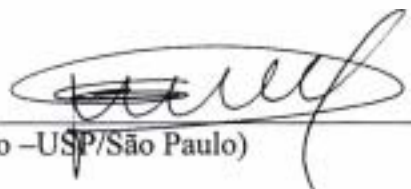
Aprovado em 26 de fevereiro de 2010

**BANCA EXAMINADORA**

Presidente   
(Dra. Thelma Silveira da Mota Lessa da Fonseca)

1º Examinador   
(Dr. Luis Fernandes dos Santos Nascimento – UFSCar)

2º Examinador   
(Dr. Luiz Roberto Monzani – UFSCar / UNICAMP)

3º Examinador   
(Dr. Eduardo Brandão – USP/São Paulo)

4º Examinador   
(Dra. Rosa Maria Dias – UERJ)



*Ao Bento.....*

## **AGRADECIMENTOS**

Agradeço imensamente a minha orientadora e amiga Thelma Lessa da Fonseca pelos preciosos conselhos e orientações, graças aos quais, este trabalho veio à luz.

## RESUMO

O presente trabalho propõe uma interpretação da filosofia nietzschiana e, mais exatamente, de dois aspectos fundamentais e constituintes da sua filosofia, a saber, a discussão sobre a linguagem e o problema sobre o trágico e a tragédia grega. A dita interpretação configura-se por meio de uma leitura de cisão expressa em termos de oposição entre o *pathos artístico* e a consciência moral, justificada pelo próprio título: Nietzsche: *pathos artístico* versus consciência moral. O *pathos artístico* associa-se, sobretudo, com a força pulsional que conduz à criação. Essa é a razão pela qual foi escolhida essa noção em vez da palavra arte, destacando-se que não se trata apenas de um fenômeno cultural que a palavra arte habitualmente denota, mas de uma efetivação da própria vida (*Wirklichkeit*) a partir da criação. O trabalho foi pensado em duas partes, contemplando os dois problemas enfatizados na pesquisa, a saber, a discussão sobre a linguagem, em que se enfoca a relação entre a metáfora e o conceito, por um lado, e o problema sobre o trágico junto à pretensão do filósofo de se intitular o “primeiro filósofo trágico”, por outro. A partir da análise desses dois problemas que surgem no período juvenil de Nietzsche e, certamente, enunciam a futura trajetória do seu pensamento, tentamos mostrar que Nietzsche – ao contrário do que alguns comentadores afirmam, dentre os quais Heidegger – conseguiu romper com a concepção teórica que subjaz a todo pensamento filosófico desde a era de Sócrates e Platão, por meio da arma poderosa da arte, que, aqui, por uma razão peculiar denominamos *pathos artístico*.

**Palavras-chave:** *Pathos* artístico. Consciência moral. O trágico. Metáfora. Conceito.



## ABSTRACT

The present work proposes an interpretation of the Nietzschean philosophy and, more specifically, of two fundamental and constitutive aspects of his thought, that are: the discussion about the language and the question about the tragic and the Greek tragedy. The reported interpretation is configured through a reading of split expressed as opposition between the “artistic pathos” and the ethical consciousness, justified by the proper title: Nietzsche, artistic pathos versus ethical consciousness. The artistic pathos is associated, mainly, with the pulsional strength that leads to the creation. This is the reason through what was chosen this notion, instead of the word art, putting in prominence that this isn't just a cultural phenomenon that the word art, usually means, but of an accomplishment of the life, itself (Wirklichkeit) from the creation. The work was developed in two parts, observing the two points emphasized in the research: the discussion about the language that focuses the relation between the metaphor and the concept, by a side, and the problem about the tragic connected to the pretension of the philosopher of denominating himself as “the first tragic philosopher”, by another. Coming from an analysis of these two points that arise in the young period of Nietzsche and, certainly, enunciate the future trajectory of his thought, we tried to show that Nietzsche- on the contrary of the affirmed by some commentators, among them, Heidegger- achieved to break the theoretician conception subjacent to every philosophic thought since the ages of Socrates and Plato, through the powerful weapon of the art, that, here, by a peculiar reason is called artistic pathos.

**Key Words:** Artistic pathos, Ethical consciousness, the tragic, Metaphor, Concept.

## LISTA DE ABREVIATURAS

<b>AC</b>	Tentativa de autocrítica.
<b>CK</b>	Critica da Filosofia Kantiana
<b>DH</b>	Disputa em Homero
<b>DM</b>	Drama musical grego
<b>FP</b>	Fragments Póstumos
<b>FT</b>	Filosofia da Época Trágica dos Gregos
<b>GR</b>	Gramatologia
<b>KSA</b>	Obra completa. Edição Crítica de Estudo. Organizada por Giorgio Colli e Mazzimo Montinari. Munique/Berlim/Nova York, 1988.
<b>LF</b>	Livro do Filósofo
<b>MF</b>	Margens da Filosofia
<b>MVR</b>	Mundo como Vontade e Representação
<b>NGW</b>	Nietzsche Gesammelte Werke, Munique, Mussarion, 1920-1929
<b>NT</b>	Nascimento da Tragédia do Espírito da Música.
<b>NW</b>	Nietzsche's werke. Naumann Verlag, Leipzig, 1906
<b>NW</b>	Nietzsches werke. Naumann, Stuttgart: A. Króner, 1921
<b>PP</b>	Parerga e Parlipomena.
<b>R</b>	Curso de Retórica
<b>TS</b>	Introdução à Tragédia de Sófocles
<b>VD</b>	Visão Dionisiaca do Mundo
<b>VM</b>	Sobre Verdade e Mentira no sentido Extra moral.

## SUMARIO

<b>INTRODUÇÃO</b> .....	9
<b>PARTE I</b> .....	22
<b>1 METÁFORA VERSUS CONCEITO</b> .....	23
<b>PARTE II</b> .....	44
<b>2 NAS VEREDAS DO TRÁGICO</b> .....	45
<b>3 NIETZSCHE E SCHOPENHAUER: AFIRMAÇÃO VERSUS NEGAÇÃO</b> .....	75
<b>4 O PRIMEIRO FILÓSOFO TRÁGICO</b> .....	94
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS</b> .....	119
<b>Nietzsche e a filosofia do porvir</b> .....	120
<b>REFERÊNCIAS</b> .....	125

---

---

## INTRODUÇÃO

---

---

---

Seria legítimo atribuir a Nietzsche uma postura radicalmente nova de filosofar, com efeito, de reconhecer em sua filosofia os rastros de um rompimento definitivo com os pressupostos metafísicos e morais que norteiam, segundo ele, toda cultura ocidental?

A tradição filosófica, desde a época de Sócrates e Platão, conforme o filósofo, revela uma tendência expressamente moral. Por trás da incessante busca da verdade, ele pretende ter descoberto um poderoso ímpeto de conservação, um ímpeto moral que resume todas as manifestações da vida em um anseio de conservação e segurança.

Uma vez descobrindo esses sintomas, Nietzsche, realmente consegue dar um passo para além do terreno da moral e, portanto, além dos pressupostos que circunscrevem a filosofia e a cultura ocidental? Para se pensar e questionar num sentido extra-moral, evidentemente há de se abandonar o campo moral. Tal abandono, simultaneamente, instaura uma relação de oposição frente às discussões filosóficas até então levantadas e abre foco para o questionamento do próprio fenômeno moral.

Caso Nietzsche exalte a arte, com efeito, a metafísica do artista, assim como aparece em *O nascimento da tragédia*, em detrimento da racionalidade pura e de seus derivados, tais como ciência, moral e metafísica, não seria cabível, então, pensar que ele configura um novo “discurso” filosófico capaz de libertar, da prisão conceitual do Logos, novas perspectivas e possibilidades? Não seria esse novo “discurso” uma aposta de novas projeções diante do pensamento filosófico? Não seria, afinal, esse pensamento o anúncio de um projeto novo de filosofia?

Caso tais perguntas aqui levantadas mostrem-se possíveis e pertinentes, não podemos pensar, então, que a filosofia de Nietzsche não só apela para uma desconstrução definitiva dos fundamentos da moral e da metafísica, que subjazem no pensamento ocidental, mas também a realiza a partir da arte? Nesse sentido, caberia pensar que Nietzsche não se associa com a racionalidade que permeia a concepção teórica e não se encaixa em qualquer das suas demarcações, mas, pelo contrário, mostra-se como um pensador “impossível”<sup>1</sup>. Constatação que se choca com as opiniões de alguns dos notáveis intérpretes de Nietzsche, como Heidegger, por exemplo. Esse último acusa Nietzsche de não poder desvincular-se da

---

<sup>1</sup> Caso o pensamento e o discurso devam obedecer à racionalidade do logos, então, o seu rompimento impossibilitaria a concepção teórica e o discurso por meio do qual se enuncia.

tradição e, portanto, dos pressupostos aos quais ele mesmo se opõe e, apesar das marteladas acertadas, permanecer abaixo dos seus próprios golpes. Mesmo seu discurso metafórico, segundo Heidegger, não era capaz de romper as “teias” da onto-teologia ocidental. A razão dessa constatação é que Nietzsche teria traído o seu principal apelo de fidelidade à terra, pois, permanecer fiel à terra, para o filósofo da floresta negra, significa permanecer na abertura do Ser e manter o sentido do Ser, com efeito, ser “guardião do Ser”. Nietzsche, ao contrário, partindo do princípio da Vontade de Poder reduzia tudo ao humano que atribui valores e, nesse sentido, o Ser teria sido reduzido em valor e este, por sua vez, “serviria” para a conservação. Heidegger pergunta se o Ser poderia ser pensado em uma dimensão mais elevada do que de valor e responde: “Na medida em que o Ser é dignificado como um valor, já foi rebaixado a uma condição estabelecida pela própria Vontade de Poder e com isso apagou-se o caminho para experimentar o próprio Ser”<sup>2</sup>.

Heidegger também dirige crítica ao *eterno retorno* nietzschiano que dissolve a dimensão do tempo em um círculo. E como bem notou Safranski: “Essa é certamente a graça da oposição entre Nietzsche e Heidegger. Nietzsche pensa o tempo na dinâmica da Vontade de Poder, e na doutrina do eterno retorno o arredonda de novo no ser. Mas Heidegger tenta impor a idéia: o sentido do ser é o tempo. Nietzsche faz do Tempo um Ser, Heidegger faz do Ser o tempo”<sup>3</sup>. Em resumo, a crítica de Heidegger, da qual Nietzsche não escapa, diz respeito à redução do ser em ente, algo que se encontra na base da ontoteologia ocidental. Mas a redução do ser em ente deve-se, sobretudo, à impotência do conceito de de-finir<sup>4</sup> o ser, uma vez que toda definição ocorre no âmbito do ser e este, portanto, prescinde de definição. Isso quer dizer que desde o seu surgimento a concepção teórica representada pela metafísica e pela ciência é condenada por Heidegger ao fracasso. Nesse sentido, caberia a Nietzsche fazer parte dessa tradição, uma vez que suas marteladas sobre o conceito e a verdade parecem bastante acertadas?

O veredicto de Heidegger parece claro: Nietzsche não teria superado a

---

<sup>2</sup> HEIDEGGER, M. **Nietzsche**. Zwei Bände (Dois Volumes). Pfullingen: Neske Verlag, 1961, v. 2, p. 234.

<sup>3</sup> SAFRANSKI, R. **Nietzsche**: Biografia de uma tragédia. Tradução Lya Luft. São Paulo: Geração, 2001, p. 314.

<sup>4</sup> O marco fundamental da concepção teórica é a sua tendência de definição por meio do conceito. Heidegger parece objetar essa tendência, principalmente quando a questão é a definição do Ser. Em *Ser e tempo*, objetando a tradição metafísica ele afirma: “O conceito de ‘ser’ é indefinível. Essa é a conclusão tirada da sua máxima universalidade. De fato o ‘ser’ não pode ser concebido como ente [...] o ‘ser’ não pode ser determinado, acrescentando-lhe um ente. Não se pode derivar o ser no sentido de uma definição a partir de conceitos superiores, nem explicá-lo através de conceitos inferiores [...]. Por isso, o modo de determinação do ente, legítimo dentro de certos limites – como a definição da lógica tradicional que tem seus fundamentos na antiga ontologia – não pode ser aplicado ao ser” (HEIDEGGER, M. **Ser e Tempo**. Petrópolis, RJ: Vozes, 2000, v. I, &1, p. 29).

metafísica, apesar da sua intenção, permaneceu preso no esquecimento do ser. Com efeito, ele não teria superado a oposição entre a vontade de poder e o eterno retorno, isto é, entre fixidez e fluxo e com isso deu continuidade aos pensamentos por oposições, tão marcantes para cada metafísica. É claro que Nietzsche valoriza o sensível em detrimento do supra-sensível, mas, com isso, segundo Heidegger, ele não fez mais do que inverter a ordem, porém a inversão de uma ordem metafísica continua sendo metafísica.

Todavia há leituras que objetam as considerações de Heidegger, dentre as quais digna de nota é a leitura de Derrida. Uma das suas idéias básicas é que o pensamento se configura como uma construção e por isso mesmo já opera nele a necessidade de desconstrução. Nesse sentido, o pensamento digno seria aquele que assume esse caráter de brasuras<sup>5</sup>. Com essa sua idéia de brasuras, Derrida consegue dar um passo a mais na tentativa de superação do dualismo metafísico e com isso ele parece bastante afinado com o registro martelante de Nietzsche, sem se considerar um nietzschiano *par excellência*. Derrida, ao contrário de Heidegger, vê na escrita de Nietzsche uma superação real do logos e da verdade<sup>6</sup>. Diz ele em sua *Gramatologia*:

Nietzsche, longe de permanecer simplesmente (junto a Hegel e como desejaria Heidegger) na metafísica, teria contribuído para libertar o significante de sua dependência ou de sua derivação com referência ao logos e ao conceito conexo de verdade ou de significado primeiro.<sup>7</sup>

Certamente aqui Derrida recupera um Nietzsche dissolutor de conceitos e de concepções de verdade, enquanto desconsidera qualquer relação causal entre o *res* e *intelectus*. Na citação de Derrida, parece ressoar a própria voz de Nietzsche assim como ela aparece em *Sobre verdade e mentira*:

[...] parece-me que a ‘percepção correta’ significaria: a expressão adequada de um objeto no sujeito – um absurdo cheio de contradições; porquanto entre duas esferas absolutamente distintas, como entre sujeito e objeto, não existe nenhuma causalidade, nenhuma correção, nenhuma expressão, mas quando muito uma relação

---

<sup>5</sup> Brasure – franc; brasura – português – o termo utilizado pelos tradutores da *Gramatologia* (Miriam Chnaiderman e Renato Janine Ribeiro) para dar conta do duplo sentido de *diferença* e *articulação*. Mas podemos pensar também em um jogo de construção (lego) em que, com as mesmas figurinhas se constroem diferentes artefatos.

<sup>6</sup> DERRIDA, J. **Gramatologia** (Gr). São Paulo: Perspectiva, 1999, p.23.

<sup>7</sup> Id. *Ibid.*, p. 22-23.

---

estética [...] para o que, em todo caso, é necessária uma esfera intermediária e um poder intermediário livremente poético e inventivo.<sup>8</sup>

Nietzsche certamente rejeita qualquer possibilidade de fundamentação da verdade. Esta, na medida em que se desvincula das correntes racionais e das convenções estabelecidas, ou seja, enquanto questionada para além do sentido moral, não passaria de uma metáfora. A negação da possibilidade da verdade, por sua vez, aponta para um deslocamento da dimensão racional e conservadora para a dimensão artística e criativa. Se não há verdade, tudo teria que se reduzir a metáforas.

Certamente Derrida, em busca de “brisuras” para a realização de “desconstrução” e de deslocamento do terreno metafísico, encontra na metaforicidade nietzschiana um guia precioso para seu projeto:

[...] é evidente que entre essas duas formas de desconstrução a escolha não pode ser simples e única. Uma nova escrita deve tecer e entrelaçar os dois motivos. O que significa dizer’, repetimos, ‘que é necessário falar várias línguas e produzir vários textos simultaneamente [...] Porque é de uma mudança de ‘estilo’, dizia-o Nietzsche, que nós talvez necessitemos; e se há estilo, Nietzsche no-lo recordou, ele só pode ser plural’.<sup>9</sup>

Nesse trecho da obra de Derrida, fica claro que “produzir vários textos simultaneamente” traz à tona a vontade criadora de produzir metáforas, por meio das quais, naturalmente, se rompe com a intenção do discurso metafísico, esse mesmo discurso que esvazia as metáforas e as transforma em conceitos fixos e congelados. Ao contrário, “a metaforicidade do conceito, metáfora da metáfora, metáfora da própria produtividade metafórica” e que, somente ela, pode “provocar um deslocamento e toda uma reinscrição dos valores de ciência e de verdade”.<sup>10</sup>

Movido pela metaforicidade, Derrida vai mais longe negando os comentários que enfatizam qualquer espécie de biologismo em Nietzsche - comentários que só difundiriam as críticas heideggerianas e, com isso, as possibilidades de Nietzsche ser o “último metafísico”. Contra tais interpretações errôneas, segundo Derrida, pode-se contrapor o poder destrutivo da metáfora, porque produzir metáforas significa, simultaneamente, dissolver conceitos.

---

<sup>8</sup> NIETZSCHE, F. **Sobre verdade e mentira (VM)**. São Paulo: Riidel, 2005. p. 17 (KSA 1, VM 1, p. 884).

<sup>9</sup> DERRIDA, J. **Margens da filosofia (MF)**. Campinas: Papirus, 1995, p. 176-177.

<sup>10</sup> Id. *Ibid.*, p. 304.



As interpretações de Heidegger e Derrida revelam duas faces no mínimo antagônicas, mas o intuito deste trabalho não se resume na contraposição e na análise de interpretações antagônicas, assumindo o papel de arbitragem em um julgamento antinômico em que cada argumento tem seu contra. Pretendemos, isto sim, tomar uma posição. Para saber se Nietzsche realmente escapou das ciladas metafísicas ou, ao contrário, permaneceu, mesmo que por último, em suas entranhas, elegemos, como estratégia de abordagem uma posição, ou melhor, oposição, que será tratada em termos de *pathos artístico* e *consciência moral*. Desde o começo, enfatizamos como chave mestra o papel da arte, todavia, pensamos que o termo arte por ser utilizado por qualquer pretexto ou motivo não seria capaz de corresponder com a devida fidelidade às nossas intenções. A palavra *pathos* em sua origem grega, que Heidegger pretende recuperar em sua originalidade, seria a “dis-posição afetiva fundamental”<sup>11</sup> que está na base de todo filosofar. O *pathos* é o espanto e “o espanto – diz Heidegger – é, enquanto *pathos*, a arkhé da filosofia. [...] Designa aquilo de onde algo surge [...]”<sup>12</sup>. Esse “*algo surge*” remonta a um processo em que algo se engendra, aparece, algo vem a ser, enfim, em que algo se cria. Esse “*algo*” é a filosofia e ela se cria nesse *pathos*. Aristóteles também confirma esse significado: “Pelo espanto (*pathos* por excelência) os homens chegam agora e chegaram à origem imperante do filosofar”<sup>13</sup>. Até mesmo Platão atribuiu ao *pathos* a origem da filosofia: “É verdadeiramente de um filósofo este *pathos*, o espanto; pois não há outra origem imperante da filosofia que este”<sup>14</sup>. Mas o *pathos* também implica a idéia de algo pulsional (*trieb*), natural e afetivo e, portanto, não consciente e racional. A palavra *artístico*, neste contexto, deve designar pura e simplesmente a ação criadora e produtora que não se resume apenas em sua dimensão cultural na produção de artefatos, mas enfatiza a própria pulsão criadora. O *pathos* artístico, portanto, designa uma dis-posição (inclinação) ou pulsão fundamental “para” criar. Em *Sobre verdade e mentira*, Nietzsche o denomina *Trieb zur Metapherbildung*, enquanto em *O nascimento, Kunsttriebe der Natur*.

Percebe-se que, para Nietzsche, esse impulso é próprio do humano; não é algo que se forma ou adquire externamente, o que reforça a nossa hipótese de que o homem é fundamentalmente criativo. Todavia, tratado nesses termos, o *pathos* artístico não é ainda esclarecido, pois, a pulsão criativa, pensada enquanto condição de criação, enfatiza, por assim dizer, apenas o lado apolíneo, isto é, o lado que configura a criação e tende a conservá-la.

<sup>11</sup> HEIDEGGER, M. **Que é isto - A Filosofia?** São Paulo: Nova Cultural, 2004. (Os Pensadores), p. 218-219.

<sup>12</sup> Id. *Ibid.*, p. 219.

<sup>13</sup> ARISTÓTELES. **Metafísica**. Tradução de Leonel Valandro. Porto Alegre: Editora Globo, 1969, I, 2, 982 b 12 et seq.

<sup>14</sup> PLATÃO. **Teeteto**. Lisboa: F.C. Gulbenkian, 2005, p. 155d.

Mas, é justamente o ímpeto de conservação que Nietzsche submete à crítica. O impasse poderia ser resolvido caso admitíssemos que toda criação fosse, ao mesmo tempo, destruição. Aí vem à tona o aspecto dionisíaco para compor integralmente a cena do jogo. Não podemos deixar de notar que a noção de *pathos* implica também, sofrimento, afecção; com outras palavras, sentimentos impactantes. Um espanto, por exemplo, não seria um impacto no interior da nossa ordem psíquica e mental, no hábito, na normalidade? Nietzsche em *O nascimento* enfatiza esse caráter duplo da criação:

Apolo quer conduzir os seres singulares à tranquilidade precisamente traçando linhas fronteiriças entre eles e lembrando sempre de novo [...] que tais linhas são as leis mais sagradas do mundo. Mas, para que a forma, nesta tendência apolínea, não se congelasse [...], de tempo em tempo a maré alta do dionisíaco torna a desfazer, todos aqueles pequenos círculos em que a ‘vontade’ unilateralmente apolínea procura constringer a helenidade.<sup>15</sup>

Esse caráter duplo da criação, enquanto referido ao *pathos* artístico, traz à tona a relação lúdica entre pulsões artísticas como condições intrínsecas do homem de criar e de se recriar constantemente como uma viva obra de arte.

Com o termo *consciência moral* designamos praticamente toda tradição filosófica desde Sócrates e Platão até Nietzsche. A razão disso é que a discussão filosófica acerca da verdade está presente em todos esses filósofos e a verdade compõe a base do sentido moral. Se a moral resume a tendência humana na busca de felicidade, é a verdade que aparece como garantia do seu alcance. Como a verdadeira felicidade deve ser eterna, eterna deve ser também a verdade que a garante. É neste sentido que “o homem quer somente a verdade: deseja as conseqüências da verdade que são agradáveis e conservam a vida.”<sup>16</sup> Mais adiante, o filósofo dirá que pouco importa a verdade pela verdade. Ela é exclusivamente desejada como meio de escapar da transitoriedade. Por trás de todas as discussões onto-teológicas, Nietzsche parece detectar uma simples lógica: “Basta imaginar as conseqüências das máximas socráticas: ‘Virtude é saber’; só se peca por ignorância; o virtuoso é o mais feliz; nessas três fórmulas básica jaz a morte da tragédia”<sup>17</sup> Se nos remetermos ao ensaio de Nietzsche *Sobre a verdade e mentira no sentido extra moral*, encontraremos uma noção curiosa: *impulso à verdade* (*Trieb zur Wahrheit*). Esse impulso, conforme o filósofo, surge

---

<sup>15</sup> NIETZSCHE, F. *O nascimento da tragédia* (NT). São Paulo: Cia das Letras, 2003, &9, p. 68 (KSA 1, NT 9, p. 70).

<sup>16</sup> Id. VM, 2005, p. 55 (KSA 1, VM 1, p. 878).

<sup>17</sup> Id. op. cit., 2003, &14, p. 89 (KSA 1, NT 14, p. 94).

---

como maneira de se obter paz, que deve construir e dar apoio à “fortaleza” da segurança. A legislação da linguagem fixa as palavras assim que faz impossível qualquer interpretação arbitrária, principalmente no que se refere à linguagem metafísica e científica, cuja missão é promover e salvaguardar a verdade. As coisas recebem nome a fim de travar qualquer foco subjetivo, de travar as possibilidades de o sujeito singular pensar e ver as coisas pelo seu prisma individual. Não seria difícil, neste contexto, decifrar a verdadeira intenção, velada pela tradição, que consiste em dissolver qualquer pulsão criativa, pois, o ato de criar certamente aparece como nocivo para a conservação do sistema, como ato criminoso que deve ser extinto. Tudo isso resumimos com a noção de *consciência moral*. Os rastros dessa consciência, segundo Nietzsche, remontam a Sócrates que operou uma inversão radical, a partir da qual nasce a consciência ética. Com ela, surge o homem teórico como protagonista dessa consciência.

A partir dessas observações e constatações, torna-se mais clara a importância de uma leitura a partir de oposições. O pensamento de Nietzsche está repleto de oposições: arte – moral, *pathos* - consciência; devir – fixidez; conceito – metáfora; Dionísio - Sócrates, entre outros. Todavia elegemos uma oposição fundamental, que engloba todas as outras, a saber, *pathos artístico* versus *consciência moral*.

Conforme esses termos, o propósito fundamental desta pesquisa consiste em promover uma interpretação que privilegia a compreensão estética da filosofia de Nietzsche, tentando decodificá-la pelo prisma do *pathos* artístico. Sendo assim, a compreensão do *pathos* artístico vai além de qualquer envolvimento moral, já que este pressupõe, nos termos mesmo de Nietzsche, em *Sobre verdade e mentira*, uma *igualação do não igual* em prol de uma convivência não conflituosa e padronizada, com efeito, em prol da conservação. Ao contrário, o *pathos* artístico enfatiza a extravasão de energias criativas que, em um jogo sem finalidade, reconfiguram a existência e a desenham como obra de arte.

No decorrer da pesquisa, tentaremos levantar a hipótese de que a proposta nietzschiana, pensada em termos de um projeto positivo de filosofia, configura-se como contraponto da consciência moral forjada pela concepção teórica. Pensamos que tal oposição ou cisão possa servir como critério norteador da análise proposta. Acreditamos também que ela compõe um fio condutor que permeia toda empresa nietzschiana desde os escritos de juventude até as últimas obras e, enquanto a permeia, ao mesmo tempo a fundamenta. Pensamos ainda, que o caráter incomum do seu pensamento se deve à compreensão artística da existência, por nós assinalada aqui como *pathos* artístico. É como se a arte fosse o polo

unificador que permeia e dá amparo a todos os conceitos nietzschianos. Sem ela Nietzsche não seria mais do que um mero crítico da onto-teologia ocidental e não passaria de um cético. A partir da concepção estética, Nietzsche anuncia a sua proposta inédita desde *O nascimento* de que somente como “fenômeno estético podem a existência e o mundo justificar-se eternamente.”<sup>18</sup> Essa citação bastaria para compreendermos que toda afirmação e justificação da vida se torna possível a partir e por meio da arte.

A leitura proposta, assim pensada, a partir do crivo do *pathos* artístico, todavia, não pretende analisar toda a herança filosófica de Nietzsche em seus pormenores – uma tarefa possível, mas bastante audaciosa, difícil e árdua por hora; a presente intenção é mais modesta – limita-se, isso sim, à tentativa de analisar apenas dois aspectos constitutivos e fundamentais que aparecem ainda nos escritos de juventude, e que terão, contudo, um papel importantíssimo nos escritos posteriores, a saber: 1) a discussão sobre a análise da linguagem abordada por Nietzsche em *Sobre verdade e mentira*, a partir da relação entre a metáfora e o conceito, por um lado, e 2) a discussão sobre o trágico, exposta em *O nascimento da tragédia*, ambos presentes nos escritos da juventude.

O primeiro aspecto tende a ressaltar a importância do procedimento filológico de que Nietzsche se utiliza para o tratamento genealógico do surgimento da consciência ética e, a partir dela, a configuração posterior do niilismo. Grosso modo, trata-se de um rastreamento da origem do niilismo a partir da discussão sobre a linguagem e do sentido moral subjacente na concepção teórica. É como se Nietzsche, a partir da análise do discurso filosófico, descobrisse, por trás do impulso à verdade, o poderoso instinto de conservação<sup>19</sup>. Enxergar tal sentido é ver a originalidade indiscutível da filosofia nietzschiana, pois, o rompimento com as concepções correntes de verdade que Nietzsche opera em *Sobre verdade e mentira* não só descarta qualquer relação causal entre sujeito e objeto que possa fundamentar o conhecimento, mas também, põe em dúvida as próprias estruturas da concepção teórica e, em geral, de toda ordenação racional do mundo. A própria transição da metáfora ao conceito já revela esse sintoma degenerativo ao conduzir para além da vida, pois, o intelecto, como Nietzsche mesmo diz: “[...] não há [...] nenhuma missão mais vasta, que conduzisse além da vida humana”<sup>20</sup>, ele é o meio de conservação “dos indivíduos mais fracos,

<sup>18</sup> NIETZSCHE, F. NT, 2003, &5, p. 47 (KSA 1, NT 5, p. 47).

<sup>19</sup> *Instinto de conservação* não é tratado aqui do ponto de vista dos valores biológicos vitais, mas é tratado em termos de uma dimensão rigorosamente metafísica da conservação. Diz Nietzsche: “É só num idêntico sentido restrito que o homem deseja a verdade: aspira as agradáveis conseqüências da verdade que conservam a vida” (Id. VM, 2005, p. 10 [KSA 1, VM 1, p. 878])

<sup>20</sup> Id. Ibid., p. 53 (KSA 1, VM 1, p. 875).

os menos robustos”. Todavia, existe um outro impulso, mais original e básico – o impulso para a formação de metáforas (*Trieb zur Metapherbildung*) – que, apesar de ser refreado e censurado pela construção rigorosa dos conceitos, “procura um novo território para sua atuação e um outro leito de rio, e o encontra no mito, em geral, na arte”<sup>21</sup>, conclui Nietzsche. Certamente, é esse impulso que o filósofo traz à tona para colocá-lo de frente ao rigor racional, para enfatizar a vida e experimentá-la em suas diversas faces. Todavia, não é a criação de conceitos que Nietzsche objeta, mas a sua pretensão de vigência absoluta que impossibilita que a vida se desenrole.

Nesse sentido, podemos pensar que o tratamento filológico que o filósofo adota para diagnosticar, a partir da linguagem, o anseio metafísico, além de configurar um aspecto marcante e original de sua filosofia, revela-se como uma ferramenta poderosa para a dessacralização da tradição e para a revelação da sua intenção ao longo dos séculos. Tal aspecto destaca-se tendo por base a leitura proposta a partir da cisão entre a consciência ética e o *pathos* artístico. É nessa cisão que a filosofia de Nietzsche ganha força.

A principal obra de referência dessa primeira parte será o breve ensaio de 1873, intitulado “*Sobre a verdade e mentira no sentido extra moral*”, assim como, no geral, os escritos sobre os gregos nos quais aparece o tema. Uma das questões diretoras que se discute a partir do ensaio é sobre a posição em que Nietzsche se coloca para falar da verdade e da mentira num sentido extra-moral, ao perguntar pelo valor da verdade enquanto desvinculada do sentido moral. Evidentemente, tal pergunta deve partir de um fundamento ou posição que permita a sua abertura. Por outro lado, a pergunta não pode ser colocada a partir do discurso teórico, por ser esta expressão dessa consciência moral. Requer uma outra via de acesso. Pode-se levantar a hipótese de que essa outra via de acesso é a arte, ou, por assim dizer, o *pathos* artístico. A revalorização da metáfora em detrimento do conceito que Nietzsche opera no ensaio fomenta a hipótese levantada. A disposição fundamental do homem como pulsão (*Trieb*) de criar sentidos e perspectivá-los é uma disposição essencialmente metafórica, resultado de uma vontade criadora movida por um *pathos artístico*. Esse poder criativo Nietzsche encontra imobilizado pela vontade de conservação que produz conceitos e fixa com estes a “teia das verdades eternas”. Os conceitos, como implacáveis guardiões da verdade,

---

<sup>21</sup> NIETZSCHE, F. VM, 2005, p. 59 (KSA 1, VM 2, p. 887).

mantêm intacto o eixo fundamental: sentido-sistema de proteção<sup>22</sup>, banindo a pulsão vital essencialmente criativa e expansiva do âmbito das experiências existenciais por ser uma ameaça real para o sistema vigente e restringindo a sua atuação no campo dos fenômenos culturais.

Parece que Nietzsche concebe a relação entre metáfora e conceito como relação de oposição e não de continuidade. Assim como o pensamento filosófico começa seu percurso com a passagem da metáfora ao conceito, da representação mitológica ao termo, o conceito, em Nietzsche, de novo, cede lugar às metáforas, cede-o às representações mitológicas. É como uma passagem entre uma e outra dimensão, como se tratasse de um deslocamento do terreno conceitual a outro - o da metáfora, para o qual, necessariamente, se requer uma troca das ferramentas vigentes. Com efeito, essa será, a nosso ver, a mudança de enfoque que configura o projeto positivo da filosofia nietzschiana e seu caráter incomum.

O segundo aspecto fundamental que será tratado nesta tese diz respeito às discussões sobre o trágico e a tragédia. O trágico delinea-se como um conceito sem par, inédito e muito significativo para a proposta nietzschiana. É bem verdade que o problema do trágico é bastante explorado ao longo da reflexão filológica e filosófica, desde Aristóteles, portanto Nietzsche não seria o desbravador desta temática nem da reflexão poética sobre o trágico, nem da sua versão filosófica<sup>23</sup>. Todavia, o filósofo reserva para si o mérito de ser o primeiro filósofo trágico – uma pretensão no mínimo ousada e curiosa, tendo em vista que, já com Schelling, uma abordagem filosófica do trágico vem à tona<sup>24</sup>.

Não seria, portanto, o idealista Schelling o primeiro filósofo trágico?

Afinal, o que permite a Nietzsche intitular-se com soberba confiança o primeiro filósofo trágico?

---

<sup>22</sup> O eixo *sentido – sistema de proteção* é visto por Lebrun como sendo o caráter próprio de todo niilismo. Em sua obra *O avesso da dialética* ele diz: “O primeiro ato do criador, será romper a equivalência entre sentido e sistema de proteção”. Evidentemente com esse trecho Lebrun traz à tona uma oposição entre os valores impregnados na tradição, segundo os quais, o sentido da vida é a segurança, por um lado, e o agir criativo do criador, a partir do qual, ele rompe com o eixo conservativo, por outro lado (LEBRUN, G. **O avesso da dialética**. São Paulo: Cia. das Letras, 1988, p. 144).

<sup>23</sup> Essa divisão foi feita por Peter Szondi na sua obra *Ensaio sobre o trágico*, para distinguir a abordagem poética sobre o trágico da abordagem filosófica. A primeira, iniciada por Aristóteles, diz respeito aos elementos da arte trágica. Diz ele: “seu objetivo é a tragédia, não a idéia da tragédia” (p. 23); a segunda abordagem, com efeito, a filosofia do trágico – vê retratada no trágico a ideia da condição humana, assumindo assim caráter ontológico (SZONDI, P. **Ensaio sobre o trágico**. Tradução Pedro Sussekind. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004).

<sup>24</sup> Peter Szondi lança a ideia de que a abordagem filosófica do trágico aparece apenas com as Cartas de Schelling, de 1795. Diz ele: “Desde Aristóteles há uma poética da tragédia; apenas desde Schelling, uma filosofia do trágico [SZONDI, 2004, p. 23]”. Para difundir tal idéia, Szondi apóia-se, na obra de Emil Staiger: *Der Geist der Liebe und Schicksal*, Leipzig, Frauenfeld, 1935, p. 41.

---

A resposta a essa questão requer uma análise pormenorizada sobre a própria história da reflexão sobre o trágico e a tragédia, tentando trazer à luz, conforme os nossos propósitos, a hipótese de que a abordagem “pré-nietzschiana” do trágico, independentemente da versão poética ou filosófica, se situa no leito das abordagens tradicionais impregnadas por um sentido moral. Essa constatação, por sua vez, pode-se compreender melhor se a reflexão sobre o trágico for pensada a partir do foco do *pathos* artístico.

Com essas intenções, uma parte considerável do trabalho é dedicada à importante relação entre Schopenhauer e Nietzsche, uma vez que Schopenhauer aparece não apenas como grande inspirador, mas também como fonte principal do seu pensamento. Essa parte fará referência às possíveis convergências e controvérsias que se delineiam entre ambos. Enfatizando mais as diferenças do que as semelhanças, tentaremos frisar a originalidade da proposta nietzschiana frente à filosofia de Schopenhauer. Essa originalidade, sem dúvida alguma, configura-se a partir do enfoque artístico que Nietzsche empreende para pensar a vida, diferentemente de Schopenhauer que, como vamos problematizar mais adiante, apesar da originalidade da sua concepção da vontade, permanece preso aos anseios eudemonistas e, portanto, à consciência moral. Indo, ainda mais longe, diremos que foi justamente o racionalismo que manteve Schopenhauer preso à consciência moral, não lhe permitindo dar um passo para além dessa consciência. É justamente a descoberta de falta de sentido racional na vida que leva Schopenhauer à renúncia. A citação a seguir parece sustentar essa hipótese: “que o mundo possui apenas uma significação física, e nenhuma moral, constitui o maior, o mais condenável, e o mais fundamental erro, a própria perversidade da mentalidade, e provavelmente forma no fundo aquilo que a fé personificou como o anticristo.”<sup>25</sup>

Obviamente o caráter alógico e irracional da vida suscita a visão pessimista de Schopenhauer.

O problema sobre o trágico, por fim, seria finalizado com um capítulo que envolve a análise da interpretação nietzschiana em *O nascimento da tragédia*, mostrando o ponto de cisão entre Nietzsche e a concepção teórica. Esse capítulo intitulado “O primeiro filósofo trágico”, será delimitado pelas obras datadas do período juvenil, ou seja, a abordagem proposta fará referência somente a este primeiro período em que certamente brota a cisão citada (*pathos* artístico *versus* consciência moral) e, com certeza, fundamenta a posterior evolução dos escritos do filósofo.

---

<sup>25</sup> SCHOPENHAUER, A. **Parerga e Parliponema (PP)**. São Paulo: Nova Cultura, 2004 (Os Pensadores), &109, p. 243 (SW, PP II/1, & 109, p. 219).

Como se pode esperar, *O nascimento da tragédia* terá um lugar privilegiado nesta análise, principalmente na segunda parte, na medida em que explicita, de modo radical, a fundamentação do sentido trágico da existência a partir do *pathos* artístico. A obra enfatiza o debate entre a arte trágica e a tradição racionalista, delineando naturalmente, dois polos que revelam duas faces distintas do pensamento ocidental. Por um lado, Nietzsche recupera, na origem da cultura grega, uma face trágica (conforme o seu entendimento de trágico) permeada, por assim dizer, por um *pathos* artístico que encontra a sua mais forte expressão na filosofia de Heráclito. Por outro lado, descobre no racionalismo socrático sua base essencialmente moral. Nessa perspectiva de cisão, Nietzsche coloca em duelo essas duas dimensões de vida irreconciliáveis: a da *consciência moral* cuja origem remonta ao socratismo, e a do *pathos artístico* que vigorava na época trágica dos gregos.

As questões acima levantadas fornecem-nos margem para pensar que o núcleo da filosofia nietzschiana está centrado na arte e na produção artística e, por isto, acreditamos que ela pode ser compreendida em termos de *pathos* artístico. Nessas considerações, um papel importantíssimo cabe à crítica que Nietzsche dirige à cultura ocidental que se configura como história do niilismo. A crítica assume, em Nietzsche, um papel negativo, de *limpar terreno*<sup>26</sup> para denunciar a inquisição milenar à qual a vida foi submetida, para transcender além do niilismo, além do campo moral<sup>27</sup>. Por fim, o papel da crítica de Nietzsche consiste na aniquilação de todas as possíveis instâncias, pontos de apoio e avaliações no eixo *sentido-segurança* - o eixo que mantém a “vida dos fracos” intacta, como o filósofo diria.

Cabe ressaltar que este estudo sobre a filosofia de Nietzsche tem menos um caráter filológico do que hermenêutico. Nesse contexto, tentaremos fundamentar a suspeita de que o polo unificador em torno do qual giram os temas nietzschianos se configura acerca da disposição fundamental da criação, designada por nós de *pathos artístico* –, e justamente essa disposição consistiria no fio condutor (se houver um condutor) que permeia e articula toda a empresa nietzschiana. Talvez seja esse o ponto de convergência, em que se dão encontros, reconciliando-se aspectos divergentes, outrora considerados, pelos comentadores de Nietzsche, irreconciliáveis. Esse seria o nosso olhar interpretativo e o nosso método de ler os escritos do filósofo.

