

**UNIVERSIDADE DO VALE DO RIO DOS SINOS – UNISINOS
UNIDADE ACADÊMICA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM FILOSOFIA
NÍVEL MESTRADO**

VITOR LEANDRO KAIZER

**O PENSAMENTO ESTÉTICO DE NIETZSCHE:
A Fisiologia na Estética até a Formulação da *Fisiologia da Estética***

SÃO LEOPOLDO

2020

VITOR LEANDRO KAIZER

**O PENSAMENTO ESTÉTICO DE NIETZSCHE:
A Fisiologia na Estética até a Formulação da *Fisiologia da Estética***

Dissertação apresentada como requisito parcial para obtenção do título de Mestre, pelo Programa de Pós-Graduação em Filosofia da Universidade do Vale do Rio dos Sinos – UNISINOS.

Orientador: Prof. Dr. Álvaro Luiz Montenegro Valls.

SÃO LEOPOLDO

2020

K13p

Kaizer, Vitor Leandro.

O pensamento estético de Nietzsche : a fisiologia na estética até a formulação da fisiologia da estética/Vitor Leandro Kaizer. – 2020.

177f. : il. ; 30 cm.

Dissertação (mestrado) – Universidade do Vale do Rio dos Sinos, Programa de Pós-Graduação em Filosofia, 2020.

“Orientador: Prof. Dr. Álvaro Luiz Montenegro Valls.”

1. Nietzsche, Friedrich Wilhelm, 1844-1900. 2. Filosofia. 3. Estética. 4. Arte. 5. Fisiologia. I. Título.

CDU 1

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
(Bibliotecária: Amanda Schuster – CRB 10/2517)

VITOR LEANDRO KAIZER

O PENSAMENTO ESTÉTICO DE NIETZSCHE:

A Fisiologia na Estética até a Formulação da *Fisiologia da Estética*

Dissertação apresentada como requisito parcial para obtenção do título de Mestre, pelo Programa de Pós-Graduação em Filosofia da Universidade do Vale do Rio dos Sinos – UNISINOS.

Aprovado em 23 de janeiro de 2020.

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Álvaro Luiz Montenegro Valls (Orientador) – UNISINOS

Prof. Dr. Clademir Luís Araldi – UFPel

Prof. Dr. Luiz Rohden – UNISINOS

AGRADECIMENTOS

Ao meu orientador, Prof. Dr. Álvaro Valls, pela confiança e apoio incondicionais; aos professores Clademir Araldi, Luiz Rohden e Adilson Feiler pela disposição, prestatividade e contribuições que me fizeram ir mais além: o meu profundo reconhecimento ao bom trabalho e dedicação prestados ao estudo da Filosofia. Em geral, aos professores do Programa de Pós-Graduação de Filosofia da UNISINOS, com os quais tive a oportunidade de aprender muito. À Comissão de Seleção de 2018/I por acreditar em minha proposta e no empenho que teria em sua realização.

O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES) – Código de Financiamento 001.

Canção báquica pela miséria da Terra¹

Já refulge o vinho nas taças de ouro, mas não bebais ainda, tenho que entoar uma canção!

O canto da aflição, que entre risos ressoará em vossas almas.

Quando a aflição se aproxima, os jardins da alma jazem desolados, sufocam-se e morrem a alegria e o canto.

Sombria é a vida, também é a morte.

Senhor destas casas!

Tuas adegas transbordam de vinhos dourados!

Aqui, reivindico para mim este alaúde!

Tocar o alaúde e esvaziar os copos, essas são coisas que andam juntas.

Um cálice de vinho no momento oportuno vale mais que todas as riquezas desta Terra!

Sombria é a vida, também é a morte.

O firmamento é eternamente azul, e a Terra permanecerá firme por um longo tempo e florescerá na primavera.

Mas tu, homem, por quanto tempo viverás?

Nem cem anos possuis para gozar de todas as tolices desta Terra!

Olhai lá embaixo! No claro da lua, entre as sepulturas, esconde-se uma forma selvagem, fantasmagórica –

É um macaco! Ouvi como seus grunhidos desviam o doce aroma da vida!

Agora tomai o vinho! Já é o momento, companheiros!

Esvaziai vossas taças douradas até o fundo!

Sombria é a vida, também é a morte.

¹ Poema de Li-Tai-Po (poeta chinês que viveu entre 701 e 762). Foi traduzido para o alemão pelo poeta Hans Bethge (1876-1946). Mais tarde o poema foi musicado por Gustav Mahler (1860-1911). A canção *Das Trinklied von Jammer der Erde* integra a obra *Das Lied von der Erde* (1908-1909). Tradução nossa.

RESUMO

O presente trabalho tem por objetivo investigar o pensamento estético do filósofo alemão Friedrich Nietzsche (1844-1900) desde os escritos de juventude até a formulação da *fisiologia da estética*, que emerge do contexto tardio das críticas à música de Richard Wagner (1813-1883), a fim de descobrir se é possível considerar o pensamento estético nietzschiano pertinente a esse período já como certa “fisiologia da estética”. Com a finalidade de atender a este objetivo geral, tratou-se especificamente e de maneira preliminar, primeiro: a concepção estética do jovem Nietzsche; em seguida, os tensionamentos aos quais seu pensamento estético inicial é submetido durante o período intermediário; e, por fim, o modo como esse confronto viabilizou a configuração final de uma “estética como fisiologia aplicada”. Sendo assim, inquiriram-se os principais escritos relativos às duas primeiras fases de Nietzsche até a entrada da fase derradeira, quando então a “fisiologia da estética” é, por fim, formulada como objeção maior à arte wagneriana. À guisa de conclusão, pode-se afirmar que a reflexão estética nietzschiana está inteiramente permeada pela noção de fisiologia – como reflexão axiológica acerca da arte –; pois, ao pensar sobre a arte, o que o filósofo tem em vista é trazer à luz o valor essencial da arte, isto é, da arte enquanto *possibilidade de vida*, de afirmação e de dignificação da existência; de modo que a fisiologia da estética, como método hermenêutico de investigação – da arte em seus efeitos sobre o corpo e a psique –, está presente no exercício filosófico de Nietzsche antes mesmo de assumir aquela configuração formalizada.

Palavras-chave: Nietzsche. Filosofia. Estética. Arte. Fisiologia.

ABSTRACT

The present work aims to investigate the aesthetic thinking of the German philosopher Friedrich Nietzsche (1844-1900), from youth writings to the formulation of the physiology of aesthetics, which emerges from the late context of criticism of Richard Wagner's music (1813-1883), in order to determine if it is possible to consider nietzschean aesthetic thinking pertinent to this period already as a certain "physiology of aesthetics". In an effort to achieve this general objective, it was specifically and in a preliminary way, first: the aesthetic conception of the young Nietzsche; subsequently the tensions to which his initial aesthetic thinking is submitted during the intermediate period; and, finally, the way this confrontation made possible the final configuration of "aesthetics as applied physiology". Therefore, the main writings relating to the first two phases, of Nietzsche were asked until the entry of the final phase, when the "physiology of aesthetics" is ultimately formulated as a greater objection to Wagnerian art. In the guise of conclusion, it can be affirmed that nietzschean aesthetic reflection is entirely permeated by the notion of physiology – as an axiological reflection on art –; since, when thinking about art, what the philosopher has in mind is to bring to light the essential value of art, that is, art as a *possibility of life*, affirmation and dignification of existence; so that then physiology of aesthetics as a hermeneutic method of research – of art in its effects on the body and the psyche – is present in Nietzsche's philosophical exercise before even assuming that formalized configuration.

Keywords: Nietzsche. Philosophy. Aesthetics. Art. Physiology.

LISTA DE SIGLAS

Textos publicados por Nietzsche:

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

DS/Co. Ext. I – Unzeitgemässe Betrachtungen. Erstes Stück: David Strauss: Der Bekenner und der Schriftsteller (Considerações extemporâneas I: David Strauss, o devoto e o escritor)

HL/Co. Ext. II – Unzeitgemässe Betrachtungen. Zweites Stück: Vom Nutzen und Nachteil der Historie für das Leben (Considerações extemporâneas II: Da utilidade e desvantagem da história para a vida)

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

WB/Co. Ext. IV – Unzeitgemässe Betrachtungen. Viertes Stück: Richard Wagner in Bayreuth (Considerações extemporâneas IV: Richard Wagner em Bayreuth)

MA/HH I – Menschliches, allzumenschliches (vol. 1) (Humano, demasiado humano [vol. 1])

MA/HH II – Menschliches, allzumenschliches (vol. 2) (Humano, demasiado humano [vol. 2])

M/A – Morgenröte (Aurora)

FW/GC – Die fröhliche Wissenschaft (A gaia ciência)

JGB/BM – Jenseits von Gut und Böse (Para além do bem e do mal)

GM/GM – Zur Genealogie der Moral (Genealogia da moral)

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

GD/CI – Götzen-Dämmerung (Crepúsculo dos ídolos)

NW/NW – Nietzsche contra Wagner

Texto preparado por Nietzsche para edição:

EH/EH – Ecce homo

Textos inéditos inacabados:

GMD/DM – Das griechische Musikdrama (O drama musical grego)

ST/ST – Socrates und die Tragödie (Sócrates e a tragédia)

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

ETS/ITS – Einleitung in die Tragödie des Sophocles (Introdução à tragédia de Sófocles)

PHG/FT – Die Philosophie im tragischen Zeitalter der Griechen (A filosofia na época trágica dos gregos)

WL/VM – Über Wahrheit und Lüge im aussermoralischen Sinn (Sobre verdade e mentira no sentido extramoral)

Fragmentos póstumos:

NF/FP – Nachgelassene Fragmente (Fragmentos póstumos)

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	10
1 FUNDAMENTOS DA ESTÉTICA NIETZSCHIANA	17
1.1 O APOLÍNEO E O DIONISIÁCO	19
1.1.1 O Simbolismo Apolíneo-Dionisiáco	25
1.1.2 O Surgimento da Tragédia	30
1.1.3 As Artes e seus Simbolismos	35
1.1.4 O Coro Dionisiáco	40
1.1.5 Sobre os Efeitos da Arte Trágica	45
1.2 SÓCRATES E A TRAGÉDIA	54
1.2.1 A Estética Dionisiáca	56
1.2.2 A Estética Racionalista	59
1.2.3 Consequências do Socratismo Estético	64
1.3 O RENASCIMENTO DA TRAGÉDIA	71
1.3.1 A <i>Gesamtkunstwerk</i> de Richard Wagner	76
1.3.2 Crítica à Modernidade	90
1.3.3 Panegírico à Arte Wagneriana	100
1.3.4 Para uma “Fisiologia da Estética”	110
2 METAMORFOSES DA ESTÉTICA NIETZSCHIANA	116
2.1 O ROMANTISMO	119
2.1.1 Pessimismo <i>versus</i> Otimismo	121
2.1.2 O Pessimismo Trágico	124
2.1.3 A Ciência Vista com a Óptica do Artista	126
2.1.4 Para uma Crítica a Schopenhauer	130
2.2 O WAGNERIANISMO	136
2.2.1 Considerações Sobre o Projeto de <i>Bayreuth</i>	138
2.2.2 Análise Filosófico-Psicológica da Música	142
2.2.3 Análise Estético-Fisiológica da Música	150
2.2.4 Para a <i>Fisiologia da Estética</i>	156
CONCLUSÃO	164
REFERÊNCIAS	167

INTRODUÇÃO

O presente trabalho trata sobre a caracterização fisiológica do pensamento estético de Nietzsche até a consolidação da *fisiologia da estética*, que em função da crítica à música de Wagner é desenvolvida como forma de objeção à música wagneriana já no último livro de *A gaia ciência* (1882 e 1887). A *fisiologia da estética* advém promissora como perspectiva de reflexão estética para Nietzsche, portanto, nos textos correspondentes ao período tardio.² No entanto, buscou-se um aprofundamento na concepção estética pertencente aos dois primeiros períodos da filosofia nietzschiana a fim de se responder ao questionamento de se a perspectiva estética desenvolvida nessas fases já não seria, antes mesmo daquela formulação tardia, uma “fisiologia da estética”. Dentre os motivos que impeliram à colocação desta questão, sobressai-se aquela frase lapidar com a qual Nietzsche inicia o primeiro capítulo do seu livro inaugural, *O nascimento da tragédia* (1872):

Teremos ganho muito a favor da ciência estética se chegarmos não apenas à intelecção lógica mas à certeza imediata da intuição [*Anschauung*] de que o contínuo desenvolvimento da arte está ligado à duplicidade do *apolíneo* e do *dionisíaco*, da mesma maneira como a procriação depende da dualidade dos sexos, em que a luta é incessante e onde intervêm periódicas reconciliações (GT/NT § 1, grifos do autor).

Com esta elucidação o filósofo conduz a reflexão estética para a observação de um fato: o *apolíneo* e o *dionisíaco*, onde Apolo e Dioniso não são considerados propriamente como deuses gregos, mas, sim, como *impulsos*.

Tomamos estas denominações dos gregos, que tornaram perceptíveis à mente perspicaz os profundos ensinamentos secretos de sua visão da arte, não, a bem dizer, por meio de conceitos, mas nas figuras penetrantemente claras de seu mundo dos deuses (GT/NT § 1).

Dirigindo-se às “mentes perspicazes” também, Nietzsche está querendo deixar claro que ambos os termos não representam outra coisa senão um “ensinamento secreto” sobre arte. E sendo secreto, o seu desvelamento requer um esforço. Portanto:

Para nos aproximarmos mais desses dois impulsos, pensemo-los primeiro como os universos artísticos, separados entre si, do *sonho* e da *embriaguez*, entre cujas

² Por mais que se compreenda que a periodização de um pensador complexo como Nietzsche seja insustentável, a fim de se facilitar a elucidação de alguns fatos marcantes e características comuns que se assinalam em determinada época de seu pensamento, optou-se por utilizar a seguinte divisão cronológica dos trabalhos de Nietzsche: Período da *juventude* (1872-1876): de *O nascimento da tragédia* a *Quarta consideração extemporânea*; período *intermediário* (1878-1882): de *Humano, demasiado humano I* a *A gaia ciência*; e período *tardio* (1883-1889): de *Assim falou Zaratustra* a *Nietzsche contra Wagner*.

manifestações fisiológicas cabe observar uma contraposição correspondente à que se apresenta entre o apolíneo e o dionisíaco (GT/NT § 1, grifos do autor).

É sob essa perspectiva, que mais tarde o próprio filósofo chamou de “problemática”,³ que estão estabelecidas as bases desse primeiro livro – e, por que não, da estética de Nietzsche. De qualquer modo, há nele uma tentativa inegável de pensar a arte sob uma ótica biológica, posto que sua tarefa tenha sido “[...] – *ver a ciência com a óptica do artista, mas a arte, com a da vida...*” (GT/NT *Tentativa de autocrítica*, grifos do autor).