---

<sup>26</sup> A comentadora brasileira Thelma Fonseca levanta o questionamento se a crítica não seria a condição da “filosofia do porvir” Diz ela: “A destruição pode ser uma condição para a construção, simplesmente. Sendo esta a tarefa, será o caso de ‘limpar o terreno’, isto é, negar todo o passado para que haja espaço para o novo.” (FONSECA, T. L. **Nietzsche e a auto-superação da crítica**. São Paulo: Humanitas, FAPESP, 2007, p. 16).

<sup>27</sup> Pensamos que o campo moral, instaurado à força pelos “promotores da verdade eterna”, *não seria tão moral*. Pensamos, ao contrário, que a visão de uma inocente compreensão estética do mundo teria que ser muito mais honesta e verdadeira do que a moral no sentido tradicional.



---

---

**PARTE I**

---

---

## 1 METÁFORA VERSUS CONCEITO

De acordo com a proposta de releitura a partir do *pathos* artístico, empreendemos uma análise detalhada sobre o ensaio de Nietzsche - *Sobre verdade e mentira no sentido extra-moral*, escrito em 1873, em que o filósofo tenta rastrear por via linguística o surgimento do *impulso à verdade*<sup>28</sup> e suas implicações para a vida efetiva do homem. O que salta à primeira vista do ensaio é a originalidade nietzschiana de detectar a partir da análise filológica um anseio metafísico-moral que constrói uma *teia* “tão delicada que possa ser levada pelas ondas, e tão sólida que não possa ser destruída pelo vento”<sup>29</sup> – à base dos conceitos. Como supostos representantes da verdade, os conceitos cumprem função regulativa e constitutiva devendo resgatar e conduzir o homem para além das contradições em que uma vida efetiva (*Wirklichkeit*)<sup>30</sup> o coloca, ordenar e conservar o mundo de acordo com o critério “segurança”. Este critério, conforme o filósofo, nada mais é do que mecanismo de fuga da contingência existencial, fuga da terrível transitoriedade que a efetividade da vida necessariamente implica, por meio de convencimentos metafísicos configurados a partir da forçada passagem do lógico para o ontológico<sup>31</sup>, ensaiada desde os primeiros metafísicos. Esta passagem, por sua vez, enuncia o reinado da razão, da concepção teórica norteada pela soberba *lei da não contradição* que tenta imobilizar o movimento, impondo-lhe as correntes da fixidez. A partir dos conceitos – esses artifícios humanos – a vontade de conservação encontra sua realização, reduzindo ao mínimo os riscos na vida, segundo Nietzsche, em troca da própria vida.

O próprio título – *Sobre a verdade e mentira no sentido extra-moral* – já nos coloca diante uma perspectiva inédita. Com efeito, trata-se de submeter as noções da verdade

---

<sup>28</sup> A análise sobre o impulso à verdade (*Trieb zur Wahrheit*) terá a importância de tema central do ensaio.

<sup>29</sup> NIETZSCHE, F. VM, 2005, p. 15 (KSA 1, VM 1, p. 882).

<sup>30</sup> O termo *Wirklichkeit* (alem) foi eleito por nós para designar a vida efetiva em seu devir efetivo.

<sup>31</sup> Essa passagem se nota claramente a partir do momento em que ocorre inversão da posição consciência crítica e instintos criativos para a consciência criativa e instintos críticos. Diz Nietzsche em *O nascimento da tragédia*: “Enquanto, em todos os homens produtivos o instinto é exatamente uma força afirmativa e criadora, e a consciência uma força crítica e desanimadora, em Sócrates, é o instinto que se revela crítico e a razão que se manifesta criadora” (NIETZSCHE, F. NT, 2003, &13, p. 115 [KSA 1, NT 13, p. 90]). Nessa permuta, o intelecto, aliado ao critério de não contradição, assume o poder de atestar o que realmente existe e o que é ilusão. A crença de uma vida isenta de movimento, com efeito, de uma vida eterna que deve dar esperança a um ser em constante transformação, mostra que, por trás do otimismo teórico, se oculta uma razão infinitamente mais poderosa, a saber – uma razão moral.

e mentira a um exame extra-moral. De imediato, engendra-se a pergunta sobre o valor dessas noções enquanto desvinculado do sentido moral. Nesse caso, a discussão sobre a posição em que Nietzsche se coloca ao falar sobre tais noções para além do sentido moral parece imprescindível. Pensar extra-moralmente certamente requer o abandono da posição em que se pensa moralmente. O discurso moral inaugurado por Sócrates, independentemente de suas variações ao longo de seu currículo, revela certos anseios metafísicos expressos em termos de imutabilidade, felicidade, imperturbabilidade, dignidade e negação da vida; a verdade, nesse caso, não concretiza uma aspiração puramente intelectual, mas serve primordialmente à vontade de conservação, com efeito, revela-se como meio de se escapar da transitoriedade, como fundamento imóvel para o refúgio da turbulência da vida. Nietzsche acusa Sócrates de ser o primeiro protagonista desse anseio metafísico, que oculta, por detrás dos seus disfarces conceituais, uma poderosa razão moral, que, em última instância, tende a imobilizar a vida. Portanto, o convite que Nietzsche nos faz de avistar para além do sentido moral levanta a seguinte indagação: que posição o filósofo assume e que direito ele tem para falar extra-moralmente? Afinal, como é possível falar extra moralmente, uma vez que qualquer discurso *pro* ou *contra* a moral configura uma concepção teórica. Como é possível, portanto, constituir qualquer tipo de crítica que parta do mesmo fundamento teórico do qual prove também o discurso (*pró* ou *contra*) a moral? Qualquer que seja a crítica que Nietzsche dirige à concepção teórica que edifica a construção moral, claro está que não pode ser reduzida apenas a um procedimento cético<sup>32</sup>, uma vez que o cético utiliza o mesmo discurso (lógico) para invalidar seu adversário, sem sair dele, nem configurar uma proposta. Ao contrário, Nietzsche parece encontrar uma posição “firme” a partir do terreno fluido da vida, situado além do campo moral. “A verdadeira questão crítica – afirma Carlos Alberto de Moura – é a pergunta pelo valor de nossos valores” e para tal fim, segundo ele, é necessário o abandono do “terreno moral”<sup>33</sup>. Certamente ele tem razão. Mas onde se encontra esse “fora do terreno moral” e o que significa? Evidentemente, para o comentador brasileiro, a verdadeira crítica funda-se no fato de Nietzsche perguntar pelo valor dos nossos valores. Mas a pergunta pelo fato nada revela sobre o seu direito. Carlos Alberto de Moura não remonta à raiz desse fato, com efeito, não pergunta pela origem dessa crítica, apenas constata o teor crítico da pergunta. Ao abandonar o terreno moral e falar extra-moralmente, pressupõe-se, de imediato, uma posição a

<sup>32</sup> Será difícil associar Nietzsche a qualquer espécie de ceticismo, uma vez que ele ultrapassa qualquer problemática sobre a possibilidade do conhecimento e da verdade. É o que se pode concluir da seguinte frase: “Nós não possuímos a verdade. Todos os homens de outrora a possuíam, mesmo os cétricos [...]” (NIETZSCHE apud HEIDEGGER, M. *Überwindung der Metaphysik*. In: \_\_\_\_\_. *Vorträge und Aufsätze*, Pfullingen: Günter Neske, 1967, p. 75).

<sup>33</sup> Cf. MOURA, C. A. *Nietzsche: civilização e cultura*. São Paulo: Martins Fonte, 2005, p. 83

partir da qual se possa abrir distância entre o foco do questionador e o objeto questionado. Tal distância configura-se à medida em que o questionador se desloca para fora da dimensão questionada, em uma posição de oposição. Talvez seja essa uma das grandes originalidades da filosofia nietzschiana. Ao que parece, nenhum pensador, quer do ocidente quer do oriente, atreveu-se a avistar para além do sentido moral. Por outro lado, como impetrar uma visão extra-moral, uma vez que, toda crítica teórico-argumentativa deriva do mesmo discurso do qual se origina o sentido moral? Nesse caso, será difícil imaginar que exista uma crítica que não seja de cunho moral, embora a palavra “crítica”<sup>34</sup>, no sentido forte da palavra implique necessariamente uma argumentação lógico – formal. Todavia, para se avaliar para além do sentido moral requer-se o abandono do terreno moral, como diz Carlos Alberto de Moura. Portanto, a pergunta sobre a posição em que o filósofo se coloca para perguntar sobre a verdade e a mentira em um sentido extra moral não deve ser respondida tão facilmente. De qualquer modo, ela deve ser, antes, a pergunta sobre o “pólo oposto” a partir do qual ela se origina. Mas em que dimensão esse “pólo oposto” se encontra? A possibilidade de uma solução hipotética poderia partir da relação entre metáfora e conceito que corresponde, perfeitamente, ao nosso eixo norteador: *pathos artístico versus consciência moral*. Acreditamos que essa oposição permite situar Nietzsche para além da concepção teórica, que dá subsídios ao sentido moral, no terreno do *pathos aristico*. Se a posição do *pathos artístico*, conforme nossos pressupostos, é o *topus* da abertura da pergunta extra-moral, colocando no escopo a relação entre a verdade e mentira, então Nietzsche opera um deslocamento de uma a outra dimensão em que é possível surgir essa suspeita. A valorização da metáfora em detrimento do conceito, operada por Nietzsche nesse ensaio, parece enunciar tal deslocamento. Nesse sentido, concordamos com a comentadora brasileira Maria Cristina Franco Feraz ao afirmar, que o ensaio nietzschiano visa a uma reabilitação da metáfora contra o processo de formação de conceitos, subjacente à vontade de verdade:

Nietzsche – afirma ela – valoriza a metáfora em detrimento do conceito como uma estratégia para solapar a vontade de verdade própria ao homem, especialmente ao homem moderno, bem como a atribuição a um caráter supostamente metafísico, a-histórico ao próprio conhecimento.<sup>35</sup>

<sup>34</sup> Trata-se aqui de se enfatizar o significado da palavra *crítica* pela recuperação do seu sentido etimológico. Crítica origina-se do grego (*crinein*) e significa separar e julgar. O julgamento assim entendido é função juízo por meio da qual se discerne o verdadeiro do falso; é um julgamento de mérito e, portanto, um julgamento moral.

<sup>35</sup> FERAZ, M. C.. Da valorização estratégica da metáfora em Nietzsche. In: \_\_\_\_\_. **Nove variações sobre temas Nietzscheanos**. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2002, p. 37-38.

Mas essa estratégia de valorizar a metáfora em detrimento do conceito não é apenas mera inversão da concepção teórica, cuja finalidade é destruir os pressupostos metafísicos e o conhecimento que os constrói. Ela, antes de tudo, valoriza o poder criativo do homem, enfatizando o seu caráter essencialmente artístico de irradiar perspectivas. Esse poder criador, que origina, inclusive, toda atividade teórica, força a verdade, antes pensada como valor por si, de se reconhecer na sua verdadeira face, na invenção. As primeiras palavras do ensaio nietzschiano são bastante significativas a esse respeito. O tom irônico a partir do qual o autor enuncia um “conhecimento inventado”<sup>36</sup> põe em xeque qualquer pretensão de verdade. Deslocado para além do sentido moral, Nietzsche vê o conhecimento e a sua meta suprema – a verdade – como invenções, que, enquanto esquecidas como tais, romperam laços com a sua origem artística, tornando-se servidores dos pressupostos metafísicos: “[...] justamente por esse esquecimento, chega (o homem) ao sentimento da verdade.”<sup>37</sup>

O conceito comunica a verdade, mas ele, segundo Nietzsche, não passa de metáfora oriunda do poder artístico no interior do indivíduo por uma tensão, totalmente arbitrária e não causal entre interno e externo, que só por um esquecimento passa a valer objetivamente. A análise da relação metáfora – conceito e da sua gênese idiomática operada por Nietzsche, neste ensaio, revela não apenas os mecanismos da fixação da linguagem e sua função comunicativa, mas primordialmente, o seu significado para a construção da dimensão moral. Mas essa busca pela origem da linguagem para além do sentido moral só será possível pelo abandono deste sentido. Abandono em que, inversamente à toda concepção teórica, se valoriza a metáfora em detrimento do conceito.

Importantes contribuições referentes à relação metáfora – conceito oferece-nos Sarah Kofman. Segundo ela, Nietzsche, contra toda tradição metafísica, atesta a preeminência da metáfora sobre o conceito. Para Aristóteles – especula Kofman, reiterando a definição aristotélica – a metáfora é: “[...] o transporte para alguma coisa de um nome que designa outra, transporte do gênero à espécie ou da espécie ao gênero, ou da espécie para a espécie ou segundo a relação de analogia”<sup>38</sup> Disso pode-se concluir que Aristóteles pensa a metáfora como sendo derivante do conceito - uma espécie de veículo figurativo, servindo de apoio à compreensão do texto. Por consequência, os conceitos devem preceder a metáfora uma vez

---

<sup>36</sup> Refiro-me à frase: “[...] animais inteligentes inventaram o conhecimento” (NIETZSCHE, F. VM, 2005, p. 53 [KSA 1, VM 1, p. 875]).

<sup>37</sup> Id. Ibid., p. 57 (KSA 1, VM 1, p.881).

<sup>38</sup> KOFMAN, S. **Nietzsche et la métaphore**. Paris: Galilée, 1983, p. 27, nota 2 para a citação de Aristóteles.

que ela realiza o trânsito entre eles. As noções de gênero e espécie pensados em sua universalidade conceitual e, portanto, como conceitos – termos carregados com determinado sentido lógico, são produtos, como Nietzsche vai dizer, de uma *forçada igualação do que não é igual*<sup>39</sup> – o que comprova, contra Aristóteles, que tais universais se formam posteriormente ao *não igual*, ao individual, à metáfora, a partir da qual ele designa as coisas de acordo com sua própria estimulação nervosa. Só depois, por uma generalização, nasce o conceito. Nietzsche, portanto, inverte a posição aristotélica. Para ele, não há dúvida de que a metáfora origina o conceito, mais ainda, o conceito não passa de metáfora gasta, sem carne e osso, um fantasma uniforme e rígido sem vitalidade alguma. Kofman (1983), no entanto, atribui a Nietzsche, neste período de juventude, uma posição não tão distante à de Aristóteles, uma vez que, segundo ela, Nietzsche acredita em uma suposta essência das coisas. Essa afirmação de Kofman não é totalmente exata, enquanto associa Nietzsche a Aristóteles. É verdade que em várias passagens do texto aparece a idéia de essência das coisas, dentre as quais se destaca a seguinte: “Acreditamos saber algo das coisas mesmas, se falamos de árvores, cores, neve e flores e, no entanto, não possuímos nada mais do que metáforas das coisas, que de nenhum modo correspondem às entidades de origem.”<sup>40</sup> A impressão que essa passagem passa é que realmente Nietzsche se refere a uma suposta essência das coisas. Mas essa suspeita logo é colocada à prova se remetermos a outra passagem, do mesmo texto, em que o filósofo afirma:

[...] **como se** na natureza, além das folhas houvesse algo, que fosse ‘folha’, uma espécie de folha primordial, segundo a qual todas as folhas fossem tecidas, desenhadas, recortadas, coloridas, frisadas, pintadas, mas por mãos inábeis, de tal modo que nenhum exemplar tivesse saído correto e fidedigno como cópia fiel da forma primordial.<sup>41</sup>

O certo tom irônico não deixa dúvida de que Nietzsche reprova qualquer tipo de essencialidade que transcenda os produtos naturais e que seja sua causa ou essência. No entanto, nada se diz, nesse trecho, sobre alguma essência *in rem*, que subjaz à natureza das coisas. Nesse caso, Kofman talvez tenha razão quando afirma que Nietzsche se refere a uma suposta essência das coisas. Todavia, mesmo o filósofo admitindo alguma essência oculta, ela, permanece totalmente desconhecida para o homem. Com isso, Nietzsche lembra não tanto Aristóteles, como afirma Kofman, mas Kant. Ele parece reiterar certos pontos da posição

<sup>39</sup> Aqui me refiro à frase de Nietzsche: *Igualação do não igual (Gleichsetzen des Nichtgleichen)*.

<sup>40</sup> NIETZSCHE, F. VM, 2005, p. 56 (KSA 1, VM 1, p. 879).

<sup>41</sup> Cf. Id. Ibid., loc. cit. (KSA 1, VM 1, p. 880), grifo nosso.

kantiana, referentes à impossibilidade de conhecimento da coisa em si. Não resta dúvida, porém, de que Nietzsche vai para além do criticismo kantiano e da sua revolução copernicana. Ele realiza uma revolução ainda mais radical que abandona a concepção teórica, opondo-se a ela. A revolução copernicana configura a noção de transcendental e esta, por sua vez, aprisiona a razão teórica no campo da experiência possível onde é legítimo seu uso, portanto para quem da coisa em si. Mesmo reformulando o âmbito teórico, a revolução kantiana permanece enraizada nesse âmbito. Ela opera nesse âmbito, pois, apesar de fechar o acesso às verdades eternas, ela as admite por dedução. Desse ponto de vista, o criticismo surge com o propósito de purificar o conhecimento dos resíduos metafísicos. Kant nega a possibilidade da metafísica como ciência rigorosa, mas não nega a possibilidade do conhecimento, mesmo aprisionado no campo da experiência. Nietzsche vai mais longe, ao afirmar que conhecer nada mais é do que criar, descobrindo, assim, nesse suposto conhecimento, a sua origem artística. Com isso, ele opera uma mudança extrema ao inverter o foco da pergunta e radicalizá-la. Em vez de: como são possíveis juízos sintéticos a priori? - pergunta que remete diretamente à possibilidade do conhecimento e, portanto, à possibilidade da verdade, mesmo que fenomênica, Nietzsche pergunta: para quê verdade<sup>42</sup> e qual a sua função? – colocando no escopo crítico do seu olhar estético, não tanto a verdade como adequação, mas a verdade como artefato moral. É a partir do *pathos artístico* que Nietzsche vai perguntar sobre o valor da verdade e sobre o valor dos valores, embasado no critério de uma vida possível, e não, como em Kant, de um conhecimento possível. Para o pensador königsberguiano, o que está em jogo é a possibilidade do conhecimento; para Nietzsche – a possibilidade da vida. A arte, para Nietzsche é o grande possibilitador da vida e quando se refere a ela, ele se coloca na posição do *pathos artístico*, a posição inédita que garante ao seu explorador solitário – um lugar inédito.

O ensaio nietzschiano começa com uma fábula que revela, em tom irônico a visão nietzschiana sobre a pretendida verdade: “Em algum remoto rincão do universo cintilante que se derrama em um sem-número de sistemas solares, havia uma vez um astro, em que animais inteligentes inventaram o conhecimento.”<sup>43</sup> Nesse trecho, Nietzsche coloca em clara oposição a ideia da dimensão infinita do universo, por um lado, e a dimensão temporal e fugidia da realidade humana, por outro, como se quisesse mostrar a incomensurabilidade entre ambas as dimensões, como se quisesse frisar o caráter transitório de quaisquer pretensões antropomórficas. Ao caráter temporário de “uma invenção uma vez,

<sup>42</sup> NIETZSCHE, F. VM, 2005, p. 54 (KSA 1, VM 1, p. 877).

<sup>43</sup> Id. Ibid., p. 53 (KSA 1, VM 1, p.875).

num astro”, Nietzsche opõe a grandeza infinita do “universo cintilante”, embora, um conhecimento inventado conduza diretamente a uma verdade inventada, visto que esta naturalmente deve ser meta suprema daquele. Mas que verdade seria uma verdade inventada? A possível especulação sobre a questão daria outra conotação, que exclui automaticamente a concepção teórica sobre a questão da verdade. Neste ponto, Nietzsche não nega a verdade, uma vez que ela aparece como fator constitutivo do artefato moral, apenas a reduz a invenção – o que equivale dizer que ela não corresponde mais à sua essência epistemológica. Revela-se, nesse caso, como algo oposto a si mesmo. Não seria a verdade, nesse caso, um produto do poder criativo e inventivo do homem, que almeja, a partir dela se conservar, transcendendo a vida? Não seria, nesse caso, um fenômeno essencialmente moral? Conforme Nietzsche, na vida, o intelecto mostra-se como desprovido de finalidade, uma vez que “O ser humano em suas mais elevadas e nobres capacidades, é totalmente natureza [...]”.<sup>44</sup> Inversamente, para o intelecto “[...] não há [...] nenhuma missão mais vasta, que conduzisse além da vida humana.”<sup>45</sup> Tudo se passa como se o intelecto, empreendesse a grandiosa construção piramidal de artefatos metafísicos cuja missão suprema é, com apoio da onipotente verdade, imobilizar o devir. Nesse momento, o intelecto crítico se torna criativo – diz Nietzsche - e os impulsos criativos, críticos. Surge assim a era de Sócrates. Mas para contextualizar essa aula inaugural do mestre Sócrates, a partir da qual vem à cena a concepção teórica e, junto com ela, a consciência ética, temos de remontar à época anterior a Sócrates e observar como no mundo homérico a vida se renovava pelo *agon*. A pedagogia grega, na versão homérica, inspirava a ideia de que o desenvolvimento do indivíduo ocorre na disputa. Era apenas na disputa que o gênio grego era reconhecido. A disputa retratava a própria vida em sua plenificação efetiva, como relação de forças opostas: “Da guerra dos opostos nasce todo vir-a-ser: as qualidades determinadas que nos aparecem como douradoras, exprimem apenas a preponderância momentânea de um dos combatentes, mas com isso a guerra não chegou ao fim, a contenda perdura pela eternidade.”<sup>46</sup> Mas essa luta aos olhos do artista configura um jogo de ir e vir, de criar e perecer, de vencer e ser vencido, sem qualquer “prestação de contas de ordem moral”.

Em contraste com essa educação agônica em que o indivíduo podia experimentar suas qualidades no combate, observamos a proposta pedagógica de Sócrates,

---

<sup>44</sup> NIETZSCHE, F. Disputa em Homero (DH). In: \_\_\_\_\_. **Cinco prefácios para cinco livros não escritos**. Tradução de Pedro Sussekind. São Paulo: Sete Letras, 1996, p. 65 (KSA 1, DH, p. 783).

<sup>45</sup> Id. **VM**, 2005, p. 53 (KSA 1, VM 1, p. 875).

<sup>46</sup> Id. **A Filosofia na época trágica dos gregos (FT)**. Tradução Rubens Torres Filho. São Paulo: Nova Cultural, 2004, p. 258 (KSA 1, FT 5, p. 825).



que propôs, por meio da soberania do intelecto, o domínio sobre as forças e a anulação das suas manifestações. O objetivo parece claro: dominar os impulsos criativos era o meio que viabilizava a instauração de paz e de convivência sem tensões, em nome da conservação. O significado da vida como sendo a expressão de forças vitais desconfigura-se sob as mãos ágeis do demiurgo Sócrates, que moldou, com o *pathos* teórico, um projeto de vida, eterno e imutável. Nietzsche recrimina Sócrates – nota Carlos Alberto de Moura<sup>47</sup> – por este “recomendar a racionalidade a todo custo e, assim, querer fazer da razão um tirano dos apetites, um tirano dos outros instintos. Tal é a lição básica de Sócrates como professor, enquanto civilizador: a razão deve dominar absolutamente os demais instintos, em oposição aos instintos.”<sup>48</sup> Aos olhos de Nietzsche, o intelecto não passa de meio de conservação, “meio pelo qual os indivíduos mais fracos, menos robustos, se conservam.”<sup>49</sup> O intelecto tiranizador domina tudo, requer obediência e produz servos para que estes se conservem. A palavra *con-serva-ção* parece bastante acertada para retratar esse processo civilizador e esse senso de rebanho cultivado por Sócrates.

Analisando mais de perto, o ensaio revela-nos, talvez, o primeiro questionamento acerca do impulso da verdade: “De onde neste mundo viria, nesta constelação, o impulso à verdade!”<sup>50</sup> Esse instinto teórico, por assim dizer, surge como meio de se obter paz e segurança, meio de fortalecer a crença de que se há verdade, há também esperança de se escapar da transitoriedade. No trecho a seguir, Nietzsche revela claramente essa tendência que reduz a vida em sentido de segurança:

Enquanto o indivíduo, em contraposição a outros indivíduos, quer conservar-se, ele usa o intelecto, em um estado natural das coisas, no mais das vezes somente para a representação: mas, porque o homem, ao mesmo tempo por necessidade e tédio, quer existir socialmente e em rebanho, ele precisa de um acordo de paz e se esforça para pelo menos a máxima *bellum omnium contra omnes* desapareça do seu mundo. Esse tratado de paz traz consigo algo que parece ser o primeiro passo para alcançar aquele enigmático impulso à verdade.<sup>51</sup>

A citação não deixa dúvida de que a origem do impulso à verdade surge como anseio de conservação, tanto em dimensão individual, como também em dimensão social. Nesse caso, o impulso à verdade aparece como meio para realização de um anseio maior – o

<sup>47</sup> MOURA, C. A., 2005, p. 221.

<sup>48</sup> Id. Ibid., p. 221.

<sup>49</sup> NIETZSCHE, F., VM, 2005, p. 53. (KSA 1, VM 1, p. 876).

<sup>50</sup> Id. Ibid., p. 54 (KSA 1, VM 1, p. 877).

<sup>51</sup> Id. Ibid., loc. cit. (KSA 1, VM 1, p. 877).

de conservação. Para tal fim, é necessário que se evitem os efeitos nocivos de uma guerra de todos contra todos. É necessário, portanto, que as coisas recebam nomes fixos a fim de se evitar qualquer arbitrariedade. Surge assim o contraste entre a verdade e a mentira:

Agora, com efeito, é fixado aquilo que doravante deve ser a ‘verdade’, isto é, é descoberta uma designação uniformemente válida e obrigatória das coisas, e a legislação da linguagem dá também as primeiras leis da verdade: pois surge aqui pela primeira vez o contraste entre verdade e mentira.<sup>52</sup>

Percebe-se que só depois de se constituir a designação válida e obrigatória surge o contraste entre verdade e mentira. Portanto, a imposição de que se trata aqui, evidentemente de cunho moral, uma vez que pressupõe uma obrigatoriedade para todos, revela que o impulso à verdade só pode resultar após o “suposto acordo”. O que, em última análise quer dizer que o impulso de verdade cumpre primordialmente uma exigência moral.

Certamente, Nietzsche não condena a designação das coisas que permite a comunicação, mas a intenção que se oculta por trás dessa designação. A linguagem fixa o sentido rigoroso das palavras por meio dos conceitos a ponto de imobilizar qualquer perspectiva diferente, principalmente no âmbito teórico onde a verdade reside e reina soberanamente. A verdade outorga os nomes das coisas impedindo qualquer interpretação, forçando o indivíduo a reconhecer que o ser da coisa está em seu nome. É o que Lebrun sublinha em sua obra *O avesso da dialética*: “Nomear não é impor imperiosamente uma marca à coisa sensível: é declarar que o ser dessa coisa está em seu nome, é futilizar seu conteúdo imediato – e, assim, abdicar a condição de sujeito singular, para não ser mais que um si universal, que um representante do logos.”<sup>53</sup> Nesse caso, a linguagem domina e condiciona os indivíduos, obriga-os a renunciarem a seu si individual em prol de um si impessoal e social, obriga-os a participarem do rebanho.

Não será difícil enxergar essa tendência lógico-formal a partir do percurso da concepção teórica: a representação mitológica (a metáfora) cede lugar ao logos (termo portador de determinado significado) e ela, por sua vez, no terreno da ciência, vira signo, restringindo por completo a possibilidade de interpretação. Aos olhos de Nietzsche, essa pretensão teórica de imobilizar o devir por meio de palavras ou signos portadores de determinado significado fixo, revela a verdadeira intenção moral forjada pela tradição de não

<sup>52</sup> NIETZSCHE, F., VM, 2005, p. 54 (KSA 1, VM 1, p. 877).

<sup>53</sup> LEBRUN, G. *O avesso da dialética*. São Paulo: Cia. das Letras, 1988, p. 72.

permitir que o impulso criativo rasgue a “teia da conservação”. O impulso criativo deve ser banido do sistema, uma vez que toda criação pressupõe destruição, por oferecer novas condições que rompem com a ordem estabelecida. Nesse caso, o criador será reduzido a criminoso e mentiroso, por metaforizar, isto é, por utilizar as palavras fixas de maneira não-convencional, isto é, de maneira indevida. A mentira, portanto, do ponto de vista moral, será o uso ilegítimo e não tradicional da linguagem, em contraste com a correlação estabelecida pela tradição e engendrada pelo impulso de verdade, que, no fundo, revela uma poderosa vontade de conservação. O mentiroso transgride esse ímpeto de conservação e é por isso que é odiado, não pelo engano, mas pelas consequências impactantes que do engano derivam – o rompimento da teia das verdades que embasa o sentido da segurança:

Os homens, nisso, não procuram tanto evitar serem enganados, quanto serem prejudicados pelo engano: o que odeiam, mesmo nesse nível, no fundo não é a ilusão, mas as consequências nocivas, hostis, de certas espécies de ilusões. É também em um sentido restrito semelhante que o homem quer somente a verdade: deseja as consequências da verdade que são agradáveis e conservam a vida [...].<sup>54</sup>

Nietzsche novamente destaca, nesse trecho, que a oposição verdade – mentira não possui tanto uma conotação epistemológica, mas sim, uma conotação moral. À verdade não se opõe o erro, como se deve esperar de uma atitude epistemológica, mas a mentira – o que possibilita a avaliação no eixo bem - mal.

Retomando a relação metáfora/conceito, vimos que a sobreposição do conceito sobre a metáfora operada pela concepção teórica, a partir de Aristóteles, visa a estabelecer um sentido rigoroso que deve nortear a linguagem figurada da metáfora. A essa altura, a metáfora segue a trajetória prescrita pelo conceito, com efeito, sempre, referindo-se a ele. Nesse caso, a metáfora é reduzida em explicação figurativa sem autonomia própria e sem poder de interpretação, ela apenas elucida o sentido pretendido pelo conceito.

A valorização da metáfora que Nietzsche opera neste ensaio é um convite para nos aventurarmos no caminho avesso da concepção teórica, para além do discurso filosófico conceitual, com efeito, o caminho que conduz do logos ao mito – o reino das metáforas e da produção artística; ou para dizer de modo mais acertado: do conceito à metáfora. Nesse caminho, é possível desvelar a origem da produção artística às possibilidades de uma imaginação criativa de irradiar metáforas. Nesse sentido, como vimos, não será descabido

---

<sup>54</sup> NIETZSCHE, F. *VM*, 2005, p. 55 (KSA 1, VM 1, p. 878).

pensar que o “além do terreno moral” no qual Nietzsche se situa nesse ensaio pode ser o do *pathos* artístico que surge como contraponto à concepção teórica e a derivada dela a consciência ética. Mas o que Nietzsche pode observar a partir da privilegiada vista do *pathos artístico*? A primeira coisa é a descoberta de que toda linguagem é necessariamente retórica. Nessa altura, temos de remeter à obra anterior a *Warheit e lüge*, intitulada *Curso de retórica*, em que podemos encontrar subsídios dessa crítica radical sobre a concepção da verdade não apenas como um produto epistemológico, mas antes como um produto moral. Vale observar que a crítica nietzschiana sobre a verdade se configura em dois aspectos: crítica da verdade enquanto adequação entre coisa e intelecto e crítica da verdade enquanto produto de convenções. Para fundamentar essa dupla crítica, Nietzsche recorre, no *Curso de retórica*, à definição aristotélica de retórica, segundo a qual “[...] a retórica é a força (Kraft) de considerar teoricamente o que, em cada caso, é o mais conveniente para persuadir.”<sup>55</sup>

Parece que a força retórica consiste no impacto que a palavra pode provocar no ouvinte, de modo tal que o discurso mais sedutor soa mais verdadeiro. E o que é mais sedutor do que a conservação? Portanto, o que importa não é a verdade, mas o que impressiona e o que é eficaz para uma determinada espécie de viventes. Evidentemente, para Nietzsche, a formação da linguagem remete a esse poder retórico, poético e antropológico. Nesse sentido, a linguagem é uma criação do gênio criador do homem. Nietzsche não condena esse artefato antropológico, pelo contrário, admira – o como produto do “gênio construtor” que fabrica, a partir de si mesmo, igual aranha, a sua teia antropomórfica de conceitos. Todavia, o problema para Nietzsche surge quando as “metáforas gastas”, quando tomadas à sério, abandonam, por meio de esquecimento, a sua origem artística e enredam o homem, como uma mosca, em suas teias morais, de tal modo que a sua imaginação geradora de imagens se encontre imobilizada nas redes da verdade.

Partindo da definição aristotélica, Nietzsche conclui que a retórica é uma ocupação teórica, um estudo regrado e ordenado que vise ao alcance de um *telos* determinado, uma arte que tende “em cada caso” à concretização de persuasão, não se tratando, portanto de um dom natural ou talento nato do orador. Uma vez que a finalidade da retórica é a persuasão, então o seu estudo será centrado nos mecanismos que suscitam determinadas paixões e sentimentos e que devem auxiliar na persuasão.

O domínio da arte retórica requer uma instrução e, portanto, possui caráter necessariamente consciente. Para Nietzsche, toda linguagem é retórica, porém, seus tijolinhos

---

<sup>55</sup> ARISTÓTELES. *Rhétorique*. Tradução J. Dufour. Paris: Les Belles Lettres, 1932, v. I, p. 76.

conceituais, as palavras, surgem por um processo inconsciente. Disso podemos concluir que a finalidade da retórica (a persuasão) não se encontra na sua origem (produção de figuras da linguagem), mas se configura só mais tarde como artifício teórico. Segundo Nietzsche, cada palavra é um tropo. Sendo assim, ela apenas enfatiza uma característica que se destaca na imagem da coisa e isso conforme mecanismos puramente subjetivos. A palavra surge, segundo Nietzsche, a partir da “afiguração de um estímulo nervoso em sons”<sup>56</sup>, frisando que se trata de um ato completamente subjetivo: “um estímulo nervoso, primeiramente transposto em uma imagem! Primeira metáfora. A imagem, por sua vez, modelada em um som! Segunda metáfora.”<sup>57</sup> Nesse caso, a questão é saber como essa apresentação sonora de um estímulo nervoso que se forma no interior da subjetividade humana adquire status de conceito universal. Com efeito, que ele não sirva apenas ao sujeito e a sua experiência individual da qual deriva originariamente, mas estenda-se a todo gênero humano.

Nos escritos póstumos do período 1872-1875, podemos observar que Nietzsche considera dois modos de pensar: por imagens, por meio da imaginação e por conceitos, por meio da razão. O primeiro modo, fundamental e básico, é, ao mesmo tempo, origem e suporte do segundo: “Ao conceito corresponde primeiramente a imagem, as imagens são pensamentos originais, isto é, as superfícies das coisas concentradas no espelho do olho.”<sup>58</sup> Disso se pode concluir que todo pensamento nasce com as metáforas e só mais tarde configura-se o pensamento racional por conceitos. “Ao pensar já se deve ter aquilo que se procura, graças à imaginação – a reflexão só pode julgar depois.”<sup>59</sup> Isso significa que o pensamento racional só se efetiva a partir da matéria advinda das imagens. Todavia a imagem é imagem para o sujeito. Sendo assim, como ela passa a ser um conceito, como ela se transforma em portador de um significado universalmente válido? “A imaginação – diz Nietzsche – consiste em *ver rapidamente as semelhanças*. A reflexão avalia em seguida conceito a conceito e verifica. A semelhança deve ser substituída pela causalidade.”<sup>60</sup> Mas essa substituição é totalmente arbitrária, uma vez que

[...] entre duas esferas absolutamente distintas, como entre sujeito e objeto, não existe nenhuma causalidade, nenhuma correção, nenhuma expressão, mas quando

<sup>56</sup> NIETZSCHE, F. VM, 2005, p. 55 (KSA 1, VM 1, p. 878).

<sup>57</sup> Id. Ibid., loc. cit. (KSA 1, VM 1, p. 879).

<sup>58</sup> Id.. **O Livro do Filósofo**. São Paulo: Escala, 2007 (Grandes Obras do Pensamento Universal), &54, p. 29 (NGW - Gesammelte Werke, V. 6, Munique, Mussarion, 1922, p. 20-21).

<sup>59</sup> Id. Ibid., p. 32 (NGW -Gesammelte Werke, Vol 6, Munique, Mussarion, 1922, p. 26).

<sup>60</sup> NIETZSCHE, F. LF, 2001, &60, p. 31 (NGW -Gesammelte Werke, Vol 6, Munique, Mussarion, 1922, p. 24).

---

muito uma relação estética [...] para o que, em todo o caso, é necessária uma esfera intermediária e um poder intermediário livremente poético e inventivo.<sup>61</sup>

Caso não haja uma relação causal entre os dois pólos do conhecimento, então o conceito não passa de uma criação arbitrária que, por meio do esquecimento do homem “enquanto sujeito criador”, por meio da renúncia à sua natureza poética e inventiva, a validade universal do conceito vem à tona. Mas para que serve essa universalidade e que função ela cumpre? Ordenar, classificar, calcular e dominar a vida conforme o critério da “segurança” revela a intenção mais íntima do *impulso ao conceito*<sup>62</sup>. O seu artífice é o intelecto, que “desdobra suas forças mestras no disfarce”<sup>63</sup> e cuja missão suprema é produzir a consciência moral.

Pressupondo que toda linguagem é retórica e composta por tropos, Nietzsche recusa a possibilidade de uma linguagem exata e pura, isto é, uma linguagem natural que retrate as coisas. Isso não é possível porque o homem não apreende coisas, apenas estímulos nervosos provocados por tais coisas. Seus nomes, portanto, nada mais são do que produtos dessa irritação nervosa, logo algo puramente subjetivo e arbitrário, embora a diferença entre os estímulos nervosos subjetivos e as suas causas (coisas) seja insuperável. O estímulo nervoso exterioriza-se a partir de uma imagem sonora, portanto, não é cabível atribuir a ela uma correspondência à causa que a produziu.

Esses argumentos em favor da nomeação arbitrária das coisas implica, conseqüentemente, outra consideração: sendo a produção da palavra decorrente da esfera subjetiva, não seria, portanto, possível a tradução exata para uma outra esfera igualmente subjetiva, como se dá na comunicação. Caso entre as duas esferas subjetivas haja acordo, não será este um produto da verdade, mas da persuasão que ocorre por um ato de imposição. Mas a persuasão, a esta altura, revela outra face: a retórica como arte de persuasão deve ensinar os passos a partir dos quais o orador suscite as mesmas emoções e paixões no ouvinte para que este seja persuadido. Um mecanismo, portanto, que impõe ao ouvinte renunciar a sua subjetividade no ato de persuasão, renunciar, portanto, a seu poder criador de produção de metáforas, como ressaltamos anteriormente. Tudo se passa como se, no ato de persuasão, um criador de metáforas impusesse a outro criador de metáforas renunciar à sua aptidão artística e pronunciar as metáforas conforme o sentido imposto na persuasão. Isso tudo conforme a força

---

<sup>61</sup> Id. VM, 2005, p. 17 (KSA 1, VM 1, p. 884).

<sup>62</sup> Impulso ao conceito alude impulso à verdade uma vez que o conceito enuncia a verdade.

<sup>63</sup> NIETZSCHE, op. cit., p. 53 (KSA 1, VM 1, p. 876).

retórica. Mas o que levou o homem teórico, segundo Nietzsche, a rotular a retórica como uso ilegítimo da linguagem e contrapor a ela um discurso puro, foi o trabalho teórico e a profunda convicção de que a adequação entre *res e intellectus* pode advir somente por uma atitude epistemológica. Encontra-se, na concepção antiga da linguagem, uma diferenciação de discurso puro, resultante da atitude teórica pela qual se crê que se comunicam as coisas mesmas, e discurso retórico, entendido em termos de linguagem ilegítima. Seria interessante observar como se instaurou, segundo Nietzsche, a diferenciação entre puro e retórico, uma vez que para ele, toda linguagem é retórica. Na *Retórica*, Nietzsche explica a origem da linguagem nos seguintes termos: a linguagem é criação individual, um artefato que se impõe à coletividade por um ato de persuasão ou por coibição: “Estes poucos (criadores de linguagem) quando não conseguem impor as suas figuras (retóricas) à maioria, apelam contra ela ao uso e falam de barbarismo.”<sup>64</sup> Assim se restringe a possibilidade de novas criações linguísticas a partir da censura que o “mais antigo”, o “legítimo” exerce sobre o novo. Discurso “puro” então será o discurso corrente e tradicional, aquele que não surpreende: “[...] o puro se define como não surpreendente (Nicht - Auffaellige)<sup>65</sup>. Podemos identificar nesse trecho que a preocupação com a conservação do sistema vigente está intimamente ligada com a linguagem e sua função conservadora. Nesse caso, destacam-se dois aspectos fundamentais que configuram o sistema como uma unidade fechada e impenetrável, com efeito, o impulso artístico criador de tropos, por um lado, e a conservação desses tropos, por outro. A conservação ocorre na medida em que o sentido pretendido pelo criador for imposto à coletividade e usado por ela em casos semelhantes. Desse modo, configura-se a concepção da verdade.

Vale observar que, tanto na versão correspondente da verdade, como também na versão convencional, o esquecimento desempenha um papel fundamental: “Somente por esquecimento pode o homem alguma vez chegar a supor que possui uma verdade [...]”<sup>66</sup> Em ambas as versões, o *esquecimento* realiza “a desconsideração do individual e do efetivo” em prol do universal, permitindo, assim, o surgimento do conceito:

Toda palavra torna-se logo conceito justamente quando não deve servir, como recordação, para a vivência primitiva, completamente individualizada e única à qual deve seu surgimento, mas ao mesmo tempo tem de convir a um sem número de casos, mais ou menos semelhantes, isto é, tomados rigorosamente, nunca iguais,

<sup>64</sup> NIETZSCHE, F. NGW -Gesammelte Werke, Vol 5, Munique, Musarion, 1922, p. 300.

<sup>65</sup> Id. Ibid., p. 301.

<sup>66</sup> Id.. VM, 2005, p. 55 (KSA 1, VM 1, p. 878).

---

portanto, a casos claramente desiguais. Todo conceito nasce por igualação do não igual.<sup>67</sup>

A verdade como adequação, como também a verdade como convenção surgem dessa igualação do não-igual. No primeiro caso, como generalização de casos relativamente semelhantes; no segundo caso, porém, trata-se de uma objetivação do sujeito, é claro, a partir do esquecimento.

É importante destacar que a crítica radical sobre a verdade não tange tanto à versão epistemológica entendida como adequação, (caso contrário, a crítica seria apenas cética, que argumenta contra a possibilidade do conhecimento, o que, para Nietzsche, é apenas consequência) mas à desmistificação do acordo comum e à descoberta do seu caráter coercitivo. Com efeito, se a pergunta pela verdade se refere, sobretudo, à correspondência e esta, por sua vez, é forçada e imposta, justamente essa imposição desloca o questionamento para o âmbito moral. Na comunicação, a linguagem ganha legitimidade e, com isso, a possibilidade da concepção da verdade como adequação. A gênese da linguagem, vista por esse ângulo, segue as seguintes etapas: o criador cria figuras de linguagem que ele impõe a partir de uma força retórica à coletividade. Essa imposição torna possível a legitimação do discurso, assinalado, nesse caso, de “puro”. Apenas nessa altura é possível surgir a correspondência entre coisa e palavra, isto é, é possível a verdade como adequação: “[...] a veracidade (*Wahrhaftigkeit*) ( e a metáfora) produziu a propensão para a verdade. Assim um fenômeno moral esteticamente generalizado dá o impulso intelectual.”<sup>68</sup>

A partir desse trecho, podemos concluir que a crítica à adequação não é o pressuposto, mas a consequência de uma crítica mais radical e fundamental, com efeito, a crítica extra-moral.

Retomando *Warheit und luge*, observa-se que Nietzsche considera dois tipos de metáforas que, em última análise, revelam duas tendências de vida – a racional e a intuitiva. A primeira tendência dá-se na transformação da metáfora em conceito, promovida pela concepção teórica desde o momento em que o mito passa ao logos, a metáfora ao conceito – uma tendência que busca fixar rigorosamente o sentido, restringindo a possibilidade interpretativa uma vez que a verdade não pode ser múltipla. Com efeito, trata-se de congelar as possíveis perspectivas que a metáfora engendra, evaporando toda a sua imagem figurada,

---

<sup>67</sup> NIETZSCHE, F. VM, 2005, p. 56 (KSA 1, VM 1, p. 879).

<sup>68</sup> Id. **Gesammelte Werke**. Munique: Musarion, 1922, v. 6, p. 49 (NGW - Der Letzte Philosoph. In: Vorarbeiten zu einer Schrift ueber den Philosophen [1872/73 – 1872]).



engendrada pelo poder artístico. Isso se torna possível graças à tradição e à repetição em que a verdade aos poucos se cria e se solidifica:

Que então é verdade – pergunta Nietzsche – “[...] um batalhão imóvel de metáforas, metonímias e antropomorfismos, enfim, uma soma de relações humanas que foram enfatizadas poética e retoricamente, transpostas, enfeitadas e que, depois de um longo uso, parecem a um povo sólidas, canônicas e obrigatórias: as verdades são ilusões das quais se esqueceu que o são, metáforas que se tornaram gastas e sem força sensível, moedas que perderam sua efígie e agora só entram em consideração como metal, não mais como moedas”.<sup>69</sup>

Para Nietzsche, não há dúvida, a verdade aparece junto à configuração das relações humanas, quando a moral entra em cena. Então, segundo o filósofo, as designações das coisas inventadas pelos criadores, “foram intensificadas” pela força retórica e ao serem impostas à coletividade, engendraram o uso tradicional dessas invenções chamadas, pela tradição, de verdades. O processo da formação da verdade acompanha o processo de formação do sentido moral. A verdade deve fixar o que deve valer para a conservação do sistema vigente. Nesse caso, as verdades, que o sistema propaga, nada mais são do que códigos morais que garantem o sistema; – uma espécie de guardiãs que não permitem que o criador penetre no sistema, uma vez que criar é ao mesmo tempo destruir.

Todavia, existe uma outra tendência – afirma Nietzsche – mais original e básica – o impulso de formação de metáforas (Trieb zur Metapherbildung):

[...] esse impulso à formação de metáforas, esse impulso fundamental do homem, que não se pode deixar de levar em conta nem por um instante, porque com isso o homem mesmo não seria levado em conta, quando se constrói para ele, a partir das suas criaturas liquefeitas, os conceitos, um novo mundo regular e rígido como uma fortaleza<sup>70</sup>, nem por isso, na verdade, ele é subjugado e o mal é refreado. Ele procura um novo território para sua atuação e um outro leito de rio, e o encontra no mito e, em geral, na arte.<sup>71</sup>

Não há dúvida de que, para Nietzsche, o impulso criativo de formação de metáforas é um aspecto fundamental e básico do homem, sem o qual ele não “seria levado em conta” e, apesar de ser refreado pelos seus próprios produtos – os conceitos –, esse impulso

<sup>69</sup> NIETZSCHE, F. VM, 2005, p. 57 (KSA 1, VM 1, p. 880-881).

<sup>70</sup> A tradução de *Zwingburg* como “*praça forte*” feita por Rubens Rodrigues Torres Filho em *Os Pensadores* foi substituída pela “*fortaleza*”, pensando que assim se traduz mais fielmente o sentido pretendido.

<sup>71</sup> NIETZSCHE, F. VM, 2005, p. 58-59 (KSA 1, VM, 2 p. 887).

não é de modo algum extinto. A sua irrupção poética e inventiva necessita de novo âmbito e o encontra na arte. É como se Nietzsche quisesse lançar uma ponte entre o impulso de formação de metáforas e os impulsos artísticos da natureza de *O nascimento da tragédia*<sup>72</sup>, uma vez que os impulsos artísticos são a fonte absolutamente fundadora dessa natureza criadora do homem. Assim como em *O nascimento*, também em *Warheit und Lüge*, Nietzsche parece retomar o anseio de um renascimento da arte: lá, da arte trágica, aqui, da arte poética. Em *O Nascimento*, prepondera o impulso dionisíaco, em *Warheit und lüge*, o impulso apolíneo: “O artista plástico, e simultaneamente o épico, seu parente, está mergulhado na pura contemplação das imagens<sup>73</sup>. O músico dionisíaco é inteiramente isento de toda imagem.”<sup>74</sup> O trecho dá-nos indicações de que talvez o impulso de produção de metáforas possa ser associado ao impulso apolíneo. Todavia, o impulso dionisíaco não é totalmente descartado. Ele aparece quase imperceptível, porém com papel fundamental. Nesse ponto, tomamos uma posição contrária a de Lacoue Labarthe que, em seu artigo *Le detour*<sup>75</sup> defende a posição de que Nietzsche, em *Warheit und lüge*, operou um distanciamento da metafísica do artista de *O nascimento*. A posição de Lacoue Labarthe não parece tão isenta de contestação. Acreditamos ser possível traçar pontos convergentes entre ambos os textos no que diz respeito aos impulsos criativos. *Warheit und lüge* não parece tão desvinculado do projeto artístico de *O nascimento*, uma vez que o ensaio também enfatiza os impulsos artísticos. Lembremos que, para Nietzsche, a passagem da primeira à segunda metáfora corresponde à transformação da imagem em som. Trata-se, com efeito, de dissolução da imagem em som por uma força ou impulso dissolutor. É como se a vontade, nessa permuta, quisesse transformar a figura em expressão sonora. O apolíneo trabalha com figuras individuais, o dionisíaco tende a dissolver essas figuras em um jogo que canta a melodia do devir. Assim podemos explicar a permuta que ocorre entre imagem e som protagonizados pelos impulsos artísticos:

---

<sup>72</sup> Não será infundado pensar uma aproximação entre *Trieb zur Metapherbildung e Kunsttriebe der Natur* uma vez que *Trieb* remete a algo natural, uma pulsão que se descarrega espontaneamente para fora. A função de produzir metáforas desse impulso é uma função artística. Podemos, portanto aproximar esses dois impulsos pelo seu caráter natural e artístico. A diferença talvez diga respeito ao grau de amplitude de cada um desses impulsos. Parece que *Kunsttriebe der Natur* diz respeito aos impulsos criativos tomados em geral, enquanto *Trieb zur Metapherbildung* refere-se ao impulso que atua apenas na produção de figuras de linguagem. Acreditamos que a peculiaridade da questão (a linguagem) desse ensaio levou Nietzsche a considerar a introduzir esse impulso

<sup>73</sup> Lembremos que a imagem é a primeira metáfora, aludindo aqui a afiguração apolínea.

<sup>74</sup> NIETZSCHE, F. **O nascimento da tragédia** (NT). Tradução Álvaro Ribeiro. Lisboa: Guimarães, 1994, 5, p. 45 (KSA 1, NT, 5, p. 44).

<sup>75</sup> LACOUÉ-LABARTHE, P. **Le Detour** (Nietzsche et La Retorique). Paris: [s.n.], 1971, p. 53-76.

[...] ambos os impulsos, tão diversos, caminham lado a lado, na maioria das vezes em discórdia aberta e incitando-se mutuamente a produções sempre novas, para perpetuar nelas a luta daquela contraposição sobre a qual a palavra comum ‘arte’ lançava apenas aparentemente a ponte.<sup>76</sup>

Esse trecho de *O nascimento* corresponde perfeitamente à ideia de linguagem que Nietzsche promove. É como se a linguagem fosse algo vivo que, em uma incessante procissão de figuras, engendradas por uma predisposição musical (*musicalische Stimmung*)<sup>77</sup>, sucedendo-se uma após a outra, seguisse a trajetória do devir, como se a linguagem fosse a imagem de uma vida, de uma vida efetiva, de *wirklichkeit*.

Em *O nascimento*, Nietzsche refere-se a uma predisposição musical na composição da poesia. Em *Retórica*, ele afirma que a figura da linguagem, o tropo, não possui origem consciente. Em *Warheit und lüge*, insiste na relação estética. Tudo isso indica que o aspecto dionisíaco, na produção artística de metáforas, deve estar operando: “O poeta lírico sob a influência do impulso irresistível que o leva a traduzir a música (**predisposição musical**) em símbolos apolíneos, não se pode imaginar a natureza, nem se pode imaginar dentro dela, senão como vontade incessante, apetência eterna, desejo insaciável.”<sup>78</sup> Esse trecho mostra a necessidade do poeta de descarregar a sua predisposição musical em símbolos apolíneos, isto é, neste caso, em metáforas. Pode-se concluir, assim, que o impulso de produção de metáforas não é geneticamente diferente dos dois impulsos artísticos da natureza de *O nascimento*. Nesse impulso, cremos ter descoberto o aspecto dionisíaco e o aspecto apolíneo que, no ato da criação, encarnam o *pathos artístico*.

Por essa perspectiva, constatamos que a concepção teórica impõe o conceito para imobilizar a permuta entre ambos os impulsos e congelar a torrente apolíneo – dionisíaca. Idéia bastante próxima a essa encontra-se em *O nascimento*, quando Nietzsche se refere à separação forçada entre o apolíneo e o dionisíaco operada pela concepção teórica. Mas do ponto de vista da arte – segundo o filósofo – tudo poderá ser reduzido a metáforas. Nada impede que o conceito, na boca do criador, recupere a sua intensidade originária interpretativa, a partir da predisposição musical que engendra figuras de linguagem,

<sup>76</sup> NIETZSCHE, F. NT, 1994, 1, p. 27 (KSA 1, NT 1, p. 25).

<sup>77</sup> Nietzsche comenta essa predisposição musical a partir de Schiller. Em *O nascimento da tragédia* ele diz: “Acerca do processo da sua própria poesia, Schiller esclareceu-nos mediante uma observação psicológica que não lhe parecia muito clara: confessou efetivamente que, para ele, a condição preparatória do ato de poetas não era a visão de uma série de imagens, segundo ordenada causalidade do pensamento, mas sim uma predisposição musical” (Id. Ibid., 5, p. 43-44 [KSA 1, NT, 5, p. 43]).

<sup>78</sup> Id. Ibid., p. 70 (KSA 1, NT, 6, p. 51), grifo nosso.

---

recuperando a imagem do devir, que constrói e destrói diversos discursos, perspectivas e sentidos.

Essa interpretação musical da linguagem impõe naturalmente a análise da relação entre o orador e o discurso. Com outras palavras, trata-se de saber se o sujeito domina o discurso ou, ao invés, o discurso domina o sujeito. No primeiro caso, surge a metáfora, no segundo – o conceito. No primeiro caso, temos o criador, no segundo – o cumpridor. Essa posição certamente desenha duas formas de vida: a racional e a intuitiva. “Ambos desejam ter domínio sobre a vida.”<sup>79</sup> O homem racional vive conforme a máxima: “reduzir os riscos”<sup>80</sup>. Sua meta suprema é a conservação e é nesse sentido que ele almeja o terreno firme da verdade – esta, como sendo o meio para refugiar-se da transitoriedade. O homem intuitivo, o artista, aceita o desafio de nadar no oceano das metáforas, sem buscar a segurança garantida pelos conceitos.

A redução das possíveis perspectivas que a metáfora engendra, operada pela concepção teórica, segundo Nietzsche, revela a intenção de se obter paz e segurança, mas esse processo dá-se em mão dupla. Em um primeiro momento, é necessário que se renunciem às perspectivas individuais por meio do esquecimento até a instauração da verdade. Logo em seguida, requer-se boa memória para lembrar tal verdade comunicada pelo conceito, uma vez que a verdade é a-leiteia, não esquecimento. Esse ato de memorização, sem dúvida, segundo Nietzsche, foi forjado pelos criadores das verdades que devem garantir paz, serenidade e melhor âmbito de conservação. Para compreender melhor essa inquisição intelectual operada pelos promotores da verdade, vale rastrear as origens desse processo civilizador, inaugurado por Platão em *A República*. Para o bem comum do Estado perfeito um dos papéis fundamentais cabe à educação. Esta, antes de tudo, deve circunscrever o âmbito mais adequado para os fins educativos, censurando tudo que futuramente poderá causar impacto no sistema vigente. Assim caem as primeiras vítimas – Homero e Hesíodo – os poetas contadores de fábulas. Estes devem ser banidos do Estado, uma vez que narram fabulas mentirosas. As mentiras, conforme o mentor da *República*, reduzem-se na descrição antropomórfica dos deuses: eles são vingativos, invejosos, maus etc., qualidades que não devem ser toleradas no Estado pelo impacto que podem produzir, o que, por sua vez, requer uma constante vigilância: “Logo, devemos começar por vigiar os autores de fábulas, e selecionar as que foram boas, e

---

<sup>79</sup> NIETZSCHE, F. VM, 2005, p. 60. (KSA 1, VM 1, p. 889).

<sup>80</sup> Cf: LEBRUN, G., 1988, p. 125.

prescrever as más [...] Das que agora se contam, a maioria deve rejeitar-se.”<sup>81</sup> É importante notar, nesse caso, que “Boas” e “Más”, no que se refere ao processo educacional, não se identificam com a verdade e a mentira, mesmo porque o autor da *República* admite que as fábulas mentirosas até podem ser verdadeiras: “[...] ainda que supuséssemos ser verdade, não deviam contar-se assim descuidadamente a gente nova, ainda privada de raciocínio [...]”.<sup>82</sup> Só após a fixação dos “padrões bons”, por meio da ferramenta educacional, a verdade poderá ser enunciada e reconciliada com o bem – o que Nietzsche chamará: “mentir em rebanho em um estilo obrigatório para todos.”<sup>83</sup>

Justamente nesse processo civilizador operado por Sócrates e Platão, aparece talvez a primeira cisão clara entre o *pathos* artístico e consciência moral. O projeto socrático-platônico aparece aos olhos de Nietzsche, como reação contra a vida efetiva que o mundo homérico inspirava.

Inversamente, a religião homérica<sup>84</sup> inspirava rivalidade entre os homens e os deuses. Essa rivalidade transferiu-se para a educação. Ostracismo, segundo Nietzsche, é o exemplo mais claro dessa pedagogia agônica:

O sentido original dessa instituição singular não é, porém, o de válvula de escape, mas de um meio de estímulo; eliminam-se aqueles que sobressaem, para que o jogo da disputa desperte novamente. [...] É este o germe da noção helênica de disputa: ela detesta o domínio de um só e teme seus perigos, ela cobiça, como proteção contra o gênio – um segundo gênio. Todo talento deve desdobrar-se lutando assim ordena a pedagogia popular helênica [...].<sup>85</sup>

Toda disputa entre os instintos, vinda do mundo homérico, que estimulava o desenvolvimento dos dons naturais, teria sido exorcizada com a instauração da soberania da razão. Na medida em que Platão purificou as divindades dos traços humanos, ao mesmo tempo, tornou-as transcendentais e forjou a soberania da razão e, com ela, a cisão entre a verdade e a ilusão. Essa soberania racional acelerou, por sua vez, a passagem da metáfora em conceito – o movimento que a concepção teórica orgulhosamente designa como passagem de mito para o logos.

<sup>81</sup> PLATÃO. *República*. São Paulo: Nova Cultural, 2004 (Os Pensadores), p. 87, L. 2.

<sup>82</sup> Id. *Ibid.*, p. 89.

<sup>83</sup> NIETZSCHE, F. *VM*, 2004, p. 57 (KSA 1, VM 1, p. 881).

<sup>84</sup> A religião homérica talvez fosse a única que não era fundada a uma relação de adoração, mas na rivalidade. Desse ponto de vista o termo religião aplicada a ela é discutível, caso ela aponte para uma re-ligação de numa instância inferior a uma instância superior.

<sup>85</sup> NIETZSCHE, F. *DH*, 2005, p. 72 (KSA 1, DH, p. 789).

Neste ensaio, de certo modo ainda prematuro, parece brotar uma clara oposição que permeará todos os escritos posteriores de Nietzsche – oposição entre a consciência ética do homem racional e o *pathos artístico* do homem intuitivo, do homem criador. Ao adotar o *pathos artístico*, a voz de Nietzsche, ao falar da verdade e da mentira no sentido extra-moral, soa bastante clara e original. Apesar de o ensaio ter sido escrito no período juvenil de Nietzsche em que não será difícil diagnosticar as influências de Schopenhauer e Kant que o jovem filólogo teria sofrido neste período, não resta dúvida, todavia, que o escrito revela alguns traços que, mais tarde, servirão como base de posteriores considerações. Por exemplo: metáfora – conceito; arte – ciência; criação – conservação; ética – estética etc. Podemos afirmar que essas oposições enquanto permeiam a filosofia nietzschiana, ao mesmo tempo fundamentam-na. Em outras palavras, o pensamento nietzschiano parece geneticamente operar entre dois pilares fundamentais: a consciência ética que se norteia pelo eixo sentido – segurança e o *pathos artístico* norteado pela criação e pela expansão.

---

---

**PARTE II**

---

---

## 2 NAS VEREDAS DO TRÁGICO

O problema “trágico” configura um dos temas basilares da filosofia nietzschiana e ocupa uma parte considerável do seu pensamento. Enfatizado em *O nascimento da Tragédia* e nos escritos sobre os gregos do período juvenil do filósofo, o trágico vai-se configurando cada vez mais manifestante como um fator constitucional da sua filosofia. Certamente a reflexão sobre o trágico e a tragédia não é uma originalidade nietzschiana, as meditações acerca da questão têm uma longa história, bastante rica e variada que remonta, sem mais nem menos, a Aristóteles – o filósofo que introduziu o tema e dedicou a ele especial atenção. No entanto, o tratamento nietzschiano sobre o trágico parece transbordar para além de quaisquer variações tradicionais, revelando, ao menos à primeira vista, uma originalidade sem par.

Com o intuito de investigar a pretendida singularidade da concepção nietzschiana sobre o trágico e descobrir se realmente essa pretensão tem fundamentos, torna-se imprescindível uma análise pormenorizada sobre as diferentes concepções do trágico ao longo da tradição estética, pois, mesmo que a versão nietzschiana apele a originalidade, uma vez que o seu autor teria se declarado “o primeiro filósofo trágico”, não se deve pensá-la como sendo desvinculada de quaisquer influências da tradição. Pelo contrário, Nietzsche está inserido em um movimento cultural que anseia e luta pela renovação da cultura alemã, buscando sua identidade cultural a partir do modelo grego. Goethe e Schiller são aqueles que encabeçam esse movimento, mas o principal responsável é Winckelmann, este redescobrimo o mundo grego. É com ele que o espírito grego começa a pulsar em uma versão alemã, tentando sair do estado de empobrecimento em que o país estava imerso. Winckelmann, ao introduzir o tema da cultura grega, salienta, sobremaneira, o seu caráter ideal, ou melhor, o da beleza ideal. Em *Reflexion sur L’imitation*, o autor ressalva o critério que norteia os mestres gregos: “Reproduzir a natureza o melhor possível e representar as pessoas parecidas e, ao mesmo tempo, mais belas do que são de fato.”<sup>86</sup> Winckelmann não se ilude sobre o fato de que a única maneira da criação da autêntica cultura alemã será possível somente pela imitação dos gregos, imitação que não se reduz a um mero copiar, mas, antes, a recriar: “O único meio

---

<sup>86</sup> WINCKELMANN, J. J. **Reflexions sur L’imitation** [Gedanken über die Nachahmung]. Paris: Aubier, [s.d.], p. 114-115.



de nos tornarmos grandes e, se possível, inimitáveis é imitar os antigos.”<sup>87</sup> O ideal da beleza que Winckelmann descobre na arte grega e, principalmente, na estátua grega revela o brilho da Grécia apolínea como “nobre simplicidade e serena grandeza”

O brilho apolíneo enfatizado por Winckelmann ressoa também nas obras de Goethe e, principalmente em sua *Ifigênia*, a respeito da qual Machado nota:

Goethe faz certamente de sua Ifigênia alguém que entre Toante e Orestes, o bárbaro e o possuído, encarna a Grécia apolínea, personifica a compreensão, a medida, o conhecimento de si, o que lhe permite trazer harmonia entre os elementos hostis, conciliando as divergências.<sup>88</sup>

Certamente Goethe acolhe as reflexões de Winckelmann sobre a *nobre simplicidade e serena grandeza*, mas não é o único. Schiller, por sua vez, também insiste no caráter *sereno* da cultura grega. Winckelmann, Goethe e Schiller são as três grandes figuras no cenário cultural da Alemanha no séc. XVIII e os grandes protagonistas desse movimento, que vai envolver outros grandes pensadores, filósofos e poetas, atingindo o seu ápice com Nietzsche e sua original interpretação sobre os Gregos.

Todavia, as reflexões de Nietzsche sobre o tema grego não seguem o caminho traçado pelos “pensadores apolíneos”, ao contrário, Nietzsche procura outra via de acesso ao núcleo mais íntimo do helenismo e a encontra na visão trágica, permeada pelo espírito da música regido sob a batuta dionisíaca.

Para a compreensão de como se chegou a essa outra via de acesso, propomos uma análise das reflexões sobre a tragédia e o trágico desde suas origens para identificar as influências que Nietzsche sofreu na elaboração da sua original e inédita interpretação sobre os gregos assim como em *O nascimento da tragédia*.

Os rastros de um exame mais detalhado sobre a tragédia remontam a Aristóteles. Com a *Poética*, vem à luz a análise da tragédia como gênero poético, com efeito, a análise das regras formais que configuram a tragédia e o efeito trágico. Essa abordagem poética principiada por Aristóteles vai-se manter relativamente intacta por muitos séculos até que abordada pela reflexão filosófica, a partir de Schelling, o problema do trágico toma conta

---

<sup>87</sup> WINCKELMANN, J. J., [s.d.], p. 94-5

<sup>88</sup> MACHADO, R. **O nascimento do trágico**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006, p. 17.

do cenário. Essa distinção é bastante problematizada por Peter Szondi<sup>89</sup> para o qual o problema envolve duas vias interpretativas: a partir de Aristóteles, que insere o problema no campo da abordagem poética, e a partir de Schelling, que desloca o problema para o terreno da especulação, enfatizando o trágico, não enquanto objeto de uma construção ou criação poética, mas enquanto problema da reflexão filosófica.

Segundo Szondi, a abordagem poética da tragédia, iniciada por Aristóteles, na *Poética*, fundamenta e embasa a posterior reflexão sobre o problema de modo que: “A poética da época moderna baseia-se essencialmente na obra de Aristóteles; a sua história é a história da recepção dessa obra”<sup>90</sup>. De uma ou de outra maneira, a tese aristotélica sobre a tragédia subjaz à reflexão poética moderna até Schelling, a partir do qual, o trágico focado pela reflexão filosófica instaura-se na especulação alemã, tanto na sua versão idealista, como também na pós-idealista.

Aristóteles, na *Poética*, livro 6, definirá a tragédia como sendo: “imitação de uma ação de caráter elevado [...] [imitação que se efetua] não por narrativa, mas mediante atores, e que suscitando o terror e a piedade, tem por efeito a purificação dessas emoções.”<sup>91</sup> Para o filósofo, toda arte possui caráter mimético na medida em que imita a capacidade produtiva da natureza. Todavia, ela não copia meramente a natureza, mas é capaz de ir além da simples imitação e criar o que a própria natureza não foi capaz de criar. É o que Estagirita assegura na *Física*: “A arte imita a natureza [...] por um lado, a arte termina o que a natureza foi incapaz de realizar, por outro, ela a imita.”<sup>92</sup>

De modo detalhado, Aristóteles analisa os diferentes aspectos que descrevem o caráter formal e estrutural da tragédia. Dentre tais aspectos, uma atenção especial, o autor da *Poética* dedica ao efeito produzido pela tragédia, a saber, à sua finalidade. Essa finalidade resume-se no efeito de purificação das emoções de terror e piedade: “[...] suscitando terror e piedade tem por efeito a purificação dessas emoções.”

Nota-se que a tendência teleológica de Aristóteles está em pleno vigor na sua concepção sobre a tragédia. A razão de ser da tragédia é a purificação, a catarse. Purificação

---

<sup>89</sup> Petar Szondi em sua obra *Ensaio sobre o trágico* afirma: “Desde Aristóteles há uma poética da tragédia; apenas desde Schelling, uma filosofia do trágico” (SZONDI, P., 2004, p. 26 - *Versuch über das Tragische* Insel, 1961).

<sup>90</sup> SZONDI, P., 2004, p. 23.

<sup>91</sup> ARISTÓTELES. *Poética*. Tradução Eudoro de Souza. São Paulo: Abril Cultural, 1984, p. 24-27 (VI, 1449b).

<sup>92</sup> ARISTÓTELES. *Física*. Tradução Lucas Angioni. Campinas, SP: IFCH/UNICAMP, 2002, 194a p. 214-222, 199a p. 16-18.

dos excessos emocionais que desviam do *justo meio termo*. Objetivo da tragédia, com efeito, a sua finalidade é instaurar a harmonia, antes transgredida pelas emoções excessivas.

De qualquer maneira, de Aristóteles até Schelling a interpretação sobre a tragédia permanece no nível da abordagem poética. A tragédia, nesta versão, é mais concebida como um gênero poético, regrado e ordenado especificamente, servindo, em grande parte, aos fins pedagógicos, farmacêuticos ou morais. Apenas com Schelling – e aqui reiteramos Szondi – o trágico entra no discurso filosófico como problema da condição humana. Retirada da superfície da abordagem poética – que dita, grosso modo, o que deve ser para ser tragédia e o que deve suscitar para realizar o efeito trágico – a noção do trágico enraíza-se profundamente na especulação filosófica dos pensadores a partir do séc. XVIII, especificamente a partir do idealismo alemão e dos movimentos pós-idealistas, para alcançar, por fim, em Nietzsche, a altura de uma filosofia de vida, ou de um saber trágico de vida. Cabe notar que o “primeiro filósofo trágico” e o seu pensamento original, mesmo inserido em um contexto histórico da abordagem do trágico, aparece como uma fonte solitária, mas exuberante e profunda, como sendo uma “além-posição” ao pensamento moderno. Para trazer à tona essa originalidade, propomos aqui uma leitura de cisão que se configura a partir de dois polos opostos concebidos em termos de consciência moral e *pathos artístico*. A leitura, assim entendida, terá a importância de fio condutor da nossa investigação, que deve abalizar, mais definitivamente, os limites que separam a concepção nietzschiana sobre o trágico das versões pré-nietzschianas.

Basta assinalar, por ora, ao menos, que a reflexão sobre o trágico desde Aristóteles até Schopenhauer, isto é, a versão pré-nietzschiana, independente da análise poética ou filosófica, revela uma face acentuadamente moral no tratamento do trágico. O “primeiro filósofo trágico” – por isso talvez *primeiro* – desloca a sua concepção trágica para o âmbito puramente estético, desvinculando-a de quaisquer implicações morais. Caso a moral seja o polo unificador ou o fio condutor entre diferentes interpretações sobre o trágico, o que teremos de provar ao longo deste capítulo, então Nietzsche, ao desvincular o trágico da vigência moral, opera um rompimento definitivo frente às concepções precedentes. Nesse caso, parece cabível cogitar a configuração de uma oposição que, inclusive, terá a importância de traço fundamental da sua filosofia, permitindo situar Nietzsche para além de uma regularidade conceitual no tratamento do trágico revelada pela reflexão anterior a ele. Parece que, para pensar o trágico, o filósofo adota a posição do *pathos artístico* em detrimento da consciência moral que permeia o pensamento do trágico desde Aristóteles. Talvez essa seja a

oposição fundamental que constitui e norteia a filosofia nietzschiana e, em particular, a sua concepção sobre o trágico.

Para a realização dessa leitura de cisão, isto é, para desvendar essa oposição que se configura entre Nietzsche e os pensadores que conceberam o trágico sob o prisma moral, torna-se imprescindível uma análise comparativa, a partir da qual se possa revelar mais distintamente a oposição. Com efeito, trata-se de comparar a concepção nietzschiana com as ideias de alguns dos mais notáveis pensadores do trágico, tais como Schiller, Schelling, Hölderlin e Schopenhauer. Para o sucesso dessa intenção, devemos antes investigar melhor a distinção entre as concepções poéticas do trágico e suas versões filosóficas, para depois compará-las com a versão nietzschiana.

Inicialmente, vale notar que, com o idealismo alemão, a reflexão filosófica sobre o trágico entrou em cena. Mas o que significa o fato de que, a partir do idealismo alemão, o “trágico” teria se tornado problema da especulação filosófica? Por que, afinal, o trágico se torna um problema da filosofia?

Uma resposta plausível encontrarmos no livro *Le théâtre des philosophes* de Jacques Timiniaux, em que, o autor ressalva que a ideia da tragédia e do trágico na modernidade aparecem como sendo uma reação contra a intenção de Platão de separar radicalmente a filosofia da poesia. Lembrando que a arte trágica na visão de Platão, como qualquer arte que imita sensivelmente, não tem relevância ontológica, visto que imita o que já é imitação. Platão objeta e nega o status ontológico da tragédia a partir de uma visão metafísica. Com isso, a referência à abordagem ontológica da tragédia, independentemente de suas versões especulativas, não está na fonte aristotélica, mas à base de uma inversão e contestação da posição platônica sobre a arte trágica – conclui Timiniaux.

Lacoue-Labarthe<sup>93</sup>, por sua vez, vê a origem da análise filosófica do trágico, curiosamente, na interpretação do próprio Aristóteles e, principalmente, em sua teoria sobre o efeito trágico da catarse exposta na *Poética*. Mas o efeito trágico, e assim discordamos dele, tem, antes de tudo, um alcance moral e não ontológico e a tragédia está no âmbito das ciências poéticas que imitam as ações humanas no âmbito social. E isso Aristóteles deixa bem claro:

A tragédia é imitação de ações. Os homens têm qualidades de acordo com o caráter e são bem ou mal-aventurados pelas ações praticadas. "Daqui se segue que, na tragédia, não agem as personagens para imitar caracteres, mas assumem caracteres

<sup>93</sup> Cf LACOUÉ LABARTHE, P. 1986 (*L'imitation des modernes*), p. 47

---

para efetuar certas ações; por isso as ações e o mito constituem a finalidade da tragédia, e a finalidade é de tudo o que mais importa.<sup>94</sup>

A tragédia, conforme a concepção aristotélica imita a vida social e retrata as transformações políticas ocorridas na vida social pré-clássica a clássica. Retrata – como diz Hauser – “os conflitos internos da estrutura social de Atenas.”<sup>95</sup> Portanto, não se trata de uma especulação filosófica sobre o trágico, mas de imitação poética de questões éticas e políticas. A finalidade da tragédia é produzir catarse que é, decerto, o ponto final da “formação” trágica ou, por assim dizer, de instrução virtuosa. Entre as virtudes morais, obviamente, não cabe lugar para o temor e a compaixão. Assim, a tragédia exerce um papel educativo para a instrução virtuosa, com efeito, moral. A catarse, portanto, seria o fim que conduz ao justo meio termo, à excelência moral, realizado pela verossimilhança, com efeito, pela imitação do que é possível acontecer. Dessa perspectiva, a tragédia grega equivale a uma espécie de ensaio ou exercício pedagógico de formação moral.

De qualquer maneira, a abordagem ontológica sobre o trágico vem à tona com os ilustres representantes do idealismo alemão, Schelling e Hegel, que vincularam o trágico à dialética. Foi Schelling, quem, em 1795, em sua análise sobre Édipo Rei inaugurou a interpretação ontológica, marcada fortemente por um pensamento dialético, cujos momentos especulativos se resumem em antagonismo e reconciliação. Hegel também pensou, pela primeira vez, o modelo dialético à base da sua interpretação da tragédia esquiliana de Orestes. Referindo-se a Hegel, Peter Szondi afirma: “Na medida em que o processo trágico, em Hegel, é interpretado como auto divisão e auto reconciliação da natureza ética, manifesta-se, pela primeira vez, sua estrutura dialética.”<sup>96</sup>

Sem dúvida a ideia de que a tragédia servia como modelo da dialética, introduzida por Szondi, parece bastante plausível e sustentável, todavia, os rastros de um pensamento dialético sobre o trágico poder-se-ia notar ainda em Schiller, mais especificamente, em suas reflexões *Sobre o sublime*<sup>97</sup> em termos de uma reconciliação dialética. O tema aí presente é o antagonismo entre a necessidade natural e a liberdade moral. E, apesar de o poeta estar no leito da abordagem poética, não se deve deixar sem nota a oposição dialética desenhada em suas reflexões sobre o trágico.

---

<sup>94</sup> ARISTOTELES, 1984, 1450<sup>a</sup>, p. 20-22.

<sup>95</sup> Cf: HAUSER, A. **História Social da Arte e da Literatura**. São Paulo: Martins Fontes, 2003. (1953) (Hauser, 1953: 84)

<sup>96</sup> SZONDI, P. 2004, p. 26.

<sup>97</sup> CF. SCHILLER, F. Acerca do sublime. In: \_\_\_\_\_. **Teoria da tragédia**. São Paulo: E.P.U, 1991.

Para pensar o trágico, Schiller, certamente, explora os pensamentos kantianos sobre o sublime. No entanto, ele não é o único que recorre a essa influência kantiana. Concordamos até certo ponto com Machado e acompanhamos a sua idéia de que o sublime kantiano como modelo de pensar o trágico permeia quase todas as especulações de Kant a Nietzsche. Diz ele:

O que se observa, portanto, quando se comparam esses pensadores é que, tanto em Nietzsche quanto em seus antecessores a partir de Kant, o sublime é sempre definido levando-se em consideração dois termos de níveis, peso ou potência diferentes: um marcado pelo finito, pela limitação, pela forma; o outro, pelo infinito, pela ilimitação, pelo informe. Essa desproporção, essa imensurabilidade entre um condicionado e um incondicionado marca o pensamento do sublime de Kant a Nietzsche.<sup>98</sup>

Todavia, não se pode atribuir a Nietzsche, tão facilmente, como o faz Machado, essa adesão ao sublime kantiano, pelo fato de a filosofia de Nietzsche operar em outra dimensão. O sublime, apesar de ser do domínio do juízo estético, enfatiza as ideias da razão e é legitimamente utilizado só no domínio da razão, que Nietzsche, certamente, dispensa. A aproximação acima estabelecida deve ser pensada antes como uma mera alusão longe de ser exata e fundamental.

O conflito trágico é pensado pelo poeta como sendo “*apresentação sensível do supra-sensível.*”<sup>99</sup> Segundo Machado, a noção de supra-sensível, que Schiller utiliza, não se deve confundir com a tendência ontológica do tipo platônico, por exemplo, mas, antes, remete a uma concepção moral, a uma liberdade incondicional que produz um efeito transcendente, superando o reino da necessidade. Mas essa liberdade que comunica o supra-sensível só se dá pela resistência à necessidade natural, com efeito, quando aquela resiste ao sofrimento, à base da sua livre vontade e, levada às últimas consequências, sofre derrota no grau sensível, mas, vence, no supra-sensível:

Sublime é como chamamos a um objeto cuja representação leva a nossa natureza sensível a sentir os seus limites, levando, porém a nossa natureza racional a sentir a sua superioridade, a sua liberdade em relação a limites: perante o qual, portanto ficamos fisicamente a perder, mas acima do qual nos elevamos moralmente, isto é, através de idéias.<sup>100</sup>

<sup>98</sup> MACHADO, R. 2006, p. 222.

<sup>99</sup> Expressão utilizada por Roberto Machado em sua obra Nascimento do trágico, p. 53.

<sup>100</sup> SCHILLER, F., 1991, p. 58-59.

Assim Schiller leva ao fim a tendência kantiana de pensar o sublime como sendo a manifestação das ideias da razão em termos morais. Diz ele, nas suas observações *Acerca do sublime*:

[...] o sublime nos obtém uma saída do mundo sensível, no qual o belo gostaria de manter-nos presos para sempre. Não paulatinamente (pois, não existe transição alguma da dependência para a liberdade), mas repentinamente e por meio de um abalo, ele arranca o espírito independente à rede na qual o envolveu delicada sensibilidade que prende tanto mais firmemente quanto mais transparente a tenha fiado. Embora ela (a sensibilidade), através de imperceptíveis influências de um gosto debilitado, tenha enorme ascendência sobre o homem e tenha conseguido penetrar, sob o sedutor invólucro do belo espiritual, até a mais recôndita morada da legislação moral, para aí envenenar na sua fonte a santidade das máximas, ainda assim basta com freqüência uma única emoção sublime para rasgar essa teia de embuste, devolvendo ao espírito agrilhado, de uma só vez, toda a sua força elástica, trazendo-lhe a revelação sobre a sua verdadeira destinação e impondo-lhe, ao menos por um momento, o sentimento da sua dignidade.<sup>101</sup>

Mas, enxergar a arte trágica sob o olhar protetor da dignidade moral não seria uma transposição indébita do âmbito estético ao âmbito moral, caso a arte se interpretasse por meio da moral? Não seria isso uma redução da arte trágica em ferramenta para a formação moral? Com a noção de “apresentação sensível do supra sensível”, Schiller, mais do que Aristóteles, enfatiza essa função moralizante da tragédia.