Essas concepções iniciais do jovem Nietzsche representam uma perspectiva marcadamente fisiológica de arte, e, apesar de sofrerem inúmeras intervenções e mutações com o tempo, nunca abandonam o horizonte da reflexão estética nietzschiana. Deste modo, objetivou-se com o presente trabalho responder àquele questionamento inicial através de um exame detalhado sobre o pensamento estético de Nietzsche, suas influências, perspectivas e intencionalidades a fim de reconhecer se, de fato, é possível considerar o decurso da estética nietzschiana como uma estética fisiológica. Para isso, inquiriram-se os principais escritos pertencentes às fases da juventude e intermediária, observando-se sempre certa cronologia de modo a acompanhar o desenvolvimento da perspectiva estética do filósofo. Com a finalidade de atender à demanda do objetivo geral acima exposto, foram propostos também os seguintes objetivos específicos: delinear e discutir a perspectiva estética de Nietzsche pertinente ao período de juventude; considerar as concepções estéticas de juventude durante o tensionamento que caracteriza a fase intermediária; e, por fim, apreciar as contribuições desse tensionamento como fatores que viabilizaram a formulação tardia da “estética como fisiologia aplicada”.⁴

No âmbito dessa problemática, contudo, algumas elucidações são necessárias a fim de se localizar melhor o leitor e favorecer, conseqüentemente, uma interpretação unívoca deste escrito. Primeiramente, quanto ao termo “fisiologia”. É sabido que o termo tem origem no grego *φυσιολογία*, onde o prefixo *φυσιο-* (físio-) deriva de *φύσις* (*phýsis*, natureza) e o sufixo *-λογία* (-logia) de *λόγος* (*logos*, conhecimento, ciência, estudo). Assim sendo, com o conceito “fisiologia” se está caracterizando um “estudo da natureza”. De forma ainda mais precisa, a fisiologia diz respeito ao ramo da biologia que estuda a natureza dos entes vivos em suas funções mecânicas, físicas e biológicas. E é de acordo com esta definição que a *perspectiva fisiológica* de Nietzsche é desenvolvida, – muito embora o filósofo não tenha qualquer pretensão de estar fazendo biologia, antes pretende empregar a fisiologia como um meio de se

³ Cf. NIETZSCHE, Friedrich. **O nascimento da tragédia**. Tentativa de autocrítica, § 3.

⁴ Cf. NIETZSCHE, Friedrich. **Nietzsche contra Wagner**. No que faço objeções.

propor uma nova modalidade de reflexão sobre arte. Neste sentido, Raimundo Rajobac (2016, p. 47) afirma:

Na macroestrutura da perspectiva transvalorativa de Nietzsche, a fisiologia adquiriu uma posição nuclear ao se configurar como categoria filosófica capaz de fazer frente ao pouco valor atribuído ao corpo desde a clássica divisão platônica entre mundo sensível e mundo das ideias, à reestruturação dessa perspectiva no interior do racionalismo abstrato medieval de cunho religioso e ao aprofundamento secularizado dessa condição no contexto do racionalismo cartesiano fundador do paradigma da consciência pura.

É neste contexto que o termo “fisiologia” assume uma configuração não propriamente biológica dentro da filosofia nietzschiana, posto que o interesse que impele o pensador é antes pautar a reflexão filosófica e estética nas vias de uma consideração fisiológica que, propriamente, fazer biologia. Mas, enfim, em que consiste realmente a noção de fisiologia dentro do pensamento de Nietzsche? E mais: o que a fisiologia tem a ver com a arte? Renato Nunes Bittencourt (2010, p. 124) esclarece:

A idéia (sic) de “fisiologia” em Nietzsche remete, com frequência (sic), às funções orgânicas ou ao âmbito afetivo no sentido do imediato corpóreo. Dessa maneira, a idéia (sic) de atividade fisiológica na perspectiva nietzschiana porta tanto um sentido orgânico/somático como psíquico, tornando tais esferas interdependentes, pois as múltiplas vivências do organismo constituem uma dinâmica indissociável. Podemos estabelecer uma relação entre a noção de “fisiologia” em Nietzsche e os diversos ramos da cultura, como se cada ato criativo de um indivíduo decorresse diretamente dos processos fisiológicos do organismo.

A ideia que a fisiologia aporta à reflexão estética de Nietzsche é a possibilidade de analisar a esfera cultural das produções humanas como decorrente de *impulsos de vida*, de determinado grau de força criadora. As criações artísticas seriam, neste sentido, objetivações de estados internos de *saúde* ou de *doença*, e a função da fisiologia na reflexão estética seria justamente trazer à tona o valor vital dessas produções. Tal é o entusiasmo do filósofo por essa possibilidade de desvendar o autêntico valor subjacente nas manifestações artísticas que a ideia de “estética como fisiologia aplicada” emerge justamente do contexto das críticas à música de Wagner, mas não como qualquer objeção intelectualista, pois insiste: “minhas objeções à música de Wagner são fisiológicas: por que disfarçá-las em fórmulas estéticas?” (FW/GC V § 368). Sobre isso, Bittencourt (2010, p. 124) chama a atenção:

O que Nietzsche pretende dizer com tal colocação? Certamente que a reflexão sobre os efeitos suscitados pela interação do indivíduo com a obra de arte deve levar em consideração em especial os aspectos que influenciam na ampliação da saúde do corpo e que afetam imediatamente a sua vitalidade intrínseca, seja para melhor ou pior.

De qualquer modo, sim, a formulação da *fisiologia da estética* é tardia, pertence ao último período da produção filosófica de Nietzsche. Entretanto, o que se objetiva aqui é compreender como Nietzsche levou sua concepção estética até essa configuração mais formalizada. Sendo assim, acredita-se que tratar de entender o pensamento estético de Nietzsche implica num aprofundamento no universo geral dos problemas a partir dos quais o filósofo desenvolve as suas considerações sobre arte. Atritando suas ideias sobre estética e arte ao contexto sócio-cultural de sua época, Nietzsche é um pensador que constrói, ainda que de modo formalmente “desordenado”, profundas relações de interdependência entre suas diversas concepções filosóficas. É possível perceber, de forma geral, como cada uma de suas ideias se conecta à outra e como certas diretrizes do seu pensamento perduram ao longo de toda a sua trajetória filosófica. Neste sentido, Oswaldo Giacoia Junior (2000, p. 29) observa que,

a despeito da diversidade temática de seu conteúdo e da multiplicidade de seus estilos, pode-se facilmente reconhecer que as questões abordadas por Nietzsche remetem a um centro comum de preocupações, que os conceitos e argumentos se reúnem em constelações, que se arranjam e modificam ao longo de sua trajetória filosófica, sem, entretanto, jamais deixar de orbitar em torno de um centro de gravidade.

Por isto é que a especulação filosófica sobre a estética nietzschiana requer, obrigatoriamente, o estudo de suas obras em geral na tentativa de compreender o cerne de suas preocupações, reconhecendo as concepções de Nietzsche não como fórmulas rigorosas, bem delimitadas, separadas das demais partes e totalmente esclarecidas. – Ao contrário, deve-se tratar de reconhecer a abrangência que o filósofo confere à arte e à estética ao vinculá-las a um dos aspectos mais instigantes de sua filosofia: a busca pelo sentido da existência. Assim, a pesquisa sobre a filosofia da arte em Nietzsche implica no reconhecimento de que o que está em jogo é uma perspectiva mais abrangente que uma simples reflexão estética sobre a arte.

Partindo-se destes pressupostos, convém agora já exercitar a lógica nietzschiana no intuito de se propor algumas “definições”, isto é, delineações que facilitem a visualização do objeto aqui tratado, sem com isso perder de vista as suas particularidades nem a sua interdependência com o todo. Como é o caso dos termos “arte” e “estética”. De acordo com Camilo Pereira (2015, p. 178), deve-se perceber já de pronto que

a filosofia de Nietzsche não acolhe uma definição convencional dos termos “arte” e “estética”, nem se configura como uma filosofia da arte propriamente dita; tampouco toma a arte como objeto de contemplação, sempre dedicando-se a ampliar os termos da reflexão sobre a atividade artística, para que ela expanda sua incidência sobre todos os âmbitos da presença humana no mundo.

Conforme este autor assinala, Nietzsche não considera a arte e a estética a partir de uma ótica convencional e plana. A arte não se restringe somente à contemplação de determinado objeto sensual cuja finalidade esteja fundamentada em sua própria representação, isto é, no próprio objeto, tampouco ao ato de dar forma a tal objeto – a *práxis* artística. O filósofo vai muito além dessas definições tradicionais compreendendo a arte como tudo aquilo que proporcione, ou melhor, predisponha o sujeito a um estado através do qual seja possível a *afirmação da vida*; pois, na verdade, “a arte é essencialmente *afirmação, bênção, divinização da existência...*” (NF/FP *Primavera de 1888* 14 [48], grifos do autor, tradução nossa).⁵ A partir dessa ampliação do termo “arte” como atividade que incide na maneira como a existência é concebida, pode-se então acrescentar: “só esteticamente há uma justificação da existência” (NF/FP *Outono de 1885-outono de 1886* 2 [210], tradução nossa).⁶ É aqui que surge o problema fundamental na distinção entre os termos “arte” e “estética” em Nietzsche.

Por mais que se saiba que a Estética ou Filosofia da arte trate de propor, conforme indica Enrico Fubini (2005), uma teoria conducente a uma *práxis* artística,⁷ a filosofia nietzschiana amplia enormemente essa concepção. Parte, sim, do pressuposto de que a estética seja a reflexão sobre arte, contudo diverge essencialmente da ideia de conceber o pensamento estético como forma de proposição de uma “doutrina de arte”. Para Nietzsche, a reflexão estética deve levar em conta mais que assinalar os modos para uma realização concreta e objetiva de arte, mas, antes: tudo aquilo que amplie ou reduza o *sentimento de poder* no homem – quer queira ou não: objeto final de toda realização artística. Neste sentido, Rosa Maria Dias (2015, p. 228), referindo-se às discussões que emergem de *O nascimento da tragédia*, destaca que Nietzsche vê “a vida como propósito da arte, a arte como necessária proteção da vida, a vida só se justificando como fenômeno estético, constituem praticamente um *leitmotiv* que acompanha todas as questões fundamentais do livro”.

Desde os primeiros escritos de Nietzsche é possível reconhecer já uma conexão muito íntima entre arte e vida, onde a arte serve à vida e a vida figura em sua mais elevada expressão quando justificada esteticamente, isto é: como *fenômeno da vontade* criadora. Portanto, enfatiza Pereira (2015, p. 178): “a exigência é que, ao falar da estética, tenha-se em mente a atividade de dispor e imaginar um mundo no qual o que está em jogo é a afirmação das condições de existência e a criação da boa vida”. Assim, a estética nietzschiana, por meio de uma ampla

⁵ “el arte es esencialmente *afirmación, bendición, divinización de la existencia...*” (NF/FP *Primavera de 1888* 14 [48], grifos do autor).

⁶ “Sólo estéticamente hay una justificación del mundo” (NF/FP *Otono de 1885-otoño de 1886* 2 [210]).

⁷ Cf. FUBINI, Enrico. **La estética musical desde la Antigüedad hasta el siglo XX**. Prólogo a la segunda edición en lengua castellana.

reflexão que se estende para além do objeto artístico, almeja distinguir na arte aqueles subsídios capazes de provocar a mais profunda significação da existência humana. Jamais, adverte Pereira (2015, p. 178), a estética nietzschiana apresentará “[...] a arte como um mero deleite recreativo, como apenas arte pela arte, algo desinteressado e sem finalidade”, mas, sim, como algo até mesmo sagrado, capaz de realizar a possibilidade chamada “homem”⁸ através de uma justificação estética da existência.

Portanto, sendo a reflexão estética nietzschiana, de um modo geral, desde o princípio já muito ligada a questões fisiológicas, isto é, ao âmbito do corpo, da saúde, da vida e, ao mesmo tempo, a uma busca por justificação da existência, entende-se como justificada a proposta da presente pesquisa. Quanto ao aspecto formal deste trabalho, ele foi estruturado em dois grandes capítulos, cada qual abarcando o percurso pertinente à produção intelectual de Nietzsche nas fases da juventude (Capítulo 1) e intermediária (Capítulo 2). No Primeiro Capítulo, “Fundamentos da Estética Nietzschiana”, apresentaram-se e se discutiram os princípios que, em grande parte, emergem junto ao panorama das investigações sobre a tragédia grega. Neste contexto, tratou-se sobre “O Apolíneo e o Dionisíaco” na condição de fatores fundamentais para o surgimento da arte trágica e decisivos para a consecução do efeito trágico; sobre a relação “Sócrates e a Tragédia” e a influência do socratismo no amortecimento dos impulsos estéticos e fim da arte trágica; e, por fim, a respeito de “O Renascimento da Tragédia” e a esperança de Nietzsche no projeto artístico wagneriano como prenúncio do despertar dos impulsos que consolidam a arte como atividade estética (sensível) – depois de o socratismo estético ter desviado a arte desse panorama. No Segundo Capítulo, “Metamorfoses da Estética Nietzschiana”, foram desenvolvidos os tensionamentos que, durante a segunda fase, conduzem as perspectivas estéticas iniciais a uma reconfiguração, e que, ademais, assentam os fundamentos para a formulação tardia da *fisiologia da estética*. Para tanto, tratou-se sobre a questão de “O Romantismo”: sobre sua influência na filosofia schopenhaueriana e até mesmo na música de Wagner, onde se destacou então a hermenêutica fisiológica de Nietzsche, que surge com grande força nesse momento, como forma de investida contra o movimento; abordou-se “O Wagnerianismo”, mas não mais como promessa de ressurgimento de uma visão trágica de mundo e de promoção da arte como anunciadora de valores transfiguradores da existência humana, antes: como sinônimo de decadência e projeto que não deu certo. É nesse contexto todo que Nietzsche aprimora a sua concepção estética (fisiológica) para fazer frente à corrupção da arte que em Wagner operou sob a aparência de “princípios”. Compreendendo,

⁸ Cf. NIETZSCHE, Friedrich. **Assim falou Zaratustra**. Prólogo de Zaratustra.

pois, que à decadência dissimulada em intelectualidade não é razoável opor “fórmulas estéticas”, o filósofo busca amparo na evidência de “fatos fisiológicos” que possam por fim embasar uma crítica essencial ao wagnerianismo e, ao mesmo tempo, ajudar na busca por uma desvelação dos *valores* vigentes nas produções artísticas.

1 FUNDAMENTOS DA ESTÉTICA NIETZSCHIANA

Não há mais que uma única esperança e uma única garantia para o porvir do que é humano, e é que “o sentimento trágico não morra nunca”
(WB/Co. Ext. IV § 4).

O interesse do jovem Nietzsche pelo problema da arte e da sua íntima relação com o sentido da existência humana está presente já nos seus primeiros trabalhos e é basilar para o entendimento de grande parte de sua filosofia – que emerge justamente a partir desses problemas. Para Giacoia Junior (2000, p. 31), “de um ponto de vista genérico, pode-se afirmar que a questão central da filosofia do jovem Nietzsche está ligada ao destino da arte e da cultura no mundo moderno”. Destarte, o filósofo proporrá profundas reflexões sobre arte ao conectá-las a questões existenciais que estão enraizadas tanto em seu modo sensível de ver o mundo quanto em seu modo de conceber o exercício filosófico. Nessa fase inicial, compreendida entre os primeiros escritos de 1869-1872 e a publicação da última *Extemporânea*, em 1876, Nietzsche proporrá certa solução aos problemas da arte e da cultura moderna sob a luz das investigações filológicas sobre a Antiguidade Clássica grega – que ele sempre admirou –; mas isso, conforme Giacoia Junior (2000, p. 32), “[...] com o propósito de nela buscar uma força originária, de que esperava um renascimento do espírito trágico na Europa, um contramovimento em relação ao cientificismo otimista dos tempos modernos”.