Certamente a noção de sublime utilizada por Schiller e presente na sua concepção trágica, tem algo em comum com a concepção nietzschiana. Mesmo não se referindo frequentemente ao sublime para pensar o trágico, Nietzsche parece caminhar pelas veredas da herança kantiana. Em um dos fragmentos póstumos de final de 1870 e abril de 1871, ele afirma: “Se o belo repousa sobre um sonho do ser, o sublime repousa sobre embriaguez do ser”.<sup>102</sup> Também no §7 de *O nascimento da tragédia*, Nietzsche dirá que o sublime é o meio da superação artística do horror<sup>103</sup>. Semelhante ideia encontra-se ainda no §3 de *A visão dionisíaca do mundo* em que o filósofo dirá que o sublime é a transformação do sentimento de horror em *representações que permitam viver*<sup>104</sup>.

Obviamente, pelos fragmentos citados, aparece a ideia de que a tragédia transforma o horrível da natureza em sublime, ou seja, em “representações que permitem viver” o que só poderia acontecer na cena do teatro, isto é, na tragédia, pelo poder

<sup>101</sup> SCHILLER, F., 1991, p. 60.

<sup>102</sup> NIETZSCHE, F. KSA, FP, 7[46].

<sup>103</sup> Cf. id.. NT, 1994, 7, p. 56 (KSA 1, NT 7, p. 57).

<sup>104</sup> Cf. Id. KSA, 1971, 1, VD 3, p. 567.

transfigurador da arte. Portanto, quando Nietzsche se utiliza da noção de sublime, diferentemente de Schiller, pensa-a em termos puramente estéticos, sem qualquer envolvimento com a moral. O sublime nietzschiano não inspira, como em Schiller, a “dignidade moral”, mas enfatiza o resultado - a celebração da vida - que a metafísica do artista produz, por meio da transfiguração artística do horror na cena do teatro.

Desde Kant, o sublime é pensado como dissonância, desproporção, desarmonia. Ele surge como desprazer oriundo da impotência da imaginação diante da grandeza ilimitada ou do poder ilimitado. A imaginação, por si mesma, é incapaz de compreender o todo, sentindo-se impotente diante da realidade infinitamente superior. Mas o fato de a imaginação sentir-se impotente indica que no homem existe algo superior que comunica essa impotência de um ser finito e que, portanto, possui um poder racional ou uma faculdade inteligível capaz de superar essa impotência. O desprazer do sublime decorre da incomensurabilidade entre imaginação e razão, da incapacidade da imaginação de fornecer aquilo que a razão exige. Compreendendo essa sua fraqueza, a imaginação submete-se às regras da razão, que resulta, por sua vez, em harmonia entre ambas. Essa harmonia origina o prazer, que não vem diretamente, mas por meio de desprazer.

Uma peculiaridade importante do sublime, que, embora, apareça em todas as especulações sobre o trágico de influência kantiana, é a possibilidade de representar o irrepresentável. Um dos elementos da dualidade serve como símbolo que dá acesso ao outro. No caso de Schiller, o acesso à representação da sublimidade moral dá-se pela sujeição do estado físico ao poder da natureza, que remete ao seu outro. Nota-se isso nitidamente em seus comentários sobre o *Cid*<sup>105</sup> de Corneille e *Coriolano*<sup>106</sup> de Shakespeare. Em ambos os casos, Schiller chama a atenção à vitória moral sobre as inclinações da natureza sensível, com efeito, revela-nos a vitória da liberdade, pela derrota da necessidade.

No caso de Nietzsche, o acesso ao terror dionisíaco dá-se pela representação apolínea teatral desse terror ou como Machado nota:

---

<sup>105</sup> *Cid* de Cornelle apresenta o conflito entre duas personagens apaixonadas, que sacrificam o amor um pelo outro em prol da honra. Diz Schiller: “O amor à honra e o amor filial armam a mão de Rodrigo contra o pai de sua amada, e a intrepidez torna-o vencedor sobre este; o amor à honra e o amor filial fazem-lhe de Jimena, a filha do morto, uma terrível acusante e perseguidora. Ambos agem opostamente as suas inclinações, que tanto fremem de medo ante a desgraça do objeto perseguido quanto os torna diligentes o dever moral de provocar essa desgraça. Dessa forma ambos granjeiam o nosso mais alto respeito, porque cumprem um dever moral às custas da inclinação” (SCHILLER, 1991, p. 94).

<sup>106</sup> *Coriolano* de Shakespeare representa o sacrifício do amor do pai pelo filho em prol de um dever mais elevado para com a pátria.



[...] não é o horror dionisíaco que é sublime, mas a representação teatral do horror. [...] a máscara – continua ele – é a aparência, o apolíneo. Dionísio, símbolo da natureza terrível, tenebrosa, monstruosa, não se dá diretamente, não se apresenta em pessoa, mas através de máscaras. A tragédia é a união dos dois impulsos, das duas forças: o horror dionisíaco da natureza e a beleza apolínea da arte. Dito mais explicitamente: a tragédia é utilização de um dos elementos, a máscara como forma artística que permite acesso, pelo distanciamento apolíneo da visão, ao informe da natureza. A impossibilidade de uma apresentação direta de Dionísio, exige a intervenção de Apolo.<sup>107</sup>

Tanto Schiller, quanto Nietzsche utilizam-se do veículo do símbolo para apresentar o irrepresentável. A tragédia é, em ambos os casos, aquele “espelho mágico” que transforma a imagem refletida em sentimento do sublime.

Apesar do fascínio pelo mundo grego que leva Schiller a estudá-lo profundamente, ele valoriza mais a tragédia moderna por esta dar maior margem à manifestação da liberdade do herói, do que a tragédia antiga, que enfatiza mais o destino cego e a fatalidade aos quais os heróis trágicos são submetidos<sup>108</sup>. Obviamente, essa preferência do poeta funda-se em razões morais uma vez que a liberdade é a revelação sublime da natureza moral do homem. Ao contrário, Nietzsche valoriza muito mais a tragédia antiga do que a moderna por aquela ser isenta de sentido moral. Nisso consiste uma considerável diferença entre ambas as concepções.

A originalidade de Schiller de pensar o trágico a partir da noção de sublime de Kant, sem dúvida é indiscutível, todavia, a sua interpretação permanece ligada à versão poética. O supra-sensível, como foi ressaltado, não se associa a uma estrutura ontológica, mas, antes a uma estrutura moral. Machado recusa-se a atribuir à interpretação schilleriana um caráter ontológico, todavia, nota-se nela, ao menos, um anseio ontológico do supra-sensível que possa garantir o sentido moral.

A valorização do estado moral em detrimento do estado físico que o poeta enfatiza revela outra conotação, na medida em que, a renúncia ao sensível e, portanto, à conservação da vida sensível, garante um ganho maior – a segurança de que a liberdade não foi derrotada e, em consequência, o humano no homem, foi conservado.

<sup>107</sup> MACHADO, R., 2006, p. 223-224.

<sup>108</sup> Em *Arte trágica* Schiller expõe essa preferência ao dizer: “[...] toda cega sujeição ao destino permanecerá, contudo, sempre humilhante e ofensiva para seres livres que se autodeterminam. É isso o que, mesmo nas mais excelentes peças do palco grego, nos deixa algo a desejar, porque, ao cabo, em todas essas peças se irá apelar para a fatalidade, permanecendo sempre um nó indissolúvel para a nossa razão que reclama razoabilidade” (SCHILLER, 1991, p. 94).

Além do sublime vivido pela subjetividade humana, há, também, sublime enquanto contemplado por um espectador, situado num canto seguro, longe do fenômeno impactante e, portanto, seguro em sua existência: “Por mais que seja sublime uma tempestade marítima quando contemplada a partir da margem - afirma o poeta - tanto menor é a vontade, por parte de quem se encontra no navio despedaçado pela mesma, de proferir tal juízo estético sobre ela.”<sup>109</sup>

Seguramente, o teatro constitui, para Schiller, essa margem segura em que a força e o poder ilimitado da natureza não alcançam o espectador. Certamente a idéia de sublime assistido é também uma influência kantiana<sup>110</sup>, que Schiller configura para a instituição teatral. Esta, como sendo o porto seguro e a margem contemplativa do que se passa em cena. Ao representar, diante do espectador, o conflito trágico entre a natureza e a liberdade humana, o teatro como instituição moral, serve, antes de tudo, como o agente indispensável para a promoção da excelência moral. Portanto, Schiller vê no teatro e, em particular, na tragédia, uma função estritamente formadora.

Nietzsche contestará tal envolvimento do teatro grego, ou, ao menos, a sua tendência de reduzir a arte trágica a mero efeito educativo. A tragédia grega, na concepção nietzschiana, desempenhou um papel infinitamente mais rico e importante, com efeito, de salvar a vida do heleno e de seduzi-lo ao prazer de existir.

A concepção schilleriana sobre o trágico, certamente permanece vinculada à versão poética. Todavia, ela aponta para o nascimento da reflexão filosófica sobre o trágico que entrará em vigor no itinerário da especulação filosófica com o idealismo alemão a partir de Schelling.

Retomando a afirmação de Szondi de que a filosofia do trágico inicia-se com Schelling, temos de observar que essa versão compreende uma ontologia na qual o trágico aparece como condição negativa de reconciliação entre liberdade e necessidade numa absoluta identidade, em que toda diferença desaparece. Nisso Schelling está de acordo com a sua filosofia da identidade. Mas tal identidade só é revelada a partir da intuição intelectual – esta,

---

<sup>109</sup> SCHILLER, F. Do sublime, &21. In: \_\_\_\_\_. **Textos sobre o belo, o sublime e o trágico**. Lisboa: Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 1997, p.149.

<sup>110</sup> Quando se refere ao sublime dinâmico Kant diz: “A natureza, considerada pelo juízo estético como poder, que não tem domínio sobre nos, chamamos de o sublime dinâmico.” (KANT, I. **Crítica da faculdade do juízo**. [Título original: Kritik der urteilkraft und schriften]. Tradução Valério Rohden e Antonio Marques. 2. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1995, p. 144).

como sendo intuição do absoluto que vai além de qualquer limitação, diferenciação e dualidade sujeito/objeto.

Segundo Schelling, a intuição absoluta só é acessada pelo viés estético, enquanto fundamenta o âmbito artístico e este, por sua vez, apresenta-se como exposição sensível do absoluto. Nesse sentido, Hartmann, destacando a importância do papel da arte no interior da filosofia schellinguiana, afirmará:

Portanto, a filosofia da arte tem de ser o que proporciona o método geral, ou 'organon da filosofia'. Desta maneira, a estética, ainda mal introduzida no sistema da filosofia, converte-se também já, na parte decisiva e dominante dela.<sup>111</sup>

Obviamente, Schelling elege a arte como sendo o pressuposto de qualquer filosofar e, com isso, poder-se-ia pensá-lo como precursor de Nietzsche e sua intenção de enxergar o mundo pela ótica da arte. É claro que Nietzsche elege outro caminho para postular a sua metafísica da arte em *O nascimento da tragédia* e, portanto, a convergência aqui estabelecida não passa de mera aparência. Visto que o ilustre idealista se utiliza da arte para pensar o absoluto, com efeito, que descobre na arte o *meio* para acessar o absoluto, a proximidade acima estabelecida entre ambos limita-se por aqui. Diferentemente de Schelling, Nietzsche vê na arte uma função intensificadora de vida, que a torna possível, ou, dito de outra maneira, vê na arte um *fim* que possibilita a vida.

Na obra de arte – de acordo com Schelling - todos os aspectos antagônicos como sujeito/objeto, finito/infinito, consciente/inconsciente, liberdade/necessidade unificam-se. No ato da criação artística, o filósofo vê a maneira de pensar a intuição intelectual, por esta dispensar qualquer relação de oposição (*gegenstand*) entre o sujeito e o objeto. Ao contrário, consiste em produção do seu próprio objeto. Ela não encontra coisas a serem conhecidas, por meio de uma dupla faculdade determinada pela receptividade e pela espontaneidade, como no caso de Kant, mas produz tais coisas e, portanto, conhece-as em absoluto.

O produtor legítimo dessa intuição, seguindo Schelling, é o gênio, este, sendo definido no “Sistema do idealismo transcendental” como aquele que realiza em sua obra a união entre a necessidade natural e a liberdade, inspirado por forças inconscientes que se unem às forças conscientes dando, assim, origem à obra de arte. Na versão romântica, as

---

<sup>111</sup> HARTMANN, N. **Filosofia do Idealismo Alemão**. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, [s.d.], p. 145 (Die Philosophie des Deutschen Idealismus, Walter de Gruyter & Co. Berlin, 1960).

forças inconscientes subjazem à atividade consciente e essa é uma descoberta a que Nietzsche vai aderir integralmente para pensar o gênio. Nesse sentido, Marcio Suzuki nota que, “os românticos Schelling e Schlegel compreenderam que a descoberta do gênio subjacente à atividade consciente deve ser explorada em todo o seu alcance [...]”.<sup>112</sup>, pois, é ela que atribui à expressão genial uma outra dimensão, além da conceitual. Eis porque a inspiração mitológica é tão cara a Schelling, inspiração capaz de conduzir às formas de vida pré-conceituais e revelar as fontes do originário.

A concepção schellinguiana do gênio criador é sem dúvida inspirada na ideologia do romantismo, ao enfatizar o seu poder “divino” de criar obras eternas. O gênio, como uma “arena de combate” entre a liberdade e a necessidade, produz obra que dissolve todo antagonismo, transformando-o em harmonia infinita, com efeito, em síntese da natureza e da liberdade. Tanto para o artista, quanto para o espectador, a obra de arte suscita infinitos significados que nenhuma visão humana pode compreender em absoluto. Com outras palavras, a obra de arte pressupõe infinitas interpretações.

A questão da interpretação é um aspecto bastante fundamental e presente também na concepção nietzschiana. Multiplicar ou criar perspectivas que a obra de arte suscita é um ponto em comum entre ambos os filósofos. Nietzsche e Schelling parecem convergir ao ponto de que a metáfora, como linguagem artística, mais do que o conceito, é capaz de suscitar perspectivas. O conceito, ao contrário, por seu caráter “de-finitivo” reduz as perspectivas em prol de uma única que designa a relação inequívoca entre coisa e palavra, restringindo, portanto, a potência de exposição sensível do infinito.

Na obra *Filosofia da natureza*, Schelling desenvolve a sua visão sobre a natureza, como sendo criada por uma inteligência inconsciente, cuja produção gradativa, passando por diferentes fases de desenvolvimento, chega, por fim, ao espírito consciente do homem. Ao “Idealismo transcendental”, por sua vez, cabe a tarefa de elucidar como a inteligência reflete a natureza, com efeito, como a inteligência alcança um objeto fora de si. É aqui, neste ponto, que entra a originalidade especulativa de Schelling de pensar por meio da filosofia da arte, em que a atividade produtora vem à tona. Ao comentar essa originalidade, Hartmann afirma:

---

<sup>112</sup> SUZUKI, M. **O gênio romântico**. Crítica e História da Filosofia em Friedrich Schlegel. São Paulo: Iluminuras, 1998, p. 224.

[...] ao espírito criador inconsciente da natureza não corresponde na consciência nem o saber, nem o querer, mas unicamente a criação artística. A força produtora da natureza e a força produtora no sujeito são, no fundo, o mesmo espírito criador. A natureza produz um mundo real de objetos, a arte um mundo ideal. Ambas são puramente produtoras. O cosmos não é só um organismo vivo, mas também uma obra realizada unitariamente, a poesia original, inconsciente do espírito; a obra de arte é um cosmos semelhante, mas em ponto pequeno, a mesma revelação do mesmo espírito, só que criada conscientemente.<sup>113</sup>

Nesse trecho, será possível detectar o ponto em que Nietzsche e Schelling se aproximam. Em ambos os casos, a natureza e o indivíduo são essencialmente produtivos. Para os dois filósofos, a natureza é criativa, assim como a sua produção mais ativa – o homem. Quando Nietzsche se refere às forças artísticas da natureza, ele certamente se aproxima da noção schellinguiana de produção inconsciente da natureza. Nietzsche, no § 2 de *O nascimento da tragédia*, afirma: “Até agora examinamos o apolíneo e o seu oposto, o dionisíaco, como poderes artísticos que, sem a mediação do artista humano, irrompem da própria natureza.” Mais adiante, ele completa: “Em face desses estados artísticos imediatos da natureza, todo artista é um ‘imitador’ [...]”.<sup>114</sup>

Nesses trechos, percebe-se que a produção inconsciente da natureza à qual Schelling “se refere” remete de algum modo às forças artísticas da natureza da versão nietzschiana. Nietzsche, no parágrafo 22 de *O nascimento da tragédia* dirá: “É assim que nos representamos [...], o próprio artista trágico tal como ele, qual uma exuberante divindade da individuação, cria as suas figuras, sentido em que mal se poderia conceber a sua obra como ‘imitação da natureza’”.<sup>115</sup> Em ambos os casos, a natureza é caracterizada pelo seu poder criativo, embora, inconscientemente. O termo poderes ou impulsos não deixa dúvida a esse caráter inconsciente. A frase na qual aparece a ideia de que o artista trágico cria suas figuras como o exuberante demiurgo da individuação estabelece a correspondência entre a criação da natureza e a criação do artista, assim como em Schelling: “[...] ao espírito criador inconsciente da natureza não corresponde na consciência nem o saber, nem o querer, mas unicamente a criação artística.”<sup>116</sup>

Para Nietzsche, o artista, em seu poder de criar, imita a arte da natureza, mas, essa não é mera imitação, pois, no §24, ele vai dizer que: “A arte não é apenas imitação da

<sup>113</sup> HARTMANN, N., [s.d.], p. 14.

<sup>114</sup> NIETZSCHE, F. NT, 1994, §2, p. 32 (KSA 1, NT 2, p. 30).

<sup>115</sup> Id. Ibid, §22, p. 174 (KSA 1, NT 22, p. 131)

<sup>116</sup> HARTMANN, op. cit., p. 145.

realidade natural, mas precisamente um suplemento metafísico dessa realidade natural, colocada junto dela a fim de superá-la.”<sup>117</sup>

Todavia, a ideia de arte como “o suplemento metafísico da realidade natural” tanto aproxima, quanto distancia Nietzsche de Schelling. Aproxima, na medida em que a arte completa e dá continuidade à criação da natureza, mas distancia no que diz respeito aos fins que cada um deles encontra na arte. Nietzsche vê na arte uma função vital, e não um meio, como é no caso de Schelling - meio para a comunicação do absoluto. Com outras palavras, Schelling vê na arte a atividade do espírito (consciente ou inconsciente) que no fim diz respeito à mesma coisa. O que está em jogo para ele é a atividade produtora do espírito que atua tanto no plano natural, como também, no plano ideal. Embora, o alcance da identidade absoluta, postulada através de meios dialéticos, em que se contrapõem a liberdade e necessidade, para se reconciliar numa identidade, é o ponto culminante ou a meta final da especulação schellinguiana. Uma meta que denuncia a dimensão moral do seu pensamento. Ao contrário, permanecendo fiel à sua metafísica do artista, Nietzsche enfatiza o jogo que não encontra termo final, sendo imerso no eterno devir.

Diferentemente de Nietzsche, Schelling apela à instância moral que determina as ações humanas por meio de uma espécie de finalismo que subjaz à sua especulação atribuindo a ela um caráter moral. Comentando esse caráter teleológico, Hartmann nota:

O sentido do querer e agir humanos não se reduz àquilo que este querer persegue livre e conscientemente. Sem que o homem tenha disso consciência, aspira e atua nele qualquer coisa de maior, em cujas mãos, sem ele o saber, é um meio vivo, e cujo fim último transcende em muito o campo de ações das pessoas numa “síntese absoluta de todas as ações.”<sup>118</sup>

O comentário de Hartmann não deixa dúvida de que para Schelling, todas as ações humanas são determinadas por um anseio maior de unidade em que o Absoluto se encontra realizado, com efeito, toma consciência de que é o Absoluto. Porém a tomada dessa consciência não se realiza por meio de conceito, como é no caso de Hegel, mas por meio da arte, ou, mais exatamente, da intuição estética. A opção de Schelling pela arte como exposição da unidade absoluta dos elementos antagônicos, decorre da incapacidade do

<sup>117</sup> NIETZSCHE, F. NT, 1994, 24, p. 140 (KSA 1, NT 24, p. 151).

<sup>118</sup> HARTMANN, N. [s.d.], p. 152.

conceito de comunicar o absoluto. A imagem sensível do absoluto só é comunicável pela intuição estética.

O trágico é considerado por Schelling como sendo o resultado do antagonismo entre a liberdade e a necessidade. Isso transparece perfeitamente nas suas considerações sobre o “Édipo Rei” de Sófocles. Nessa obra, a colisão trágica surge como efeito da relação de forças entre a liberdade e o destino inevitável. Nesse conflito, o herói trágico sucumbe, mas, sucumbe resistindo. Com isso, a tragédia grega, de acordo com Schelling, faz apologia à liberdade humana, que, no âmbito do destino inevitável, mostra-se como necessidade. Em suas *Cartas filosóficas*, referindo-se a esse caráter da tragédia grega, Schelling afirma:

Muitas vezes se perguntou como a razão grega podia suportar as contradições da sua tragédia. Um mortal, destinado pela fatalidade de ser um criminoso, lutando ele mesmo contra a fatalidade e, contudo, terrivelmente castigado pelo crime que era obra do destino! O fundamento desta contradição, aquilo que a tornava suportável, estava em um nível mais profundo do que onde o procuravam, estava no conflito entre a liberdade humana e a potência do mundo objetivo, no qual, o mortal, se aquela potência é uma potência superior (um *fatum*), tinha necessariamente de ser derrotado, e, contudo, por que não foi derrotado sem luta, tinha de ser punido por sua própria derrota. Que o criminoso, que apenas sucumbiu à potência superior do destino, fosse punido, era um reconhecimento da liberdade humana, fazendo com que seu herói lutasse contra a potência superior do destino: para não ultrapassar os limites da arte, tinha de fazê-lo sucumbir, mas, para reparar também essa humilhação imposta pela arte à liberdade humana, tinha de fazê-lo expiar – mesmo que pelo crime cometido pelo destino. Enquanto ainda é livre, ele se mantém ereto contra a potência da fatalidade. Assim que sucumbe, deixa de ser também livre. Depois de sucumbir, lamenta ainda o destino pela perda da sua liberdade. Liberdade e submissão, mesmo a tragédia grega não podia harmonizar. Somente um ser que fosse despojado da liberdade podia sucumbir ao destino. Era um grande pensamento suportar voluntariamente até mesmo a punição por um crime inevitável, para, desse modo, pela própria perda da sua liberdade, provar essa mesma liberdade e sucumbir, fazendo ainda uma declaração de vontade livre.<sup>119</sup>

Esse fragmento revela claramente a relação dialética de oposição entre o subjetivo e objetivo, entre liberdade e necessidade. A esse respeito, Lacoue-Labarthe observa: “[...] o sujeito afirma a sua liberdade pela perda da liberdade, perda que ele mesmo provoca ao aceitar o castigo por uma falta que não cometeu.”<sup>120</sup>

É interessante ressaltar o novo tratamento sobre o trágico que Schelling propõe a partir do sublime kantiano e a sua versão schilleriana. Na *Filosofia da arte*, o filósofo

<sup>119</sup> SCHELLING, F. *Cartas filosóficas*. In: \_\_\_\_\_. **Escritos Filosóficos**. São Paulo: Nova Cultural, 1989 (Os Pensadores), p. 34, carta 10.

<sup>120</sup> LACOUÉ-LABARTHE, P. *L'imitation des modernes*. Paris: Galilée, 1986, p. 48, 212-213.

retoma alguns aspectos da concepção schilleriana sobre o sublime, mas os enriquece com o entendimento da intuição intelectual. Se para Kant e Schiller, o sentimento de sublime provoca uma emoção, para Schelling o sublime é resultado de uma intuição, com efeito, quando a imaginação percebe a sua impotência diante do objeto que a ultrapassa, tanto no sentido matemático, como também, no sentido dinâmico, ela migra para a intuição intelectual. Semelhante à impotência da imaginação diante da grandeza absoluta ou do poder absoluto, que a concepção kantiana sobre o sublime estabelece, em Schelling, a intuição sensível também, não é capaz de dar conta, ou melhor, não é capaz de compreender tal grandeza ou poder e necessariamente fracassa e, em consequência, provoca o sentimento do sublime. Até este ponto, Schelling segue a concepção kantiana. A verdadeira originalidade advém da introdução da intuição intelectual, que, servindo-se da intuição estética, consegue expor o absoluto. Não se trata, porém, de um absoluto real, mas de símbolo do absoluto, ou seja, da exposição sensível do absoluto. Ao comentar essa originalidade schellinguiana, Machado diz:

No sublime não há intuição direta do absoluto, pois, este se dá através do símbolo [...]. Dizer que o sensível é símbolo do não sensível significa dizer que ele revela, torna visível o não sensível, o que faz do símbolo padrão universal da verdade e da arte o meio mais perfeito de expressar a idéia.<sup>121</sup>

A análise da arte em Schelling alcança a tradicional ideia da estética clássica alemã sobre a relação entre *universal* – *particular*, por um lado, e a arte, por outro. Assim o *universal* seria concebido pelo filósofo como o absoluto, uno, infinito, mas para poder alcançar a arte, ele deve residir no *particular*. A relação entre o universal e o particular pode ser somente simbólica, e, justamente por isso, para Schelling, o simbólico é sinônimo do artístico e o símbolo – da força real da arte. O símbolo, grosso modo, sintetiza a *esquema* e *alegoria*:

Aquela exposição na qual o universal significa o particular, ou na qual o particular é intuído por meio do universal, é esquematismo.

Aquela exposição, porém, na qual o particular significa o universal, ou na qual o universal é intuído por meio do particular, é alegórica.

A síntese de ambas, onde nem o universal significa o particular, nem o particular, o universal, mas onde ambos são absolutamente um, é o simbólico.

<sup>121</sup> MACHADO, R., 2006, p. 102.



Esses três diferentes modos de exposição têm isto em comum, que são possíveis somente mediante a imaginação, e são formas dela, mas só a terceira é, exclusivamente, a forma absoluta.<sup>122</sup>

Se no *esquema* predomina o universal e na *alegoria* – o particular, o símbolo, nesse caso, é síntese suprema e identidade absoluta de ambos – único capaz de comunicar o absoluto.

Neste ponto, Schelling e Nietzsche parecem bastante próximos. O símbolo para os dois é como espelho que retrata o absoluto, assim como o apolíneo remete ao dionisíaco em *O nascimento da tragédia*. Deixando de lado as diferenças, o símbolo, em ambos os casos, opera de mesmo modo, servindo como contraste e revelando o que está por trás, o que não se pode comunicar de outra maneira, senão a partir da arte. Para Schelling, a arte é a única maneira de comunicar o absoluto através do símbolo. Essa afirmação remete de qualquer modo à relação que Nietzsche estabelece entre metáfora e conceito em *Sobre verdade e mentira no sentido extra-moral*. Diz Nietzsche nessa obra: “Todo conceito nasce da igualação do não igual”<sup>123</sup>, mas tal igualação faz do “não igual” algo incomunicável. Aí vem a arte – para comunicar o incomunicável. Teria Nietzsche se influenciado por essa ideia schellinguana e suas implicações que resultam na valorização da arte? Obviamente a “verdade” não vem ao caso. Nietzsche nada diz sobre o absoluto ou pelo menos não na sua versão especulativa. Porém a arte, ou melhor, a valorização da arte operada por Schelling, revela certo parentesco entre ambos. Todavia, há uma considerável diferença neste ponto, pois, segundo Nietzsche o símbolo é incapaz de penetrar na “profunda intimidade do ser”. Ele afirma que:

[...] toda aparência é antes meramente símile: daí porque a linguagem, como órgão e símbolo das aparências, nunca e em parte nenhuma é capaz de volver para fora o imo da música, mas permanece sempre, tão logo se põe a imitá-la, apenas em contato externo com ela, enquanto o sentido mais profundo da música não pode, mesmo com a maior eloquência lírica, ser aproximado um passo sequer.<sup>124</sup>

Nesse ponto pode-se dizer, simplesmente, que essa diferença entre ambos reside no fato de Schelling ser um pensador apolíneo ao eleger a poesia; Nietzsche, ao contrário, um pensador dionisíaco, ao eleger a música.

<sup>122</sup> SCHELLING, F. **Filosofia da arte**. São Paulo: Edusp, 2001, p. 69.

<sup>123</sup> NIETZSCHE, F. **Sobre Verdade e Mentira (VM)**. São Paulo: Nova Cultural, 1991 (Os Pensadores), p. 56 (KSA 1, VM 1, p. 880)

<sup>124</sup> Id. NT, 1994, 6, p. 51 (KSA 1, NT 6, p. 51).

A ontologização do sublime, operada por Schelling, grosso modo, diferencia-se da concepção moralizante de Kant e de Schiller, embora ela ocorra à base de uma intuição estética – a única capaz de representar por imagens sensíveis, por meio do símbolo, o absoluto. Tem de se ressaltar também, que a tragédia, em sua concepção, não é obra do acaso, pois, a liberdade absoluta é, simultaneamente, necessidade absoluta. A reconciliação entre ambos os opostos produz o efeito catártico: “O fundamento da reconciliação e da harmonia nelas contido é o de que não nos deixam dilacerados, mas curados, e, como diz Aristóteles, purificados”<sup>125</sup> e se reiteramos a pergunta schellinguiana nas suas *Cartas filosóficas*, 10: “Como a razão grega poderia suportar as contradições das suas tragédias”<sup>126</sup>, podemos responder que justamente pela reconciliação dialética se produzia o efeito catártico que tornava suportáveis as contradições. E justamente essa reconciliação dialética atribuía à concepção schellinguiana um caráter ontológico.

Nos trechos citados aparecem momentos de certo modo próximos aos da concepção nietzschiana. Com efeito, a reconciliação dos opostos à qual Schelling se refere não seria tão distante da enunciada por Nietzsche, reconciliação entre Apolo e Dionísio. No caso de Nietzsche, a reconciliação dá-se na cena trágica, pela dissolução da individualidade no uno primordial, assim como se dá em Schelling no absoluto em que desaparece toda a diferença. Mas o momento de reconciliação em Nietzsche, não passa de uma condição de próxima oposição que se delineia entre o coro e o protagonista, entre o uno primordial e a individualidade. Por conseguinte, a versão nietzschiana de reconciliação, não tem caráter absoluto como é no caso de Schelling, mas diz respeito a uma reconciliação como momento do jogo entre as forças opostas. A interpretação schellinguiana embasada nessa reconciliação, por fim, fixa o sentido moral. Para Nietzsche, não há termo final a ser alcançado, não há meta final que clareie o anseio moral.

Por outro lado, a pergunta schellinguiana sobre “como a razão grega podia suportar as contradições da tragédia?”, na versão nietzschiana, soaria mais ou menos assim: como o grego poderia conter a irrupção dionisíaca e continuar a viver no meio de tantas contradições existenciais, angústia, pavor e terror; como era possível existir “aquele povo tão suscetível ao sensitivo, tão impetuoso no desejo, tão singularmente apto ao sofrimento, suportar a existência [...]?”<sup>127</sup>

<sup>125</sup> SCHELLING, F., 2001, p. 31.

<sup>126</sup> Cf: Id., Décima Carta, 1989. p. 34.

<sup>127</sup> NIETZSCHE, F., NT, 1994, 3, p. 37 (KSA 1, NT 3, p. 36).

A solução nietzschiana resume-se na arte, só por ela o grego poderia “tampar” o fundo terrível que o aterrorizava:

Para poderem viver, tiveram os gregos, levados pela mais profunda necessidade, de criar tais deuses, cujo advento devemos assim de fato nos representar, de modo que da primitiva teogonia titânica dos terrores, se desenvolvesse, em morosas transições, a teogonia olímpica do júbilo, por meio do impulso apolíneo da beleza – como rosas desabrochar da moita espinhosa.<sup>128</sup>

E mais: “O grego conheceu e sentiu os temores e os horrores do existir: para que lhe fosse possível de algum modo viver, teve de colocar ali, entre ele e a vida, a resplendente criação onírica dos deuses olímpicos.”<sup>129</sup>

Na visão de Schelling, as contradições da tragédia apresentam um inconveniente para a “razão grega”, um obstáculo talvez especulativo ou metodológico, pois a expressão “razão grega” remete, de qualquer modo, à reflexão filosófica nascente. Com efeito, como a razão pudesse solucionar a contradição suscitada pela tragédia. O problema, como foi ressaltado anteriormente, parece ser resolvido pela noção de catarse tratada em termos dialéticos. Isso significa que ecoa, em Schelling, a concepção de catarse aristotélica? Aqui se nota uma divergência no que diz respeito aos comentários de Lacoue Labarthe<sup>130</sup> e Courtine<sup>131</sup>. O primeiro parece defender uma abordagem aristotélica na interpretação schellinguiana chegando até a afirmar que a concepção schellinguiana sobre o trágico é só uma versão da abordagem poética iniciada por Aristóteles. Courtine, por sua vez, discorda da afirmação de que a interpretação schellinguiana teria algo a ver com a abordagem poética. Segundo ele, o único elemento que remete a Aristóteles é a noção de catarse como sendo uma espécie de reconciliação, porém, tratada por Schelling, sobretudo, metafisicamente.

Ao meditar sobre a colisão trágica, Schelling chega à noção do mal trágico. Esse mal é carregado com sentido ontológico. Ontologicamente, o Mal origina-se da liberdade de querer que, no interior do seu sistema, expresse o processo de diferenciação que se produz entre a liberdade subjetiva e a necessidade objetiva. Por outro lado, a introdução do mal trágico, tenta enfatizar a liberdade do sujeito que, como tal, é capaz de escolher o Bem ou o

<sup>128</sup> NIETZSCHE, F., NT, 1994, 3, p. 37 (KSA 1, NT 3, p. 36).

<sup>129</sup> Id. Ibid., p. 36 (KSA 1, NT 3, p. 35).

<sup>130</sup> Cf: LACOUÉ-LABARTHE, F. La césure du speculative, 1986 p. 49-51.

<sup>131</sup> Cf: COURTINE, J. F. **Extase de la raison**. Essais sur Schelling. Paris: Galilée, 1990, p. 218-219. (*Tragédie et sublimité, In: Du sublime*).

Mal, pois Hartmann assevera, ao comentar a idéia schellinguana: “uma vontade absolutamente presa ao Bem seria escrava.”<sup>132</sup>

Portanto, o conceito do Mal, além de enfatizar a separação ou diferenciação, por meio da qual o mal se torna presente, destaca também, o caráter moral da sua concepção sobre o trágico. O Mal é o que Schelling chama de princípio obscuro; é a vontade própria do indivíduo – aquilo que o leva ao vício, à cobiça, por fim, ao Mal. A este se contrapõe o princípio claro que, ao subordinar a vontade individual, produz a harmonia e conduz o indivíduo à reconciliação.

De certo modo, Schelling justifica a presença do Mal, por este destacar a liberdade humana, a liberdade de escolher, que engendra a diferenciação. A escolha produz a diferença e essa diferença é obra da liberdade. Nesse sentido, o idealista Schelling vê no Mal não um defeito ou carência, mas perfeição:

“É assim que a capacidade de praticar o Mal” – nota Hartmann ao comentar esta idéia,

[...] pertence precisamente à sua perfeição. Mas não é a capacidade de um defeito e sim dum poder. O Mal não é natural, nem animal, nem sub-humano, mas especificamente humano e pessoal [...] A ordem moral do mundo no processo da historia universal está garantida pela essência do próprio Mal.<sup>133</sup>

Dito de outra maneira, o mal seria o princípio da revelação do absoluto para o sujeito humano, a partir do qual o absoluto toma consciência de si. Essa consciência de si só é possível pela diferenciação que se opera no interior do absoluto e que instaura a oposição dialética que, por fim, conduz o absoluto de contemplar a si mesmo em sua identidade absoluta a partir do homem. Justamente por isso, diferentemente de Aristóteles, que se recusava a atribuir culpa à personagem trágica (esta, caindo na desgraça por algum erro - *harmatia*), para Schelling, a personagem trágica é necessariamente culpada, por um crime infligido pelo destino: “É, portanto, necessário que a própria culpa novamente se torne necessidade, e não seja tanto acarretada pelo erro, como diz Aristóteles, quanto por vontade do destino e uma fatalidade inevitável ou por uma vingança dos deuses.”<sup>134</sup>

<sup>132</sup> HARTMANN, N., [s.d.], p. 166.

<sup>133</sup> Id. Ibid., p. 17

<sup>134</sup> SCHELLING, F., 2001, p. 317.

Todavia, temos de observar que Schelling não enfatiza tanto a colisão trágica; o foco principal não é o conflito, mas a reconciliação, que por meio do conflito torna acessível o absoluto:

O herói da tragédia, que todavia suporta calmamente, acumuladas sobre si, todas as durezas e incidias do destino, representa por si mesmo o em-si, o próprio incondicionado e absoluto novamente em sua pessoa; seguro de seu plano, que nenhum tempo executa, mas que tampouco nenhum tempo destrói, ele olha tranquilamente, do alto, a torrente em que segue o curso do mundo. A adversidade, que abate e destrói a personagem trágica, é um elemento tão necessário à pessoa moralmente sublime, quanto o conflito das forças naturais e a supremacia da natureza sobre a mera capacidade de apreensão sensível o é para o fisicamente sublime. A virtude só se põe à prova na adversidade; a coragem, somente no perigo: na luta contra a adversidade, luta na qual não vence fisicamente, nem derrotado moralmente, o corajoso é somente símbolo do infinito, daquilo que está além de todo sofrimento. Apenas no Máximo sofrimento pode se revelar o princípio em que não há nenhum sofrimento, assim como em toda parte tudo se objetiva no seu oposto. O verdadeiro sublime trágico se baseia, por isso mesmo, em duas condições, a de que a pessoa moral sucumba às forças físicas e, ao mesmo tempo, vença pela maneira de pensar e proceder.<sup>135</sup>

O trecho citado não deixa dúvida de que Schelling permanece fiel a um finalismo metafísico idealista que se realiza por um viés dialético. O que importa não é o conflito, todavia, ele deve ser forjado para que haja solução. Uma solução que confere a Schelling a adesão integral a consciência moral.

Um outro aspecto importante que merece destaque no que diz respeito aos pontos comuns e às divergências entre Nietzsche e Schelling é a visão da mitologia como sendo a fonte de todo criar poético. A mitologia é a fonte do simbólico e nisto Schelling vê a síntese do particular (os deuses) com o universal (a mitologia como universo). A mitologia grega apresenta um mundo fechado de símbolos e ideias e os deuses gregos são as ideias contempladas. Essa síntese suprema e a identidade absoluta do universal e do particular da mitologia grega transformam-na, simultaneamente, em princípio e solo fértil de toda arte. Schelling enfatiza, na mitologia grega, não tanto o aspecto religioso, quanto o aspecto poético. Talvez por isso, a sua *Filosofia da arte* apóie-se tão firmemente à mitologia: “Para a poesia, ela (a mitologia) é a protomatéria da qual tudo surgiu, o oceano, para usar uma imagem dos antigos, do qual todos os rios provêm e para o qual todos eles retornam.”<sup>136</sup> Schelling, tanto no *Sistema do idealismo transcendental*, quanto na *Filosofia da arte*, não deixa de ressaltar o

<sup>135</sup> SCHELLING, F., 2001, p. 125-126.

<sup>136</sup> Id. Ibid., p. 78.

processo inverso – a passagem, o movimento da filosofia e das ciências em direção à mitologia. Todavia, em *Filosofia da arte*, a ideia, advinda do *Sistema do idealismo transcendental* segundo a qual a filosofia e a ciência, a partir de uma nova mitologia, retornarão ao oceano da poesia da qual provêm, ganha uma nova direção: agora não é a mitologia que origina a poesia, mas ao contrário, a poesia deve criar a nova mitologia. Na arte moderna, conforme o filósofo, cada artista constrói sua própria mitologia. É por isso que o principal mérito dos poetas modernos, segundo Schelling, consiste na criação de obras mitológicas. Dante, Shakespeare, Cervantes, Goethe são os protagonistas modernos dessa criação. A especulação de Schelling começa e termina com a arte e a criação artística no âmbito mitológico. Nota-se, portanto, um processo cíclico em que o ponto inicial e o ponto final se encontram na mitologia. A mitologia origina a poesia, desta provém a filosofia e as ciências – a metade do círculo – e para Schelling, é claro, para completá-lo, a poesia deve produzir mitos para retornar à sua origem primária. Em seu percurso, ela vai mudar de face até estabelecer de novo a sua identidade no imenso oceano da poesia.

Nietzsche também verá tal processo cíclico e também exigirá um retorno, ou melhor, renascimento da arte trágica e do mito como mundividência universal. Diz ele em *O nascimento da tragédia*: “Somente parece que estamos a reviver analogicamente em ordem inversa, por assim dizer, as grandes épocas decisivas do helenismo, e agora, por exemplo, parecemos retroceder da era alexandrina para o período da tragédia”<sup>137</sup>. E mais ainda:

Se a tragédia antiga foi obrigada a sair do trilho pelo impulso dialético para o saber e o otimismo da ciência, é mister deduzir desse fato uma luta eterna entre a consideração teórica e a consideração trágica do mundo; é, 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.<sup>138</sup>

Assim como Schelling, Nietzsche vê a origem da arte no mito. Assim como Schelling, Nietzsche quer ressuscitar o mito e a época trágica dos gregos, porém, a partir da música que gera a poesia. No parágrafo 5 de *O nascimento da tragédia*, Nietzsche abraça a ideia de Schiller de um *misicalische Stimmung* que antecede a criação poética e a torna

<sup>137</sup> NIETZSCHE, F., NT, 1994, &19, p. 119 (KSA 1, NT 19, p. 128).

<sup>138</sup> Id. Ibid., &17, p. 104 (KSA 1, NT 17, p. 111).

possível: “Um certo estado musical da alma é o que aparece e faz gerar dentro de mim a ideia poética.”<sup>139</sup>

Percebe-se, portanto, que Schelling e Nietzsche pensam a relação arte/ciência em termos de circularidade. Nietzsche mostra como a arte trágica morre nas mãos do otimismo científico de Sócrates, a partir do qual se inaugura a verdadeira odisséia na busca pela verdade que, por fim, fracassa impondo a necessidade de novo paradigma, que possa reconduzir e seduzir o homem novamente à existência – o paradigma da arte.

Apesar das diferenças, as concepções de Schelling e Nietzsche não parecem tão distantes. Em muitos momentos, Nietzsche parece beber nas fontes schellinguianas, e fundamentalmente nas questões em que a arte é enfatizada. Todavia, a insuperável diferença entre ambos os filósofos consiste no fato de que, apesar da evidente valorização da arte e da criação poética, da mitologia e da tragédia, Schelling permanece um idealista e, como tal, anseia por uma solução moral. A arte, vista por esse enfoque, mesmo desenvolvendo um papel privilegiado no *Sistema do Idealismo Transcendental*, não passa de mediador aos fins mais elevados. Com isso, Schelling está firmemente vinculado à consciência moral. Nietzsche, ao contrário assume a posição do *pathos artístico*, permanecendo devoto à sua metafísica da arte que transfigura a vida e a torna desejável.

Uma interpretação sobre o trágico ainda mais próxima à de Nietzsche, no entanto bastante impregnada por um enfoque moral, nos apresenta Hölderlin. Cabe notar que o poeta sentia imensa atração e fascínio pelo mundo grego, e não apenas por aquele aspecto apolíneo enfatizado por Winkelmann, mas também, pela parte sombria, pelo lado “noturno” da existência. Com isso, ele parece mais próximo da dualidade estabelecida por Nietzsche entre apolíneo/dionisíaco.

A compreensão do trágico que Hölderlin propõe envolve justamente a contradição desses dois princípios da cultura grega. No entanto, mais importante do que a contradição para o poeta é a sua unificação ou reconciliação. Todavia, tal reconciliação deve ser compreendida à luz de duas versões diferentes sobre o trágico propostas pelo poeta. A primeira inaugurada e exposta em *Fundamentos para Empédocles* e a segunda inicia-se com as *Observações sobre Édipo e Antígona*.

Na versão inicial, Hölderlin apresenta uma originalidade no tratamento do trágico, ao negar que o conflito externo resulta na morte trágica. Segundo ele, a morte trágica

---

<sup>139</sup> NIETZSCHE, F., NT, 1994, & 5, p. 43-44 (KSA 1, NT 5, p. 43).

já é preanunciada pelas razões internas do herói. Portanto, não são os acontecimentos externos que conduzem ao conflito, mas a própria subjetividade que, ao se reconhecer como determinada e limitada, anseia pelo rompimento dessa limitação, por um ato de aniquilação da individualidade e pela unificação com o absoluto.

Em *Fundamentos para Empédocles* (texto que reflete o conflito trágico vivido pelo sábio grego, e que não chegou a ser concluído), Hölderlin compõe suas reflexões à base de dois aspectos opostos, ao definir a natureza como aórgica (o caráter ilimitado e universal da natureza), por um lado, e a arte como orgânica, isto é, o artificial, o racional, o compreensível. A natureza aórgica é a origem e o fim, ao passo que a arte orgânica é meio para um fim, segundo o entendimento do poeta. Hölderlin insiste em uma mediação entre ambos os polos, mediação na qual um não se torna o outro, mas conserva seus traços específicos. Trata-se de uma relação harmoniosa em que a arte dá brilho e atribui imagem divina à natureza. A harmonia, neste sentido, consiste na intermediação que dá à natureza caráter orgânico e à arte, caráter aórgico. Pela arte, vem à tona o inconcebível, ela é o contraste por meio do qual se revela o absoluto em sua unidade sagrada.

O anseio pela harmonia domina os pensamentos do protagonista Empédocles, forçando-o a fugir de toda limitação e determinação impostas pela sua subjetividade monádica. O desejo ardente de restabelecer-se na unidade originária, manifesto pelo sábio, engendra o conflito trágico, que se resolve na morte.

Hölderlin compreende a tragédia como sendo metáfora do absoluto, uma metáfora que engendra a intuição intelectual, e, nesse sentido, é clareira do absoluto. Como metáfora, a tragédia “transporta” o sentido de “unidade íntima mais profunda que se expõe em oposições reais.”<sup>140</sup> Segundo Machado, a concepção de Hölderlin aproxima-se da compreensão schellinguiana na medida em que a frase: “unidade íntima mais profunda” denota o absoluto, por um lado, e “oposições reais” por outro, denota os acontecimentos concretos reais. Nesse sentido, a metáfora é concebida como sendo representação sensível do absoluto – ideia que certamente remete a Schelling. A colisão trágica, portanto, ocorre entre duas forças – uma que une e outra que separa – alusão ao amor e ao ódio que o velho sábio, Empédocles, teria pensado em suas reflexões.

Hölderlin vê a colisão como resultado da relação entre uma força separadora e uma unificadora, que atuam no interior da subjetividade humana. A morte, nesse sentido,

---

<sup>140</sup> MACHADO, R., 2006, p. 141.



apresenta-se como solução e restauração do equilíbrio. A solução do tipo Sileno que Hölderlin propõe nesta primeira versão do trágico, certamente seria recusada por Nietzsche. A arte trágica que se encenava no teatro grego tinha justamente a missão contrária: de salvar o homem da turbulência dionisíaca que o levava ao aniquilamento. Justamente a tragédia, pela apresentação apolínea do dionisíaco, dissolve o efeito aniquilador da vontade avastadora.

Para descrever o caráter antagônico do trágico, Hölderlin utiliza-se das personagens divinas Apolo e Juno – assim como Nietzsche, de Apolo e Dionísio. Todavia, o poeta atribui às divindades papéis inversos aos da conotação nietzschiana. Sendo assim, Apolo é representado como deus do fogo e fonte da dissolução de toda diferença – papel, atribuído por Nietzsche, ao dionisíaco. O orgânico, para Hölderlin, isto é, a composição e a organização das partes, caráter atribuído à arte, seria, para Nietzsche, o apolíneo, o *Principium Individuationis*. Ao contrário – o aórgico, isto é, a unidade infinita da natureza, o uno primordial, por assim dizer, seria, na versão nietzschiana, o dionisíaco. Todavia, apesar dos papéis invertidos das divindades, ambos os filósofos concordam que sem o brilho apolíneo o mundo grego teria sucumbido. Comentando essa convergência entre ambos, Machado nota:

Se, para Hölderlin os gregos não tivessem conquistado a sobriedade, teriam sido consumidos pelo fogo do céu. Os gregos amansaram o tumulto, e por isso foram traduzidos por ele de modo não-ortodoxo. Do mesmo jeito, para Nietzsche, sem uma aliança de Apolo com Dionísio, a espécie teria sido destruída.<sup>141</sup>

Uma prova ainda mais consistente desta relação encontra-se no §7 em *O nascimento da tragédia* em que Nietzsche confirma:

Aqui, neste supremo perigo da vontade, aproxima-se, qual feiticeira da salvação e da cura, a arte; só ela tem o poder de transformar aqueles pensamentos enjoados sobre o horror e o absurdo da existência em representações com as quais é possível viver.”<sup>142</sup>

Nessas reflexões sobre o trágico, a harmonia estabelecida entre a natureza e a arte, em que a *natureza se torna mais orgânica e o homem mais aórgico*, não marca ainda o

<sup>141</sup> MACHADO, R., 2006, p. 142.

<sup>142</sup> NIETZSCHE, F., NT, 1994, 7, p. 56 (KSA 1, NT 7, p. 57).

ápice da especulação hölderliana sobre o trágico. De uma reconciliação, como solução do antagonismo em que Empédocles se encontra, em *Fundamentos*, a meditação de Hölderlin vai para um antagonismo extremo e radicalizado, sem qualquer possibilidade de reconciliação.

Esse antagonismo irreconciliável aparece nitidamente nas suas *Observações sobre Édipo e Antígona*, em que o pensamento do poeta sobre o trágico toma outra direção. Em *Fundamentos para Empédocles* ele descreve uma oposição que termina com unificação. Em *Observações* ele vai aprofundar o antagonismo ao ponto de tornar insuperável qualquer reconciliação. Essa nova abordagem sobre o trágico revela três aspectos principais, a saber: *análise poética*, que enfoca as questões formais e estruturais da tragédia; *análise dramatúrgica*, que diz respeito ao conteúdo e ao sentido da tragédia e *análise filosófica*, que enfoca a essência do trágico e da tragédia.

Deixando de lado as primeiras duas análises, isto é, análise poetológica e a análise dramatúrgica, o que nos chama a atenção acerca da reflexão hölderliana sobre o trágico, nessa segunda versão, é a sua original e inovadora especulação filosófica.

Nas *Observações*, tanto sobre Édipo como também, sobre Antígona, Hölderlin vê o conflito trágico como resultante do ato de *hybris*, com efeito, na tendência humana de ultrapassar seus limites, tentando-se alojar no divino. Diz o poeta nas *Observações*:

A representação do trágico repousa principalmente nisto, que o insustentável como o Deus-e-homem se acasala, e como, abolido todo limite, a potência pânica da natureza e o mais íntimo do homem tornam-se Um no furor, pode ser concebido por isto, que o devir-um ilimitado se purifica mediante uma separação ilimitada.<sup>143</sup>

A solução, sem reconciliação, Hölderlin vê no abandono, no afastamento categórico desse anseio para o absoluto. O próprio contexto histórico em que o poeta vive já proclama este ato de *hybris*, enunciado pelo “entusiasmado” idealismo que tem “contaminado”, então, a especulação, com sua pretensão para o absoluto. O entusiasmo deve ser contido e os limites que separam o humano do divino devem ser mantidos. Com essa posição, Hölderlin parece retomar o criticismo kantiano com todas as suas restrições.

Reiterando o tema grego nas *Observações*, especialmente sobre Édipo, Hölderlin verá o ato de *hybris* na vontade desmesurada de saber, de um “saber trágico”, semelhante à de Sileno, que leva o herói à sua aniquilação. Portanto, a falta de Édipo é uma

---

<sup>143</sup> HÖLDERLIN, F. *Edipe, remarques sur Antigone*. Tradução E. Fédier. Paris: UGE, 1965, p. 63.

falta intelectual, ao tentar saber mais do que é permitido, rompendo assim as fronteiras entre o humano e o divino. A culpa do rei, segundo Hölderlin consiste na tentativa de invadir o âmbito divino. Por isso, como nota Machado:

O que faz da tragédia Édipo rei, que Hölderlin traduz literalmente por Édipo tirano, um processo de heresia, no qual Édipo (que para o poeta alemão não é inocente, nem inocente culpado, mas simplesmente culpado) é condenado por Sófocles em razão dessa tentação religiosa<sup>144</sup>

Nietzsche contestaria essa culpabilidade do herói trágico, tanto em *Introdução à tragédia de Sófocles*, como também em *O nascimento da tragédia*. Ele discorda de tais interpretações impregnadas por julgamentos morais. Em *Introdução à tragédia de Sófocles*, ele afirma:

Quem quiser afastar do Édipo este tipo de censura não tem outro meio a não ser procurar uma culpa no rei: daí os inúmeros equívocos na sua interpretação. Auto-excesso (*hybris*), falta de medida, animosidade à relação com os deuses, farisaísmo e auto-suficiência – tudo isso se acreditou encontrar no Édipo e formou-se então a teoria de que Sófocles quis apresentar a temeridade do homem em si e sua punição. E onde começa a falta de Édipo?<sup>145</sup>

Nietzsche, apesar de ter destinado essa objeção à concepção schilleriana sobre o Édipo, ela parece ser válida, também para Hölderlin, na medida em que este vê a culpa do rei, incriminado por um ato de *hybris* que fere a consciência moral por ser uma transgressão da medida. Em *O nascimento da tragédia*, Nietzsche, referindo-se a Édipo, vai ainda mais longe, atribuindo ao herói o poder mágico de criador:

A mais dolorosa figura do palco grego, o desventurado Édipo, foi concebida por Sófocles como a criatura nobre e generosa que, apesar da sua sabedoria, está destinada ao erro e à miséria, mas que, no fim, põe seus tremendos sofrimentos, exerce à sua volta um poder mágico abençoado, que continua a atuar mesmo depois da sua morte. A criatura nobre não peca, é o que o poeta profundo nos quer dizer: por sua atuação pode ir abaixo toda e qualquer lei, toda e qualquer ordem natural e até o mundo moral, mas exatamente por essa atuação é traçado um círculo mágico superior de efeitos que fundam um novo mundo sobre as ruínas do velho mundo que foi derrubado.<sup>146</sup>

<sup>144</sup> MACHADO, R., 2006, p. 149

<sup>145</sup> NIETZSCHE, F. **Introdução a tragédia de Sófocles**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006, p. 39 (NGW - Gesammelte Werke, Vol 2, Munique, Musserion, 1922, p. 237-238).

<sup>146</sup> Id., NT, 1994, 9, p. 64 (KSA 1, NT 9, p. 65).

Criar um mundo novo, certamente, é um ato de *hybris*, que só é do poder do gênio criador. Mas para criar é preciso destruir – é o que Édipo faz. Eis aqui uma grande diferença entre o pensamento de Nietzsche e o de Hölderlin. Este mostra-se preocupado com a transgressão dos limites estabelecidos que transgridam a harmonia e, por isso, julga Édipo culpado. Os limites conservam a moral. Édipo peca e paga o pecado com o afastamento. Nietzsche, observando o conflito trágico por um foco puramente estético, tira conclusões diametralmente opostas. O criador deve ser destruidor, para criar deve destruir – são dois momentos inseparáveis de um e mesmo ato – o ato da criação – o formidável ato artístico em que o homem desafia Deus.

Na versão da *Observação sobre Antígona*, semelhante à de Édipo, Hölderlin insiste que a culpa de Antígona é resultado de sua tentativa de romper os limites do saber humano. Ao comentar as reflexões do poeta, Dastur afirma: “Ela (Antígona) representa o excesso de saber especulativo pelo qual o homem aspira à visão divina, pois, o que ela esquece é a distância que separa o humano e o divino [...]”.<sup>147</sup>

A ênfase hölderliana na solução do conflito trágico fixa-se no afastamento, no abandono daquela “linha vermelha” que separa o humano do divino. A tragédia, portanto, promove a purificação da culpa cometida pelo protagonista, do anseio desmesurado de invadir o divino. Enfatizar o afastamento como solução do conflito trágico é o que Hölderlin conclui da tragédia grega. O afastamento opera uma espécie de catarse, uma espécie de purificação do desejo proibido de querer saber mais do que o permitido – purificação que indica o caminho de volta ao nativo.

Nietzsche, ao contrário, vai enfatizar justamente o rompimento desse limite, exaltando o ato de *hybris* – o formidável acasalamento entre o divino e o humano. Sua personagem preferida – Dionísio – é produto de *hybris*. Filho de Zeus e Semele, do divino e do humano, do imortal e do mortal, Dionísio é o deus dilacerado e renascido, atormentado e feliz, homem e deus. É por isso que Nietzsche vai reservar para todas as personagens trágicas, a máscara dionisíaca, a máscara que enuncia o combate, a disputa, o conflito trágico. Hölderlin vê a solução do conflito no afastamento, no respeito aos limites, no abandono do “campo de batalha”, justamente porque ele vê pelo crivo da moralidade, da solução. Essa tendência moralizante não escapa aos olhos de Nietzsche. Na “Introdução à tragédia de Sófocles” ele a denuncia:

---

<sup>147</sup> DASTUR, F. Hölderlin, Tragédia e Modernidade. In: HÖLDERLIN, F. **Reflexões**. Tradução Márcia C. de Sá Cavalcante e Antonio Abranches. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1994, p. 196-197.

Aqui é permitido questionar se o conceito do trágico não seria mal interpretado, na medida em que não podemos alojar a tragédia grega nele. Em geral este equilíbrio entre destino e caráter, punição e culpa não é um ponto de vista estético e sim moral acrescido de um ponto de vista jurídico humanamente limitado; a encenação de uma tragédia assemelha-se a um tribunal de júri: o espectador é exortado a aceitar a punição que o poeta sugere ao transgressor, a aplaudir sua súplica [...] A catarse trágica seria então, de acordo com este ponto de vista estético moral, muito mais o sentimento de triunfo do homem justo, moderado, impassível, [...]. Mas esta certamente não é a fonte do mais sublime gênero artístico: é muito mais a disposição inteiramente não estética, porque carece de entusiasmo; trata-se de sentimento de segurança de caracol, que instalado em sua casa carrega-a por toda parte, a musa trágica exclui o cotidiano e a tranqüilidade do caracol.<sup>148</sup>

Nietzsche não vê soluções, ele insiste no conflito, no rompimento que conduz à *hybris*, nas batalhas que dão brilho à existência. “Em Sófocles” – afirma o filósofo – “o mortal cai na desgraça pela vontade dos deuses; mas a desgraça não é punição e sim algo por meio do qual o homem é consagrado como um santo”<sup>149</sup>

No meio dessa total divergência entre o poeta e o filólogo<sup>150</sup>, emerge uma curiosa convergência. O afastamento que Holderlin enfatiza como abandono da linha conflitante conduz o homem a regressar à “casa”, ao humano. Mas esse retorno ao humano, ao nativo da sua existência, ao “sentido da terra”, é válido perfeitamente para a concepção nietzschiana, configurando uma filosofia que retoma os valores terrestres em detrimento da moral teológica.

Essa segunda versão sobre o trágico, exposta em *Observações*, que o poeta propõe, em vários pontos, converge com a versão nietzschiana, na medida em que, a tragédia, compreendida assim por ambos, exerce uma função “terapêutica” que possibilita a vida, preservando do terror existencial. Na cena trágica, para os dois, ocorre a inversão existencial, pelo poder da arte, de transformar milagrosamente a monstruosidade da natureza.

<sup>148</sup> NIETZSCHE, F, 2006, p. 39-40 (NGW -Gesammelte Werke, Vol 2, Munique, Mussarion, 1922, p. 238).

<sup>149</sup> Id. Ibid., p. 44 (NGW - Gesammelte Werke, Vol 2 , Munique, Mussarion, 1922, p. 240).

<sup>150</sup> Nietzsche como professor de filologia proferiu em 1870 um curso intitulado Introdução à tragédia de Sófocles.

### **3 NEGAÇÃO X AFIRMAÇÃO: SCHOPENHAUER E NIETZSCHE**

O presente capítulo procura estabelecer as linhas limítrofes entre as concepções filosóficas de Schopenhauer e de Nietzsche. Tal objetivo justifica-se pela enorme influência que Schopenhauer exerceu sobre Nietzsche principalmente em sua juventude. Nesse período, Nietzsche, certamente, segue quase em pormenores a filosofia schopenhaueriana e principalmente sua concepção sobre a vontade. Mesmo assim, percebe-se uma notável divergência entre ambos no que diz respeito aos resultados que cada um extrai da filosofia da vontade. Schopenhauer, coerente com os pressupostos da sua filosofia, encontra o pessimismo; Nietzsche, ao contrário, partindo dos mesmos pressupostos, afirma integralmente a vida. Como isso é possível? Ou para dizer de outra maneira, era possível, para Nietzsche, utilizando-se dos pressupostos schopenhaurianos, ultrapassar o pessimismo do seu inspirador e afirmar integralmente a vida ainda no período juvenil? Uma análise detalhada da obra prima da juventude de Nietzsche – *O nascimento da tragédia* – demonstra que o filósofo, além de incorporar os fundamentos da filosofia schopenhauriana, serve-se também, de alguns princípios da sua filosofia da arte. Todavia, Nietzsche aponta para uma saída do pessimismo schopenhauriano. No meio dessa divergência, torna-se presente a questão da legitimidade deste desvio nietzschiano, a saber, se o tom afirmativo operado por Nietzsche, tendo como referência os pressupostos schopenhaurianos em *O nascimento da tragédia*, pode ser justificado e legitimado, ou, justificar-se-ia, ao contrário, o rótulo que o próprio autor da fase da maturidade coloca em sua obra juvenil: impossível!

No seu percurso intelectual, Nietzsche encontra-se com a obra de Schopenhauer no inverno de 1865. O impacto suscitado pela leitura da obra é decisivo para o jovem filólogo. Descreve-o assim:

Aqui (no Mundo como vontade e representação) vemos um espelho em que podemos avistar o mundo, a vida, a minha alma em uma terrível grandiosidade. Aqui contemplava o olho desinteressado da arte, que vê a doença e a cura, a missa do exílio e do refúgio, o inferno e o paraíso. Fui violentamente agarrado à necessidade de autoconsciência, antes de autodestruição. Testemunhos daquela disposição são ainda hoje as páginas inquietantes e melancólicas do meu diário com

sua denúncia e miragem, à espera de santificação e transformação de tudo quanto é o núcleo do meu ser.<sup>151</sup>

Nietzsche teria sentido seu encontro com a obra de Schopenhauer como explosão reveladora e teria se identificado profundamente com a leitura. Todavia, aos poucos, o jovem filólogo distancia-se definitivamente do seu inspirador.

A relação entre Nietzsche e Schopenhauer é bastante complexa e difícil de ser tratada em seus pormenores, principalmente quando se trata do período no qual Nietzsche se mostra mais influenciado por Schopenhauer, isto é, o período de *O nascimento da Tragédia*. Desde logo, cabe notar que as divergências se originam de uma raiz comum para ambos, a vontade. Nietzsche encontra no conceito de vontade de Schopenhauer o suporte indispensável para a construção da sua filosofia da vida, que teria, paradoxalmente, um destino oposto frente ao seu precursor. Na negação radical de Schopenhauer, Nietzsche vai contrapor a afirmação integral da vida. Nessa altura, será indispensável a análise da visão que cada um adere para pensar a vida, embora, seja indispensável um conhecimento sério sobre Schopenhauer para a compreensão legítima de Nietzsche, já que Schopenhauer aparece como a fonte principal de Nietzsche.

Em ambos os casos, a vida é pensada como efetividade (*Wirklichkeit*) – um devir constante que se realiza sob a forma de conflitos que, no entanto não afetam a sua essência. Schopenhauer descreve a vida como “[...] o mundo visível, o fenômeno, é apenas o espelho da vontade, a vida deve ser como companheira inseparável da vontade [...] e em todo lugar onde haverá vontade, haverá vida, um mundo, enfim.”<sup>152</sup> Os fenômenos aparecem e desaparecem, mas a sua condição – a vontade - permanece intacta. A vontade e a sua “aparência visível” seguem seu percurso circular sem começo nem fim por toda a eternidade:

A terra gira, passa da luz às trevas; o indivíduo morre; mas o Sol, esse, brilha como um esplendor ininterrupto, num eterno meio dia. A vontade de viver está ligada à vida e a forma da vida é o presente sem fim; no entanto, os indivíduos, manifestações da idéia, na região do tempo, aparecem e desaparecem, semelhantes a sonhos instáveis.<sup>153</sup>

<sup>151</sup> NIETZSCHE, F. *Epistolário*. Milano: Adelphi, 1976, p. 707.

<sup>152</sup> SCHOPENHAUER, A. *Mundo como Vontade e Representação (MVR)*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2004, p. 289 (SW, MVR I/2, & 54, p. 347).

<sup>153</sup> Id. *Ibid.*, p. 296 (SW, MVR I/2, & 54, p. 354).

A mesma instabilidade das aparências configura para Nietzsche a noção de efetividade da vida (*wirklichkeit*) como devir – uma oposição eterna de forças aparentemente contrárias que perfazem o mundo sem cessar. Mas desse “desfile” que é a própria vida, diferentemente de Schopenhauer, Nietzsche remove todo sentido moral e filtra-a pelo crivo do *pathos* artístico, que transforma a negação em afirmação.

Certamente, Schopenhauer descreve um mundo desprovido de finalidade, angustiante e cruel, que retira todo valor da existência. No entanto, por uma via ascética consegue trilhar o caminho da sua superação. Talvez Michael Landmann tenha razão quando afirma que “o pessimismo de Schopenhauer é um pessimismo eudemonístico”<sup>154</sup>, uma vez que propõe um solução que conduz para além da tragicidade da existência, com efeito, para além das contradições existenciais. Inversamente, aos olhos de Nietzsche, essa tragicidade da existência, filtrada pelo *pathos* artístico, configura-se como obra de arte cujo compositor legítimo seria o herói trágico.

A partir da distinção entre representação e vontade, Schopenhauer enuncia a falta de sentido da existência. Na primeira parte de sua obra principal, *Mundo como vontade e representação*, intitulada *O mundo como representação*, o filósofo encara o mundo como objeto no âmbito do princípio da razão que atua nas faculdades cognitivo-representativas do intelecto. Estas configuram o mundo de modo próprio para ser conhecido, porém, como representação. É aqui que o filósofo retoma certos aspectos da filosofia kantiana, reformulando-os de acordo com a sua filosofia da vontade. A divisão entre o fenômeno e a coisa em si soaria bastante convergente à herança kantiana, se não fosse enfatizado o contraste entre a pluralidade e a unidade. A pluralidade fenomênica manifesta-se na representação, configurada pelo princípio da individuação constituído pelo espaço e tempo e pelo princípio da causalidade em que o fenômeno aparece como efeito de causas que o manifestam de uma determinada maneira no espaço e no tempo. Todavia a representação, para Schopenhauer, não passa de uma ilusão. Para ele, diferentemente de Kant, por trás do fenômeno não há um dado que o manifeste, por meio de uma relação causal, mesmo porque, como antes notou Schulze<sup>155</sup>, a categoria causalidade fora indevidamente utilizada por Kant para além do seu uso legítimo, isto é, para fora do campo fenomênico; essa pura ilusão que é o fenômeno, para

<sup>154</sup> LANDMANN, M. Das Menschenbild bei Schopenhauer. *Zeitschrift für Philosophische Forschung*, n. 14, p. 390-400, juli/sep. 1960, p. 398. Schopenhauers Pessimismus ist eudämonistischer Pessimismus: die Welt ist schlecht, weil sie unglücklich macht.

<sup>155</sup> Em *Novo Enesidemo*, Schulze nega a possibilidade de fundamento da relação entre as representações (fenômenos) e as suas causas (coisas-em-si) por serem induzidas por via causal utilizada por Kant para além do campo fenomênico, isto é, para além do seu uso legítimo (SCHULZE, G.E. *Ænesidemus*. Helmstedt: [s.n.], 1792).



Schopenhauer, não passa de uma criação quimérica das faculdades cognitivas. Justamente por isso, ele abole a intuição sensível, pois, não há dado para ampará-la. Objetando Kant, Schopenhauer afirma que a intuição não se refere aos objetos dados de fora; ela como forma *a priori* do intelecto humano já opera no entendimento: “Esta (a intuição) não é, porém, de modo algum mera sensação, mas nela o entendimento já se mostra ativo”<sup>156</sup> embora, “a intuição só pode realizar-se mediante a aplicação do conhecimento do nexos causal, que é a única função do entendimento, à sensação dos sentidos. A intuição é portanto, efetivamente intelectual, o que justamente Kant nega”<sup>157</sup>

Além da pluralidade fenomênica, que, em última instância, não passa de mera ilusão, existe uma unidade fundamental, essência e causa de toda aparência, o mundo do em si, aludido por Schopenhauer como vontade.

A vontade, na concepção schopenhaueriana, apresenta-se como profunda e cega força obscura que atua no fundo do ser e não cede às formas da razão. Assim, ela adquire um estatuto alógico e irracional. Portanto, o mundo como em-si seria o mundo “sem razão” (*grundlos*), sem sentido para o intelecto humano. O acesso a tal realidade metafísica que subjaz a toda pluralidade fenomênica é possível somente pela experiência do corpo. Justamente o corpo revela para o homem que ele é, antes de tudo, um querer, uma vontade. Essa experiência imediata do corpo revela também, por analogia, que tudo é submetido a esse querer fundamental da vida expresso em incessante conflito e disputa pela existência. O dinamismo da vontade revela-se pela guerra perpétua da existência entre suas formas fenomênicas (representações), que são nada mais do que a própria vontade. Então, conforme Schopenhauer, a guerra ocorre entre a vontade e ela mesma.

A compreensão desse caráter essencialmente conflitante da vontade requer uma breve retomada a alguns aspectos da sua concepção das ideias. As “ideias platônicas” ocupam um lugar intermediário entre as manifestações fenomênicas, as representações e a essência fundamental do mundo, a vontade. Esta última, antes de aparecer para o intelecto humano na sua manifestação fenomênica graças a uma espécie de “óculos intelectuais” ou condições formais que subjazem a todo conhecimento humano e o configuram de uma determinada maneira, encarna a forma de imagem arquetípica, objetiva-se em formas paradigmáticas, totalmente independente do princípio da razão que opera no intelecto humano. Justamente

<sup>156</sup> SCHOPENHAUER, A. **Crítica da Filosofia Kantiana**. São Paulo: Nova Cultura, 1997 (Os Pensadores), p. 176 (SW, MVR I/ 2, CK, p. 581).

<sup>157</sup> Id. Ibid., p. 145 (SW, MVR I/2, CK, p. 544).

pelas idéias, a coisa em si assume certa determinação, torna-se objeto ou representação (imagem modelar), porém, não maculada pelos atributos intelectuais (espaço, tempo e causalidade). Schopenhauer, no livro II de *O mundo como vontade e representação* não deixa dúvida a respeito:

A idéia de Platão [...] constitui necessariamente um objeto, uma coisa conhecida, uma representação; é precisamente por esse caráter – que ela se distingue da coisa-em-si. Ela renunciou apenas às formas secundárias do fenômeno, todas aquelas que incluímos no princípio das contradições, ou, melhor dizendo, ela não se apropriou ainda delas; o que é verdade é que ela guarda em seu poder a forma primitiva e a mais geral, aquela que é forma da representação em geral e que consiste em ser um objeto para um sujeito.<sup>158</sup>

Com outras palavras, ao adotar tais dispositivos, isto é, ao passar pelo refletor cognitivo do intelecto humano constituído pelo espaço, tempo e pela causalidade, o modelo perfeito genérico metamorfoseia-se em multiplicidade fenomênica que passa a vagar no reino do devir. Todavia, essa multiplicidade fenomênica não deve se associar à ideia, esta é apenas a manifestação mais imediata da coisa em si. Na medida em que as ideias encarnam objetos, mesmo que genéricos, elas são representações, no entanto, livres do princípio da razão e, portanto, imutáveis.

Cabe notar que esse mundo paralelo ideal de paradigmas eternos, da objetivação imediata da vontade, compreende diferentes graus de objetivação, determinados e fixos, que aparecem como modelos aos seus respectivos fenômenos. Os graus diferentes, por sua vez, configuram-se em hierarquia. Esta, enquanto referida ao mundo fenomênico, realiza-se por meio de guerra. Tudo isso porque a matéria, sendo quantitativamente determinada em certos limites, provoca uma constante disputa pela sua posse. Assim, as espécies superiores apoderam-se da matéria de outros inferiores que também querem se manifestar. Trata-se, grosso modo, de uma *dominação por assimilação*, dominação do orgânico sobre o inorgânico, mas também o inverso, do inorgânico sobre o orgânico. A respeito desse âmbito de guerra entre os graus da vontade, Schopenhauer afirma:

Assim em toda parte da natureza, nós vemos luta, combate e alternativa de vitória, e deste modo chegamos a compreender mais claramente o divórcio essencial da

<sup>158</sup> SCHOPENHAUER, A. MVR. , & 32, p. 183 (SW, MVR I / 1, & 32, p. 228).

---

vontade com ela mesma. Cada grau de objetivação da vontade disputa ao outro a matéria, o espaço e o tempo.<sup>159</sup>

Portanto, em graus diferentes e claridade diferente, a vontade objetiva-se de fenômenos inorgânicos a fenômenos orgânicos para chegar, por fim, a sua manifestação mais completa e elevada – o homem. Justamente na personificação humana, a vontade encontra a sua máxima clareza e consciência de si mesmo. Essa hierarquia expressa em graus diferentes de perfeição não resulta de um suposto processo evolutivo, mas é estaticamente fixa, inalterável, dada ao mesmo tempo desde sempre. Justamente as ideias, como "formas e propriedades originais e imutáveis de todos os corpos naturais, tanto inorgânicos como orgânicos"<sup>160</sup>, como modelos e paradigmas de fenômenos empíricos, mantêm intacta essa hierarquia e garantem aos seus graus um caráter imutável e estático.

Ao ingressar no reino do devir, as idéias metamorfoseiam-se em fenômenos e começam a disputar entre si o *phisis* que é, por sua vez, quantitativamente determinado. Assim é que o mundo vegetal servirá como alimento dos herbívoros, e estes, por sua vez, para os carnívoros. O homem consideraria todo esse mundo feito para o seu uso levando ao extremo essa disputa. Essa guerra global de todos contra todos descreve o âmbito conflituoso no qual a vontade devora a si mesma. Sendo assim, o destino individual, isto é a expressão fenomênica da vontade, visto por esse ângulo, não possui nenhum significado, nem valor, senão como marionete da própria vontade. Do caráter vão da existência, do mundo sem razão (*grundlos*), Schopenhauer postula sua visão pessimista. Essa constante guerra e ansiedade pela dominação descreve, segundo ele, o “pior dos mundos possíveis”.

No entanto, o filósofo encontra recursos para imobilizar a “roda de Ixion”, recursos que se enunciam a partir da renúncia da vontade. Schopenhauer propõe duas alternativas de renúncia – a arte e a moral acética. A primeira configura uma saída eficiente, mas provisória, enquanto a segunda – definitiva e duradoura. A preeminência que Schopenhauer atribui à alternativa moral da renúncia como meio de se escapar do círculo vicioso da existência, define a sua filosofia como essencialmente moral. Certamente é a consciência ética que aparece por trás da concepção schopenhaueriana. No final do livro 4 do *Mundo como vontade e representação* Schopenhauer, propondo uma moral de renúncia ao mundo por meio de uma prática religiosa, ascética ou budista, como forma de escapar do círculo vicioso da existência, isto é, do eterno retorno de desejos e sofrimentos, afirma:

---

<sup>159</sup> SCHOPENHAUER, A. *MVR*, 2004, & 27, p. 155 (SW, MVR I / 1, p.197).

<sup>160</sup> Id. *Ibid.*, & 30, p. 177 (SW, MVR I / 1, I, p. 221).

Uma vez conduzidos pelas nossas especulações, a ver a santidade perfeita na negação e no sacrifício de todo querer, uma vez libertados, graças à convicção, de um mundo cuja essência total se reduz para nós à dor, a última palavra da sabedoria consiste, para nós, daqui em diante, apenas em nos afundarmos no nada ... então, em vez da impulsão e da evolução sem fim, em vez de passagem eterna do desejo ao receio, da alegria à dor, em vez de esperança nunca farta, nunca extinta, que transforma a vida do homem num verdadeiro sonho, nós percebemos essa paz mais preciosa que todos os bens da razão, esse oceano de quietude, esse repouso profundo da alma [...] É, portanto, bom meditar sobre a vida e os atos dos santos.<sup>161</sup>

A renúncia schopenhaueriana, portanto, procura, em última instância, o *pharmakon* contra a fugacidade da existência, negando o eterno devir com todos os seus aspectos – este, o mesmo devir que Nietzsche, com tanta força, vai enfatizar, porém, por um viés puramente estético. Justamente por isso privilegiaremos a análise da arte na concepção de ambos, que vem à tona para estabelecer as linhas limítrofes entre eles. E certamente ela servirá como a base na qual se tornarão mais visíveis as diferentes concepções sobre a vontade, que ambos aderem.

Certamente, desde seus anos universitários em Leipzig, Nietzsche foi profundamente marcado pela leitura do *Mundo como vontade e representação* e, sobretudo, pela visão da existência trágica, alógica e irracional. Mas, enquanto Schopenhauer busca e encontra na arte uma fuga, mesmo que provisória do círculo vicioso que a vontade descreve, perdendo-se na contemplação desinteressada, Nietzsche toma inspiração do devir para constituir a sua metafísica da arte que se determina pela ação produtora, pela expansão da criação. Portanto, se pudéssemos pensar que o ponto de partida dos dois pensadores parece idêntico, com efeito, que a vontade está no fundo do ser, que esta é responsável pela dor, pelo sofrimento transformando a vida em absurdo, sem lógica, irracional, então deveríamos notar os alcances diferentes de cada um. Pelo aspecto trágico da vida, pela mesma dor e sofrimento, Schopenhauer é conduzido a renunciar à vontade, negando a vida. Nietzsche, partindo dos mesmos pressupostos encontra o sentido da existência justificado justamente nesse horizonte trágico – de querer e afirmar seu próprio destino. O pessimismo schopenhaueriano origina-se no seio da *consciência moral*, que, por não encontrar razões suficientes para afirmar a vida, uma vez que esta escapa do eixo norteador sentido – segurança (o eixo que vigora na cultura ocidental desde a época de Sócrates), dirige-se implacavelmente à renúncia. Ao contrário, Nietzsche dá um passo para frente, para além da consciência ética, além dos valores morais, transcendendo-os com *pathos* artístico.

---

<sup>161</sup> SCHOPENHAUER, A. MVR, 2004, & 71, p. 427 (SW, MVR I /2, p. 504).

Para Schopenhauer, o fluxo eterno da vida revela um pesadelo, que poderia terminar com a negação do eu. Para Nietzsche, ao contrário, essa móvel, colorida e passageira imagem de fragmentos fugazes de vida apresenta uma perfeita e viva obra de arte em que resplandece o sentido trágico, frente ao palco do criador trágico.

Sem sombra de dúvida, Nietzsche deve muito a Schopenhauer, principalmente no que se refere ao conceito da vontade – uma eterna guerra, um conflito perpétuo entre seus fenômenos, que desvela o caráter trágico da existência. Apesar de descobrir esse caráter, Schopenhauer não o quer tal como ele é e, por conseguinte, nega-o.

Nietzsche, por sua vez, aceita e afirma justamente aquilo que seu precursor rejeita – a vontade e a vida em sua efetividade ininterrupta, com todos os seus terríveis aspectos e sofrimentos. Pode-se, sem dúvida, reconhecer na dor, no sofrimento, na alegria e no sentimento de poder, a encarnação do princípio dionisíaco, o princípio que atribui ao mundo e à vida uma compreensão estética.