Nietzsche, mesmo como professor de Filologia Clássica na Universidade de Basileia – entre os anos de 1869 e 1879 –, concebeu o exercício de sua profissão com uma postura distinta à de uma considerável parte dos filólogos de sua época. Segundo Fabiano de Lemos Britto (2008, p. 159),

para uma parte dos professores de filologia e filólogos em geral, o exercício de sua disciplina deveria se fundamentar nos dados objetivos, históricos da antiguidade clássica para a sistematização de sua cultura. Essa espécie de “positivismo” filológico exigia uma objetividade estrita e controlada metodologicamente, em que nenhum lugar para a personalidade do autor estava reservado.

Mas Nietzsche divergirá profundamente da “filologia ortodoxa” de seu tempo quanto ao método empregado. Aspirando por um alargamento dos horizontes da investigação filológica, o (filólogo-)filósofo objetivará a construção de uma visão menos fragmentária a respeito da Antiguidade, uma visão que possa, ademais, contribuir para a elevação das condições existenciais do homem moderno. Neste sentido, Roberto Machado (2005, p. 13) observa que

essa recusa do estilo filológico significa duas coisas: primeiro, em vez de escrever de maneira seca e morta, subjugada pela lógica, fazer uma exposição rigorosa das provas de forma agradável e elegante, evitando a gravidade, o pedantismo, a tradição ostentatória, cheia de citações, que caracteriza a filologia. Escrever como se estivesse improvisando ao piano, já diz o jovem estudante de filologia. Segundo, significa criar um estilo que, sem se limitar ao exame de fragmentos isolados, seja capaz de situar os fatos em um horizonte mais amplo, mais abrangente. Assim, opondo-se à estreiteza científica da filologia – uma atividade cega, de toupeira, como diz –, Nietzsche confessa que, enquanto a maior parte dos filólogos é incapaz de ter uma visão de conjunto da Antiguidade (sic), por se manter muito perto do quadro, seu maior prazer é “descobrir um ponto de vista novo sobre uma questão, multiplicar os pontos de vista e juntar o material com essa intenção”: A filologia deve abarcar um conjunto mais vasto ou produzir pontos de vista mais elevados do que geralmente tem feito.

Sob o influxo dessa aspiração, o jovem filólogo se apoiará principalmente em duas importantíssimas referências para a interpretação do fenômeno artístico da Antiguidade: Arthur Schopenhauer e Richard Wagner; além do mais, estes dois nomes incidirão também de forma decisiva em todo o processo de desenvolvimento e amadurecimento filosófico de Nietzsche. Pois, segundo observa Giacoia Junior (2000, p. 31),

nesse momento, [Nietzsche] se encontra profundamente influenciado pela metafísica da vontade de Schopenhauer (1788-1860), o teórico do pessimismo, que considerava que o universo não era expressão do intelecto e da vontade de Deus, nem efeito de outra espécie de princípio racional. Para ele, a essência do universo é um impulso cego, denominado Vontade, ávida e insaciável, eternamente em busca de satisfação.⁹

– Até que ponto a arte e a cultura podem incidir no despertar ou no aprimoramento das potencialidades inatas do ser humano? Se a essência do universo é vontade, quais são os meios de que se dispõe para aproximar o homem à sua origem universal, à sua própria essência? Teria, quem sabe, a arte alguma participação nesse processo? – Perguntas como estas permeiam o pensamento do jovem Nietzsche e reverberam o âmago de suas preocupações iniciais. É nessa época que, em função de suas recentes descobertas sobre aspectos relevantes da Antiguidade Clássica grega, afirma: “agora, dentro de mim, ciência, arte e filosofia crescem juntos de tal forma que um dia certamente conceberei centauros” (*Carta a Erwin Rohde em Roma*, final de janeiro e 15 de fevereiro de 1870, tradução nossa).¹⁰ Sendo assim, o filósofo embarca numa jornada na qual contestará radicalmente o curso do pensamento puramente intelectual de sua

⁹ Em *O mundo como vontade e como representação* (1818), Schopenhauer desenvolve a tese: “Aparência se chama representação, e nada mais: toda representação, não importa seu tipo, todo OBJETO é APARÊNCIA. Por sua vez, COISA EM SI é apenas a VONTADE: como tal não é absolutamente representação, mas *toto genere* [no todo] diferente dela: toda representação, todo objeto, é a aparência, a visibilidade, a OBJETIVIDADE da vontade. A vontade é o mais íntimo, o núcleo de cada partícula, bem como do todo: aparece em cada força da natureza que faz efeito cegamente: também aparece na ação ponderada do ser humano: se ambas diferem, isso concerne somente ao grau do aparecimento, não à essência do que aparece” (SCHOPENHAUER *O mundo como vontade e como representação* § 21, grifos do autor).

¹⁰ “Ahora, dentro de mí, ciencia, arte y filosofía crecen juntos de tal forma que alguna vez, ciertamente, pariré centauros” (*Carta a Erwin Rohde en Roma*, final de enero y 15 de febrero de 1870).

época a partir de uma visão mais criativa sobre a Antiguidade Clássica grega, interpretando-a sob a influência da filosofia schopenhaueriana e da música trágica de Wagner.

1.1 O APOLÍNEO E O DIONISÍACO

Os primeiros trabalhos de Nietzsche constituem a base do seu pensamento e partem, em grande parte, de suas investigações filológicas a respeito da cultura na Grécia antiga. Em sua obra inaugural, *O nascimento da tragédia*, o filósofo apresenta aspectos importantes para a compreensão da tragédia grega:¹¹ sua origem, finalidade e significados, mas, também, os possíveis motivos de seu fim. No entanto, Machado (2005, p. 11) destaca que, sob certo panorama, Nietzsche apenas “[...] dá continuidade ao projeto de Winckelmann, Goethe e Schiller de pensar o que deve ser a obra de arte moderna a partir de uma reflexão sobre a arte grega”. De qualquer forma, independentemente da preexistência de um projeto nesse sentido, o que vem à tona com o livro é mais que qualquer pretensão de continuidade a um tipo de especulação já existente; pois, como assinala: “seja o que for aquilo que possa estar na base deste livro problemático, deve ter sido uma questão de primeira ordem e máxima atração, ademais uma questão *profundamente pessoal* [...]” (GT/NT *Tentativa de autocrítica* § 1, grifos nossos). Mesmo tendo reconhecido a possibilidade de crítica à sua obra, Nietzsche não deixa de ressaltar a importância do tema e a sua precedência para uma crítica à Modernidade; crítica essa que só pode ser feita, segundo entende, a partir de uma reconstrução dos aspectos fundamentais daquela sociedade antiga à qual a arte trágica serviu como um estimulante à vida.

Para Nietzsche, a arte trágica veio à luz segundo uma *necessidade*. Mas qual seria essa “necessidade”? E qual a relação de uma arte, como a arte trágica, em meio a essa necessidade? A resposta mais precisa que se possa por ora dar é que a arte trágica surge como resposta a uma grave crise existencial centrada numa constatação *trágica* da vida, – de que a vida é repleta de perigos e que a tragicidade é uma constante que perfaz o drama da existência humana sobre a Terra. E a arte trágica emerge exatamente nesse ponto conflituoso como um expediente criativo capaz de sobrepujar a crueza da constatação. De acordo com Dias (2005, p. 60),

a arte trágica demonstra uma notável capacidade alquímica de transmutar o estado de náusea, “estado negador da vontade”, em afirmação, de modo que esse horror possa

¹¹ “A palavra **tragédia** (τραγωδία) deriva de *trágos* (τραγός), que significa ‘bode; puberdade, os primeiros desejos do sentido, lubricidade (pois o bode simbolizava para os antigos, pelas suas características, o desejo sexual, a lubricidade)’, e de *ode* (ὄδη), que significa ‘canto com acompanhamento de instrumentos; ação de cantar’. A palavra *tragodia* (τραγωδία) mesma significava em grego ‘canto do bode; canto religioso com o qual se acompanhava o sacrifício de um bode nas festas de Dionísio; tragédia, drama heróico (sic); evento trágico etc.’” (FERNANDES, [2006?], p. 5).

ser experimentado não como horror, mas como sublime, e esse absurdo possa ser vivenciado não como absurdo, mas como cômico.

Por isso é que a visão pessimista de mundo, que traz à luz a constatação trágica da existência, pode ser compreendida não como mera abstração de mundo, mas como uma autêntica sabedoria que, ao requerer a arte para a proteção da vida, projetou o homem para além da experiência do terrível – lançando-o até mesmo para *além de si*. Essa sabedoria trágica ou “sabedoria dionisíaca”¹² é enunciada na mitologia grega em geral, mas especialmente sintetizada no lendário encontro entre o rei Midas e o sábio Sileno:

Reza a antiga lenda que o rei Midas perseguiu na floresta, durante longo tempo, sem conseguir capturá-lo, o sábio SILENO, o companheiro de Dionísio. Quando, por fim, ele veio a cair em suas mãos, perguntou-lhe o rei qual dentre as coisas era a melhor e a mais preferível para o homem. Obstinado e imóvel, o demônio calava-se; até que, forçado pelo rei, prorrompeu finalmente, por entre um riso amarelo, nestas palavras: – Estirpe miserável e efêmera, filhos do acaso e do tormento! Por que me obrigas a dizer-te o que seria para ti mais salutar não ouvir? O melhor de tudo é para ti inteiramente inatingível: não ter nascido, não *ser, nada* ser. Depois disso, porém, o melhor para ti é logo morrer (GT/NT § 3, grifos do autor).

Diante da terrível constatação de que morrer é melhor que viver, pois o homem vive para sofrer e além disso não encontra finalidade alguma para a sua existência, a obra de arte trágica teve o seu *necessário* nascimento. “Necessário”, pois, dado o veredito de Sileno, de que morrer é melhor que existir, a arte trágica foi concebida como um antídoto à desilusão que aquela visão pessimista causou na sociedade grega. Neste sentido a sabedoria dos gregos se mostrou muitíssimo elevada; pois com o mesmo veneno (pessimismo) com que fora contaminado (desilusão) em relação ao sentido da vida, o grego concebeu também o *antídoto* restaurador: a arte.

Nietzsche descreve que a arte trágica surgiu após uma segunda investida do pessimismo, quando então houve uma “onda dionisíaca” libertária no seio daquela sociedade. Não obstante, já naquele primeiro momento de insurreição do pessimismo, o gênio grego foi capaz de superar a terrível constatação de sua própria nulidade opondo-a com a sua inteligência e sensibilidade extremadas. Conforme Dias (2015, p. 231),

¹² Clademir Araldi (2009a, p. 120) esclarece: “Em que consiste a ‘sabedoria’ dionisíaca? Inicialmente, Nietzsche refere-se à sabedoria popular, a mitos do mundo antigo, especialmente dos gregos, para elucidar o abismo de onde brotam as belas aparências”. Mas, mais tarde, Nietzsche se refere à sabedoria dionisíaca para fundamentar a criação da arte trágica. Para se compreender essas diferentes aplicações da sabedoria dionisíaca, deve-se ter em mente que num primeiro momento – que Nietzsche dá a entender como sendo o *Período homérico* (1.200 a.C. a 800 a.C.)* – o gênio grego superou o pessimismo com as artes e as belas figuras dos deuses olímpicos, compondo então seus mitos e tradições, mas que somente num momento posterior – muito possivelmente no *Período clássico* (500 a.C. a 338 a.C.)* –, em função de uma “invasão dionisíaca” que pôs em risco todas as venerandas convenções, foi necessário enfim um antídoto ainda mais forte que o primeiro: a sabedoria dionisíaca concebeu, nesse momento, a arte trágica. *Cf. SOUSA, Rainer Gonçalves. **Civilização grega** – história da civilização grega. 2019.

ante o perigo que corria o povo helênico de sucumbir à destruição, a vontade helênica, para contemplar a si mesma, para glorificar-se e seduzir os gregos a continuar vivendo, põe-se diante de um espelho transfigurador: uma tela de formas luminosas e brilhantes, feita nos sonhos, e que apresenta, por assim dizer, a imagem dos deuses olímpicos, belos e perfeitos, para que os gregos pudessem nela se mirar e, invertendo a sabedoria de Sileno, poderem dizer: “A pior de todas as coisas é morrer logo; a segunda pior é simplesmente morrer um dia”.

A engenhosidade helênica criando recursos mantenedores da vida diante de um perigo iminente faz notória mais que um simples “acaso do destino”, mas uma profunda sabedoria de vida. Através da sabedoria dionisíaca o grego foi capaz de contrapor a sua mais cruel realidade existencial ao conceber a vida como algo bom e que vale a pena ser vivido. Mas de onde viera essa sabedoria? Em *A filosofia na era trágica dos gregos* (1873), Nietzsche explica que naquele período pré-socrático, condizente à era trágica, o homem era compreendido como “[...] a verdade e o cerne das coisas. Todo o restante eram meras aparências e jogos ilusórios” (PHG/FT § 3). Segundo Nietzsche, os filósofos da época trágica conceberam a busca pelo sentido da existência do homem como uma questão primordial e essencial a qualquer sistema filosófico. Posto que eram homens profundamente intuitivos, aqueles filósofos desenvolveram suas concepções de mundo sem caírem nas armadilhas da razão, já que a tinham como algo frágil e enganoso.

Justamente por isso lhes era tão difícil apreender os conceitos como conceitos; e, ao contrário do que ocorre com os modernos, para os quais até mesmo o mais pessoal é sublimado a abstrações, o abstrato se condensava para eles sempre de volta em uma pessoa (PHG/FT § 3).

Assim sendo, os filósofos da era trágica entenderam as forças da natureza como elementos que estavam intimamente relacionados ao ser humano, com o que não propuseram um distanciamento entre o homem e o conhecimento ou vice-versa, mas, pelo contrário: empregaram o conhecimento na busca pela justificação da existência, entendendo que o homem não deve ser um mero espectador das leis universais, mas: gozar o privilégio de *ser parte* indispensável do todo – dado que a parte está constituída pelos mesmos componentes do todo, isto é, é uma fração do todo ou um “pequeno todo”: o microcosmo. Apesar de Nietzsche fazer uma leitura bastante histórica dessas concepções filosóficas antigas, admitindo com isso estar apenas buscando “[...] extrair de cada sistema somente o fragmento que é um pedaço de *personalidade* e que pertence ao que há de irrefutável e indiscutível, aquilo que a História deve guardar [...]” (PHG/FT *Introdução*, grifo do autor); apesar disso, dizia-se, é possível notar que, ao fazer referência aos filósofos da era trágica, Nietzsche está propondo uma espécie de síntese

daquele modo de ver e de pensar o mundo e o homem. Essa proposta se mostra transparente com o seguinte resumo que propõe:

Os gregos, dentre os quais Tales subitamente tornou-se tão notável, cultivaram nesse campo o exato oposto de qualquer realismo, uma vez que acreditavam somente na realidade de homens e deuses, e concebiam a natureza em sua totalidade apenas como disfarce, máscara e metamorfose desses homens-deuses (PHG/FT § 3).