Caso seja possível resumir em poucas palavras as diferenças entre ambos, teríamos de fazer isso a partir da oposição: consciência moral – *pathos* artístico. No trecho a seguir, extraído de *Parerga e Paralipomena*, podemos identificar a tendência moral de Schopenhauer: “que o mundo possui apenas uma significação física, e nenhuma moral, constitui o maior, o mais condenável, e o mais fundamental erro, a própria perversidade da mentalidade, e provavelmente forma no fundo aquilo que a fé personificou como o anticristo.”<sup>162</sup>

O trecho da obra citado não deixa dúvida de que Schopenhauer permanece ligado à consciência moral ao avaliar a vida pelo eixo bem – mal. Mas, na sua reprovação, ele é mais radical que todos os moralistas. Uma vez que a filosofia, segundo ele, possui um caráter puramente teórico, não cabe a ela, portanto, um papel formativo moral. Embora a conduta ética, ou a ação humana não cedam à instrução: “[...] a virtude não se aprende diz o filósofo - não mais do que o gênio: quanto a ela, como quanto a arte o saber por ele mesmo não tem valor.”<sup>163</sup> O conhecimento não tem nenhum impacto sobre a virtude e esta não se associa com aquele. Assim Schopenhauer desconfigura por completo a relação advinda da antiguidade entre virtude e saber e, portanto, entre a vontade e o intelecto. Desde então, a vontade assume preponderância sobre o intelecto e o transforma em mero servo dos seus propósitos. Ela é que determina o caráter: “todo o homem deve à sua vontade ser o que é; o

<sup>162</sup> SCHOPENHAUER, A. **PP**, 2004, &109, p. 243 ( SW, PP II /1. &109, p. 219).

<sup>163</sup> Id., **MVR**, 2004, & 53, p. 285 (SW, MVR I /2, p.343).

seu caráter existe nele primitivamente, visto que o querer é o próprio princípio do seu ser.”<sup>164</sup> Esse querer indomável é a fonte de todo infortúnio e certamente a personificação do anticristo. Objetando a visão teológica, Schopenhauer declara que o mal é inextinguível e “sempre ergue a cabeça novamente.”<sup>165</sup> A natureza humana é indigna à dignidade da moral kantiana: “*Quid superbit homo, cujus conceptio culpa, nasce poena, labor vita, necesse mori.*”<sup>166</sup> Todavia, ao homem resta apenas uma solução, certamente moral: a negação junto a sua sublimidade – a ética da compaixão que, ao reconhecer, sob o olhar puro da individualidade renunciada, que o carrasco e a sua vítima fazem uma coisa só, renuncia por completo ao querer e alcança o estado de pleno ascetismo.

Percebe-se que a atitude schopenhaueriana frente à existência condiz, necessariamente, à negação da vontade. Nietzsche recusa essa renúncia oriunda da consciência moral, e contrapõe a ela a sua visão estética da existência junto com a sua fórmula dionisíaca, dando, assim, um passo adiante na superação do niilismo schopenhaueriano:

Aqui se faz agora necessário, com uma audaz arremetida, saltar para dentro de uma metafísica da arte, retomando a minha proposição anterior, de que a existência e o mundo aparecem justificados somente como fenômeno estético: nesse sentido precisamente o mito trágico nos deve convencer de que mesmo o feio e o desarmônico são um jogo artístico que a vontade, na perene plenitude do seu prazer, joga consigo própria.<sup>167</sup>

No entendimento schopenhaueriano, a arte exerce função libertadora das ilusões da razão inspiradas pela vontade, à qual a razão é submetida. Ele define a arte como: “a contemplação das coisas independente do princípio da razão; opõe-se, assim, ao modo do conhecimento acima definido, que conduz à experiência e à ciência.”<sup>168</sup>

A contemplação artística apresenta uma via para o indivíduo se libertar da submissão pessoal do querer da vontade, de renunciar ao eu. Assim o indivíduo consegue desprender -se dos fragmentos fenomenais que vagueiam em aparências ilusórias, penetrando no claro espelho do ser do mundo, que fixa “em fórmulas eternas o que flutua na vaga das aparências”.<sup>169</sup>

---

<sup>164</sup> SCHOPENHAUER, A., **MVR**, 2004, &55, p. 308 (SW, MVR I /2, &55, p. 368).

<sup>165</sup> Id., **PP**, 2004, &109, p. 244 (SW, PP, II /1, &109, p. 219).

<sup>166</sup> Id. Ibid., & 109, loc. cit. (SW, PP II /1, & 109, p. 220).

<sup>167</sup> NIETZSCHE, F. **NT**, 1994, & 24, p. 141 (KSA I, NT 24, 152).

<sup>168</sup> SCHOPENHAUER, A. op. cit., 2004, & 36, p. 194 (SW, MVR I /1, &36, . 239).

<sup>169</sup> Id. Ibid., & 36, p. 195 (SW, MVR I /1, &36, p. 240).

O conhecimento das ideias – objeto da contemplação estética, porém, não é acessível a todos, somente aos homens excepcionais, para os gênios que desprendem a sua cognição do princípio da razão, tornando-se puros sujeitos do conhecimento. A respeito, Schopenhauer assevera: “[...] o conhecimento em alguns homens pode subtrair-se desta escravidão, rejeitar este jugo e permanecer puramente ele mesmo, independente de todo alvo voluntário, como puro e claro espelho do mundo.”<sup>170</sup> A condição que torna possível a contemplação das ideias é a anulação da vontade individual que sujeita, por sua vez, o conhecimento pelo princípio da razão. Diferentemente do conhecimento científico, que necessariamente é guiado pelo interesse e, portanto, submetido ao princípio da razão, a contemplação estética dispensa das coisas contempladas seus atributos espaços temporais e causais o que torna possível um conhecimento *sub espécie eternitatis*, ou dito de outra maneira, ver o geral no particular. Assim, Schopenhauer redime a arte da posição inferior na qual Platão a coloca, como imitação do já imitado e atribui aos seus objetos status de essências, com efeito, de ideias. Diferentemente de Platão, para o qual é só por meio da dialética que se alcançam as verdades eternas, para Schopenhauer, é a arte e, sobretudo, contemplação desinteressada que dá acesso às ideias, porque a arte é “a contemplação das coisas independente do princípio de razão.”<sup>171</sup>

Por outro lado, Schopenhauer adere à concepção kantiana sobre o belo, ou, ao menos, pensa-o de modo bastante semelhante. Conforme tal entendimento, o belo é um objeto da contemplação desinteressada. Se esse for o caso, então o objeto belo que se acessa em condição de contemplação desinteressada, ou seja, de maneira livre da sujeição da vontade, seria a própria ideia. Assim, Schopenhauer consegue unir, na sua concepção estética, Platão e Kant, de maneira bastante original, tirando conclusões no mínimo curiosas, com efeito, que na contemplação estética se encontra a chave para o acesso das verdades eternas, ou, pelo menos, o acesso para a verdadeira face da ilusão.

No §51 do *Mundo como vontade e representação*, de acordo com os graus da objetivação da vontade em diferentes espécies e a hierarquia entre elas, Schopenhauer esboça uma classificação original das artes. Cada arte representa uma determinada ideia da vontade. Sendo assim, a classificação dos gêneros artísticos corresponde à posição que cada ideia ocupa na hierarquia. Nesse caso, a própria beleza pode ser graduada, dependendo de que grau da objetivação da vontade é revelado pela ideia. Assim, por exemplo, arquitetura representa a

<sup>170</sup> SCHOPENHAUER, A. MVR, 2004, & 27, p. 161 (SW, MVR I/1, & 27, p. 204).

<sup>171</sup> Id. Ibid., & 36. p. 194 (SW, MVR I/1, p. 239).

natureza inorgânica, pedras e minerais. A vontade, nesse grau, expressa-se pela luta entre a gravidade e a resistência. Mas esse é o grau inferior das artes. Logo em seguida, vem a jardinagem, que, certamente, representa a ideia do mundo vegetal. Grau superior ao das artes que apresentam a natureza vegetal ocupam aquelas que representam o mundo animal, por terem maior grau de perfeição na hierarquia entre as ideias. O grau superior entre as artes plásticas ocupam escultura e pintura de homens, por estes corresponderem ao grau mais perfeito da objetivação da vontade, com efeito, a do homem. Percebe-se que a arte, na concepção schopenhauriana, segue perfeitamente o percurso da objetivação da vontade do reino inorgânico ao reino orgânico, vegetal, animal e humano. Mas o grande legado das artes, segundo Schopenhauer, é o seu poder mágico de arrancar o indivíduo de seu querer imediato, enquanto servo da vontade, e elevá-lo, pela contemplação desinteressada, ao mundo perfeito dos paradigmas eternos, isto é, ao mundo das ideias.

Grau mais elevado que as artes plásticas na classificação de Schopenhauer ocupam os gêneros poéticos. Maior mérito atribuído à poesia deve-se ao fato de que ela é mais dinâmica do que as artes plásticas que permanecem do mesmo jeito: congeladas, retratando apenas alguns aspectos. A poesia representa a humanidade de modo dinâmico, mudando os temas e as cenas. Entre os gêneros poéticos, há também uma gradação; o grau inferior é ocupado pela poesia lírica por ser mais subjetiva, retratando os sentimentos individuais. Logo em seguida, vem a poesia épica, na qual tais sentimentos subjetivos quase não aparecem; por fim, o topo da classificação o filósofo reserva para a tragédia, por apresentar maior grau de objetividade, embora, ela, de modo incomparável, represente mais claramente a ideia do caráter discordante da vontade, dando ênfase à colisão trágica. Aqui claramente transparece que o critério de belas artes norteia-se pela objetividade. Quanto mais objetiva é uma arte, tanto mais bela ela é. A tragédia, no entendimento schopenhauriano, denuncia o caráter pecador da toda existência, a crueldade da vida irracional, e serve como estimulante catártico para a renúncia da vida. Essa sabedoria trágica chega ao seu ápice no herói trágico:

Enfim, nos seres excepcionais, o conhecimento, purificado e elevado pelo próprio sofrimento, chega a esse grau em que o mundo exterior, o véu de Maya, já não pode enganá-lo, em que vê claro através da forma fenomenal ou princípio de individuação. Então, o egoísmo, conseqüência deste princípio, desaparece com ele; os “motivos”, outrora tão poderosos, perdem o seu poder, e no seu lugar, o conhecimento perfeito do mundo, agindo como calmante da vontade, conduz à resignação, à renúncia e mesmo à abdicação da vontade de viver. É assim que na tragédia vemos as naturezas mais nobres renunciarem, após longos combates e



longos sofrimentos, aos fins perseguidos tão ardentemente, sacrificarem para sempre as alegrias da vida, ou mesmo desembaraçarem-se voluntariamente e com alegria do fardo da existência. [...] todas essas personagens morrem purificadas pelo sofrimento, isto é, quando a vontade de viver já esta morta nelas.<sup>172</sup>

Obviamente, o poder mágico e benéfico das artes, para Schopenhauer, está em seu poder de arrancar o indivíduo da sujeição da vontade, de levá-lo à sua renúncia. Mas é justamente essa renúncia que vai se tornar o principal alvo da crítica por parte de Nietzsche, a postura de Schopenhauer de encarar a vida como uma desventura. A arte, segundo Nietzsche, não pode ser um entorpecente ou calmante da vida, mas justamente ao contrário, um estimulante.

Analisando melhor o que Nietzsche deve a Schopenhauer e qual a novidade conceitual que Nietzsche introduz, temos de observar, primeiramente as principais peças-chave que definem o projeto de juventude – as duas pulsões artísticas da natureza, Apolo e Dionísio. Sem nenhum esforço, pode-se reconhecer a herança schopenhaueriana na formulação de tais pulsões. Em sua interpretação, Nietzsche certamente retoma o par schopenhauriano – a representação e a vontade, porém, configura-o de acordo com a sua visão afirmativa de existência. Apolo, a personificação da representação, está condenado por Schopenhauer como mera ilusão. Já em Nietzsche, assume a importância de uma ilusão necessária que deve seduzir a existência. Percebe-se, portanto uma curiosa diferença entre ambos. Tanto um como o outro afirmam o caráter ilusório do princípio da individuação, porém, enquanto Schopenhauer o despreza, por ser uma ilusão que engana, Nietzsche, justamente ao contrário, faz apologia dessa aparência enganadora. Ela, diferentemente da concepção schopenhaueriana, é hipostasiada em princípio artístico, que serve, mesmo que superficialmente, como o véu que disfarça o fundo terrível da existência e seduz a vida. A representação schopenhaueriana, na versão apolínea de Nietzsche é elevada a status de arte, uma arte necessária para a vida. A diferença acima estabelecida revela a originalidade de Nietzsche frente a Schopenhauer. Se para este, são os “óculos intelectuais” que produzem a representação, para Nietzsche, são os “óculos artísticos”, por assim dizer, que geram essa necessária ilusão. No primeiro caso, é a consciência moral que configura a visão pessimista, no segundo é o *pathos artístico* que afirma a vida.

A resposta apolínea dada pelos gregos, frente os horrores da existência, Nietzsche detecta ainda nas epopéias homéricas das quais emana brilho, uma “glorificação

---

<sup>172</sup> SCHOPENHAUER, A. MVR, 2004, & 51, p. 266 (SW, MVR I/1, p. 318).

luminosa da eternidade da aparência.”<sup>173</sup> Os gregos instalaram essa irradiação brilhante para tampar o fundo negro da existência e, apaixonados pelos seus heróis olímpicos, foram levados a glorificar a própria existência. Mas os gregos, e Nietzsche ressalta isso, foram conscientes desse *farmakon* ilusório da arte apolínea e forjaram-no para continuarem a viver. Essa ilusão propositadamente criada não foi, portanto, como no caso de Schopenhauer, um ato de manipulação pela vontade. Isso é amparado pelo § 3, de “*O nascimento*” no qual Nietzsche afirma:

O grego conheceu e sentiu os temores e os horrores do existir [...] para poderem viver, tiveram os gregos, levados pela mais profunda necessidade, de criar tais deuses, cujo advento devemos assim de fato nos representar, de modo que, na primitiva teogonia titânica dos terrores, se desenvolvesse, em morosas transições, a teogonia olímpica do júbilo por meio do impulso apolíneo da beleza – como rosas a desabrochar a moita espinhosa.<sup>174</sup>

No que diz respeito ao Dionísio como personificação da vontade schopenhaueriana, Nietzsche novamente revela-se bastante original. Se para Schopenhauer a arte nada tem a ver com a vontade, ou melhor, se a arte acontece quando o sujeito está livre da sujeição da vontade, quando o poder da vontade está anulado no sujeito, isto é, na contemplação; para Nietzsche, a própria vontade assume papel de princípio artístico, personificando Dionísio. Essa notável divergência entre ambos é perfeitamente retratada por Nietzsche:

Com efeito, quanto mais percebo na natureza aqueles onipotentes impulsos artísticos e neles um poderoso anelo pela aparência (Schein), pela redenção através da aparência, tanto mais me sinto impelido à suposição metafísica de que o verdadeiramente-existente (Wahrhaft-Seiende) e Uno primordial, enquanto o eterno padecente e pleno de contradição, necessita, para a sua constante redenção, também da visão extasiante, da aparência prazerosa [...].<sup>175</sup>

Esse trecho indica claramente que se trata mais de uma união fraternal entre ambos os princípios do que de uma distinção radical como no caso de Schopenhauer. A representação apolínea é o produto deste querer fundamental da vontade. Todavia, o surgimento do mundo fenomênico é acompanhado pela dor e pelo sofrimento, pela

<sup>173</sup> NIETZSCHE, F. NT, 1994, § 16, p. 102 (KSA 1, NT 16, p. 108).

<sup>174</sup> Id. Ibid., § 3, p. 37 (KSA 1, NT 3, p. 36).

<sup>175</sup> Id. Ibid., § 4, p. 39 (KSA 1, NT 4, p. 38-39).

dilaceração do Dionísio. Mas essa dor só é curável pela produção da bela aparência, como bálsamo para as feridas. No entanto, há um estado artístico ainda mais fundamental que se enfatiza pela embriaguez dionisíaca:

Na embriaguez dionisíaca, no impetuoso percurso de todas as escalas anímicas, durante as excitações narcóticas ou no desencadeamento dos impulsos primaveris, a natureza se manifesta em sua força mais poderosa: ela reúne novamente os indivíduos e faz com que se sintam como uma só unidade, de tal modo que o principium individuationis aparece como um estado prolongado de fraqueza da vontade. Quanto mais debilitada estiver a vontade, mais o todo se fragmentará em partes isoladas; quanto mais o indivíduo for egoísta e arbitrário, mais fraco será seu organismo. Por isso, em tais estados, apresenta-se um traço sentimental da vontade, um 'soluço da criatura' pelas coisas perdidas; no prazer supremo, ressoa o grito de espanto, os gemidos nostálgicos de uma perda irreparável. A natureza exuberante celebra, ao mesmo tempo, suas saturnais e suas exéquias. [...] As dores despertam prazer, o júbilo arranca do peito gritos cheios de dor. O deus, o liberador, desatou, em torno dele, todas as amarras, a tudo transformou.<sup>176</sup>

No ritual da reconciliação com o Uno primordial, no qual a individualidade se dissolve por inteiro, gera-se o prazer de reintegração do indivíduo com o todo. Na embriaguez dionisíaca, conformam-se homens e animais, uns com os outros e com a natureza semelhante à sinfonia de Beethoven, como um evangelho vivo da harmonia mundial: "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 [...]. O homem não é mais artista, tornou-se obra de arte."<sup>177</sup>

Portanto, se a resposta apolínea não consegue satisfazer por completo a vontade helênica, para Nietzsche, a tragédia grega vem cumprir esse vazio. Ela ofereceu, para o grego, uma visão mais profunda do mundo que a arte apolínea era capaz de oferecer. Por enfatizar o brilho e a beleza da imagem, a arte apolínea seduz o homem para a alegria da vida e "[...] aqui, a beleza triunfa sobre o sofrimento inerente à vida, a dor é, em certo sentido, mentirosamente apagada dos traços da natureza."<sup>178</sup>

Todavia, a arte dionisíaca vai mais longe, para além da alegria fenomênica, para uma alegria primordial e eterna: "[...] a arte dionisíaca quer nos convencer do eterno prazer da existência; só que não devemos procurar esse prazer nas aparências, mas por trás

---

<sup>176</sup> NIETZSCHE, F. **Kritische Studienausgabe (KSA)**. Organizada por Giorgio Colli eazzino Montinari. Munique: DTV/de Gruyter, 1971, 1, VD 1, p. 557-558.

<sup>177</sup> NIETZSCHE, F. **NT**, 1994, &1, p. 31 (KSA1, NT 1, p. 30).

<sup>178</sup> Id. *Ibid.*, &16, p. 102 (KSA 1, NT 16, p. 108).

delas.”<sup>179</sup> O reconhecimento de que tudo que nasce deve perecer configura o saber trágico da vida como uma alegria metafísica que engendra o júbilo diante do espetáculo em que o herói trágico, “a mais alta manifestação aparente da vontade, fica aniquilado para o nosso prazer”<sup>180</sup> - o que arremessa o espectador a sentir o caráter indestrutivelmente poderoso da vida - um saber trágico que encerra em si o consolo metafísico de que por trás de toda mudança a vida permanece intacta. Mas só “o espírito da música nos faz compreender que uma alegria possa resultar do aniquilamento do indivíduo.”<sup>181</sup>

A tragédia grega, portanto, aparece, para Nietzsche, como consolo metafísico, como a resposta dada pelos gregos aos horrores da existência. A música então, para alcançar o efeito trágico de consolo metafísico, deve encarnar expressões simbólicas adequadas à sabedoria dionisíaca. A aparência, com suas metamorfoses, nesse contexto, exerce o papel de reveladora da “essência primordial, a eterna criadora, a impulsão da vida eternamente coativa, saciando-se eternamente nesta variabilidade da aparência.”<sup>182</sup>

Mas na relação entre o apolíneo e o dionisíaco configuram-se alguns aspectos importantes que merecem destaque. Apolo, sendo responsável pela produção artística da individuação, quer perpetuar as suas criações singulares; enquanto Dionísio manifesta-se como aparentemente supressor e aniquilador da singularidade e da bela aparência. Cabe ressaltar que a aniquilação exercida pelo dionisíaco tem um alcance diferente do que a de uma mera dissolução da realidade concreta — a sustentação da dinâmica do processo natural. Trata-se de não congelar as possibilidades infinitas das criações em configurações já formadas. Assim sendo, o princípio dionisíaco não aniquila levando ao nada, mas renova as possibilidades da criação, aniquilando. De acordo com isso, ecoa a afirmação de Nietzsche em *O nascimento da tragédia*:

Apolo quer aquietar as essências singulares justamente através do fato de estabelecer linhas limítrofes entre elas e de lembrar sempre novamente estas linhas como as leis mais sagradas do mundo [...] Para que esta tendência apolínea não se cristalice [...], a torrente elevada do dionisíaco destrói em tempos em tempos todos aqueles pequenos círculos nos quais a vontade apolínea unilateral buscava exorcismar a Hélade [...].<sup>183</sup>

<sup>179</sup> NIETZSCHE, F. NT, 1994, &17, p. 102 (KSA 1, NT 17, p. 109).

<sup>180</sup> Id. Ibid., &16, p. 102 (KSA 1, NT 16, p. 108).

<sup>181</sup> Id. Ibid., &16, p.101 (KSA 1, NT 16, p. 108).

<sup>182</sup> Id. Ibid., &16, p. 136 (KSA 1, NT 16, p. 108).

<sup>183</sup> Id. Ibid., &9, p. 93 (KSA 1, NT 9, P 70).

Tudo isso, evidentemente, parece um jogo — jogo que retrata a própria vida efetiva, o jogo da criação, da beleza da aparência e sua aniquilação renovadora e vivificante, jogo promovido por duas pulsões artísticas da natureza - Apolo e Dionísio.

A ênfase que Nietzsche põe na união fraternal entre as duas pulsões artísticas concretiza-se na tragédia grega. A tragédia, segundo o filósofo, origina-se do coro, a partir do qual mais tarde surgem os atores, o diálogo, com efeito, o drama no sentido literal. O coro, por sua vez, deve sua origem ao espírito da música – à personificação estética do dionisíaco. O diálogo - simples, transparente e belo, assim como é conhecido na linguagem dos heróis de Sófocles-, é expressão do princípio apolíneo. A tragédia é arte suprema, pois nela Dionísio e Apolo realizam um pacto fraternal. Somente na tragédia, Dionísio fala na linguagem de Apolo, e Apolo, por sua vez, na linguagem de Dionísio: “o mito trágico se pode entender só como encarnação da sabedoria dionisíaca em imagens, mediante as expressões artísticas de Apolo.”<sup>184</sup> Realizando a síntese suprema de Dionísio e Apolo, a tragédia grega justifica não só uma finalidade estética, mas exerce assim uma missão suprema de vida.

A arte trágica assim entendida revela um notável poder de transformação do horror existencial em sentimento do sublime. Nela também se desenha a notável convergência entre Schopenhauer e Nietzsche. Ambos concordando que a tragédia, enfim, o sofrimento que a acompanha intimamente, seja o meio de purificação e superação, mas o *primeiro filósofo trágico* discordará drasticamente quanto às conseqüências da tragédia que Schopenhauer depreende. Não renúncia e abdicação, mas fortalecimento e aumento de vontade, afirmação da vida como efetividade (*wirklichkeit*), são resultados decorrentes da verdadeira tragédia da época trágica dos gregos. Schopenhauer pensa o efeito trágico como o necessário meio catártico para a renúncia da vontade e de todo querer responsável pela tragicidade da vida. É como se a tragédia fosse, para Schopenhauer, uma mostra perfeita em favor do não-querer, uma amostra de que o vitorioso e o derrotado são uma e a mesma coisa. Portanto, o efeito trágico para Schopenhauer deve suscitar a negação da vontade. Ao contrário, para Nietzsche, a função terapêutica da tragédia consiste em excitar o sentimento do sublime que glorifica a existência e serve como um tônico que traz alegria e afirmação integral da vida em todos os seus aspectos. E se a aniquilação do herói trágico produz, para o espectador, prazer e alegria, é porque a partir dessa aniquilação se anuncia a restauração da unidade e porque o herói trágico encontra o sentido da existência mesmo na própria morte.

---

<sup>184</sup> NIETZSCHE, F. NT, 1994, &8, p. 61 (KSA 1, NT 8, p. 62).

Caso a arte, no entendimento schopenhaueriano, forneça o suporte indispensável para que o indivíduo se liberte da sujeição da vontade e apresenta um dos meios pelos quais se rompe o círculo vicioso da existência trágica, ao contrário, para Nietzsche, como já foi evidenciado, a arte representa simbolicamente o princípio vital que é a vontade. Esse simbolismo revela a força estética de criar condições para celebrar a vida, assim como o fazem *Apolo e Dionísio* – as duas pulsões artísticas da natureza em *O nascimento da tragédia*.

Certamente por trás desse desvio conceitual que Nietzsche opera frente a Schopenhauer está a música e o novo papel que Nietzsche atribui a ela. Na hierarquia entre as artes que Schopenhauer estabelece, a arte musical ocupa um lugar especial. Ela não é como as outras artes uma objetivação original da vontade manifestando um aspecto modelar da realidade, ela, mais do que qualquer outra arte, acessa diretamente a vontade. Todavia, o autor de *O mundo* confessa abertamente a dificuldade de provar essa afirmação, dizendo que a música é: “[...] como cópia de um modelo que nunca pode, ele mesmo, ser representado diretamente.”<sup>185</sup>

Nietzsche adere sem reservas à tese de Schopenhauer de que a música é a arte suprema, todavia, diferentemente de Schopenhauer, o autor de *O nascimento* vincula a música à poesia trágica, fazendo dela quintessência da sua tese sobre o trágico, transfigurando-a em uma nova e original concepção da tragédia. Assim, vale dizer, que a adesão à ideia de Schopenhauer sobre a música, não é totalmente gratuita: Nietzsche discorda de Schopenhauer em alguns aspectos tanto de cunho metafísico como estético.

Essa discordância transparece claramente num escrito da primavera de 1868, em que o autor, referindo-se à obra de Schopenhauer, afirma:

Uma tentativa de explicar o mundo a partir de um fator admitido. A coisa em si toma aqui uma de suas possíveis formas. A tentativa falhou ‘[...] Schopenhauer substitui o X kantiano (a coisa em si) pela vontade, que ele só obtém com a ajuda de uma intuição poética’. A esta vontade, radicalmente inconcebível, Schopenhauer impõe ‘predicados bastante determinados’. Mas o mundo não se deixa apreender facilmente nas determinações de um sistema. ‘Schopenhauer quis achar o X de uma equação: de seus cálculos, surge novamente que este X é igual a X, i.e. que ele não o encontrou’.<sup>186</sup>

<sup>185</sup> SCHOPENHAUER, A. MVR, 2004, &52, p. 270 (SW, MVR I /1, & 52, p. 323).

<sup>186</sup> NIETZSCHE, F. HKG. Werk. Munique: Beck, 1937, Bd. III, p. 352-361.

Parece que por “razões diplomáticas”<sup>187</sup> essas objeções não estão bastante explícitas em *O nascimento*. Nessa obra, certamente aparecem passagens nas quais Nietzsche praticamente segue a ideia schopenhaueriana de que a música acessa diretamente a vontade. Diz Nietzsche no &16, reiterando Schopenhauer: “A música não seria como as outras artes uma reprodução da aparência, mas antes a imagem imediata da própria vontade.”<sup>188</sup> E ainda: “Na doutrina de Schopenhauer, a música nos dá imediatamente a linguagem da vontade.”<sup>189</sup> O testemunho dessas passagens, no entanto, não é suficientemente consistente para pensar a música como expressão direta da vontade, mesmo porque, em outras passagens, Nietzsche acentua seu caráter simbólico, caráter que não deixa espaço para qualquer associação da música como expressão direta da vontade. Se comparado o trecho dos escritos da primavera de 1868 em que Nietzsche dirige crítica a Schopenhauer com o trecho anteriormente citado em que se mostra a adesão total de Nietzsche à concepção schopenhaueriana, notaremos que, em *O nascimento*, ele entra em contradição consigo mesmo. Pois, como a música pode acessar diretamente algo que não se pode representar? A relação entre a vontade e a música é uma relação simbólica e não direta como a pensa Schopenhauer. A vontade, na sua profunda natureza, portanto, revela-se mediante a música e suas forças simbólicas, mas o símbolo não é de modo algum “expressão direta”. Em “A visão dionisíaca do mundo”, parte 3, Nietzsche diz:

[...] agora a verdade é simbolizada [...] ela se serve da aparência, e por isso pode e tem que utilizar também as artes da aparência. Mas essa aparência é forçada de desaparecer sob os acordes dissolventes da música: ‘Quem vence o poder da aparência, e a despotencializa, reduzindo-a a símbolo?’ É a música.<sup>190</sup>

Mas o simbolismo musical que Nietzsche enfatiza revela um estranho poder de transfiguração, poder de engendrar aparências numa sucessão infinita e, portanto, poder de criar perspectivas. Em virtude desse poder musical, o apolíneo entra no jogo como um dos atributos essenciais da arte trágica:

<sup>187</sup> “Razões diplomáticas” remete a uma suspeita que se levanta a respeito do problema sobre o entendimento nietzschiano da vontade em *O nascimento*, com efeito, se Nietzsche já não teria pensado o caráter múltiplo da vontade, mas por razões diplomáticas para com Wagner e seus amigos schopenhauerianos, teria utilizado o caráter uno da vontade. É um problema que será tratado com a devida seriedade no próximo capítulo quando for retomada a relação entre Nietzsche e Schopenhauer.

<sup>188</sup> NIETZSCHE, F. NT, 1994, &16, p. 97 (KSA 1, NT 16, p. 104).

<sup>189</sup> Id. Ibid., &16, p. 101 (KSA 1, NT 16, p. 107).

<sup>190</sup> Id. KSA 1, VD 3, p. 571.

[...] se pensarmos agora que a música, em sua suprema intensificação, tem de procurar atingir uma suprema afiguração, devemos considerar como algo possível que ela saiba encontrar outrossim a expressão simbólica para a sua autêntica sabedoria dionísíaca; e onde mais haveremos de buscar tal expressão senão na tragédia e, em geral, no conceito do trágico?<sup>191</sup>

Em conclusão, de modo mais resumido, vale observar que a relação entre Schopenhauer e Nietzsche, poderia ser tratada e analisada a partir do eixo: *consciência moral* – *pathos artístico*. Tal eixo revelou que, apesar de Nietzsche aceitar os pressupostos schopenhauerianos da filosofia da vontade, consegue romper com as conclusões pessimistas do seu inspirador e superar a sua solução ascética, pondo a vida sob a perspectiva da arte. A revisão dos pressupostos schopenhauerianos pelo crivo da arte traz à tona a tragédia grega e junto com ela o primeiro filósofo trágico.

---

<sup>191</sup> NIETZSCHE, F. NT, 1994, &16, p. 101 (KSA 1, NT 16, p. 108).



#### **4 O PRIMEIRO FILÓSOFO TRÁGICO**

Até agora seguimos as “veredas do trágico”, que conduzem ao nascimento do “primeiro filósofo trágico” – o que foi o propósito inicial. Começamos pelo tema do trágico, desde Aristóteles, em uma versão poética, cuja influência se estendeu até a época do romantismo em que ocorre a transfiguração do tema em uma versão ontológica a partir de Schelling. Sublinhamos, a partir daí, as possíveis convergências e controvérsias que se delineiam entre Nietzsche e a tradição precedente. Levantamos a hipótese de que a diferença fundamental, em linhas gerais, entre Nietzsche e a tradição poder-se-ia pensar a partir do fato de Nietzsche ter atingido uma perspectiva inédita para pensar o trágico e a tragédia. Escolhemos para denominar esta posição inédita a expressão *pathos artístico*, em contraposição à tradicional abordagem do trágico pensado em termos morais, com efeito, a partir da consciência moral. *Pathos artístico* - consciência moral, eis a oposição que propomos para pensar o caráter original da filosofia nietzschiana e, em particular, a sua posição sobre o trágico. Com essa inversão, é como se Nietzsche operasse uma espécie de inversão, ao tentar reconfigurar a relação tradicional que, impregnada pelo enfoque moral da consciência moral, compreendia a arte como meio de promoção de excelência moral. Nietzsche inverte o caminho apontando para outra perspectiva, em que a arte aparece para celebrar a vida.

Resta analisar, de modo pormenorizado, a inédita concepção de Nietzsche sobre o trágico e, a partir daí, levantar a hipótese sobre a razão de Nietzsche ter reservado para si o mérito de ser o “primeiro filósofo trágico”.

Desde logo vem à tona a recusa do filósofo de pensar o trágico sob qualquer perspectiva moral, ética ou racional. Todavia, não se pode simplesmente apagar, da sua concepção, toda a herança anterior, uma vez que ressoam, nos seus escritos de juventude, bastante elevado os ecos do romantismo.

Para pensar o trágico, Nietzsche elege dois princípios antagônicos Apolo e Dionísio, cuja importância consiste na pretensão de recuperar o sentido do trágico em sua versão original. Mas pensar o trágico em termos de dualidade não é uma originalidade nietzschiana. Pelo contrário, Schiller, Schelling e Schopenhauer também viram a colisão

trágica em termos de choque entre dois princípios. Nesses pontos, Nietzsche em nada se destaca dos seus precursores, mas segue-os conseqüentemente.

O principal tema de *O nascimento da tragédia* é a análise do surgimento e da morte da tragédia grega, segundo Nietzsche, a arte superior dos antigos, que surge transfigurando os mitos. Apesar das análises filológicas, percebe-se que essa obra, carregada com poder explosivo, revela uma filosofia trágica da existência como alegre alternativa do niilismo engendrado pela concepção teórica. Em Dionísio, Nietzsche encontra o antídoto ao niilismo que norteia toda a cultura ocidental. Em *O nascimento da tragédia*, o filósofo alemão lança a ideia de uma nova forma de existência e afirmação da vida, isenta de valores morais – a vida como obra de arte. De acordo com isso, soa a própria voz do autor ao afirmar, em *O nascimento da tragédia*, que “a tragédia, a arte dionisíaca, quer nos convencer do eterno prazer da existência.”<sup>192</sup> A partir daí, frente aos horrores da existência, o homem coloca-se diante de uma alternativa: aceitar alegremente a sabedoria trágica e enxergar a vida pelo prisma lúdico, como inocente jogo ou defender um julgamento moral da existência, buscando um entorpecente para o seu caráter abismal. A própria escolha define o caráter do homem: a primeira é do homem nobre, demasiado distante do alcance eudemonista da segunda escolha, que conduz o homem nas crenças e nas superstições, em nome de uma existência aconchegante e cômoda que retira da vida a sua principal dimensão – a expansão criadora.

Vale notar que a análise de Nietzsche em *O nascimento da tragédia* se faz a partir e em função do presente e, nesse sentido, a obra encarna uma crítica ao mundo moderno. A ressurreição da visão trágica deve ocorrer a partir da renúncia da universalidade racional e científica. Nessa obra, encontram-se o passado e o futuro. Tudo se passa como se o trágico devesse ressurgir e, com ele, o sentido trágico da existência, assim distorcido a partir do racionalismo socrático. Nas últimas linhas da sua conferência *Drama musical grego*, Nietzsche escreve: “o que esperamos do futuro já foi uma vez realidade – em um passado de mais de 2000 anos.”<sup>193</sup>

É notável que no período dos escritos sobre os gregos nitidamente emerge a veneração nietzschiana à época trágica dos gregos. Não seria ousado, portanto, afirmar que essa nostalgia do passado embasa o pensamento do futuro. Uma análise mais detalhada evidenciará que muitos dos conceitos nietzschianos se inauguraram justamente ali. Mais ainda, o mundo grego e o sentido trágico da existência inspiram todos os escritos do filósofo.

---

<sup>192</sup> NIETZSCHE, F., *NT*, 1994, &17, p. 102 (KSA 1, NT 17, p. 109).

<sup>193</sup> Id. *Drama Musical Grego (DM)*. *KSA*, 1971, 1, p. 532.

*O nascimento da tragédia* – o livro impossível de Nietzsche, parece possibilitar a abertura de uma nova filosofia, como alternativa da concepção teórica. Ela vem à tona a partir de dois conceitos-chave personificados por Apolo e Dionísio, dois princípios antagônicos que realizam um pacto fraternal. Mas qual a novidade conceitual que Nietzsche introduz frente às concepções tradicionais sobre o trágico se ele retoma a relação antagônica tradicional para pensar o trágico? A questão assim colocada requer uma análise detalhada desses princípios, feita no interior de *O nascimento* e consultando, na medida do possível, os escritos paralelos da mesma época.

Vemos que o apolíneo, (como foi tratado no capítulo anterior), sem dúvida traz os rastros da representação schopenhauriana. Como esta, aquele também é compreendido como *principium individuationes*. O apolíneo é o princípio que descreve os limites do concreto, do individual. O aspecto diferenciador do apolíneo, pensado na versão homérica, revela-se perfeitamente no âmbito agônico – o mais fértil para a formação da individualidade pela diferença que se desenha na disputa. Segundo Machado: “[...] o agôn é combate individual que dá brilho à existência, tornando a vida do indivíduo digna de ser vivida não pela busca da felicidade, como acontecia a partir de Sócrates, mas pela busca do kleos da glória.”<sup>194</sup>

No poema didático - *Trabalhos e os dias* de Hesíodo, Nietzsche encontra o meio para recuperar o significado da individuação, pela diferenciação que se configura na disputa, a partir da análise do significado das duas Eris – a boa e a má. A primeira leva o homem à disputa; a segunda – à guerra e a aniquilação:

Ela nasceu como mais velha, da noite negra; a outra porém, foi posta por Zeus, o regente ativo, nas raízes da Terra e entre os homens, como algo bem melhor. Ela conduz até mesmo o homem sem capacidades para o trabalho; e um que carece de posses observa o outro, que é rico, e então se apressa a semear e plantar do mesmo modo que este, e a ordenar bem a casa; o vizinho rivaliza com vizinho que se esforça para seu bem estar. Boa é essa Eris para os homens. Também o oleiro guarda rancor do oleiro, e o carpinteiro do carpinteiro, o mendigo inveja o mendigo e o cantor inveja o cantor.”<sup>195</sup>

Foi justamente pela disputa que o homem grego se superava e mergulhava no brilho da glória, ele, somente assim, tornava-se perfeito como obra de arte. A diferenciação que o *agon* produzia servia para Nietzsche como modelo do apolíneo, acentuando o princípio

---

<sup>194</sup> MACHADO, R. 2006, p. 200

<sup>195</sup> NIETZSCHE, F., *DH*, 2005, p. 69 (KSA 1, DH 5, p. 786).

da individuação. “Todo talento” – diz Nietzsche – “deve desdobrar-se lutando, assim ordena a pedagogia popular helênica [...]”.<sup>196</sup> Essa pedagogia certamente servia à individualidade, produzia individualidade pela disputa e pela concorrência, diferenciava e glorificava o indivíduo – essa era, segundo Nietzsche, a sabedoria do ostracismo: “ela detesta o domínio de um só e teme seus perigos, ela cobiça, como proteção contra o gênio – um segundo gênio.”<sup>197</sup>

Os “limites da medida” que a disputa produz é obra do apolíneo, por assim dizer. Assim, a luta do artista, consigo mesmo e com os outros, está na base da compreensão do apolíneo. O indivíduo, em troca de glória, por vezes, aceita a própria morte. Uma morte trágica, mas coberta de glória – eis o que, segundo Nietzsche, justificava a existência, e só assim, ela se tornava digna de ser vivida como fenômeno estético. Nesse sentido, vem à tona a análise nietzschiana da epopéia homérica – como sendo a glorificação do herói combatente.

A luminosidade apolínea dos deuses olímpicos, que Homero desenhava na epopéia, exercia um papel paradigmático, de modelo de conduta para o grego. Todavia, os modelos luminosos e perfeitos dos deuses olímpicos não ofereciam, para o grego, uma relação de adoração – típica para qualquer outra religião – mas, antes, suscitavam relação de rivalidade. Os deuses gregos e os humanos possuem muitos traços em comum. Não será exagerado dizer que os soberanos olímpicos são humanos, porém, imortais. No entanto, o ser humano também poderia alcançar a imortalidade, bastaria fazer algo notável, com efeito, algo com que poderia ser glorificado e permanecer para sempre nas memórias dos mortais. Nas epopéias homéricas, os humanos rivalizavam com os deuses e, com isso, tornavam-se mais divinos. Com base na religião homérica, que exaltava a rivalidade, delineava-se a educação homérica, que inspirava simultaneamente, como meio e fim, a disputa, o *polemos*. Essa disputa engendrava o jogo, como meio didático, e moldava os jogadores, estimulando seus anseios pelo brilho individual.

Nesse enfoque lúdico da primeira versão da pedagogia grega, não se tem como negligenciar o princípio apolíneo, que personifica, para Nietzsche, mais do que qualquer outro princípio, o da individuação, responsável também pela luminosidade do reino olímpico:

Projetando no passado cinzento do povo os reflexos veneráveis do indivíduo, Apolo velou para que o olhar da multidão guardasse a acuidade que permite reconhecer o indivíduo no presente, ao mesmo tempo que se esforçava para dar nascimento a

<sup>196</sup> NIETZSCHE, F., **DH**, 2005, p. 72 (KSA 1, DH , p. 789 ).