Essa distinta concepção filosófica aqui resumida, longe de qualquer pretensão realista – de conceber o objeto como imprescindível para o conhecimento, justificando com isso a ideia de que o mundo e as coisas sejam assim mesmo como se apresentam ao sujeito, quer dizer: reais –, reflete unicamente o entendimento de que a natureza seja tão somente *representação* de forças cósmicas, que o mundo, portanto, é apenas um disfarce, um “jogo” daquelas forças. De um modo geral, é possível reconhecer que

a importância dos filósofos pré-socráticos, dos filósofos da Grécia arcaica, e sua superioridade com relação aos socráticos ou platônicos, é que eles filosofaram no “mundo esplêndido da arte”, “quando a vida atingiu sua realização”, sem desprezar os véus e as ilusões, características fundamentais da arte e da vida. Por isso a filosofia trágica, a filosofia dionisíaca, “o verdadeiro filosofar”, se insurgindo contra a filosofia socrática, que fez fracassar o fim originário da filosofia, deve retomar a direção da filosofia pré-socrática reabilitando o profundo parentesco com a arte (MACHADO, 1999, p. 41-42).

Esse modo artístico de pensar, que acolhe até mesmo os “véus” e as “ilusões” da vida como elementos necessários, ou, melhor ainda, esse filosofar *conforme e para* a vida, tenha sido o que possibilitou a concepção de mundo como “jogo”, lançando assim os fundamentos estratégicos para a superação da visão pessimista de mundo que havia sido trazida à tona. Em *A visão dionisíaca do mundo* (1870), Nietzsche define o audacioso processo aí iniciado retomando o sentido da sabedoria pessimista, que diz:

[...] “O melhor é não ser; depois disso, o melhor é logo morrer”. A mesma filosofia constitui o fundo desse mundo dos deuses. O grego conhecia o pavor e o horror da existência, mas ele os escondeu, para poder viver: uma cruz oculta entre rosas, conforme a imagem de Goethe (DW/VD § 2).

A arte trágica, portanto, possibilitando uma espécie de consolo àquele homem que contemplou a sua própria existência com tremenda profundidade e, como o Rei Midas, ouviu a terrível verdade de Sileno, “expõe o abismo, mostra-o e, ao mesmo tempo, protege, salva, cura mesmo as consequências destrutivas dessa exposição. Traz de volta o grego sofredor, conforta-o, proporciona-lhe a possibilidade de transformar o horrível em sublime” (DIAS, 2015, p. 232). Nota-se como a filosofia trágica parte fundamentalmente do entendimento de “contradição”

como sendo o pressuposto do existir, embora não se detenha simplesmente na visão do terrível que aí se abre: mas concebe um tipo de “ilusão salutar” à existência através da ideia de jogo. “Jogo” é o modo como a natureza se apresenta como *representação* mas, ao mesmo tempo, se oculta como *coisa-representada*. A arte é o fruto desse entendimento, posto que seja sempre *imitação* da natureza; pois, assim como a natureza se revela ocultando-se, a arte joga também com representações e coisas-representadas. Enfim, na arte está contido o substrato da sabedoria trágica e o reconhecimento das contradições como algo inevitável, mas, de certo modo, superável.

Quanto a esse processo de superação das contradições viabilizado pela sabedoria trágica, Adilson Feiler (2015, p. 60, grifos nossos) faz questão de esclarecer:

O momento da superação de contradições é aquele que, inevitavelmente, acontece pelo movimento de retorno a si, como autorreflexão: é nesse momento que o espírito, de uma posição de exterioridade, opera o movimento de retorno, e neste se autorreflete. Pela autorreflexão se supera e guarda, num nível superior, as contradições vividas no momento anterior; assim, tais condições vividas, longe de serem negadas, se elevam a um nível superior, pelo *conhecimento* e *autorreflexão*.

A sabedoria trágica possibilita, sim, o conhecimento das incertezas que perfezem o existir humano, no entanto, efetiva-se como “sabedoria” somente quando levada à interioridade através da autorreflexão, pois é aí que prorrompe a abertura para possibilidades que não dependem de fatores da natureza externa e incoercível, mas para um potencial humano até então irreconhecível. Quando vem à superfície do entendimento humano o reconhecimento de suas próprias potencialidades, abre-se então “[...] um patamar superior em direção à plenitude, pelo alcance geral de uma unidade composta de contradições” (FEILER, 2015, p. 61). Feiler chama esse movimento de “processo dialético”, pois retrata um momento inicial (tese) que é substituído por uma nova disposição (antítese), essa desacomodação gera tensão e induz à reflexão, mas que ao fim, passando pela consciência autorreflexiva do sujeito, pode ser transformado em uma experiência profundamente significativa (síntese). Enfim, esse processo pode ser visto como meio para a abertura de possibilidades inimagináveis. Aqui está resumida de forma clara, ainda que analisada como processo psicológico, a sabedoria trágica.

Mas, Nietzsche, ao fazer referência à disposição de espírito do homem grego, que se autorizou a transformar a sua própria realidade aplicando em si a sabedoria dionisíaca, descobre ainda outro fenômeno muito interessante: a ciência. Conforme destaca:

O que consegui então apreender, algo terrível e perigoso, um problema com chifres, não necessariamente um touro, por certo, em todo caso um *novo* problema: hoje eu diria que foi o *problema da ciência* mesma – a ciência entendida pela primeira vez

como problemática, como questionável (GT/NT *Tentativade autocrítica* § 2, grifos do autor).

O filósofo reconhece a ciência como o fator decisivo na virada de paradigma filosófico daquele povo. Pois a ciência, arrogando-se o papel de “esclarecedora do mundo” e trabalhando distanciada do enigma chamado “homem”, não é capaz de suprir às verdadeiras necessidades da vida: por mais que mobilize os olhares para o conhecimento, não o emprega para o descobrimento de “o que é” nem “para que serve” a vida e o homem. Mas o grego pré-socrático, ao contrário, havia empregado todos os seus conhecimentos e recursos criativos na finalidade de descobrir essas incógnitas e de produzir um sentido até mesmo onde não havia sentido algum; pois o homem pré-socrático não era “[...] nem otimista, nem pessimista. Ele é essencialmente um *homem* que contempla realmente o horrível e não o oculta a si mesmo” (NF/FP *Inverno de 1869-1870-primavera de 1870* 3 [62], grifo do autor); em síntese: um homem que reconhece suas fragilidades, mas se empenha em superá-las. Assim, pode-se dizer que o grego antigo reconheceu sua finitude e o seu estado miserável sem se tornar um pessimista amargurado, antes: empregou a ciência, isto é, o conhecimento com a intenção de sobrepujar aquela visão do terrível; de modo que não se paralizou nem com o pessimismo daquela constatação terrificante nem, tampouco, distraiu-se com um discurso otimista de ciência como “redentora” do homem. Neste sentido se diria que o que difere o grego pré-socrático do homem que veio depois dele é que aquele pensava artisticamente, enquanto este, científica e friamente.

Contudo, quais são as diferenças substanciais entre uma e outra forma de pensar? Ora, para se responder a esta questão se deve primeiramente ter em conta tanto as diferenças que há entre arte e ciência quanto as afinidades. Nietzsche afirma: “a arte, como festa de júbilo da vontade, é o mais forte sedutor da vida. A ciência está também sob o domínio do impulso à vida: o mundo é digno de ser conhecido: o triunfo do conhecimento se agarra à vida” (NF/FP *Inverno de 1869-1870-primavera de 1870* 3 [3], tradução nossa).¹³ De acordo com esta diferenciação crucial, assim como a arte o conhecimento, isto é, a ciência está também subordinada ao impulso de vida; pois, criando a ilusão de que o conhecimento é capaz de suprir as necessidades humanas, a ciência acaba também prendendo a vida a uma ilusão, garante certa estabilidade em meio ao caos. No entanto apenas a arte é capaz de *seduzir* o homem para a vida apesar de suas contradições fundamentais: pois somente ela gera na consciência humana um estado de *encantamento* pela vida através do qual não apenas se concita ao existir, mas inclusive

¹³ “El arte, como fiesta de júbilo de la voluntad, es el más fuerte seductor de la vida. La ciencia está también bajo el dominio del impulso a la vida: el mundo es digno de ser conocido: el triunfo del conocimiento se agarra a la vida” (NF/FP *Invierno de 1869-70-primavera de 1870* 3 [3]).

se alcança um estado de afirmação da existência neste que é o “pior dos mundos”;¹⁴ somente a arte realiza a ideia de “dignidade da existência”.

1.1.1 O Simbolismo Apolíneo-Dionisíaco

A riqueza criativa do grego antigo, que lhe possibilitou empregar sua sabedoria na tentativa de superar o estado degradante do homem – como objeto de forças incoercíveis –, tornando admissível assim a dignificação da vida humana através do jogo de encantamentos da arte, constitui-se uma das mais importantes diretrizes para a filosofia do jovem Nietzsche. Pois, ao relacionar suas investigações filológicas sobre a superação do pessimismo grego através da arte com a problemática da arte moderna, Nietzsche propõe um olhar mais amplo à reflexão estética:

Teremos ganho muito a favor da ciência estética se chegarmos não apenas à intelecção lógica mas à certeza imediata da introversão [*Anschauung*] de que o contínuo desenvolvimento da arte está ligado à duplicidade do *apolíneo* e do *dionisíaco*, da mesma maneira como a procriação depende da dualidade dos sexos, em que a luta é incessante e onde intervêm periódicas reconciliações (GT/NT § 1, grifos do autor).

Nietzsche sugere que se interprete o fenômeno artístico ocorrido na Antiguidade Clássica grega a partir da constatação de duas forças naturais, por sua vez simbolizadas nas figuras mitológicas de Apolo e Dioniso.¹⁵ Ora, em poucas palavras, o filósofo está dizendo que, para se compreender o desenvolvimento da arte, é indispensável reconhecer antes os elementos essenciais ao seu surgimento, e isso depende mais de uma relação imediata com a arte que de qualquer especulação abstrata que se possa dela fazer. Quanto a essa afirmação sem precedentes na filologia, Maria João Branco (2010, p. 155-156) assinala que,

[...] efectivamente, Apolo e Dioniso são apresentados na primeira obra que Nietzsche publica sem uma justificação histórica consistente, pois a intenção de Nietzsche não

¹⁴ Cf. NIETZSCHE, Friedrich. **O nascimento da tragédia**. § 25.

¹⁵ “**Apolo** (Ἀπόλλων) – Filho de Leto e Zeus, nasceu na Ilha de Delos, onde sua mãe se refugiou da perseguição da ciumenta Hera. Deus da luz solar, era Apolo quem conduzia o carro do Sol. Além de protetor de navegantes, artistas e médicos, também era a divindade responsável por epidemias e mortes súbitas. Dotado de grande beleza, o deus teve várias aventuras amorosas, quase todas malsucedidas”.

“**Dioniso** (Διόνυσος) – Deus dos vinhedos, da colheita das uvas, do vinho e da fertilidade, nasceu de Zeus e da princesa Sêmele, filha de Harmonia e Cadmo. Ao engravidar, Sêmele foi enganada pelos artifícios de Hera e, levianamente, insistiu para que Zeus se apresentasse diante dela em sua aparência divina. Por ter jurado pelas águas de Estíge que jamais recusaria um pedido da princesa, Zeus foi obrigado a mostrar-se em todo o esplendor de sua glória. Os raios que o cercavam incendiaram o palácio, e a jovem morreu carbonizada. Rapidamente, Zeus retirou o filho do ventre de Sêmele e colocou-o em sua própria coxa, onde a criança se desenvolveu até se completar o tempo necessário para o nascimento. As lendas de Dioniso reúnem elementos de várias culturas e descrevem um deus viajante, filho do senhor dos deuses e de uma mortal, que anda pela terra acompanhado de um alegre séquito, ensinando os homens a plantar vinhedos e produzir o vinho” (REGINO, 2014, p. 112 e 119, grifos do autor).

foi ser fiel aos dados históricos e filológicos, mas, como diz no início do *Nascimento da Tragédia*, contribuir para a “ciência estética”.

Fato é que, para Nietzsche, essas duas forças representadas mitologicamente por Apolo e Dioniso teriam sido sutilmente constatadas pela extremada sensibilidade do gênio grego como *impulsos* naturais, mas também como forças cosmológicas em crucial antagonismo. – Note-se bem que aqui, Apolo e Dioniso já recebem, ainda que de maneira embrionária, o estatuto de “símbolos”, pois Nietzsche se refere a eles como figurações de forças naturais, como *impulsos*, e não simplesmente como divindades metafísicas. Além do mais, para Nietzsche, os impulsos apolíneo e dionísico têm, respectivamente, uma relação ainda que não completa com o *fenômeno* e a *coisa em si* schopenhaueriana.¹⁶ O antagonismo aqui exposto sob a linguagem schopenhaueriana de *aparência* (fenômeno) e *vontade* (coisa em si),¹⁷ representa as incessantes lutas às quais o homem está submetido desde o seu nascimento até a morte; são elementos residuais da sabedoria trágica contida nos mitos.

Tomamos estas denominações dos gregos, que tornam perceptíveis à mente perspicaz os profundos ensinamentos secretos de sua visão da arte, não, a bem dizer, por meio de conceitos, mas nas figuras penetrantemente claras de seu mundo dos deuses (GT/NT § 1).

O filósofo propõe a análise simbólica das duas divindades com a intenção de se interpretar os profundos significados que a mitologia havia ocultado em ambas. A partir dessa ampliação dos horizontes filológicos com a clara influência da filosofia de Schopenhauer, Nietzsche constata que “os gregos, que expressaram em seus deuses a doutrina secreta de sua visão de mundo e ao mesmo tempo calaram, apresentaram a dupla fonte de sua arte em duas divindades: Apolo e Dioniso” (DW/VD § 1). Disto se depreende que, com suas características e peculiaridades, cada deus simboliza uma força natural ou, mais especificamente, um impulso fisiológico que participa dos processos de criação artística, que, ademais, inclusive permanecem na própria simbologia que é, de fato, a *obra de arte*.¹⁸ Afinal, o que significa “símbolo”? Nietzsche entende que “o símbolo é a transposição de uma coisa em uma esfera completamente

¹⁶ Clademir Araldi (2009a, p. 117) ressalta que “a ‘metafísica da arte’ de Nietzsche vincula-se explicitamente à oposição schopenhaueriana da coisa em si e do fenômeno. Outras fontes e influências importantes do romantismo alemão não são mencionadas. Não há, contudo, uma correspondência total do dionísíaco com a coisa em si (vontade), e do apolíneo com o fenômeno”.

¹⁷ Cf. SCHOPENHAUER, Arthur. **O mundo como vontade e como representação**. 1º tomo, livros I e II.

¹⁸ Quanto à questão do “símbolo”, Araldi (2009b, p. 51) salienta: “um tema ainda pouco explorado na Nietzsche-Forschung, mas que é de fundamental importância para a compreensão da estética do jovem Nietzsche, é o ‘simbolismo’ (*Symbolik*) da arte apolínea e dionísíaca”.

distinta” (NF/FP *Inverno de 1869-1870-primavera de 1870* 3 [20], tradução nossa).¹⁹ Justamente por isso é indispensável apreender o profundo valor que a esfera do simbólico possui para os gregos, pois, reforça Araldi (2009b, p. 53),

o grande valor dos gregos, esse povo de artistas, residia no fato de possuírem símbolos e mitos, sem os quais não há arte propriamente [...]. O entendimento do mundo em ‘símbolos’ é a pressuposição de uma grande arte.

O domínio do simbólico jamais permanece circunscrito à figuração propriamente dita, à representação, mas sempre remete a um conhecimento que o precede e que necessita ser evocado. A partir dessas particularidades que melhor definem a Antiguidade grega, e a partir do entendimento de mundo como pano de fundo para forças ocultas, Dias (2005, p. 27) afirma que Nietzsche é levado, então, a “[...] formular uma ‘hipótese metafísica’, isto é, não apenas pensar a arte como atividade humana que se encarna em obras, mas apresentá-la como algo que se encontra na esfera da natureza”. Falando de forma ainda mais clara: Nietzsche compreende a natureza como a esfera de manifestação de duas forças cósmicas fundamentais, e entende que a mitologia havia as simbolizado nas figuras de Dioniso e Apolo; não obstante, é inegável também que o filósofo tenha reconhecido ambas as forças como tendo expressões análogas na própria natureza fisiológica do homem, e que isso, sim, teria sido o fator decisivo para o surgimento da arte na Grécia antiga. – Aqui está caracterizada a grande inovação de Nietzsche e a sua contribuição para a ciência estética. Contudo, como Nietzsche tem uma forte influência da filosofia schopenhaueriana, é importante ter em conta a análise cosmológica dessas duas forças, do “dionisíaco” (vontade) e do “apolíneo” (aparência), conforme o próprio Schopenhauer desenvolve. Para este,

a VONTADE como coisa em si é absolutamente diferente de sua aparência, por inteiro livre das formas desta e nas quais penetra à medida que aparece, formas que, portanto, concernem somente à OBJETIDADE da vontade e são estranhas à vontade em si. Até a forma mais universal de toda representação, ser-objeto para um sujeito, não lhe concerne, muito menos as formas subordinadas àquela e que têm sua expressão comum no princípio de razão, ao qual reconhecidamente pertencem tempo e espaço, portanto também a pluralidade, que existe e é possível somente no tempo e no espaço. Nesse sentido, servindo-me da antiga escolástica, denomino tempo e espaço pela expressão *principium individuationis* [princípio de individuação] [...] (SCHOPENHAUER *O mundo como vontade e como representação* § 23, grifos do autor).

Ambos os elementos aqui discriminados por Schopenhauer constituem o antagonismo vontade/aparência hipoteticamente adotado por Nietzsche nesse período inicial. “Vontade” é a

¹⁹ “El símbolo es la transposición de una cosa en una esfera completamente distinta” (NF/FP *Invierno 1869-1870-primavera 1870* 3 [20]).

essência de tudo que aparece, é a “coisa em si” livre de qualquer definição, forma e fixação. “Aparência”, ao contrário, é a caracterização assumida pela vontade, os diferentes modos de representação que a vontade adquire e, além dos mais, é o modo através do qual se pode conhecer racionalmente aquele elemento indefinível, amorfo e volátil. E o *principium individuationis* é o princípio de razão que possibilita a abstração de um dado objeto, sempre em relação às grandezas *tempo* e *espaço*; isto quer dizer: todo conhecimento sobre um objeto qualquer exige, indistintamente, que ele seja pensado em relação a *espaço* e *tempo*.²⁰ Ora, se o objeto nunca pode ser pensado em razão de si mesmo, por aquilo que ele essencialmente é, então isso que dizer que o *principium individuationis* não abrange o conhecimento da coisa em si, da vontade que está representada em tal objeto, mas unicamente de sua representação.

Nietzsche ficou profundamente movido pela filosofia schopenhaueriana que muito lhe esclareceu a sua percepção de mundo. Não obstante mantenha os traços originais do entendimento de Schopenhauer, Nietzsche pensa a vontade e a representação de maneira, dir-se-ia, um pouco mais desenvolvida. Conforme Dias (2005, p. 27-28), Nietzsche entende que

a vontade, ou uno primordial, ou o querer é a origem ou o fim de toda efêmera individualidade. É um “ser de natureza emotiva” que não pode ser pensado como repousando em si mesmo, impassível ou pacífico, mas que traz em si uma guerra sem limites. Vivendo em constante contradição consigo mesmo, em incessante dor, esse ser não pode permanecer por muito tempo indeterminado. Uma força vinda dele mesmo obriga-o a fragmentar-se; a multiplicar-se em ser finitos, a fixar-se em imagens e a produzir o mundo das formas individuais, da realidade fenomênica.

Em contrapartida ao imensurável do dionisíaco, à pura vontade do ser primordial, está o apolíneo: a individuação. Absorvendo o sumo da filosofia schopenhaueriana, Nietzsche identifica o apolíneo à forma de manifestação da vontade primordial. Assim sendo, para ele, o mundo também está marcado por uma contradição fundamental na qual tudo o que há não passa de um mero reflexo do que, essencialmente falando, é: a vontade aparece no mundo como representação e não como a *coisa mesma*. Entretanto, a fim de se livrar dessa dolorosa ruptura, o próprio mundo fenomênico possibilita ao homem um movimento inverso, isto é, um movimento que viabiliza através da aparência o contato com o essencial: o movimento estético, a *arte*. Através desse movimento estético é possível fazer o caminho inverso, indo da aparência à vontade. Pois, esclarece Dias (2005, p. 28):

²⁰ Cf. SCHOPENHAUER, Arthur. **O mundo como vontade e como representação**. 1º tomo, livro I. – O princípio de razão está subordinado às figuras de *tempo* e *espaço*, que são os modos como uma representação é elaborada na consciência de um sujeito, para o qual um dado objeto nunca pode ser conhecido em sua essência, mas sempre e somente em relação a algum parâmetro, seja ele temporal ou espacial.

O mundo fenomênico, como resultado desse movimento do querer, traz em si as marcas da dor, do despedaçamento do uno primordial e, para se libertar dessa dor, faz um segundo movimento, dessa vez estético, reproduzindo o movimento inicial que a vontade realizou em direção à aparência. Desse último emana a “aparência da aparência” ou a “bela aparência” do sonho, um bálsamo para o querer, um remédio para libertá-lo momentaneamente da dor pelo seu desmembramento em indivíduos.

Apesar de adotar a interpretação cosmológico-metafísica schopenhaueriana, Nietzsche dá um passo mais, – um importante passo em direção à constatação desses elementos como fatos evidentes na natureza fisiológica do homem –; pois, para Nietzsche, “cada um desses impulsos manifesta-se na vida humana por meio de estados fisiológicos, o sonho e a embriaguez, que se opõem, como o apolíneo e o dionisíaco” (DIAS, 2005, p. 26). *Sonho e embriaguez* são estados psicofisiológicos análogos à aparência e à vontade, respectivamente. É justamente a partir dessa importante relação que Nietzsche distingue fundamentalmente a sua reflexão estética da estética de Schopenhauer; pois quer descobrir os efeitos mais longínquos, e ao mesmo tempo mais factuais, daquelas considerações cosmológicas: e os encontra com maior expressividade na fisiologia humana.

Como o filósofo pretende justificar a sua perspectiva inovadora? Com suas pesquisas e descobertas filológicas sobre o surgimento da arte trágica na Grécia antiga. Pois, Nietzsche compreende que, afirma Araldi (2009b, p. 55),

antes da tragédia ática existiam, portanto, dois tipos de gênios artísticos: o artista onírico (*der Traumkünstler*) apolíneo, cuja principal afloração foi Homero e sua poesia épica, e o artista da embriaguez (*der Rauschkünstler*) dionisíaco, cujo modelo maior foi Arquíloco, e as criações da poesia lírica.

Por conseguinte é possível considerar, em síntese, ambos os gêneros artísticos como florações daqueles dois impulsos fisiológicos fundamentais, a saber: o sonho e a embriaguez. A partir dessa perspectiva de arte como manifestação de impulsos, Araldi (2009a, p. 127) acrescenta: “o mundo homérico e sua criação onírica dos deuses olímpicos são a materialização do impulso apolíneo à beleza. É Apolo quem conduz Homero, o artista ingênuo, para a glorificação do prazer da aparência”. Em contrapartida, o mundo de Arquíloco é o mundo da dor e do prazer primordiais, da mesma volição cósmica original que agora, através do artista arrebatado pelo impulso dionisíaco, enfim “[...] se descarrega numa profusão de símbolos [...]” (ARALDI, 2009a, p. 133). Estes dois modelos de poetas devem, portanto, ser reconhecidos “[...] como progenitores e porta-archotes da poesia grega [...]” (GT/NT § 5), pois expressaram artisticamente a essência daqueles dois impulsos, do apolíneo e do dionisíaco e, ao mesmo tempo, lançaram os dois modos fundamentais de manifestação artística. “Homero, o encanecido sonhador imerso em si mesmo, o tipo do artista *naïf* [ingênuo], apolíneo, fita agora estupefato

a cabeça apaixonada de Arquíloco, o belicoso servidor das Musas que é selvagemmente tangido através da existência [...]” (GT/NT § 5).

1.1.2 O Surgimento da Tragédia

Apolo é o símbolo da *aparência*. Esta divindade, de acordo com a concepção nietzschiana, “[...] na qualidade de deus dos poderes configuradores, é ao mesmo tempo o deus divinatório. Ele, segundo a raiz do nome o ‘resplendente’, a divindade da luz, reina também sobre a bela aparência do mundo interior da fantasia” (GT/NT § 1). Porém, como impulso fisiológico, o apolíneo deve ser compreendido como a volição para o *representar*, para o *fazer-aparecer imagético* e, conseqüentemente, às *artes*, – posto que toda arte é, incontestavelmente, *representação* de algo. Assim sendo, o apolíneo é o impulso que se projeta na tentativa de iluminar a realidade aparente a partir de visões oníricas que o homem concebe em sonhos, mas também em todas as experiências internas relacionadas ao pensamento: como imaginação e reflexão. Por meio do estado de encantamento apolíneo, o mundo fenomenal e contraditório em si é visto sob o prisma da ilusão. O sentimento do belo sempre traz consigo a impressão de “verdade” que legitima a existência, pois o belo “corrige” aquela contradição primordial e faz ver que o mundo fenomenal é belo e, portanto, bom. É por isso que “o deus da bela aparência tem de ser igualmente o deus do conhecimento verdadeiro” (DW/VD § 1). É esse impulso apolíneo, que os gregos sabiamente representaram na simbologia de Apolo, que torna a vida possível de ser vivida, já que o homem só vê sentido naquilo que considera verdadeiro, e, através da ilusão de verdade que a beleza projeta, o mundo passa a ter algum sentido – ainda que ilusório. Nas palavras de Nietzsche:

A verdade superior, a perfeição desses estados, na sua contraposição com a realidade cotidiana tão lacunarmente inteligível, seguida da profunda consciência da natureza reparadora e sanadora do sono e do sonho, é simultaneamente o análogo simbólico da aptidão divinatória e mesmo das artes, mercê das quais a vida se torna possível e digna de ser vivida (GT/NT § 1).

A cultura helênica foi, por excelência, a cultura da beleza, uma cultura profundamente apolínea em todos os sentidos. Graças a essa devoção ao deus da beleza, o grego helênico se autopreservou do aspecto terrível revelado pelo pessimismo de Sileno. Através da arte e seus princípios de medida, de moderação e de lógica que a fundamentam, a cultura helênica fomentou um estado de encantamento capaz de subverter o terrível daquela constação pessimista. Essas obras de arte,

[...] quer se expressem no templo, na estátua ou na epopéia (sic) homérica, tinham sua meta suprema na exigência ética de *medida*, que anda lado a lado com a exigência estética de beleza. A medida como exigência é então somente possível onde a moderação e o limite são *reconhecíveis*. Para poder resguardar suas fronteiras, é preciso conhecê-las. Daí a exortação apolínea: *gnothi se auton* (*conhece-te a ti mesmo*) (DW/VD § 2, grifos do autor).

Pois bem, diferentemente de Apolo, Dioniso é o símbolo da embriaguez dos sentidos e, justamente por isso, é também a única potência capaz de dissolver o mundo das aparências e ilusões projetado por seu irmão Apolo. O estado dionisíaco, de forma análoga, refere-se ao estado de encantamento dos sentidos; mas, diferentemente do encantamento apolíneo, que traz sempre o sentimento de moderação, a embriaguez dionisíaca rompe momentaneamente com o princípio de razão e projeta o indivíduo para além de si, de sua individualidade. Conforme Nietzsche:

Seja por influência da beberagem narcótica, da qual todos os povos e homens primitivos falam em seus hinos, ou com a poderosa aproximação da primavera a impregnar toda a natureza de alegria, despertam aqueles transportes dionisíacos, por cuja intensificação o subjetivo se esvanece em completo auto-esquecimento (sic) (GT/NT § 1).

Enquanto o estado apolíneo está fundamentado na inteligência que conecta o mundo da imaginação ao mundo das aparências e vice-versa e projeta no mundo a benfazeja impressão de verdade através do sentimento do belo, o estado dionisíaco, ao contrário, tem por estrado o ímpeto dos instintos naturais – da sexualidade, por exemplo –, das forças avassaladoras que, ainda que momentaneamente, levam o indivíduo a se esquecer de si mesmo em meio aos fenômenos do mundo aparente; de modo que dionisíaco tem o poder de romper com o *principium individuationis* e, provisoriamente, libertar o homem das ilusões projetadas por Apolo.

Esclarecidos esses aspectos gerais, convém agora visualizar com maior clareza alguns detalhes que irão facilitar o entendimento de como a arte trágica surgiu. Nietzsche não é muito claro na explicação de como aconteceu o processo histórico de surgimento da tragédia, mas dá a entender sempre que ambos os impulsos acima descritos foram decisivos. Mas de que modo? Em razão de uma “onda dionisíaca” que surgira avassaladoramente no solo grego, houve um tremendo embate entre a cultura helênico-apolínea – solidamente edificada nos traços constitucionais de toda aquela cultura e sociedade – e aquele curioso fenômeno dionisíaco de libertação dos instintos brutais. Exatamente nesse momento de tensão máxima no solo da cultura grega, civilizações inteiras do mundo antigo eram também destroçadas pela fúria

dionisíaca, cujas multidões, seduzidas e completamente à deriva de seus próprios instintos animalescos, cortejavam “Dioniso” em festas orgíacas.

Quase por toda parte, o centro dessas celebrações consistia numa desenfreada licença sexual, cujas ondas sobrepassavam toda vida familiar e suas venerandas convenções; precisamente as bestas mais selvagens da natureza eram aqui desçaçaimadas, até alcançarem aquela horrível mistura de volúpia e crueldade que a verdadeira “beberagem das bruxas” sempre se me afigurou ser (GT/NT § 2).

A “onda dionisíaca” pôs em risco todos os laços culturais que, até então, haviam mantido os gregos como uma unidade cultural praticamente indestrutível; mas, agora, essas importantes relações sócio-culturais firmemente estabelecidas ameaçavam ruir. – Segundo Nietzsche, esse fenômeno ocorreu em dois momentos históricos na Grécia antiga: do primeiro nascera a mitologia, no segundo, a arte trágica. No entanto, a vontade helênica aliada à perspicácia apolínea, percebendo a aproximação de um perigo iminente que levaria à bancarrota toda uma cultura e tradição essenciais, conduziu aquele sentimento de frezezi dionisíaco sob os trilhos do influxo apolíneo – modelando aquele ímpeto destrutivo e daninho de acordo com os preceitos estéticos e artísticos de Apolo.