<sup>197</sup> Id. *Ibid.*, p. 52 (KSA 1, DH , p. 789).

---

novos indivíduos e para cercá-los por uma mágica proteção e por sinais miraculosos.<sup>198</sup>

Essa “mágica proteção” a que Nietzsche se refere personifica a arte, e, justamente Apolo é o deus da arte. No §1 de *A visão dionisíaca do mundo*, Nietzsche precisa sobre Apolo como Deus da arte: “Ele é” – diz o filósofo – “deus de representações oníricas. Ele é resplandecente de modo tal: em sua raiz mais profunda é o deus do sol e da luz, que se revela em seu brilho.”<sup>199</sup>

Pelo brilho do herói combatente que ilumina a escuridão, Apolo vela o fundo terrível da existência, criando ilusões oníricas que seduzem o homem à existência. Neste sentido, concordamos com Machado quando ele nota que: “Conceber o mundo apolíneo como brilhante é, segundo Nietzsche, estratégia da epopéia para lidar com o sombrio, o tenebroso da vida, criando uma proteção.”<sup>200</sup> E essa proteção é a teia mágica da arte que faz que, ao velar o mundo sombrio, apareçam as imagens luminosas. O apolíneo foi a maneira pela qual, os gregos – tão conscientes do lado tenebroso da vida – fossem tampar o fundo negro da existência com imagens luminosas. Tais imagens são aparências e Nietzsche, diferentemente de Schopenhauer, valoriza a aparência, o mundo onírico do sonho, atribuindo a ela status de ilusão artística que protege o homem da destruição. Vale lembrar que Nietzsche não vê a função da arte como sendo libertação do intelecto da sujeição da vontade, como isso é em Schopenhauer, mas, afirma o caráter ilusório da arte apolínea, justifica-a, justamente como ilusão necessária. Ao que parece, Nietzsche descreve o grego como indivíduo totalmente consciente do lado tenebroso da vida e, por isso mesmo, para continuar a viver, ele inventou a película protetora e luminosa da arte apolínea. Ocorre como uma inversão da inicial conotação schopenhaueriana sobre arte como reveladora e libertadora do caráter manipulador da vontade. Nietzsche enfatiza justamente o inverso: o gênio grego foi consciente da crueldade existencial, do dionisíaco bárbaro e, para não ser engolido pelas ondas dionisíacas, ele inventou para si, isto é, para continuar a viver, a ilusão apolínea da arte.

Com essa sua originalidade, Nietzsche destaca o *poiesis* da existência, em detrimento da serenidade moral da tradição. Aparece, portanto, a posição inédita que Nietzsche assume, de pensar o *pathos artístico* como contraponto à consciência moral – um pensamento que, até então, parece que nenhum pensador teve a ousadia de explorar.

---

<sup>198</sup> NIETZSCHE, F. **FP**, final 1870, abril 1871, 7[122].

<sup>199</sup> Id. *Visão Dionisíaca do Mundo* (VD), **KSA**, 1971, 1, p. 554.

<sup>200</sup> MACHADO, R., 2006, p. 206.

Fica claro, portanto, que essa aparência artística é necessária, como proteção da própria existência, para ocultar o que era impossível de se suportar: “O mundo brilhante do Olimpo só venceu porque era preciso ocultar pelas figuras luminosas de Zeus, Apolo, Hermes, etc. a sombria atividade da Moira, do destino que impõe a Aquiles morrer jovem e a Édipo contrair um casamento abominável.”<sup>201</sup> Nesse sentido, Nietzsche completa: “*Não há bela superfície sem uma profundidade aterradora.*”<sup>202</sup>

Conforme a indicação de Machado, a ideia da beleza como tranquilizadora e limitadora da vontade arrebatadora, revela uma dimensão ética, como medida e serenidade. Diz ele: “Apolo é deus da bela aparência, é também a divindade ética da medida e dos justos limites”<sup>203</sup>. Mas estamos realmente encontrando no apolíneo a dimensão ética? Mesmo antes de Sócrates e Eurípides terem forçado a cisão entre o apolíneo e o dionisíaco? Observando-se o trecho no § 3 de *O nascimento*, vê-se que Nietzsche se recusa a atribuir qualquer sentido moral ao mundo olímpico, que é o mundo do brilho apolíneo: “Aqui nada há que lembre ascese, espiritualidade e dever, aqui só nos fala uma opulenta e triunfante existência, onde tudo o que se faz presente é divinizado, não importando que seja bom ou mau.”<sup>204</sup>

Podemos polemizar com o comentador brasileiro, objetando que a “medida”, a “consciência de si”, “nada em excesso” além de comunicar um sentido ético, pode ser também, sinônimo de regra, regra para que o jogo aconteça, para que este não se reduza a um caos, dissolvendo as partes envolvidas no jogo. O jogo necessita de regras, porém, não necessariamente de regras morais. É possível pensar que o apolíneo dá a regra do jogo pela diferenciação que instaura entre os rivais, possibilitando assim que o jogo acontecesse? Sem o apolíneo não há diferença, não há participantes, não há jogo, não há afirmação. Afirmar a vida significa, ao mesmo tempo, gozar a sua diferença, destacar-se – o que é do poder do *principium individuationes*. O espetáculo exuberante da existência como ir e vir, como criar e destruir necessita de partes (limites) que a diferenciação apolínea produz e a irrupção dionisíaca dissolve.

O outro conceito fundamental personificado por Dionísio Nietzsche concebe como símbolo de todas as forças criativas. O culto a Dionísio — o deus do vinho, da alegria, da fertilidade, da terra — é culto à vida. Mas Dionísio é o deus sofredor diante do qual tudo perece, toda individualidade sucumbe. Seu oposto é Apolo — o luminoso, o claro, que conflui

<sup>201</sup> NIETZSCHE, F., VD 2, KSA, 1971, 1, p. 560.

<sup>202</sup> Id. FP, final de 1870 e abril de 1871, 7[91].

<sup>203</sup> MACHADO, R. 2006, p. 209.

<sup>204</sup> NIETZSCHE, F., NT, 1994, & 3, p. 36 (KSA 1, NT 3, p. 34-35).

com o efêmero do sonho. A partir de *O nascimento* o filósofo rompe, mesmo que parcialmente, com a tradição clássica de Winquellmann, Goethe, Schiller e Hegel. Ele objeta-os por terem procurado a essência de todas as manifestações da cultura grega em um solo estritamente apolíneo, em uma nobre simplicidade e grandeza imperturbável, sem refletirem sobre o fundamento, a raiz da harmonia antiga e descobrir nela o dionisíaco. Conforme Nietzsche, nobreza, grandeza e simplicidade são manifestações do apolíneo — o princípio mediante o qual se pode explicar apenas a metade da cultura grega. Dionísio, por sua vez, em nada se associa com essa grandeza e simplicidade; ele age, dilacera e é dilacerado; ele afunda na terra e emerge dela; em sua embriaguez e êxtase, em seus bacanais e desfiles, triunfa a parte essencial da cultura grega, a sua musicalidade — a encarnação mais viva do princípio dionisíaco.

O dionisíaco, todavia, não foi uma originalidade nietzschiana e, apesar da ênfase que o jovem filólogo investe nesse princípio, autores como Schlegel, Hölderlin e Creuzer destacaram esse elemento estrangeiro na cultura grega. Segundo Andler<sup>205</sup>, Nietzsche sofreu certa influência de Schlegel, em especial da sua análise sobre poesia e literatura grega. Em seu estudo pormenorizado sobre a vida de Nietzsche, o comentador afirma que Nietzsche fez estudos sobre Schlegel, o que se comprova pelas anotações sobre *O nascimento*. Diferentemente de Schlegel que concebeu o dionisíaco como um fenômeno pós-homérico, Nietzsche insiste em sua origem pré-homérica. Certamente, em sua interpretação sobre a cultura grega, Nietzsche deixa rastros de romantismo principalmente com a sua concepção da arte como cosmovisão universal, levando ao fim a tendência de pensar a arte como justificativa integral da existência. Com isso, Nietzsche supera o pessimismo alojado no pensamento romântico com os meios que o próprio romantismo lhe concedeu.

A opção de Nietzsche pelo dionisíaco, como alternativa do apolíneo vem desde a época dos seus estudos universitários sob a regência do ilustre professor Ritschl. No âmbito filológico, o mestre desenvolveu algumas interpretações globais sobre o mundo grego. A visão estética das pulsões artísticas – Dionísio e Apolo -, que Nietzsche explora em *O nascimento da tragédia*, não seria tão distante da inicial conotação que seu mestre teria atribuído a tais personagens. Sem dúvida, porém, a versão nietzschiana é muito mais rica, extravasando além da filologia e assumindo uma conotação vital, “duas pulsões artísticas da natureza” mediante as quais se pode desenhar o sentido trágico da existência. Todavia, a

---

<sup>205</sup> Cf. ANDLER, C. *Nietzsche, sa vie et sa pensée*. La jeunesse de Nietzsche. Paris: Gallimard, 1958, v. 2, p. 64.

influência mais forte que Nietzsche teria sofrido vem via Jacob Buckhardt - seu colega de Basileia e profundo conhecedor do mundo antigo. Em seus escritos sobre a cultura grega ele pondera:

Por trás da máscara do deus da fertilidade se oculta um ser meio estrangeiro. Uma das personificações do deus em paixão (que acreditamos ser um deus camita) adquiriu no extremo oriental da Ásia menor, entre os frígios como também entre os trácios, um ritmo selvagem e embriagador e em repetidas invasões conseguiu reimplantar na Grécia, o culto de Dionísio.<sup>206</sup>

Não há dúvida de que Nietzsche fora profundamente marcado pelas ideias de Buckhardt referentes à introdução do “deus estrangeiro” no interior da mentalidade helênica. No &4 de “O crepúsculo dos ídolos”, Nietzsche ressalva:

Fui o primeiro que, para compreender o instinto helênico mais antigo, ainda rico e mesmo transbordante, levei a sério o maravilhoso fenômeno que tem como nome Dionísio: o qual só é explicável por um excesso de forças. Quem se dedica aos estudos dos gregos, como Jacob Buckhardt, da Basileia, o mais profundo conhecedor ainda em vida de sua cultura, se deu logo conta da sua importância que isso tinha: Buckhardt acrescentou a sua ‘Cultura dos gregos’ cessão especial sobre esse fenômeno.<sup>207</sup>

Não será exagerado afirmar que o dionisíaco, na versão nietzschiana, vem à tona para superar as limitações que o apolíneo impõe. Sabemos que, mais tarde, na época socrática, o apolíneo teria se transformado em sinônimo da racionalidade pura cristalizando no homem teórico como “medida”, “nada em excesso”, “serenidade”, “racionalidade”. Nesse seu papel, o apolíneo não é capaz de retratar a irrupção monstruosa da existência – o dionisíaco -, que subjaz às raízes da cultura helênica. O estado dionisíaco é uma experiência de *hybris*, de união formidável com o divino, de rompimento dos limites da individualidade e reconciliação com o todo. Nisso consiste a *doutrina misteriosófica da tragédia*: “O conhecimento básico da unidade de tudo o que existe, a consideração da individuação como causa primeira do mal, a arte como esperança jubilosa de que possa ser rompido o feitiço da individuação, como pressentimento de uma unidade restabelecida.”<sup>208</sup>

<sup>206</sup> BUCKHARDT, J. **Historia de la Cultura Griega**. Barcelona: Iberia, 1947. Tomo II, p. 112-113.

<sup>207</sup> NIETZSCHE, F. **O que devo aos antigos**. Tradução Paulo Cesar de Souza. São Paulo: Cia das letras, 2006, CI, &4, p. 196-197 (Nietzsches werke. A. Kröner - Stuttgart., 1921, Vol 8, CI 4).

<sup>208</sup> Id., NT, 1994, &10, p. 70 (KSA 1, NT 10, p. 73).



A oposição apolíneo-dionisíaca acompanha a tradicional concepção sobre o trágico, principiada pelo movimento cultural da Alemanha, no séc. XVIII, e embasada no conflito entre dois princípios. A reconciliação, postulada por Nietzsche, entre os princípios antagônicos, também acompanha a noção tradicional de harmonia gerada pela reconciliação dos opostos. Sem dúvida, Nietzsche reconhece certa influência schilleriana expressa em termos de *ingênuo* e *sentimental* ao pensar o seu par antagônico. Caso Schiller tenha concebido o *ingênuo* como sendo a encarnação da união do homem com a natureza, Nietzsche pensa-o como encarnação do apolíneo. Em um dos Fragmentos póstumos 7 [126], ele afirma: “Penso interpretar ‘ingênuo’ corretamente, por ‘puramente apolíneo’, aparência da aparência, e sentimental, em compensação, por nascido da luta do conhecimento trágico e da luta.”<sup>209</sup> Lembremos também que a versão nietzschiana sobre a oposição antagônica não está tão distante da versão hölderliana<sup>210</sup>. Todavia, a maior influência que Nietzsche sofre na descrição de apolíneo e dionisíaco vem, sem dúvida, da distinção schopenhauriana entre a vontade e representação<sup>211</sup>. O dionisíaco nietzschiano, como metáfora da crueldade existencial, corresponde perfeitamente ao caráter da vontade schopenhauriana. Por outro lado, a aparência apolínea, ao cobrir com o véu luminoso, o “fundo negro” da existência, corresponde à representação schopenhaueriana, como sendo a ilusão que oculta o caráter trágico da vontade. Mas não seria um pouco precipitado atribuir às personificações nietzschianas (apolíneo e dionisíaco) uma correspondência tão próxima à vontade e representação de Schopenhauer? Será que a aparente proximidade não conduz a conclusões precipitadas? Afinal, seria possível interpretar, a vontade nietzschiana, na sua versão inicial, isto é, da época de *O nascimento*, com os mesmos termos da vontade schopenhauriana?

Uma aproximação quase literal entre as duas concepções da vontade ofereceu-nos Roberto Machado. Para ele, no período de *O nascimento*, Nietzsche segue, exclusivamente, a interpretação schopenhaueriana. “Os dois filósofos – afirma Machado – têm em comum a interpretação da vontade como única, universal”<sup>212</sup> – o que certamente significa descartar, da versão nietzschiana deste período, o caráter plural da vontade. Todavia, não se pode atribuir a Nietzsche uma adesão tão literal à vontade schopenhaueriana, mesmo porque, do mesmo período de *O nascimento*, há fragmentos que dizem justamente o contrário. Refiro-me aos Fragmentos póstumos do período de 1870-1871. Em alguns desses fragmentos,

<sup>209</sup> NIETZSCHE, F., **FP**, final de 1870 e abril de 1871, 7 [126]).

<sup>210</sup> Essa relação foi tratada na parte sobre Hölderlin.

<sup>211</sup> Essa relação foi tratada na parte sobre Schopenhauer.

<sup>212</sup> MACHADO, R., 2006, p. 216.

Nietzsche escreve: “A vontade é a forma mais geral do fenômeno”; “a vontade pertence à aparência [...] A vontade é já uma forma de fenômeno [...]” ou ainda:

Toda vida pulsional só nos é conhecida – devo acrescentar contra Schopenhauer – como representação e não segundo a sua essência; e pode-se mesmo dizer que a própria vontade de Schopenhauer é apenas a forma mais geral de algo que permanece inteiramente indecifrável [...] essa forma original da manifestação, a vontade [...], consegue, no entanto, uma expressão simbólica sempre mais adequada no desenvolvimento da música.<sup>213</sup>

Machado comenta tais fragmentos, mas não atribui a eles um valor considerável. Impõe-lhes outros fragmentos do mesmo período em que se nota a adesão integral à versão schopenhaueriana: “Na vontade só há pluralidade, movimento pela representação”; “A vontade é universal, a representação, o que diferencia.”<sup>214</sup>

A razão que conduz Machado a privilegiar os fragmentos em que se afirma o caráter universal da vontade é que estes correspondem à época das obras publicadas. Seus argumentos são embasados no critério de “livros publicados”, com efeito, associando-se os fragmentos supracitados sobre o caráter universal da vontade com *O nascimento*, o que comprovaria a preferência de Nietzsche sobre o caráter uno da vontade, negando quaisquer “razões diplomáticas”.<sup>215</sup> Afirma ele: “Parece-me, ao contrário, que o uno originário nietzschiano, quando pensado em O nascimento da tragédia como um princípio ontológico oposto à aparência fenomenal, é como a vontade schopenhauriana: único, eterno incondicionado.”<sup>216</sup> Mais adiante ele completa: “O que me faz concluir que o dionísíaco é fundado metafisicamente no uno originário, que é uma retomada à vontade universal de Schopenhauer, isto é, da vontade considerada como núcleo do mundo, essência das coisas [...]”.<sup>217</sup>

Mesmo aceitando as razões do comentador brasileiro de privilegiar o caráter uno da vontade, deste período, sobram resquícios de dúvida sobre os pensamentos nietzschianos no que tange à vontade. Não se pode negar, contudo, que Nietzsche teria

<sup>213</sup> NIETZSCHE, F., **FP**, 1870 1871 abril, 7 [165] e 7 [167]).

<sup>214</sup> Id. *Ibid.*, set 1870 – janeiro 1871, 5 [80]; 1871, 9[105-10].

<sup>215</sup> Em *O nascimento do trágico*, Machado afirma: “Assim, ao meu ver, no caso preciso de saber qual a posição de Nietzsche sobre a vontade, é preciso de voltar para *O nascimento da tragédia*. E a esse respeito não acho que haja no livro uma crítica a Schopenhauer, que, por ‘razões diplomáticas’, isto é, pelo fato de seus maiores amigos, como Rohde, Overbeck ou Wagner, serem schopenhauerianos, Nietzsche teria escondido.” (MACHADO, 2006, p. 217).

<sup>216</sup> Id. *Ibid.*, loc. cit.

<sup>217</sup> Id. *Ibid.*, loc. cit.

pensado, neste período, o caráter plural da vontade que é comprovado pelos fragmentos póstumos do mesmo período. O antagonismo entre os póstumos engendra uma série de complexidades sobre a questão. Quase no mesmo período, Nietzsche dá duas versões opostas sobre o caráter da vontade e isso é surpreendente, pensando que, nos seus escritos maduros, a vontade aparece como plural – fato que gera a dúvida se, desde *O nascimento*, Nietzsche não teria pensado o caráter plural da vontade, e mesmo assim, aderindo à versão schopenhauriana. Nisso consiste um verdadeiro problema, inviabilizando o projeto de juventude e tornando o livro “impossível”, ou superado antes de nascer. Segundo Machado, a “saída das antinomias” só é possível se a vontade nietzschiana for pensada em termos schopenhauerianos:

O que me faz concluir que o dionisíaco é fundado metafisicamente no uno originário que é uma retomada da vontade universal de Schopenhauer, isto é, da vontade considerada como núcleo do mundo, essência das coisas, força que eternamente quer, deseja e aspira”. “Só interpretando a vontade deste modo – acredita ele – é possível dar conta da tese do livro sobre a tragédia como relação entre o apolíneo e o dionisíaco.”<sup>218</sup>

Pode-se concordar com Machado até certo ponto, pois, pensando-se que a vontade corresponde ao uno primordial, que atua como dissolutor da individualidade, então, deve haver tal individualidade como parte da oposição para originar a noção de dissolução, ou melhor, do devir. É cabível pensar que haja oposição entre a criação apolínea e sua dissolução dionisíaca para pensar o devir. Este não pressupõe subsistência ontológica, algo como coisa em si, mas antes, relação de forças. E a força só se manifesta na presença de outra força, contrária a ela, o que quer dizer que ela não subsiste como núcleo ontológico. A citação a seguir, extraída da obra de Deleuze – “Nietzsche e a filosofia” elucidada melhor essa relação:

O verdadeiro problema não está na relação do querer com o involuntário e sim, na relação de uma vontade que comanda e uma vontade que obedece, e que obedece mais ou menos [...] A vontade bem compreendida só pode agir sobre uma vontade e não sobre uma matéria (os nervos, por exemplo) É preciso chegar finalmente à idéia de que em toda parte onde se constatam efeitos é porque uma vontade age sobre outra vontade. Diz-se que uma vontade é uma coisa complexa porque enquanto ela quer, quer ser obedecida, mas só uma vontade pode obedecer àquilo que a comanda. Assim o pluralismo encontra a sua confirmação imediata e seu terreno favorável na filosofia da vontade. E o ponto no qual se dá ruptura entre Nietzsche e Schopenhauer é preciso: trata-se justamente de saber se a vontade é uma ou múltipla. Todo o resto decorre daí; com efeito, se Schopenhauer é levado a negar a vontade, é primeiramente porque acredita na vontade do querer. É porque a vontade, segundo Schopenhauer, é uma em sua essência, que compete ao carrasco

<sup>218</sup> MACHADO, R., 2006, p. 218.

compreender que ele forma uma unidade com sua própria vítima: é a consciência da identidade da vontade em todas as suas manifestações que leva a vontade a negar-se, a suprimir-se na piedade, na moral e no asceticismo. Nietzsche descobre o que lhe parece ser a mistificação propriamente schopenhauriana: a vontade é necessariamente negada quando se coloca sua unidade, sua identidade.<sup>219</sup>

A análise de Deleuze, apesar de retratar a ruptura entre Nietzsche e Schopenhauer, a respeito da vontade, posterior a *O nascimento*, coloca uma questão fundamental para a nossa análise, a saber, a unidade da vontade leva necessariamente à negação, pois coloca em unidade as partes da colisão. A consciência dessa unidade leva necessariamente à renúncia, à compaixão e ao ascetismo – e nisso os resultados da filosofia da vontade de Schopenhauer correspondem aos pressupostos que a fundamentam. Ao contrário, Nietzsche, partindo dos mesmos pressupostos, inconsequentemente, chega a resultados diametralmente opostos e paradoxais, a saber, a afirmação da vontade. Portanto, a opção de Nietzsche pela vontade una, assim como ela aparece em *O nascimento*, revela uma incongruência que, por sua vez, invalida o projeto da juventude – o que leva seu autor a considerá-lo impossível.

Segundo Machado, a “impossibilidade” do livro diz respeito ao estilo e às personagens. No seu estudo sobre Zaratustra de Nietzsche (2001), apoiando-se no texto de Nietzsche intitulado Tentativa de autocrítica, &3, o comentador sugere que a autocrítica de Nietzsche não se dirige somente às principais personagens às quais o livro é dedicado, Wagner e Schopenhauer, mas também se dirige ao estilo utilizado no livro. A respeito disso, ele assinala que “a crítica ao estilo diz respeito à incompatibilidade que transparece no livro entre conteúdo de denúncia, a morte do trágico pelo saber racional, e a expressão da denúncia, a linguagem em que esta é formulada.”<sup>220</sup>

Machado embasa essa afirmação no seguinte trecho da Autocrítica: não deveria ter utilizado uma linguagem sistemática e conceitual: *deveria ter cantado*. E mais: “É pena que eu não me atrevesse a dizer como poeta aquilo que tinha então a dizer: talvez eu pudesse fazê-lo!”<sup>221</sup>

Além dessas razões que o comentador aponta, acredito que a impossibilidade do livro refere-se, antes de tudo, à concepção da vontade, utilizada naquele período, que conduz a conclusões incompatíveis. É cabível pensar também, que Nietzsche teria consciência

<sup>219</sup> DELEUZE, G. *Nietzsche e a filosofia*. Rio de Janeiro: Rio, 1976, p. 6.

<sup>220</sup> MACHADO, R. *Zaratustra*: tragédia nietzschiana. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001, p. 16.

<sup>221</sup> NIETZSCHE, F., AC, *KSA*, 1971, &3, p. 16 (KSA 1, AC, p. 15).

dessa incongruência pelo fato de ter pensado a vontade em termos plurais - o que resolveria o problema de *O nascimento*, caso utilizasse a versão plural da vontade – o que é comprovado pelos fragmentos póstumos do mesmo período. Mesmo tendo na mão essa solução entre o tom da afirmação e o caráter da vontade, ele, ao contrário, teria elegido a vontade uma que tornou polêmico o projeto da juventude. Uma pergunta sobre a razão dessa incongruência torna-se imprescindível. Com efeito, o que levou Nietzsche a eleger a vontade uma caso já tivesse pensado a sua versão múltipla? Uma possível resposta talvez consista, ao contrário do que Machado afirma, às “razões diplomáticas” para com seus amigos schopenhaurianos, entre os quais o ilustre Wagner. Este verá na obra nietzschiana uma boa maneira para a divulgação da sua missão. Nietzsche – jovem amigo de Wagner, fascinado pelo gênio musical – teria se oferecido a divulgar a empresa wagneriana na Alemanha do norte:

Nietzsche ofereceu-se para partir em missão a fim de criar grupos na Alemanha do Norte, que tardava em comover-se. Wagner não aprovou a idéia. Achava, talvez, que o sombrio jovem não era tão bom para os serviços exteriores. ‘Não’, disse lhe Wagner, ‘você tem que terminar, que publicar o seu livro. Assim servirá a minha missão.’<sup>222</sup>

Sem dúvida alguma, Wagner teria produzido em Nietzsche um efeito hipnótico. Evidentemente, aliado à causa wagneriana, o jovem filólogo, dedica seu livro a ele e à sua missão. A correspondência entre ambos revela mais do que amizade, ela revela um vínculo espiritual:

Caro amigo!

Nunca li um livro mais belo do que o seu! Tudo é magnífico! [...] Disse a Cosima: depois de ti, é a ele que mais amo [...].<sup>223</sup>

Obviamente, Nietzsche sabia ganhar o amor do seu venerado amigo. Essa razão talvez explique porque o filósofo elegeu a versão schopenhauriana da vontade, em detrimento da versão contida nos fragmentos póstumos (da época) em que se nota o afastamento da versão schopenhaueriana. Sim, Nietzsche teria pensado a vontade de outra maneira, diferentemente do que se apresenta em *O nascimento*, mas preferia estar de acordo com o schopenhaurismo de Wagner por “razões diplomáticas”.

---

<sup>222</sup> HALEVY, D. **Nietzsche**: uma biografia. Rio de Janeiro: Campus, 1989, p. 92.

<sup>223</sup> Id. *Ibid.*, p. 95.

Pensando a vontade, em sua forma fenomênica, ela aparece contendo em si dois movimentos – criação e destruição, personificados pelos dois impulsos artísticos da natureza - Apolo e Dionísio. Todavia, Apolo, mais tarde, deixa de ser um fator, justamente porque o apolíneo, como símbolo da racionalidade, usurpado pelo racionalismo nascente de Sócrates, alienou-se da sua metade fraterna e mumificou-se, com efeito, deixou de ser apolíneo, transfigurando-se em “esquematismo lógico”. É o que Nietzsche ressalta em *O nascimento*:

Aqui o pensamento filosófico sobrepassa a arte e a constringe a agarrar-se estreitamente ao tronco de dialética. No esquematismo lógico cristalizou-se a tendência apolínea: como em Eurípides, cumpre notar algo de correspondente e, fora disso, uma transposição do dionisíaco em efeitos naturalistas.<sup>224</sup>

Com a expulsão do dionisíaco, operado pelo socratismo, o apolíneo também perde o status de pulsão artística, transformando-se em prisioneiro no “labirinto” da racionalidade pura. É bem verdade também que a verdadeira oposição que *O nascimento da Tragédia* instaura não é a de apolíneo - dionisíaco, que explicita o elemento lúdico entre as pulsões vitais, mas a relação *reativa* de Sócrates com Dionísio. O jogo, a partir de Sócrates, cristalizou-se em otimismo lógico e a tragédia grega foi engolida pelas ondas gigantes da dialética.

A solução apolínea que a epopéia homérica encontra para dar brilho à existência, todavia, segundo Nietzsche, não foi capaz de conter a irrupção dionisíaca, que, aos poucos, dissolveu a individualidade no esquecimento e no êxtase dionisíaco – perfeitamente descrito nas “Bacantes” de Eurípides. Assim entra em cena a personificação dionisíaca para protagonizar na tragédia a reconciliação entre os princípios antagônicos. A arte trágica, segundo Nietzsche, aparece como a encarnação das pulsões artísticas da natureza a partir da ação mimética na qual se enfatiza não o conflito, mas a união fraternal entre ambos os princípios. Assim, a tragédia grega é vista por Nietzsche como aquele filtro mágico ou “escudo de Perseu” que transfigura a monstruosidade da existência em imagem que intensifica a vida. Portanto, é a reconciliação necessária entre os antagônicos que a tragédia grega enfatiza. Com tal reconciliação, Nietzsche não está muito longe da tradição inaugurada desde Schiller. Mas a reconciliação entre dois princípios antagônicos remete de certa forma a um procedimento dialético, procedimento que fora utilizado com propriedade pelos idealistas.

---

<sup>224</sup> NIETZSCHE, F. NT, 1994, &14, p. 89 (KSA 1, NT 14, p. 94).

Teria Nietzsche concebido, em sua versão inicial, a reconciliação da tragédia em termos dialéticos, pensando-se no que ele diz em *Tentativa de autocrítica* : “‘o deus desconhecido’ se escondia sob o capucho do douto, sob a pesadez e a rabugice dialética [...]?”<sup>225</sup> Essa autocrítica é sustentada também em *Ecce Homo* em que o autor denuncia o seu “cheiro hegeliano”.

A questão, se a tragédia de *O nascimento da tragédia* é pensada em termos dialéticos, é bastante discutida pelos comentadores, todavia, não se chega a um acordo satisfatório. Segundo Deleuze, não se deve, em hipótese nenhuma dialetizar<sup>226</sup> o pensamento nietzschiano, mesmo quando a questão é o trágico e a tragédia expostas em *O nascimento*. O argumento de recusa do tratamento dialético consiste no fato, segundo Deleuze, de Nietzsche, com a visão trágica, ter-se oposto à visão dialética e cristã. Enfatizando o papel negativo da dialética e o tom afirmativo de *O nascimento*, o filósofo francês nega a possibilidade de associar o antagonismo e a sua reconciliação operada pela tragédia com a dialética, pelo menos do tipo hegeliano. Embora, a verdadeira oposição que fundamenta o livro não seja entre o apolíneo e dionisíaco, mas entre Dionísio e Sócrates e de modo nenhum pode ser compreendida em termos de reconciliação dialética. Escreve Deleuze: “Dionísio e Apolo não se opõem como termos de uma contradição, mas antes como duas maneiras antitéticas de resolvê-la: Apolo, mediatamente, na contemplação da imagem plástica; Dionísio, imediatamente, na reprodução, no símbolo musical da vontade.”<sup>227</sup> Evidentemente, para o comentador francês, a dialética, no sentido hegeliano<sup>228</sup>, não cabe na concepção nietzschiana do trágico, uma vez que não há uma transformação dos antagonistas envolvidos na oposição em uma realidade mais elevada, em síntese, mas apenas duas formas antitéticas que se reconciliam em unidade. A representação simbólica do dionisíaco – a música irradia imagens apolíneas – o que quer dizer que a tragédia representa a unidade desses princípios, porém dominada por Dionísio. Este é o único personagem trágico que se descarrega em imagens apolíneas do sonho:

No decorrer de várias explosões sucessivas, o fundo primitivo da tragédia produz, por irradiação, esta visão dramática que é essencialmente um sonho... O drama é

<sup>225</sup> Cf: NIETZSCHE, F., AC, **KSA**, &3, p. 16 (KSA 1, AC 3, p. 14).

<sup>226</sup> Cf: DELEUZE, G., 1976, p. 8.

<sup>227</sup> Id. *Ibid.*, p. 8

<sup>228</sup> Vale observar que justamente o trágico representa o modelo dialético compreendido em termos de oposição de tese – antítese e a negação dessa oposição em síntese. O negativo ou a negação, neste caso, assume um papel primordial na dialética. Nega-se, por assim dizer, o sensível, o ilusório, em prol de um grau mais elevado – o supra-sensível, o verdadeiro.

---

portanto a representações de noções e ações dionisíacas, a objetivação de Dionísio sob uma forma e num mundo apolíneos.<sup>229</sup>

Lacoue-Labarthe, ao contrário, vê a versão nietzschiana por um foco dialético: “dialética da contradição que opõe e não cessa de refletir um ao outro, os dois princípios antagônicos.”<sup>230</sup> Segundo ele, é como metáfora da união dos sexos que se deve pensar a relação antagônica e a sua solução dialética. Todavia, Lacoue-Labarthe pensa a dialética não de modo semelhante a do modelo hegeliano, conforme o qual há de se alcançar, a partir da negação da oposição, um grau mais elevado de realidade. Esse progresso dialético não se dá enquanto “a contradição não cessa de refletir um ao outro”.

Sarah Kofmann<sup>231</sup>, em contrapartida, nega o tratamento dialético dessa relação e a concebe em termos de relação de forças, em cujo combate, o vencedor estabelece uma harmonia provisória que, logo em seguida, se perfaz em novo combate – o que quer dizer que a relação de forças no combate não se dissolve, mas conserva as diferenças que fulguram o conflito.

Ideia semelhante lança Lebrun em sua obra *O avesso da dialética*. O antagonismo das forças em conflito ele vê como simples alternância de posições, que, em seguida, se perfaz de novo. Para elucidar essa posição, Lebrun compara a noção de conflito, respectivamente em Leibniz e Nietzsche: “Assim que Deus decide criar alguma coisa, escrevia Leibniz, ocorre um combate entre todos os possíveis, todos os pretendentes à existência e os que apresentam maior perfeição – vencem.”<sup>232</sup> Sobressai desse trecho a idéia de perfeição que, por sua vez, remete à noção de finalidade, merecimento, por fim – valor. Mas a luta, na versão heracletiana, a que Nietzsche adere sem reserva, apresenta um caráter bem distinto, por assim dizer, contrário à versão leibniziana. “A prevalência” – diz Lebrun ao comentar a ideia nietzschiana de combate – “não será definida como mais bela, ou mais perfeita pela simples razão que ela não pode ter sido decidida.”<sup>233</sup> O combate sem finalidade inspira a noção de jogo e deste são excluídos quaisquer valores morais. O jogo está firmemente enraizado no âmbito estético. Não seria exagero dizer que, na tragédia grega,

---

<sup>229</sup> DELEUZE, G., 1976, p. 10.

<sup>230</sup> LACOUÉ-LABARTHE, F. *L'imitation des modernes*, 1976, p. 126-127.

<sup>231</sup> Segundo Kofmann, trata-se de uma “relação conflitual entre dois tipos de força, cada um por sua vez vencedor, o triunfo provisório de um dos dois lutadores dando a aparência de uma harmonia, enquanto a guerra e a luta são, de fato, permanentes” (KOFMANN, S. *Nietzsche e la scène philosophique*. Paris: UGE, 1979, p. 68-70).

<sup>232</sup> LEBRUN, G., 1988, p. 105.

<sup>233</sup> Id. *Ibid.*, loc. cit.



Nietzsche vê o aspecto de jogo. Esse caráter de jogo que permeia os pensamentos nietzschianos é bem enfatizado no escrito sobre Heráclito da *Filosofia na época trágica dos gregos*, datada do período de juventude:

Heráclito não tem nenhuma razão (enquanto Leibniz tem uma) para precisar provar que este mundo é mesmo o melhor possível; a ele basta que seja belo jogo inocente, do devir [...] Se quisermos propor a Heráclito a pergunta: por que o fogo não é sempre fogo? Por que ele ora é água, ora terra? Ele se contentaria a responder: é um jogo – não o tome pateticamente demais e, acima de tudo, não o tome de uma maneira moral.<sup>234</sup>

O que salta aos olhos quando observamos a noção de combate, na concepção nietzschiana, é o aspecto “diferença”. E este aspecto é fundamental na compreensão da relação antagônica. Diz Lebrun: “Um comportamento deve ser polêmico: só há viver quanto há distinguir-se do outro, ser autêntico, só há afirmar quando se põe uma separação irreduzível – faz-se sempre a guerra.”<sup>235</sup>

O elemento diferencial é o que não permite que a relação antagônica se cristalice em reconciliação dialética. A falta de finalidade que a versão nietzschiana enfatiza deve remover quaisquer resíduos dialéticos, sendo que o combate trágico só revela um espetáculo artístico.

Para elucidar e enfatizar ainda mais o caráter não dialético do antagonismo trágico e a sua reconciliação, cabe ressaltar que, na encenação trágica, o único personagem trágico foi Dionísio. E como Deleuze sublinha: “[...] o único tema trágico são os sofrimentos de Dionísio, sofrimentos da individuação, mas reabsorvidos no prazer do ser original; e o único espectador trágico é o coro, porque ele é dionisíaco [...]”.<sup>236</sup>

Dito de outra maneira, o apolíneo serve como revelador daquilo que não é comunicável. Por meio das imagens apolíneas vem à tona o dionisíaco e isso não se pode compreender pela dialética.

Uma importante contribuição para elucidação da inconsistência de um tratamento dialético da posição nietzschiana nos oferece a análise de Lebrun sobre a interpretação de Heráclito feita por Hegel e Nietzsche. Segundo Lebrun, a interpretação hegeliana não enfatiza o conflito. Este é somente “o avesso de uma totalização sem descanso,

<sup>234</sup> NIETZSCHE, F., FT, 2004, p. 259 (KSA 1, FT 7, p. 831).

<sup>235</sup> LEBRUN, G., 1988, p. 111.

<sup>236</sup> DELEUZE, G., 1976, p. 10.

de uma harmonia imperialmente desenvolvida.<sup>237</sup> Não é o confronto que expressa a justiça, mas, ao contrário, esta resulta do conflito. Portanto, Hegel não vê um enfrentamento real na versão heracletiana.

Exatamente ao contrário pensa Nietzsche quando se refere a Heráclito. Ele mostra que os contrários conservam a sua diferença, igual os lutadores na luta, como alternância de domínio. A luta não é, como Hegel pensa, a necessária renúncia das diferenças – em uma luta disfarçada em que os participantes são falsos adversários. A luta encontra o seu sentido em si mesma expressa em alternância de domínio:

Todo o devir nasce da luta dos opostos; as qualidades determinadas que nos aparecem como duráveis exprimem somente a preponderância momentânea de um dos combatentes, porém a guerra jamais chega ao seu fim; a luta se estende por toda a eternidade.<sup>238</sup>

A eternidade suprime qualquer finalidade. Assim aparece de forma perfeita a diferença entre as duas versões. A guerra hegeliana, como diz Lebrun, é exposição contínua de uma solução, a paz final. Dito de outra maneira, na luta, Hegel vê o meio para a unificação dos contrários, enquanto Nietzsche vê o próprio sentido do devir.

Retomando a relação entre o apolíneo e o dionisíaco, relação que descreve a concepção nietzschiana sobre o conflito trágico encenado na tragédia grega, faz-se necessário, a fim de compreender melhor tal relação, analisar os elementos constitutivos da tragédia, com efeito, a música, por um lado, e a cena e a palavra, por outro. A tragédia, por si só, realiza a transfiguração de um fenômeno natural – dionisíaco selvagem – em obra de arte, pela ação mimética. A tragédia explicita a reconciliação fraternal entre as expressões artísticas da música, da palavra e da cena. Transformar a cruel sabedoria de Sileno, pela encenação trágica, em saber artístico, foi a missão da tragédia grega. Trata-se, evidentemente, de uma transposição, pela imitação, do horrível da natureza para o palco da tragédia. Mas qual a razão desta transposição? Com efeito, o que levou o grego a criar a sua tragédia?

Para responder a essa pergunta e trazer à luz a sua original concepção sobre a tragédia grega, Nietzsche recorre às especulações existentes sobre o coro da tragédia, este como sendo a origem da tragédia. Segundo o filósofo, esse problema carecia de um tratamento sério e profundo e ele se impõe a tarefa de investigá-lo em sua raiz – o coro:

---

<sup>237</sup> LEBRUN, G. 1988, p. 102.

<sup>238</sup> NIETZSCHE, F., FT, 2004, p. 258 (KSA 1, FT 5, p. 825).

“Creio não estar afirmando uma enormidade quando digo que o problema dessa origem não foi até agora uma só vez seriamente levantado e, por isso mesmo, muito menos solucionado [...]”.<sup>239</sup>

No princípio, Nietzsche descarta quaisquer tentativas de se pensar o coro como o meio de retratar a vida social, representando a lei inexorável dos costumes: “[...] como se a imutável lei moral fosse representada pelos democráticos atenienses no coro popular [...]”<sup>240</sup> Essa interpretação sócio-política de Aristóteles, que também caberia perfeitamente a Hegel, é insustentável, segundo Nietzsche, por ter sido totalmente excluída da sua origem puramente religiosa.