Contra as excitações febris dessas orgias, cujo conhecimento penetrou até os gregos por todos os caminhos da terra e do mar, eles permaneceram, ao que parece, inteiramente assegurados e protegidos durante algum tempo pela figura, a erguer-se aqui em toda a sua altivez, de Apolo, o qual não podia opor a cabeça da Medusa a nenhum poder mais ameaçador do que esse elemento dionisíaco brutalmente grotesco. É na arte dórica que se imortalizou essa majestosa e rejeitadora atitude de Apolo. Mais perigosa e até impossível tornou-se a resistência, quando, por fim, das raízes mais profundas do helenismo começaram a irromper impulsos parecidos: agora a ação do deus délfico restringiu-se a tirar das mãos de seu poderoso oponente as armas destruidoras, mediante uma reconciliação concluída no devido tempo (GT/NT § 2).

Segundo o filósofo, a resistência da cultura apolínea – cultura essa que se conservou num primeiro momento através da arte dórica e, inclusive, eternizou-se historicamente através dessas mesmas criações –, durou somente até o ponto em que do próprio solo grego irrompeu mais uma vez o dionisíaco. Não obstante, o impulso apolíneo, mais uma vez também, através da razão, do equilíbrio e da beleza, opôs-se firmemente ao poder dionisíaco que ameaçava. De acordo com Nietzsche, “essa reconciliação é o momento mais importante da história do culto grego: para onde quer que se olhe, são visíveis as revoluções causadas por este acontecimento” (GT/NT § 2). Como resultado desse segundo embate entre Apolo e Dioniso, traços ainda mais profundos do dionisíaco foram absorvidos pela cultura apolínea grega, que, graças à arte, manteve-se protegida. Pois,

quanto mais vigoroso crescia o espírito artístico apolíneo, tão mais livre se desenvolvia seu irmão-deus Dioniso. Na mesma época em que o primeiro atingiu o aspecto pleno e imóvel da beleza, na época de Fídias, decifrou o outro na tragédia o enigma do mundo e expressou na música trágica os pensamentos mais íntimos da natureza, o tecer da “Vontade” *em e além de* todos os fenômenos (DW/VD § 1, grifos do autor).

O gênio artístico grego se apoderou da experiência resultante das investidas dionisíacas para formular, de modo muito natural e instintivo, uma arte que levasse em conta e, ao mesmo tempo, mantivesse em proporções equilibradas a beleza imagética de Apolo e o influxo volitivo de Dioniso. Deste modo, a manifestação artística que nesse momento de crise máxima despontou é a prova mais incontestável da síntese entre aqueles dois impulsos. A arte trágica representa, portanto, um instante de tréguas entre as duas potências, e subsume a experiência proporcionada por ambos os impulsos: a da bela aparência e a do encantamento que liga à vontade primordial.

Essa postura equilibrada e conciliadora do homem grego contraposta à figura do *bárbaro dionisíaco*, daquele homem que se deixou levar pelo influxo de suas paixões devastadoras, permite que sejam colocados em evidência os fatores cruciais que possibilitaram ao homem helênico a superação do pessimismo e do niilismo (o sentimento de que a vida carece de qualquer valor próprio gerado com a visão pessimista de mundo). Conforme Nietzsche,

de todos os confins do mundo antigo – para deixar aqui de lado o moderno –, de Roma até a Babilônia, podemos demonstrar a existência de festas dionisíacas, cujo tipo, na melhor das hipóteses, se apresenta em relação ao tipo de festa grega como o barbudo sátiro, cujo nome e atributos derivam do bode, em relação ao próprio Dionísio (GT/NT § 2).

O furor impetuoso do dionisíaco, comedido pelas noções de equilíbrio e de razoabilidade apolíneas, eleva a cultura grega a um patamar ainda mais alto e nobre, pois aquilo que poderia destruir toda a sua cultura é transformado em “culto”; enquanto o bárbaro dionisíaco profanou o sagrado, o grego dionisíaco sacralizou o profano: com o próprio veneno o grego desenvolveu o antídoto para o mal que aterrorizava a sua cultura; de modo que quando ele se viu num mundo sem sentido e caótico, estando a ponto de se deixar levar pelos seus instintos mais abissais, nesse mesmo momento ele se recordou dos preceitos de Apolo e conduziu com sabedoria aquele “incidente”. É assim que, passando por uma prudente *reformulação*, o furor dionisíaco foi transformado criativamente em “culto religioso”. Conforme Marcos Sinésio Pereira Fernandes ([2006?], p. 9, grifos do autor),

em Atenas este culto foi organizado oficialmente, a partir da época do tirano Pisístrato, principalmente em quatro festas públicas, as Dionisíacas Rurais ou Pequenas Dionisíacas, celebradas no mês grego que corresponde aproximadamente ao nosso

dezembro, portanto no final do outono, as Lenéias (sic), celebradas num período que corresponde ao situado em nosso calendário entre janeiro e fevereiro, portanto no inverno, as Antestérias, celebradas em fevereiro-março, no começo da primavera e as Grandes Dionisíacas, celebradas entre março e abril, em plena primavera. As tragédias foram instituídas em Atenas, onde alcançaram o seu maior brilho, nas **Grandes Dionisíacas** ou *Dionisíacas Urbanas*.²¹

A obra de arte trágica surge da esfera do sacrorreligioso; nasce justamente da celebração dedicada às forças dionisíacas – agora reconhecidas como impulsos essenciais de vida. A reverência ao impulso sexual, à fertilidade e ao poder criador do homem expressa o modo como o grego apolíneo foi capaz de acomodar aquela onda dionisíaca em sua cultura, criando celebrações e expressões artísticas variadas a fim de se adaptar àquela experiência transformadora que o dionisíaco é na verdade. Quanto à afirmação de que a arte trágica tenha surgido dessas celebrações, Alec Robertson et al. (1982a, p. 148, tradução nossa)²² corrobora: “o ditirambo²³ se originou, provavelmente, no culto a Dioniso, pois no século VI [a.C.], nos festivais de seu nascimento, se bailava e se cantava ao som do *aulos*, em um coro circular de cinquenta homens e rapazes”. Segundo este autor, o florescimento da arte trágica se deu em função do desenvolvimento do ditirambo. De um modo geral, “as representações dramáticas mais antigas tiveram a mesma procedência, e no campo do drama foi onde, na ocasião, Atenas teve o seu mais importante desenvolvimento” (ROBERTSON et al., 1982a, p. 148, tradução nossa).²⁴

Todo esse florescimento artístico, que acarretou no nascimento da arte trágica devido ao dionisíaco, marca também “[...] o ápice do helenismo. Originalmente Apolo é somente um deus artístico helênico; seu poder era o de moderar Dioniso, proveniente da Ásia, de modo que

²¹ “Nas Grandes Dionisíacas a população de toda a Ática e também os aliados do povo ateniense, que se faziam representar oficialmente, se dirigiam a Atenas. A festa compreendia duas partes, em que a música desempenhava um papel muito importante: a primeira era plena de representações corais, e a outra tinha como centro os dramas líricos ou tragédias. No primeiro dia da festa havia uma espécie de procissão ao mesmo tempo triunfal e carnavalesca, em que a imagem de Dioniso era levada pelo bairro mais belo de Atenas. O cortejo suscitava curiosidade pela variedade dos costumes, pelas atitudes cômicas, pelas poses grotescas dos personagens mascarados representando o séquito do deus, os sátiros, pelas evoluções livres dos dançarinos e pelos cantos executados. Nos dois dias seguintes, havia música com coros de homens e de crianças (quando teriam lugar os concursos de ditirambo). No terceiro dia havia um sacrifício tradicional. No dia seguinte havia uma ação litúrgica preliminar, reservada ao serviço do deus e depois um cortejo (*komos* – κομος) em que tomavam parte os artistas que iriam atuar na cena. À noite, à luz de tochas, os efebos transportavam para dentro do teatro a estátua do deus, e depois se anunciava as peças que deveriam ser representadas. No dia seguinte, com os estrangeiros mais distintos, os sacerdotes e os magistrados à frente, o povo ateniense tomava lugar no imenso teatro apoiado no flanco da Acrópole, para ouvir, durante quatro dias, as tragédias” (FERNANDES, [2006?], p. 9-10).

²² “El ditirambo se originó, probablemente, en el culto a Dioniso, pues en el siglo VI, en los festivales de su nacimiento, se bailava y se cantaba al son de *aulos*, en un coro circular de cincuenta hombres y muchachos” (ROBERTSON et al., 1982a, p. 148).

²³ Canto de louvor a Dioniso.

²⁴ “Las representaciones dramáticas más antiguas tuvieron la misma procedencia, y en el campo del drama fue donde, a la sazón, halló Atenas su desarrollo más importante” (ROBERTSON et al., 1982a, p. 148).

pôde surgir uma bela união fraternal” (DW/VD § 1). Apesar das dificuldades que o filósofo encontra em sua tarefa de reconstruir historicamente a origem da tragédia a partir da confluência de impulsos aparentemente contrários, é indispensável recorrer a alguns detalhes importantes com a finalidade de se contruir uma visão ainda mais clara sobre a arte trágica.

1.1.3 As Artes e seus Simbolismos

Conforme se apresentou anteriormente, o dionisíaco e o apolíneo são impulsos naturais, mas antagônicos, manifestos na contradição vontade/representação. Independentemente da hipótese cosmológico-metafísica schopenhaueriana admitida em partes por Nietzsche, é incontestável que o reconhecimento a ambas as potências com expressões na natureza do homem caracteriza já uma perspectiva *fisiológica*. Como impulsos fisiológicos, o apolíneo e o dionisíaco se encontram intimamente associados às faculdades artísticas da representação apolínea (a tendência para o embelezamento) e da vontade dionisíaca (a disposição ao imensurável), que Homero e Arquíloco teriam servido como mensageiros através de suas formas poéticas originais, respectivamente, a poesia épica e a lírica.

No entanto, é necessário ir mais além dessas duas definições prévias; pois a visualização desses dois impulsos artísticos originais abre caminhos para o reconhecimento de que o desenvolvimento das artes esteja interligado a ambas as disposições primárias, do “representar” e da “embriaguez”. Neste sentido, deve-se perceber que esses dois impulsos fisiológicos predispoem a dois estados estéticos análogos:

O artista plástico, e simultaneamente o épico, seu parente, está mergulhado na pura contemplação das imagens. O músico dionisíaco, inteiramente isento de toda imagem, é ele próprio dor primordial e eco primordial desta. O gênio lírico sente brotar, da mística auto-alienação (sic) e estado de unidade, um mundo de imagens e de símiles, que tem coloração, causalidade e velocidade completamente diversas do mundo do artista plástico e épico (GT/NT § 5).

O gênio apolíneo descarrega em suas criações – quaisquer que sejam – um mundo de imagens e de simbolismos visuais; mas o gênio dionisíaco, ao contrário, inteiramente aberto ao mundo do sentimento original alheio a qualquer imagem simbólica, descarrega em suas criações não imagens alusivas à “coisa”: mas o próprio sentimento que ela suscita; por isso é possível afirmar que este só é capaz de se expressar por meio de uma linguagem apropriada, quer dizer, uma linguagem artística não figurativa, como a música. E aqui nessa forma de relacionar os dois impulsos com dois estados estéticos análogos e suas linguagens artísticas inerentes, percebe-se mais uma vez uma marcada influência da filosofia schopenhaueriana em Nietzsche.

Segundo Schopenhauer, há uma relação de interdependência entre “atos do corpo” e “atos da vontade” que demonstra o copertencimento entre “símbolo” e “coisa em si”, mas, ao mesmo tempo, que aponta para um distanciamento entre ambos; esse entendimento permite que as diferentes linguagens artísticas inerentes ao apolíneo e ao dionisíaco sejam compreendidas em virtude das disposições estéticas originais que as suscitam.

Todo ato verdadeiro, autêntico, imediato da vontade é também simultânea e imediatamente ato do corpo que aparece: e, em correspondência, toda ação sobre o corpo é também simultânea e imediatamente ação sobre a vontade: que enquanto tal se chama dor, caso a contrarie, ou bem-estar, prazer, caso lhe seja conforme. As graduações dessa dor e desse prazer são bem diversificadas (SCHOPENHAUER *O mundo como vontade e como representação* § 18).

“Símbolo” é a representação de alguma coisa, traz à luz a ideia de algo, do mesmo modo que as ações do corpo revelam aquilo que o incita ao movimento, isto é: tornam manifesta a vontade; e, de modo contrário, a vontade só pode ser manifestada por meio do corpo. Destarte, definitivamente não há como pensar em ações do corpo sem pensar em ações da vontade, assim como também não é possível pensar em ações da vontade que não sejam intermediadas por um corpo. Nietzsche vislumbra nessa explicação uma importância fundamental para se compreender enfim as diferentes linguagens artísticas derivadas do apolíneo e do dionisíaco.

“Arte” é sempre comunicação de sentimentos, no entanto, pode *aludir ao sentimento* mesmo como tão somente *fazer referência a ele* através de um símbolo. Levando em conta o entendimento de Schopenhauer acima expresso, Nietzsche conceberá as artes como formas de comunicação que podem ocorrer de dois modos possíveis, a saber: um consciente e outro inconsciente. A primeira forma de comunicação dos sentimentos diz respeito à objetividade, à representação abstrata que pode ser comunicada através de conceitos, mas

[...] isso só vale para aquela parte das representações concomitantes. Contudo, sempre fica nesse âmbito do sentimento um resíduo indissolúvel. O indissolúvel é aquilo que tem a ver com a linguagem, a saber, com o conceito. Os limites da “*poesia*”, portanto, determinam-se na capacidade de expressão do sentimento (DW/VD § 4, grifo do autor).

Como símbolo de um sentimento, o conceito jamais consegue abarcar de maneira completa a totalidade dos significados daquilo que simboliza, pois apenas faz alusão a representações concomitantes, isto é, a imagens representativas. E a arte poética, portanto, como representação de sentimentos, está fundamentalmente delimitada pela capacidade de expressar com maior ou menor grau de precisão os sentimentos a que se refere. Por outro lado, a comunicação inconsciente dos sentimentos, isto é, a comunicação não objetiva à qual as artes

estão voltadas, pode se realizar por meio de duas linguagens representativas: a linguagem simbólica dos gestos e a linguagem pura dos sons.

A linguagem de gestos consiste de símbolos entendidos universalmente, sendo produzida por movimentos reflexos. Esses símbolos são visíveis: o olho, que os vê, leva imediatamente ao estado que produz os gestos e os simboliza. Na maior parte das vezes, o vidente sente uma enervação simpática nas mesmas partes da vista ou dos membros, cujo movimento ele percebe. Símbolo significa aqui uma imagem (*Abbild*) muito imperfeita e fragmentária, um sinal indicativo, com o qual se deve concordar. Nesse caso, o entendimento universal é *instintivo*; não é perpassado, portanto, pela consciência lúcida (DW/VD § 4, grifo do autor).

A linguagem gestual diz respeito a um modo de comunicação inconsciente através de movimentos corpóreos, que tão somente fazem alusão àquilo que se quer por fim representar; comunica simpaticamente o sentido que se quer evidenciar através de movimentos corporais análogos à sensação que suscitada no interlocutor. Com isso já fica claro que “uma imagem pode ser simbolizada somente através de uma imagem” (DW/VD § 4). Portanto, as artes visuais consistem no “representar outra representação”, – fazem alusão à ideia, não à coisa mesma.²⁵ Por isso é que “a pintura e a plástica representam o homem no gesto; ou seja, elas imitam o símbolo e atingiram seus efeitos quando nós entendemos o símbolo. O prazer da visão consiste em entender o símbolo, apesar de sua aparência” (DW/VD § 4).

Enquanto o termo “artes visuais” se refere aos diversos modos de *representação do símbolo*, a arte dos sons, ao contrário, refere-se a um modo de representação imediata da vontade.²⁶

Se a música aparentemente já era conhecida como uma arte apolínea, ela o era apenas, a rigor, enquanto batida ondulante do ritmo, cuja força figuradora foi desenvolvida para a representação de estados apolíneos. A música de Apolo era arquitetura dórica de sons, mas apenas em sons insinuados, como os que são próprios da cítara. Mantinha-se cautelosamente à distância aquele precioso elemento que, não sendo apolíneo, constitui o caráter da música dionisíaca e, portanto, da música em geral: a comovedora violência do som, a torrente unitária da melodia e o mundo absolutamente incomparável da harmonia (GT/NT § 2).

Somente quando o elemento puramente dionisíaco invade os domínios de Apolo é que a música enfim é elevada à sua máxima expressão de “porta-voz do imensurável”, como linguagem imediata da vontade. Quanto à definição mais técnica de música, Bohumil Med

²⁵ Diz-se “representações de representações” porque as artes visuais apenas fazem alusão à ideia (sentimento) contida por detrás da imagem figurada. Portanto: “todas, portanto, objetivam a vontade apenas imediatamente, a saber, por meio de Ideias [...]” (SCHOPENHAUER *O mundo como vontade e como representação* § 52).

²⁶ Nas palavras de Schopenhauer (*O mundo como vontade e como representação* § 52, grifos do autor): “a música, portanto, não é de modo algum, como as outras artes, cópia de Ideias, mas CÓPIA DA VONTADE MESMA, da qual as Ideias também são a objetividade: justamente por isso o efeito da música é tão mais poderoso e penetrante que o das outras artes, já que estas falam apenas de sombras, enquanto aquela fala da essência”.

(1999, p. 11, grifo do autor) descreve: “MÚSICA é a arte de combinar os sons simultânea e sucessivamente, com ordem, equilíbrio e proporção dentro do tempo”. E os principais elementos constitutivos da música são: melodia,²⁷ harmonia,²⁸ ritmo²⁹ e contraponto³⁰. Contudo, entre estes elementos constitutivos da música, a melodia é o elemento primordial e, claramente, o de mais fácil apreensão; inclusive é aquele elemento que confere a expressividade ao poeta lírico. Pois a melodia se apresenta,

[...] antes de mais nada, como espelho musical do mundo, como melodia primigênia, que procura agora uma aparência onírica paralela e a exprime na poesia. A melodia é portanto o que há de primeiro e mais universal, podendo por isso suportar múltiplas objetivações, em múltiplos textos. Ela é também de longe o que há de mais importante e necessário na apreciação ingênua do povo. De si mesma, a melodia dá à luz a poesia e volta a fazê-lo sempre de novo [...] (GT/NT § 6).

Quando o furor dionísíaco se apropria da música ainda como recurso apolíneo é que esta é propulsionada até a esfera mais alta da expressividade da vontade, e todas as forças simbólicas crescem juntas, “[...] em súbita impetuosidade, na rítmica, na dinâmica³¹ e na harmonia” (GT/NT § 2). A harmonia com seus sucessivos desencadeamentos, por sua vez impulsionados pelo movimento de cada nota constituinte de um determinado acorde (movimento esse chamado de “contraponto”), anuncia os diferentes modos de expressão da vontade (dor ou prazer) em suas gradações. Isso se faz possível pela diversidade de *sensações* que os movimentos harmônicos podem estimular através das “funções harmônicas” de cada acorde. Hans-Joachim Koellreutter (1986, p. 13) define o termo “função harmônica” como: “na harmonia, entende-se por função a propriedade de um determinado acorde, cujo valor expressivo depende da relação com os demais acordes da estrutura harmônica. Esta é determinada pelas relações de todos os acordes com um centro tonal, a *tônica*”. A fim de se compreender melhor o que isto quer dizer, tenha-se em mente que cada uma das sensações (psicológicas) produzida pelos movimentos harmônicos é análoga a certas sensações (fisiológicas) relacionadas a movimentos corpóreos possíveis. Por exemplo: sensação de repouso com o acorde de *tônica*, de movimento ou de afastamento com o acorde de *subdominante* e de tensão máxima com a *dominante* – que

²⁷ Med (1996, p. 11, grifos do autor) define *melodia* como: “conjunto de sons dispostos em **ordem sucessiva** (concepção horizontal da música)”.

²⁸ A *harmonia* pode ser definida como: “conjunto de sons dispostos em **ordem simultânea** (concepção vertical da música)” (MED, 1996, p. 11, grifos do autor).

²⁹ *Ritmo* é definido como: “ordem e proporção em que estão dispostos os sons que constituem a melodia e a harmonia” (MED, 1996, p. 11).

³⁰ *Contraponto* é um termo que designa o “conjunto de melodias dispostas em ordem simultânea (concepção ao mesmo tempo horizontal e vertical da música)” (MED, 1996, p. 11).

³¹ *Dinâmica* é a “[...] graduação da intensidade do som”, isto é, variação de força com a qual um som pode ser tanto emitido quanto articulado, já que a intensidade “[...] depende da força do impulso que provoca a vibração, da amplitude das vibrações e do ambiente em que o som é produzido” (MED, 1996, p. 213).

reconduz sempre à necessidade do acorde inicial de repouso (distensionamento) –, ainda que estas relações possam variar devido ao contexto em que acontecem e também ao ouvinte.³² De certa forma então, “a vontade e seu símbolo – a harmonia – são no último fundamento a *lógica pura!*” (DW/VD § 4, grifos do autor). Do mesmo modo como a vontade pode se expressar como dor ou prazer, de maneira semelhante a harmonia também se revela ao ouvido humano, respectivamente, como sensação de tensão ou de relaxamento através da dissonância e da consonância. Assim, o jogo artístico no qual a vontade se apresenta, ainda que venha a ser de difícil compreensão, “[...] só por um caminho direto torna-se singularmente inteligível e é imediatamente captado: no maravilhoso significado da *dissonância musical* [...]” (GT/NT § 24, grifos do autor).

No que diz respeito ao ritmo, é possível reconhecer nele a expressão de “[...] certas ‘formas de intermitência’ da vontade [...]” (DW/VD § 4), pois é o elemento que proporciona certa regularidade e ordenamento à melodia e à harmonia. O ritmo impõe o ordenamento ao movimento, condicionando sob os signos da previsibilidade e da estabilidade aqueles dois elementos tão fluídicos.

Quanto à dinâmica, por fim, Nietzsche assinala que este elemento seja o responsável por possibilitar a sensação de “[...] plenitude da intensificação da vontade, a quantidade crescente de prazer e desprazer” (DW/VD § 4). A dinâmica é a possibilidade de variação de intensidade de um determinado som, que na música, de um modo geral, pode variar desde o *pianississimo* (*ppp*) ao *fortississimo* (*fff*). Por conta dessa possibilidade, a dinâmica é o elemento que viabiliza a variação de força nas expressões harmônicas e melódicas, cuja alusão que fazem à vontade pode então, com a dinâmica, ser diversamente intensificada ou abrandada.

Compreendidas as relações desses diferentes elementos constitutivos da música com o elemento à que fazem referência, pode-se então concluir:

Enquanto a rítmica e a dinâmica são ainda, em certa medida, o lado exterior da vontade que se manifesta em símbolos, e levam em si ainda o tipo da aparição (*Erscheinung*), a harmonia é símbolo da essência pura da vontade. Pode-se caracterizar na rítmica e na dinâmica, portanto, a aparição única como aparição. *Nesse aspecto, a música pode desenvolver-se em arte da aparência.* O resíduo indissolúvel – a harmonia fala de vontade no interior e no exterior de todas as formas de aparição – não é somente a *simbólica* do sentimento, mas a *simbólica do mundo*. O conceito é completamente impotente em *sua esfera* (DW/VD § 4, grifos do autor).

Com isto, fica evidente que tanto a *comunicação objetiva* dos sentimentos, que se efetiva por meio de representações conscientes, ou seja, por conceitos abstratos, quanto a *comunicação*

³² Cf. KOELLREUTTER, Hans-Joachim. **Harmonia funcional**: introdução à teoria das funções harmônicas. Cap. II (Harmonia funcional).

subjetiva enquanto derivação da linguagem gestual, isto é, artes visuais como um todo, sejam tão somente distintas formas de representação dos diferentes graus de objetivação da vontade: “representações de representações”. Em nenhuma dessas formas de comunicação há, portanto, alusão imediata à vontade – como há com a música. Por isso, nos suplementos ao primeiro tomo de *O mundo como vontade e como representação*, Schopenhauer insiste:

Visto que a música, diferentemente de todas as demais artes, não representa as Ideias ou graus de objetivação da vontade, mas A VONTADE MESMA imediatamente, explica-se daí que semelhante arte atue tão diretamente sobre a vontade, isto é, sobre os sentimentos, as paixões e os afetos do ouvinte, de forma que os intensifica rapidamente ou os altera (SCHOPENHAUER *O mundo como vontade e como representação* II, cap. 39, grifos do autor).

De acordo com a definição schopenhaueriana consistentemente adotada por Nietzsche, pode-se enfim afirmar que a música é o análogo artístico da vontade, pois representa a vontade de maneira imediata. Profundamente influenciado por aquele filósofo, Nietzsche considera o poder da música como algo inegável e cuja capacidade está justamente no poder de despertar no homem o sentido mais íntimo de sua própria existência, desvelando ante ele a essência do mundo e, ao mesmo tempo, a sua própria essência: a vontade. Como a arte trágica melhor estimula esse sentimento? Através da música dionisíaca.

1.1.4 O Coro Dionisíaco

Entre o coro de músicos, que surgiu com o desenvolvimento do ditirambo, e o *dionisíaco* propriamente dito há uma relação íntima que se mostra clara no fato de a música trágica estimular ao sentimento de embriaguez dionisíaco. O que era realmente coro da tragédia grega? “[...] O símbolo do conjunto da multidão dionisiacamente excitada” (GT/NT § 8). Ora, a manifestação dionisíaca em seu sentido fisiológico primordial se fez presente de maneira mais vigorosa no estado de frenesi que levava a turba de seguidores de Dioniso ao completo esquecimento de si, a uma espécie de encantamento. De acordo com Machado (2006, p. 266), “[...] a arte trágica nasce dessa multidão encantada que se sente transformada em sátiros e silenos como se tivesse entrado em outro corpo, em um personagem”. Esse “sair de si” no esquecimento, provocado pela excitação frenética, pela dança e pelo movimento gestual ensandecidos, faz com que cada folião seguidor de Dioniso rompa momentaneamente com a sua própria individualidade, com o princípio de razão, e se sinta “dionisiacamente embriagado”. Logo, se o coro dionisíaco é o símbolo da multidão dionisiacamente excitada, então a música é a voz mais autêntica dessa multidão.

Como voz da comoção dionisíaca, a música do coro

[...] é capaz de comunicar essa aptidão artística de ver-se cercado por uma tal hoste de espíritos com a qual ela, multidão, sabe interiormente que é uma só. Esse processo do coro trágico é o profenômeno *dramático*: ver-se a si próprio transformado diante de si mesmo e então atuar como se na realidade a pessoa tivesse entrado em outro corpo, em outra personagem (GT/NT § 8, grifo do autor).

Devido justamente à associação ao elemento dionisíaco do qual emerge, a música estimula significados que transcendem todas as figuras de dramatização levadas em cena na tragédia; pois, estimulando o espectador a um estado análogo ao encantamento da multidão excitada dionisiacamente, a música trágica desvela o significado mais profundo dos mitos e das imagens representados através das artes visuais – posto que essas figuras de linguagens são, em si mesmas, representações daquilo que a música fala imediatamente. Ao passo que as imagens representativas e os simbolismos mitológicos transcorrem diante do espectador com as cenas, a música evidencia a essência de um mundo desconhecido – e, ao mesmo tempo, velho conhecido de cada ouvinte –, de um mundo que está por detrás da mera aparência: a agitação do uno primordial, do querer que vibra no coração de cada espectador e que, como Dioniso, sofre e traz uma guerra dentro de si. Justamente por isso

[...] é impossível, com a linguagem, alcançar por completo o simbolismo universal da música, porque ela se refere simbolicamente à contradição e à dor primordiais no coração do Uno-primigênio, simbolizando em consequência (sic) uma esfera que está acima e antes de toda aparência (GT/NT § 6).

Diferentemente da poesia épica e suas irmãs – as artes visuais –, com a música dionisíaca a arte trágica expressa o sentimento primordial da contradição; pois, conforme Machado (2006, p. 272), “deslocando-se das ações heróicas (sic) para o *pathos*, os sofrimentos dos heróis, a tragédia representa a queda, o ocaso, o aniquilamento, a catástrofe, a derrocada do indivíduo e sua união com o ser primordial, o uno originário”. É do *pathos* que emerge o sentido trágico. Sem o sentimento de derrota do herói – que, na verdade, representa cada espectador – não há ação trágica propriamente dita. E toda a ação trágica representada em cena e tecida com os diálogos só atinge o seu ápice expressivo quando o espectador sente as dores do herói como suas e as transfere ao reconhecimento das suas próprias penúrias; mas esse efeito só é alcançado através da música. Portanto,

[...] devemos entender a tragédia como sendo o coro dionisíaco a descarregar-se sempre de novo em um mundo de imagens apolíneo. Aquelas partes corais com que a tragédia está entrançada são, em certa medida, o seio materno de todo assim chamado diálogo, quer dizer, do mundo cênico inteiro, do verdadeiro drama. Esse substrato da tragédia irradia, em várias descargas consecutivas, a visão do drama, que é no todo uma aparição de sonho e, nessa medida, uma natureza épica, mas que, de outro lado,

como objetivação de estados dionisíacos, representa não a redenção apolínea na aparência, porém, ao contrário, o quebrantamento do indivíduo e sua unificação com o Ser primordial (GT/NT § 8).

Assim sendo, a música do coro de sátiros seguidores de Dioniso³³ configura da maneira mais plena o sentido mitológico encenado, trazendo à tona não a representação, mas, sim, estimulando o sentimento mesmo do mito, isto é, o *pathos* de Dioniso (pois todos os heróis são sempre representantes de Dioniso). A ação do coro transpassa a ação dramática ao provocar um estado de encantamento que leva o espectador a uma espécie de exaltação, de desprendimento de si. E, de acordo com o filósofo,

[...] o homem civilizado grego sente-se suspenso em presença do coro satírico; e o efeito mais imediato da tragédia dionisíaca é que o Estado e a sociedade, sobretudo o abismo entre um homem e outro, dão lugar a um super potente sentimento de unidade que reconduz ao coração da natureza (GT/NT § 7).

O efeito mais decisivo da arte trágica não ocorre a partir das cenas que transcorrem no proscênio, tampouco pela ação dramática das personagens, mas através da música do coro dionisíaco, que tem como objeto desvendar aquilo que as demais artes não são capazes de revelar: um sentimento de universalidade que destroça todas as separações e convenções humanas e conduz o homem novamente à apreciação do verdadeiro e essencial. A partir disso, é possível então assegurar que

somente do ponto de vista do *coro* é que se explica o proscênio e sua ação. Somente na medida em que o coro é simplesmente a representação da massa dionisíaca exaltada e somente na medida em que todo espectador se identifica com o coro é que existe um mundo de espectadores no teatro grego (NF/FP 1871 9 [9], grifo do autor).