Nietzsche descarta também a ideia schlegeliana do “espectador ideal”, segundo a qual o coro é a encarnação do público ideal. Essa visão também não se sustenta pelo fato de que o público ideal não teria podido distinguir a realidade da representação cênica. O espectador precisa ter consciência de que, no palco do teatro, se passa uma ação cênica. Embora o espectador sem espetáculo conduza a uma concepção cheia de absurdo e distorções sobre a concepção de arte e, em especial, da arte trágica.

Bem mais interessante, segundo Nietzsche, é a concepção schilleriana sobre o coro trágico, como metáfora de “muralha viva” cuja missão é preservar o efeito poético, servindo como guardião do palco trágico. Schiller – segundo Nietzsche – considerava o coro “como uma muralha viva que a tragédia estende à sua volta a fim de isolar-se do mundo real e de salvaguardar para si o seu chão ideal e a sua liberdade poética.”<sup>241</sup> É como se o coro construísse uma rede brilhante e tampasse a naturalidade da existência, permanecendo no seu círculo ideal e poético.

O que se nota na interpretação schilleriana é que o coro é pensado mais em termos apolíneos. Certamente, Schiller reconhece no coro a origem da tragédia, assim como Nietzsche, mas diferentemente deste, o poeta o julga apenas apolineamente. Todavia, para Nietzsche,

[...] o grego construiu, para este coro, a armação suspensa de um fingido estado natural e colocou nela fingidos seres naturais. Sobre tais fundamentos a tragédia cresceu muito e, na verdade, por causa disso, ficou desde o começo desobrigada de efetuar uma penosa retratação servil da realidade.”<sup>242</sup>

<sup>239</sup> NIETZSCHE, F. NT, 1994, &7, p. 51 (KSA 1, NT 7, p. 52).

<sup>240</sup> Id. Ibid., &7, p. 52 (KSA 1, NT 7, p. 52).

<sup>241</sup> Id. Ibid., &7, p. 54 (KSA 1, NT 7, p. 54).

<sup>242</sup> Id. Ibid., &7, loc. cit. (KSA 1, NT 7, p. 55).

Com isso, Nietzsche quer dizer que o coro da tragédia encarna, ou melhor, revela o entusiasmo dionisíaco. Entusiasmo “de um superpotente sentimento de unidade que reconduz ao coração da natureza.”<sup>243</sup> O coro como fenômeno artístico representa a embriaguez dionisíaca por meio dos servidores de Dionísio – os sátiros. Justamente estes servidores, representados pelo coro da tragédia, enunciam a verdade mais profunda da natureza “de que a vida, no fundo das coisas, apesar de toda a mudança das aparências fenomenais, é indestrutivelmente poderosa e cheia de alegria.”<sup>244</sup> Além da simples imitação da realidade natural, a tragédia grega vai ainda mais longe ao revelar o poder mágico da arte de transfigurar a cruel sabedoria de Sileno em uma alegria perene: “A arte não é apenas imitação da realidade natural, mas precisamente suplemento metafísico dessa realidade natural, colocada junto dela a fim de superá-la.”<sup>245</sup>

Mas esse fenômeno dionisíaco só é possível, segundo Nietzsche, por meio da música. E aqui a herança schopenhaueriana soa em Nietzsche de forma bastante elevada. A música, segundo Schopenhauer, possibilitava o acesso direto ao núcleo do ser, a vontade. O autor de *O mundo*, não inclui a música entre as outras artes que, em sua hierarquia, apresentam a objetivação da vontade. Entre todas as artes, como vimos, o lugar mais elevado cabe à tragédia, por esta denunciar o caráter vã da existência e conduzir o homem à renúncia da vontade. A música vai ainda mais longe, pois ela não é uma reprodução da ideia, “não representa objetos particulares (as obras de arte não são outra coisa) [...] As artes não objetam, portanto, a vontade, diretamente, mas por intermédio das idéias.”<sup>246</sup> Ela, a música, “vai para além das ideias, é completamente independente do mundo fenomenal [...], ela fala do ser”<sup>247</sup> ao acessar diretamente a vontade. Ela traduz por meio dos seus (fenômenos sonoros) sons, “o que se passa na natureza” dos seus graus inferiores aos superiores. A música é a própria linguagem da vontade, ela gera representações fenomenais, assim como a vontade gera, por meio do intelecto humano, o mundo fenomênico. Todavia, “ela nunca exprime o fenômeno, mas a essência íntima, o interior do fenômeno, a própria vontade.”<sup>248</sup>

A visão de Schopenhauer sobre a música revela uma considerável diferença no que tange ao propósito da arte. Se a tragédia, ao mostrar o lado sombrio da existência, conduz à renúncia da vida, a música parece ter efeito justamente contrário – a sua afirmação. A

<sup>243</sup> NIETZSCHE, F. N.T, 1994, &7, p. 55 (KSA 1, NT 7, p. 56).

<sup>244</sup> Id. Ibid., &7, p. 55 (KSA 1, NT 7, p. 56).

<sup>245</sup> Id. Ibid., &24, p. 140 (KSA 1, NT 24, p. 151).

<sup>246</sup> SCHOPENHAUER, A., **MVR**, 2004, &52, p. 270 (SW MVR, I/1, &52, p. 323).

<sup>247</sup> Id. Ibid., &52, p. 271 (SW, MVR I/1, & 52, p. 323).

<sup>248</sup> Id. Ibid., &52, p. 275 (SW, MVR I/1, & 52, p. 328).

música instaura uma satisfação que, certamente, recusa a renúncia da vontade. Ela afirma. E esse seu caráter está mais condizente com a interpretação nietzschiana do que com a negação schopenhauriana. Nessa direção aponta a análise de Jean Marie Schaeffer<sup>249</sup> ao afirmar que a música, como sendo expressão direta da vontade, sempre termina consonante, traduzido como satisfação e que, portanto, não é negação da vontade.

A música é, para Nietzsche, "a força dionisíaca da transformação mágica", com o seu poder incrível de transfiguração (*Verklärung*), que desvela o próprio caráter de toda arte. A preponderância dionisíaca sobre o apolíneo, simbolizada pela arte musical, transforma, pelo seu poder artístico, o fundo tenebroso da existência em prazer primordial, "prazer primordial percebido inclusive na dor"<sup>250</sup> em que se sente a "alegria pelo aniquilamento do indivíduo."<sup>251</sup>

Pode-se dizer, portanto, que o diálogo entre o apolíneo e o dionisíaco no âmbito da arte trágica mira a expressão da vontade, em uma versão simbólica. Nesse sentido, o símbolo revela o que não foi possível ser revelado. Justamente por isso, a arte trágica é o meio mágico de representar, a partir da aparência apolínea, o dionisíaco, com efeito, o que não se podia representar diretamente. Nesse sentido, Machado precisa: "um só pode aparecer simbolizado pelo outro, isto é, deixado de ser ele mesmo."<sup>252</sup>

O simbolismo musical, pensado nesses termos, transfigura a arrepiante sabedoria de Sileno em algo que atrai à existência e, portanto, em algo prazeroso, embora ele force a transfiguração apolínea. A transfiguração, assim concebida, não deixa margem para pensar a música, assim como Schopenhauer o faz - como expressão direta da vontade. Além do mais, a música produz imagens apolíneas, "a melodia incessantemente geradora lança à sua volta centelhas de imagens"<sup>253</sup>, em busca de uma personificação mais perfeita para a sabedoria dionisíaca. Justamente por isso, a música origina a arte trágica porque nela operam em conjunto o apolíneo (ritmo e cadência) e o dionisíaco (a melodia) de maneira perspicaz, engendrando a visibilidade e a plasticidade da representação teatral da tragédia. Assim, a tragédia alcança o ápice da expressão simbólica da vontade. Esse caráter produtivo da música, que fundamenta a arte trágica, que é, simultaneamente, a base da concepção nietzschiana da tragédia, revela-se bem diferente do caráter que Schopenhauer atribui à mesma. Para ele

---

<sup>249</sup> Cf. SCHAEFFER, J. M. *L'Art de L'âge modern*. Paris: Gallimard, 1992, p. 260.

<sup>250</sup> NIETZSCHE, F.. *N.T.*, 1994, &4, p. 41 (KSA 1, NT 4, p. 41).

<sup>251</sup> Id. *Ibid.*, &16, p. 101 (KSA 1, NT 16, p. 108).

<sup>252</sup> MACHADO, R. 2006, p. 223.

<sup>253</sup> NIETZSCHE, F., *op. cit.*, &6, p. 49 (KSA 1, NT 6, p. 49).

(Schopenhauer), a música é meio de contemplação da vontade em cujo efeito atua o sujeito puro do conhecimento. Nietzsche, ao contrário, atribui a ela “a força hercúlea [...] que, chegando na tragédia à sua mais alta manifestação, sabe interpretar o mito com nova e mais profunda significação; de tal modo que já tivemos antes de caracterizar isso como a mais poderosa faculdade da música.”<sup>254</sup> A música é essencialmente transfiguradora. Desse seu caráter deriva o prazer, a alegria e a sedução pela existência, com outras palavras, a afirmação. É isso que estabelece linhas limítrofes entre Nietzsche e Schopenhauer desde *O nascimento*. Esse papel diferente que Nietzsche atribui à música, opera, por sua vez, uma transformação no próprio entendimento da tragédia. Vista por Schopenhauer como o meio mais propício para levar o indivíduo à renúncia da vontade e, portanto, à vida, a tragédia, para Nietzsche, pelo seu poder de transfiguração, cumpre papel justamente inverso, com efeito, serve para a afirmação integral da vida. Não o conhecimento, mas a ação é o que está em jogo na concepção nietzschiana, uma ação transfiguradora sob a regência do simbolismo musical. O símbolo transfigura o sentimento de existência vã, ao produzir imagens artísticas que seduzem à existência. Esse é o poder mágico da arte e, em especial, de arte trágica, um poder que o primeiro filósofo trágico sabia, como nenhum outro, encontrar e aproveitar.

A relação simbólica efetuada pela arte trágica aproxima a dualidade nietzschiana com a noção de sublime de Kant. Tal aproximação é bastante explorada por Roberto Machado, segundo o qual, é possível pensar a beleza apolínea e a embriaguez dionisíaca em termos do belo e do sublime kantiano. Apoiando-se no Fragmento Póstumo 7 [46]<sup>255</sup> do final de 1870 e abril de 1871, Machado insiste que a ideia de sublime aparece na concepção nietzschiana da tragédia. Todavia – nota o comentador – o sublime não se deve associar com o dionisíaco, mas com o trágico. Nesse sentido, o sublime deve explicitar a relação entre o dionisíaco e o apolíneo representados pela arte trágica. Nietzsche, apesar de não utilizar frequentemente a noção de sublime, no §3 de “A visão dionisíaca do mundo” ele a profere da seguinte maneira:

Importa antes de tudo transformar o pensamento de desgosto com respeito ao horror e ao absurdo da existência em representações que permitem viver: são o sublime como sujeição artística do horror e o ridículo como alívio artístico do desgosto e do absurdo. Esses dois elementos entrelaçados estão unidos em uma obra de arte que imita a embriaguez, que joga com a embriaguez.<sup>256</sup>

<sup>254</sup> NIETZSCHE, F., N.T, 1994, &10, p. 71 (KSA 1, NT 10, p. 73-74).

<sup>255</sup> Id., FP, KSA, 1971, 7 [46] do final de 1870 e abril de 1871 diz: “Se o belo repousa [beruht] sobre um sonho do ser, o sublime repousa sobre embriagues do ser”

<sup>256</sup> Id., VD 3, KSA 1971, 1, p. 567.

Este trecho reforça o papel da tragédia como veículo de transformação do horror em sublime, com efeito, da transfiguração do horrível da natureza (dionisíaco) em sublime. Para fundamentar a aproximação do par nietzschiano com o sublime de Kant, Machado insiste na desproporção entre o apolíneo e o dionisíaco assim como em Kant, entre a imaginação e razão; em Schiller, entre o sensível e supra-sensível; em Schopenhauer entre a representação e a ideia. Um só pode revelar-se pelo outro. Assim é na tragédia:

Na tragédia a aparência é saboreada não mais como aparência, como no caso da arte da beleza (a epopéia), mas como símbolo, como signo de verdade. A tragédia, arte simbólica, arte em que a verdade é simbolizada, expressa a verdade dionisíaca através de aparência, da ilusão apolínea da beleza, diferentemente da epopéia, em que a beleza é um véu que oculta a verdade. O acordo discordante característico de sublime – em contraposição do acordo harmonioso do belo, que só é possível pela exclusão, pela essência aterrorizadora do mundo – se dá em Nietzsche entre o apolíneo e o dionisíaco, entre as belas formas e a verdade profunda e informe, proveniente do seu discordo inicial. Neste sentido a tragédia é a arte sublime que produz o domínio simbolizado do monstruoso da natureza.<sup>257</sup>

Por essa passagem da obra de Machado, conclui-se que a tragédia exerce justamente esse jogo de figuras em que se revela, o que não pode ser diretamente revelado – o dionisíaco. É portanto – como o comentador ressalva: “A impossibilidade de uma apresentação direta de Dionísio exige a intervenção de Apolo”.<sup>258</sup> Com os dois inspiradores da tragédia grega, esta passa a constituir um mundo artístico paralelo ao mundo natural, mundo em que se opera a transformação mágica de natureza em arte, na qual desaparece toda renúncia e negação, trazendo à tona a bênção que a arte dá à existência.

Desde o início da nossa pesquisa, O nascimento da tragédia tem lugar privilegiado na nossa análise, principalmente neste quarto capítulo, dedicado ao trágico. O livro, em termos gerais, constrói-se, portanto, sobre dois pólos que desvelam os traços fundamentais do pensamento ocidental, que podemos denominar pré e pós-socrático. Por um lado, Nietzsche desenha o sentido da existência trágica baseada no *pathos* artístico, que encontra o seu ápice na filosofia de Heráclito. Esta é, por assim dizer, a visão homérica da existência. Por outro lado, Nietzsche faz um raio X da concepção teórica inaugurada por Sócrates em cuja raiz reside a moral - o alvo principal da sua crítica. Essa oposição revela duas dimensões de vida irreconciliáveis: a da consciência moral que entra em vigor a partir de

<sup>257</sup> MACHADO, R. 2006, p 223.

<sup>258</sup> Id. Ibid., p. 224.

Sócrates e a do *pathos artístico* que jazia no mundo homérico–heracletiano e que é, conforme Nietzsche, a verdadeira expressão do *pathos* trágico.

A consciência moral é o paradigma que norteia a especulação filosófica no geral, desde a época de Sócrates e Platão e, em particular, no que diz respeito às reflexões sobre o trágico, desde Aristóteles até Nietzsche. Tentamos mostrar, ao longo desse estudo, que a *consciência moral* se encontra na raiz da toda história da concepção teórica em que o problema da verdade tem valor absoluto. Se a “verdade” constitui o principal alvo dessa concepção é porque ela “serve” como segurança e, por conseguinte, cumpre anseios morais. Pouco importam, nesse caso, as razões puramente epistemológicas. A “verdade” é concebida, pela concepção teórica, como sendo a pedra fundamental sobre a qual é possível construir a felicidade. Os três pilares fundamentais: “verdade – segurança – felicidade” descrevem aquela disposição teórica que aqui nós denominamos de consciência moral.

No meio dessas reflexões sobre o valor da verdade surge a seguinte pergunta: o que o trágico tem a ver com a verdade? Por fim, qual será a relação entre a verdade, promovida pela concepção teórica e o trágico – um problema puramente estético? Apressados a responder, podemos dizer que, em todo percurso pré-nietzschiano sobre o trágico e a tragédia, a verdade, sempre sutil e disfarçada, encontra meios para entrar na cena como o termo final que deve resolver, apaziguar e, por fim, concluir a colisão trágica, imobilizando as forças conflitantes. À maneira hegeliana, a concepção teórica, utiliza-se da soberba dialética para suprimir o conflito, considerando-o apenas como um degrau no percurso teleológico da razão.

Diferentemente da concepção teórica e a subjacente a ela, consciência moral, Nietzsche opera uma inversão radical do paradigma, a partir do foco do *pathos* artístico e, com isso, a esperança de devolver à vida a sua efetividade plena.

Nietzsche encontra na arte e, em especial, na arte trágica, uma expressão radicalmente nova, estética, desvinculada de qualquer sentido moral. Tanto no antagonismo como na reconciliação, são descartadas quaisquer conotações morais. Em todos os precursores de Nietzsche, o trágico é compreendido a partir da consciência ética, como se ele fosse um símbolo da *enteléquia* da natureza humana, um processo de formação moral, por meio do qual, a dignidade moral humana se revela em sua dimensão absoluta.

Para Nietzsche, avesso a todas as concepções moralizantes, a justificação e a afirmação da vida não se baseiam em um suporte moral, mas na arte, em uma vida como obra



de arte. A metafísica da arte de Nietzsche perfaz – sob a regência do *pathos* artístico – o mundo e a vida em todas as suas configurações. Nós não temos impressão de que esse novo prisma dá amparo a uma nova visão da vida e da condição humana, muito diferente da enfatizada pela concepção teórica? Explicitamente aparece no quadro do tema o eixo norteador da consciência moral: sentido – segurança, por um lado, e o rompimento que ocorre neste mesmo eixo pelo agir criativo, por outro. Toda arte é afirmação, pois é expansão, multiplicação das possibilidades e das perspectivas. Compreender a arte por um prisma moral – o que ocorre nas concepções moralizantes sobre a tragédia – significa, para Nietzsche, submeter a arte trágica à determinação teleológica da razão, torná-la clara e previsível, como se de cálculo matemático se tratasse; significa, amputar da arte a sua principal dimensão que consiste em irradiar perspectivas, em criá-las.

Comparada com tais concepções, independentemente da originalidade de cada uma, a marcante *fórmula dionisíaca* que permeia a visão estética e revela a vida na sua efetividade plena, apresenta o contraponto à consciência moral e à concepção teórica que a sustenta, aspecto notável que delineia a sua inédita filosofia. Nietzsche aparece como um solitário pensador trágico que reservou para si o direito de ser o primeiro.

**CONSIDERAÇÕES FINAIS**

## Nietzsche e a filosofia do porvir

Ao fim de nosso itinerário interpretativo, cujo propósito era asseverar uma releitura a partir do *pathos artístico*, com ênfase em apenas duas questões fundamentais da filosofia nietzschiana, a saber, o problema do trágico e a discussão em torno da linguagem, chegamos ao ponto do qual partimos, com efeito, a questão que moveu a presente interpretação: se é possível reconhecer na filosofia nietzschiana um rompimento definitivo com os pressupostos metafísicos e morais da concepção teórica. Antecipando uma possível objeção que julga essas duas questões como insuficientes e inconsistentes para se enunciar um rompimento definitivo com os pressupostos metafísicos e morais que norteiam a concepção teórica, respondemos que tal objeção teria legítimo direito. Todavia, acreditamos que seja possível a aplicação dessa releitura a partir do *pathos artístico* a toda herança nietzschiana, embora acreditemos que as questões aqui tratadas, que enfatizam os impulsos artísticos, apareçam como alicerces das futuras considerações do filósofo, tais como: a transvaloração de todos os valores, a vontade de poder, o além do homem e o eterno retorno etc. Caso seja legítima a interpretação que uma releitura a partir do *pathos artístico* se propõe, seria legítimo então desconfiar da posição heideggeriana, segundo a qual, Nietzsche não teria conseguido romper com os pressupostos ontoteológicos e permaneceu vinculado à tradição como seu último representante.

Ao especular sobre esse rompimento ou não de Nietzsche com os pressupostos metafísicos e morais, a questão começa a girar em torno do lugar e da função que o filósofo desempenha nesse grandioso edifício do pensamento humano que é a história da filosofia. Portanto, não se trata apenas de declarar que Nietzsche rompeu com a metafísica e com seus pressupostos morais, mas de analisar, sobretudo, os impactos que ele provoca na figura filosófica. A impressão de que a filosofia de Nietzsche não poderá ser analisada de modo semelhante às outras filosofias, com efeito, não poderá ser avaliada pelos mesmos critérios aplicados a elas, é muito forte, embora justifique a peculiaridade da nossa releitura centrada na dicotomia *pathos artístico versus consciência moral*. Como último argumento em favor do rompimento, cabe uma breve consideração sobre a importância da filosofia nietzschiana para a filosofia do porvir.

Heidegger, em seu ensaio, *O que é isto a filosofia* indaga sobre a direção da filosofia, ou melhor, sobre a sua destinação. A filosofia, nesse caso, é pensada, sobretudo, como metafísica e como tal, ela deve incluir em sua figura, necessariamente, o filósofo Nietzsche, uma vez que ele é, conforme entende Heidegger, o último metafísico.

Courtine, ao comentar a posição heideggeriana sobre o destino da filosofia, vê a metafísica como uma figura que, ao longo do seu percurso, tende ao preenchimento. Preenchimento que, determinado por uma necessidade da própria filosofia, por uma entelêquia da razão, tende a chegar ao fim<sup>259</sup>, isto é, no sentido positivo assim como Heidegger a entende, realizar as suas potências: “A destinada” – diz Courtine – “no sentido que a metafísica descreveu em sua história a figura de um único e mesmo destino, ou melhor, destinamento (‘Geschick’).”<sup>260</sup> Isso quer dizer que a metafísica aberta pelo gênio grego se configura a partir de várias nuances de um e mesmo desenho unidos por uma tendência interna da razão de chegar a sua plena realização ou acabamento. Em direção ao seu acabamento, a metafísica encontra muitos obstáculos, dentre os quais cabe destacar o criticismo kantiano, que impôs, provisoriamente, a essa tendência racional limites intransponíveis, que, só por um golpe de mestre do idealismo, seriam derrubados em nome da razão e sua destinação. Nesse sentido, Schelling afirma que: “Com a crítica a filosofia não chega ao fim”<sup>261</sup>. Mas com o idealismo parece que esse fim encontra a sua verdadeira realização. Diz Heidegger: “O fim da filosofia é o lugar, é aquilo em que se reúne o todo de sua história, em sua extrema possibilidade.”<sup>262</sup> Esse acabamento parece que se realiza a partir do historicismo hegeliano, mas Heidegger insiste que talvez esteja na hora

[...] de liberar aquela que foi a possibilidade primeira, possibilidade original, não no sentido de que se haveria simplesmente apresentado em primeiro lugar e em relação a que sempre se pode dizer que afinal das contas uma outra ‘escolha’ inicial haveria sido possível, mas porque essa possibilidade é já origem de possibilidades, origem possível de experiências novas?<sup>263</sup>

<sup>259</sup> Aqui Courtine retoma a interpretação heideggeriana de fim (*Bedürfnis*) no sentido positivo

<sup>260</sup> COURTINE, J. F. **A tragédia e o tempo da história**. São Paulo: 34, 2006, p. 21.

<sup>261</sup> SW, I, 152

<sup>262</sup> HEIDEGGER, M. **O fim da filosofia e a tarefa do pensamento**. São Paulo: Abril Cultural, 1973 (Os Pensadores), p. 270.

<sup>263</sup> Cf. COURTINE, J. F., op. cit., p. 34.

Experiências novas e novas escolhas, segundo Heidegger, só podem advir pelo “gesto mesmo da destruição da tradição; assim a destruição liberta [...]”.<sup>264</sup> Um gesto - podemos completar - que Nietzsche teria inaugurado com seus golpes de martelo. O mesmo Heidegger reconhece isso ao afirmar que a ideia de martelo

[...] possui um sentido múltiplo: ela não significa que se deva ferir grosseiramente ou destruir. Significa, antes, fazer jorrar, a golpes redobrados, a consistência e a essência, a estrutura da pedra. Significa, antes de tudo: experimentar todas as coisas com o martelo, perceber se elas soam ocas, perguntar se ainda possuem gravidade e peso, ou se todo peso foi retirado delas.<sup>265</sup>

Evidentemente Heidegger aponta para um recomeço, para outra escolha e outra possibilidade. Mas onde se devem procurar as fontes originárias dessa nova possibilidade, que deve surgir por um ato de destruição? Talvez se deva procurar no entendimento do *pathos* artístico. Platão, Aristóteles e Heidegger, concordam plenamente que a origem, ou melhor, o *arché* da filosofia se deve procurar no *pathos*<sup>266</sup>. Nesse caso, os grandes sacerdotes da razão – Platão e Aristóteles, ao considerar o *pathos*, como *arché* da filosofia, reconheceram, curiosamente, a origem não racional da filosofia. Não seria isso um depoimento em favor da arte e da criação, uma vez que o *pathos* é uma *disposição afetiva fundamental do qual algo surge*, algo se cria, enfim, nesse caso, cria-se a filosofia. Heidegger tem razão ao afirmar que é por um ato de destruição que se pode retornar as fontes originárias da filosofia nas quais pode surgir uma nova remeça e um novo destino a partir de um *pathos* que cria. Não se trata, nesse caso, de um *pathos* artístico?

A necessidade da destruição da metafísica deriva do fato de que os nortes da concepção teórica - a razão, o conceito e a verdade foram impotentes de manter em aberto a pergunta pelo sentido do ser. O conceito não fora capaz de de-finir o ser, pois, o conceito de ser – nos diz Heidegger - é indefinível. O conceito fecha, a metáfora abre. A poesia e arte viram a clareira do ser e o poeta e o artista - seus guardiões.

Todavia as novas perspectivas diante da filosofia exigem não tanto a destruição da metafísica, como diz Heidegger, mas antes aquela vontade de verdade que a sustenta. Nietzsche, em *O crepúsculo dos ídolos* denuncia o destino irreversível dessa vontade que se

<sup>264</sup> COURTINE, J. F., 2006, p. 34.

<sup>265</sup> HEIDEGGER, M. **Nietzsche**. Tradução Pierre Klossowski. Paris: Gallimard, 1961, 2 v. p. 66, v. I.

<sup>266</sup> A questão do *Pathos*, como sendo a origem da filosofia, foi tratada na introdução. Cf. Introdução, p. 14.

move em rumo à sua autodestruição. O último ponto de *Historia de um erro*<sup>267</sup> mostra exatamente isso. O principal protagonista desse processo destrutivo-constutivo é Zaratustra que, na travessia de todo niilismo, junto a todas as suas etapas, chegou, por fim, a revelar a verdadeira face da verdade: a forjada ilusão.

Se a verdade é a terra firme da metafísica, da moral e da ciência, os golpes de Nietzsche parecem bastante acertados. A desmistificação da verdade operada pela filosofia do martelo, de modo consequente, em todos os seus escritos, abre novas perspectivas e possibilidades antes “proibidas” pela própria verdade e por seu esquematismo lógico. A irrupção do perspectivismo, mediante a destruição da verdade, talvez permita olhar a filosofia sob o foco da experiência estética. Talvez permita que ela se desloque do eixo tradicional - *sentido e segurança* para o eixo do *pathos artístico* - criação e expansão. Fazer filosofia, não significa revelar perspectivas inéditas, novas possibilidades, criá-las, seguindo a trajetória de uma vida efetiva? O destino da filosofia não depende justamente desse recolhimento do material da “galeria das belas artes da filosofia” e em configurá-lo de acordo com as perspectivas do artista filósofo? Criar filosofia caso não haja verdade para censurar não seria hoje a possibilidade de uma nova destinação? O negligenciar de “*veritas*” não seria a aposta da possibilidade da criação? A censura da verdade não resultaria na irrupção do poder artístico? A filosofia de Nietzsche não seria um riso pascaliano diante da seriedade sóbria dos embriagados pela verdade que ainda não presenciaram a sua morte e ainda não compareceram ao seu velório? Nietzsche derruba os ídolos teóricos para libertar o “Dionísio acorrentado” para, depois de um longo asilo, reencontrar novamente o Apolo e celebrar a sua união trágica, reinaugurando o jogo. Um jogo que, talvez tivesse inspirado Heidegger a procurar nova possibilidade e nova remessa. Despertado pelas marteladas nietzschianas, Heidegger exigiu a imediata execução da metafísica pelo crime infligido pelo esquecimento do ser, acusando também aquele que o despertou. Heidegger, porém, parece ter negligenciado o fato de que o assassinato havia sido consumado irreversivelmente pelo primeiro filósofo trágico. Nietzsche parece ser o primeiro a traçar um novo destino da filosofia a partir da arte em que tudo se encontra justificado. Nessa nova destinação, é justificado errar o caminho, caso não haja um; é justificável declarar alguns passos impossíveis, caso a possibilidade deva ser traçada, é

---

<sup>267</sup> No último ponto de *Historia de um erro* Nietzsche diz: “O verdadeiro mundo, nos o expulsamos: que mundo resta? O aparente, talvez?... Mas não! Com o verdadeiro mundo expulsamos também o aparente. (Meio dia; instante da mais curta sombra; fim do mais longo erro; ponto alto da humanidade; INCIPIT ZARATUSTRA.)” (NIETZSCHE, F. **O crepúsculo dos Ídolos**. Tradução Rubens Rodrigues Torres Filho. São Paulo: Abril Cultural, 1974 [Os Pensadores], &5, p. 77).

justificável rir e dançar mesmo quando a trágica melodia do réquiem se estenda no palco; é justificável – diria Nietzsche – porque a arte justifica.

Quer primeiro filósofo trágico, quer primeiro explorador da verdadeira face da verdade, Nietzsche aparece como solitário pensador que, para “além do bem e do mal”, observa com curiosidade como os animais inteligentes preocupados com a sua segurança inventam conhecimentos, verdades e morais, sem prestarem conta que inventam, isto é, que existem.

Embora seja o primeiro filósofo trágico, ele talvez seja ainda um pensador extemporâneo situado na ilha do *pathos artístico*, dançando com as bacantes e esperando os naufragos do porvir.

---

---

## REFERÊNCIAS

---

---



ANDLER, C. **Nietzsche, sa vie et sa pensée**. La jeunesse de Nietzsche. Paris: Gallimard, 1958. 3v.

ARISTÓTELES. **Rhétorique**. Tradução J. Dufour. Paris: Les Belles Lettres, 1932, v. I.

\_\_\_\_\_. **Organon**. Tradução J. Tricot. Paris: Vrin, 1969. v. I.

\_\_\_\_\_. **Poética**. Tradução Eudoro de Souza. São Paulo: Abril Cultural, 1984.

\_\_\_\_\_. **Metafísica**. Tradução Leonel Valandro. Porto Alegre: Editora Globo, 1969,

\_\_\_\_\_. **Física**. Tradução Lucas Angioni. Campinas, SP: IFCH/UNICAMP, 2002

BUCKHARDT, J. **Historia de la Cultura Griega**. Barcelona: Iberia, 1947. Tomo II.

CASANOVA, M. A. **O Instante Extraordinário: Vida, Historia e Valor na Obra de Nietzsche**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2003.

COURTINE, J. F. **Extase de la raison**. Essais sur Schelling. Paris: Galilée, 1990. (*Tragédie et sublimité, In: Du sublime*).

\_\_\_\_\_. **A tragédia e o tempo da historia**. São Paulo: 34, 2006.

DASTUR, F. Hölderlin, Tragédia e Modernidade. In: HÖLDERLIN, F. **Reflexões**. Tradução Márcia C. de Sá Cavalcante e Antonio Abranches. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1994.

DELEUZE, G. **Nietzsche e a filosofia**. Rio de Janeiro: Rio, 1976.

DERRIDA, J. **Margens da filosofia (MF)**. Campinas: Papyrus, 1995.

\_\_\_\_\_. **Gramatologia (Gr)**. São Paulo: Perspectiva, 1999.

DIAS, R. M. **A influencia de Schopenhauer na filosofia da arte de Nietzsche em O nascimento da tragédia**. São Paulo: Caderno Nietzsche, 3, 1997.

FERAZ, M. C. **Nove variações sobre temas Nietzscheanos**. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2002.

FONSECA, T. L. **Nietzsche e a auto-superação da crítica**. São Paulo: Humanitas/ FAPESP, 2007.

---

GIACOIA, O. **Nietzsche**. São Paulo: Publifolha, 2000.

HALEVY, D. **Nietzsche: uma biografia**. Rio de Janeiro: Campus, 1989.

HARTMANN, N. **Filosofia do Idealismo Alemão**. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, [s.d.]. (Die Philosophie des Deutschen Idealismus, Walter de Gruyter & Co. Berlin, 1960).

HAUSER, A. **História Social da Arte e da Literatura**. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

HEIDEGGER, M. **Nietzsche**. Tradução Pierre Klossowski. Paris: Gallimard, 1961, 2 v.

\_\_\_\_\_. **Nietzsche**. Zwei Bände. Pfullingen: Neske Verlag, 1961. 2 v.

\_\_\_\_\_. Überwindung der Metaphysik. In: \_\_\_\_\_. **Vorträge und Aufsätze**, Pfullingen: Günter Neske, 1967.

\_\_\_\_\_. **O fim da filosofia e a tarefa do pensamento**. São Paulo: Nova Cultural, 1991 (Os Pensadores).

\_\_\_\_\_. **Ser e Tempo**. Petrópolis, RJ: Vozes, 2000. v. I.

\_\_\_\_\_. **Os Pensadores**. São Paulo: Nova Cultural, 2004.

\_\_\_\_\_. **Que é isto - A Filosofia?** São Paulo: Nova Cultural, 2004. (Os Pensadores).

HÖLDERLIN, F. **Edipe, Remarques sur Antigone**. Tradução E. Fédier. Paris: UGE, 1965.

\_\_\_\_\_. **Reflexões**. São Paulo: Relume Dumará, 1994.

HOLLINRAKE, R. **Nietzsche, Wagner e a filosofia do pessimismo**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1986.

KANT, I. **Crítica da faculdade do juízo**. Tradução Valério Rohden e Antonio Marques. 2. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1995. (Título original: Kritik der urteilskraft und schriften).

KOFMANN, S. **Nietzsche e la scène philosophique**. Paris: UGE, 1979.

\_\_\_\_\_. **Nietzsche et la métaphore**. Paris: Galilée, 1983.

LACOUÉ-LABARTHE, P. **Le Detour** (Nietzsche et La Retorique). Paris: [s.n.], 1971.

\_\_\_\_\_. **L'imitation des modernes**. Paris: Galilée, 1986.

---

LANDMANN, M. Das Menschenbild bei Schopenhauer. **Zeitschrift für Philosophische Forschung**, n. 14, p. 390-400, juli/sep. 1960.

LEBRUN, G. **O avesso da dialética**. São Paulo: Cia. das Letras, 1988.

LÖWITH, K. **De Hegel a Nietzsche**. Paris: Gallimard, 1969.

\_\_\_\_\_. **Nietzsches Philosophie der Ewigen Wiederkehr des Gleichen**. Hamburgo: Felix Meiner, 1978.

MACHADO, R. **Zaratustra**: tragédia nietzschiana. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.

\_\_\_\_\_. **Nietzsche e a polemica sobre O Nascimento da Tragédia**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.

\_\_\_\_\_. **O nascimento do trágico**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006.

MONTINARI, M. **Nietzsche lesen**. Berlin: Walter de Gruyter, 1982.

MOURA, C. A. **Nietzsche**: civilização e cultura. São Paulo: Martins Fonte, 2005.

MÜLLER-LAUTER, W. **Nietzsche** – Seine Philosophie der Gegensätze und die Gegensätze seiner Philosophie. Berlin: Walter de Gruyter, 1971.

\_\_\_\_\_. **A doutrina da vontade de poder em Nietzsche**. Tradução Oswaldo Gacoia Júnior. São Paulo: Annablume, São Paulo, 1997.

NEHAMAS, A. **Nietzsche**: La vida como literatura. Madrid: Turner Fondo de Cultura Económica, 2002.

NIETZSCHE'S WERKE. Leipzig: Drug und Verlag, Von C.G. Naumann, 1905.

NIETZSCHES WERKE A. Stuttgart: Kröner, 1921.

NIETZSCHE, F. **Gesammelte Werke**. Munique: Musarion, 1922. v. 6.

\_\_\_\_\_. **Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe (KSA)**. Organizada por Giorgio Colli e Mazzino Montinari. Munique: DTV/de Gruyter, 1971. 15 v.

\_\_\_\_\_. **O crepúsculo dos Ídolos**. Tradução Rubens Rodrigues Torres Filho. São Paulo: Abril Cultural, 1974. (Os pensadores).

\_\_\_\_\_. **Epistolário**. Milano: Adelphi, 1976.

\_\_\_\_\_. **Sobre Verdade e Mentira (VM)**. São Paulo: Nova Cultural, 1991. (Os Pensadores).

---

\_\_\_\_\_. **A origem da tragédia**. Tradução Álvaro Ribeiro. Lisboa: Guimarães, 1994.

\_\_\_\_\_. **Curso de Retórica**. Tradução Telma Lessa da Fonseca. São Paulo: Discurso, 2001.

NIETZSCHE, F. **Epistolário**. Milano: Adelphi, 2001.

\_\_\_\_\_. **O nascimento da tragédia (NT)**. São Paulo: Cia das Letras, 2003.

\_\_\_\_\_. **A Filosofia na época Trágica dos gregos (FT)**. Tradução Rubens Torres Filho. São Paulo: Nova Cultural, 2004. (Os Pensadores, “Os Pré-Socráticos”).

\_\_\_\_\_. **Cinco prefácios para cinco livros não escritos**. Tradução de Pedro Sussekind. Rio de Janeiro: Sette Letras, 2005.

\_\_\_\_\_. **Obras incompletas**. São Paulo: Nova Cultural, 2005.

\_\_\_\_\_. **Sobre verdade e mentira (VM)**. São Paulo: Riidel, 2005.

\_\_\_\_\_. **Introdução a tragédia de Sófocles**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006. (NGW - Gesammelte Werke, Vol 2, Munique, Mussarion, 1922).

\_\_\_\_\_. **O Livro do Filósofo**. 5. ed. São Paulo: Escala, 2007 (Grandes Obras do Pensamento Universal).

PERELMAN, C. **Rétoricas**. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

PLATÃO. **República**. São Paulo: Nova Cultural, 2004. (Os Pensadores). v. 2.

\_\_\_\_\_. **Teeteto**. Lisboa: F.C. Gulbenkian, 2005.

REBOUL, O. **Introdução à Retórica**. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

SABATINI, A. G. **Il Giovane Nietzsche**. Nápoles: ECI, 1984.

SAFRANSKI, R. **Nietzsche: Biografia de uma tragédia**. Tradução Lya Luft. São Paulo: Geração, 2001.

SCHAEFFER, J. M. **L'Art de L'âge modern**. Paris: Gallimard, 1992.

SCHELLING, F. **Escritos Filosóficos**. São Paulo: Nova Cultural, 1989 (Os Pensadores).

\_\_\_\_\_. **Obras escolhidas**. São Paulo: Nova Cultural, 1989. (Os Pensadores).

SCHELLING, F. **Filosofia da arte**. Tradução Márcio Suzuki. São Paulo: Edusp, 2001.

---

SCHILLER, F. **A educação estética do homem**. São Paulo: Iluminuras, São Paulo, 1990.

\_\_\_\_\_. **Teoria da tragédia**. São Paulo: E.P.U, 1991.

\_\_\_\_\_. **Poesia ingênua e sentimental**. Tradução Márcio Suzuki. São Paulo: Iluminuras, 1991.

\_\_\_\_\_. **Textos sobre o belo, o sublime e o trágico**. Lisboa: Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 1997.

SCHOPENHAUER, A. **Sämtliche Werke, 7 Bände**. Wiesbaden: F. A. Brockhaus, 1972. Edição de Arthur Hübscher.

\_\_\_\_\_. **Gesammelte Werke in zehn Bänden**. Zürich: Diogenes Verlag AG, 1977.

\_\_\_\_\_. **Crítica da Filosofia Kantiana**. São Paulo: Nova Cultura, 1997 (Os Pensadores).

\_\_\_\_\_. **Mundo como Vontade e Representação (MVR)**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2004.

\_\_\_\_\_. **Parerga e Parliponema (PP)**. São Paulo: Nova Cultural, 2004.

\_\_\_\_\_. **Os Pensadores**. São Paulo: Nova Cultural, 2004.

SCHULZE, G.E. **Ensidemus**. Helmstedt: [s.n.], 1792.

SIMON, J. Gramatik und Wahrheit. **Nietzsche Studien**, v. 1, p. 1-26, 1972.

SUZUKI, M. **O gênio romântico**. Crítica e História da Filosofia em Friedrich Schlegel. São Paulo: Iluminuras, 1998.

SZONDI, P. **Ensaio sobre o trágico**. Tradução Pedro Sussekind. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004.

TAMINIAUX, J. **Le théâtre des philosophes - La tragédie, l'être, l'action**. Grenoble: Millon, 1995 .

WINCKELMANN, J. J. **Reflexions sur L'imitation** [Gedanken über die Nachahmung]. Paris: Aubier, [s.d.].