O coro com sua música encantadora, livre de qualquer submissão às aparências, apresenta aos espectadores um mundo sedutor: o mundo da vontade. Essa abertura é o que possibilita ao espectador se conectar intimamente com o transfundo dionisíaco da arte trágica, e, ao mesmo tempo, ao contemplar esse transfundo com a punção impressiva que só a arte musical pode gerar, o espectador se sente também parte daquele mundo, – ante os seus olhos se abre a essência primordial de tudo. Não obstante, o efeito que essa experiência estética dionisíaca pode provocar em cada ouvinte depende, em grande parte, do modo como as impressões são canalizadas por ele. Pois o efeito trágico reside num desprendimento de si, que não é um desprendimento qualquer, mas antes uma experiência na qual o indivíduo se

³³ “Alguns estudiosos, em nossos dias, interpretaram que o canto do bode era o canto dos companheiros de Dioniso em seus cortejos orgiáticos, dos sátiros, os filhos de Sileno – que teria, segundo uma tradição, sido um educador daquele deus (Sileno era famoso pela sua feiúra e sua sabedoria, e suas formas eram em parte equinas (sic))” (FERNANDES, [2006?], p. 5).

desconecta, mesmo que por instantes, do princípio de razão para fruir intensamente aquele sentimento do imensurável. De qualquer modo o público é o elemento mais importante da arte trágica, pois sem ele o efeito trágico-dionisíaco jamais poderia ser alcançado – ele é a finalidade de todo o fazer artístico.

Para se compreender um pouco mais a respeito daquele público do teatro grego antigo e, com isso, reconhecer de que modo o efeito trágico se fazia possível, é importante primeiramente saber o que significava o teatro para aquele público. Ora, o público do teatro grego antigo era um público extremamente exigente e refinado – não segundo a definição erudita destes termos, mas no sentido de *sensível*; era, portanto, um público de *ouvintes estéticos*. Em *Introdução à tragédia de Sófocles* (1870), Nietzsche descreve que

o estado de espírito do ouvinte era solene: tratava-se de um culto. Originariamente, todos participavam. Rara disposição para a festa, sentimento matinal manifestamente alegre. Sem delicadezas e princípios teóricos. Reunião total do povo, que reencontrava seus representantes no coro (*vox populi*) e seu ideal nos heróis [...] (ETS/ITS § 3).

O público que concorria às apresentações das tragédias era um público que ansiava pela “ritualística” que ali deveria ocorrer; vinha com disposição de ânimo para se “deixar fecundar” pelos efeitos daquela solenidade. E o coro era reconhecido por ele como o seu mais autêntico representante, aquele que conhecia a essência de cada espectador assim como a própria essência do mundo. Analisadas essas condições prévias, deve-se ter em conta também que a paisagem exuberante, o teatro suntuoso,

tudo concorria para dispor à devoção: o largo círculo de 20 mil espectadores, acima o céu azul, o coro entrando com coroas douradas e vestimentas caras, o palco arquitetonicamente belo, a reunião entre arte mímica e arte poético-musical. *O estado de espírito do espectador exerce a maior influência no desenvolvimento do teatro* (ETS/ITS § 3, grifos nossos).

Com um profundo respeito a esse público e com o entendimento de arte como algo sagrado, com a qual “nunca se esperava ganhar dinheiro” (ETS/ITS § 3), os poetas (tragediógrafos) concebiam o seu fazer artístico de maneira muito especial, realmente como um dever: um dever de elevar o espectador a um estado contemplativo favorável à consecução do efeito trágico. Sob o imperativo desse sentimento de dever, o espectador, e nada além do espectador, era o alvo de todos os interesses artísticos ali envolvidos. Mas qual o sentido de todo esse cuidado com a preparação do ambiente, com a preparação das obras a serem apresentadas e com a projeção de um estado de espírito elevado no espectador? Apenas um: o encantamento.

O encantamento é o pressuposto de toda a arte dramática. Nesse encantamento o entusiasta dionisíaco se vê a si mesmo como sátiro e *como sátiro por sua vez contempla o deus*, isto é, em sua metamorfose ele vê fora de si uma nova visão, que é a ultimação apolínea de sua condição (GT/NT § 8, grifos do autor).

A música do coro trágico é o veículo promotor do estado de encantamento dionisíaco. Nesse estado de espírito elevado, o espectador, o verdadeiro entusiasta dionisíaco, pode ver a si mesmo como possibilidade e destino e, então, rompendo com sua condição apolínea de sujeito-para-um-objeto, de indivíduo-ante-o-todo, sentir-se integrado com a força motriz de toda a natureza, aquela força que obscuramente subjaz por detrás de toda aparência. Assim sendo, através da música dionisíaca se efetiva o mais elevado fim da arte trágica: a sensação de unidade com o cosmos; e o coro é núncio desse mundo.

Por isso, na origem da tragédia só o coro, na orquestra³⁴, é “real”, enquanto o mundo do cenário, os personagens e os acontecimentos que nele se dão, são visíveis apenas como imagens viventes, como formas aparentes da fantasia apolínea do coro. Este processo *da revelação noturna da visão* que se propaga pouco a pouco do indivíduo ao coro volta a aparecer como uma *luta e uma vitória de Dioniso*, e se representa ante os olhos do coro (NF/FP *Final de 1870-abril de 1871* 7 [127], grifos do autor, tradução nossa).³⁵

Se o coro é o elemento artístico que projeta e ao mesmo tempo desvela a essência de toda imagem apolínea esboçada em cena, então, no sentido inverso, é também o elemento que concede a autêntica interpretação do drama trágico ao público. Além do mais, a partir dessa compreensão de centralidade do coro na tragédia é possível descobrir o sentido mais íntimo da arte trágica, e “a sentença de Schlegel deve aqui se nos descerrar num sentido mais profundo. O coro é o ‘espectador [*Zuschauer*] ideal’, na medida em que é o único *vedor* [*Schauer*], o vedor do mundo visionário da cena” (GT/NT § 8, grifo do autor). Nietzsche parte dessa importante indicação de Schlegel para investigar o efeito da arte trágica a partir da visão do coro; de modo que – já nesta fase da juventude – o filósofo se abre a um entendimento que difere radicalmente da tradição aristotélica, inclusive do próprio Schopenhauer. Enquanto Aristóteles, em sua obra *Poética*, pensa que “o coro também deve ser considerado como um dos atores; deve fazer parte do todo [...]” (*Poética* § 18, 1449b, 24-28) – como um elemento

³⁴ “A palavra *Orchestik* deriva do grego *ορχη* (*ορχεω*), que significa dançar. *Ορχηστρα*, da qual deriva a nossa ‘orquestra’ era a parte do teatro onde o coro fazia as suas evoluções, dançando e cantando” (FERNANDES, Marcos; S□UZA, Maria de. Nota dos tradutores. In: NIETZSCHE, Friedrich. **A visão dionisíaca do mundo e outros textos de juventude**. 2005, p. 68).

³⁵ “Por eso, en el origen de la tragedia sólo el coro, en la orquesta es ‘real’, mientras que el mundo del escenario, los personajes y los acontecimientos que se dan en él, son visibles sólo como imágenes vivientes, como formas aparentes de la fantasía apolínea del coro. Este proceso *de la revelación noturna de la visión* que se propaga poco a poco desde individuo al coro vuelve a aparecer como una *lucha y una victoria de Dioniso*, y se representa ante los ojos del coro” (NF/FP *Finales de 1870-abril de 1871* 7 [127], grifos do autor).

autônomo que, como um ator, apenas interage com os demais –, Nietzsche defende o ponto de vista schlegeliano que lhe possibilita formular uma concepção mais abrangente sobre a arte trágica.³⁶ Se Schlegel propõe uma interpretação do coro como o verdadeiro espectador, pois é quem desvela o âmago da ação dramática, então, “desse ponto de vista, devemos considerar o coro como o auto-espelhamento (sic) do próprio homem dionisíaco [...]” (GT/NT § 8). Isso significa: se o espectador for capaz de contemplar a tragédia sob a condução da música dionisíaca do coro, interpretando as visões apolíneas e a trama discursiva através de um “sentir” promovido pela música, então ele terá atingido o cerne de toda tragédia: a identificação da vontade. Aqui se chega a uma definição mais consistente a respeito do coro dionisíaco e sobre o sentido da música na tragédia.

Agora vemos com clareza a necessidade profunda desses fatos transmitidos, segundo os quais na época mais antiga o sofrimento e a vitória de Dioniso eram o único conteúdo da tragédia, mais ainda, nós compreendemos agora imediatamente que qualquer outro herói da tragédia deve ser compreendido como um representante de Dioniso, por assim dizer, como uma máscara de Dioniso (NF/FP *Final de 1870-abril de 1871* 7 [127], tradução nossa).³⁷

1.1.5 Sobre os Efeitos da Arte Trágica

Como obra de arte que emprega artes visuais e arte musical, a tragédia representa uma befeiteja trégua entre mundo da aparência fenomenal e mundo da vontade. O que lhe confere o seu caráter transfigurador é a atitude conciliadora entre o desencadeamento das imagens cênicas e discursivas com o sentimento do imensurável, daquilo que está mais além desses símbolos apolíneos, que a música alcança despertar. No entanto, em que consiste o efeito trágico? E de onde brota o seu efeito transfigurador?

A forma mais universal do destino *trágico* é a derrota vitoriosa ou o fato de alcançar a vitória na derrota. A cada vez, o indivíduo é derrotado: e, apesar disso, percebemos seu aniquilamento como uma vitória. Para o herói trágico, é necessário sucumbir por aquilo que ele deve vencer (NF/FP *Final de 1870-abril de 1871* 7 [128], grifo do autor).

³⁶ Anna Hartmann Cavalcanti (2008, p. 361) destaca a forte influência que Nietzsche teve de Schlegel, pois “em suas anotações encontram-se inúmeras referências diretas e indiretas a August Schlegel, tanto no que diz respeito ao coro e à forma de composição da tragédia quanto em relação à sua gênese e desenvolvimento”.

³⁷ “Ahora vemos con claridad la necesidad profunda de esos hechos transmitidos, según los cuales en la época más antigua el sufrimiento y la victoria de Dioniso eran el único contenido de la tragedia, más aún, nosotros comprendemos ahora inmediatamente que cualquier otro héroe de la tragedia debe ser comprendido como un representante de Dioniso, por decirlo así, como una máscara de Dioniso” (NF/FP *Finales de 1870-abril de 1871* 7 [127]).

Na abertura à vontade que o sentimento de aniquilação suscita através da dor, afigura-se ante o indivíduo a percepção do verdadeiro, daquilo que não está submetido às figuras da razão (tempo e espaço). Esse rompimento momentâneo do *principium individuationis* produz uma espécie de autoesquecimento que leva o sujeito à superação de sua condição de indivíduo, mas não no sentido artificializado de autoexclusão ou de renúncia autoimposta: mas realmente em decorrência da fusão com aquele princípio de caráter universal.

Se, ao apresentar a sabedoria dionisíaca através de meios apolíneos, a tragédia produz alegria com o aniquilamento do indivíduo, é porque a representação trágica é capaz de fazer o próprio indivíduo experimentar temporariamente, por trás das aparências das figuras mutantes, o eterno prazer da existência pela identificação, pela fusão com o ser primordial, o uno originário. Fundada na música, a tragédia não apenas dá o conhecimento da vontade, como também proporciona a afirmação da vontade [...] (MACHADO, 2006, p. 279).

Neste sentido, a concepção nietzschiana sobre os efeitos da tragédia está centralizada na experiência transformadora que essa arte proporciona. Se a tragédia encaminha o espectador à sensação de que tudo passa, através do aniquilamento do indivíduo, então o seu fim não é a dor propriamente. O sentimento de dor que emerge com a destruição de tudo aquilo que o homem tem por verdadeiro – embora seja apenas fenômeno – abre caminhos para a compreensão de que todas as formas aparentes *são passageiras*, e é aí que surge a identificação com algo imperecível: o ser primordial. Mesmo que momentânea, a sensação de conexão com o eterno que palpita dentro do homem, mas também em toda a natureza e cosmos, possibilita a valorização da existência por aquilo que nela é essencial. A partir dessa experiência transformadora é claro que o homem passa a conceber de maneira distinta a sua existência, construindo a partir de sua própria interioridade a meta e o sentido mais elevado de sua vida. Por isso é que Nietzsche se esforça em ressaltar a arte trágica como uma arte essencialmente afirmativa, pois afirma a existência apesar todos os pesares que possam configurar a vida como algo incerto ou até mesmo terrível.

Deste modo é possível notar que o entendimento de Nietzsche, quanto aos efeitos da tragédia, diverge substancialmente da tradicional definição aristotélica. Aristóteles (*Poética* § 6, 1449b, 24-28) sugere que a tragédia, “suscitando o ‘terror e a piedade, tem por efeito a purificação dessas emoções’”, como se a finalidade fosse tão somente uma espécie de purificação desses sentimentos, uma *catarse*.³⁸ Aristóteles concebe a tragédia como um

³⁸ “A palavra grega *katharsis* (καθαρσις), de onde se origina **catarse** em português, significa ‘purificação, purgação; alívio da alma pela satisfação de uma necessidade moral; cerimônia de purificação às quais eram submetidos os candidatos a alguma iniciação’. *Katharsios* (καθαριστος) significa ‘o que se pode purificar ou expiar; o que purifica’ e *tó katharsion* (το καθαρσιον) significa ‘sacrifício expiatório; vítima oferecida para um sacrifício expiatório’” (FERNANDES, [2006?], p. 6, grifo do autor).

procedimento artístico cuja meta seja suscitar os sentimentos de terror e piedade com a intenção de que eles sejam purgados da consciência do espectador; de modo que a tragédia seria, segundo esse ponto de vista, motivadora de sentimentos depressivos.

A arte, que em outros casos constitui o grande estimulante da vida, uma embriaguez da vida, uma vontade de viver, seria aqui *prejudicial à saúde*, pois estaria a serviço de um movimento descendente, como se fosse uma servidora do pessimismo. (Pois simplesmente não é verdade que o homem se “purga” desses afetos ao estimulá-los, como parece crer Aristóteles.) Algo que habitualmente provoca horror ou compaixão desorganiza, enfraquece e desanima [...] (NF/FP *Primavera de 1888* 15 [10], grifos do autor).

De acordo com Nietzsche, se a tragédia realmente suscitasse os sentimentos depressivos de terror e compaixão, então, como consequência, desencadear-se-ia um processo de desorganização da complexa estrutura psicológica humana – o que de modo algum poderia resultar em benefícios ao espectador. E Nietzsche insiste que o efeito da tragédia não pode ser compreendido sob outra perspectiva que não seja o de estímulo, de embriaguez dos sentidos que leva à afirmação da existência apesar das adversidades. Quanto à concepção aristotélica, no entanto, Machado (2006, p. 276) assinala:

[...] Aristóteles possivelmente quer dizer que temor e compaixão são emoções penosas que a tragédia deve despertar no espectador com a finalidade de purificá-las, fazendo-o reconhecê-las em sua essência, em sua forma pura. Além disso, observei que essa experiência emotiva purificada substitui, no espectador, o sofrimento pelo prazer, ou, mais precisamente, que é a inteligência das formas do temor e da compaixão, tal como aparece na catarse trágica, que produz prazer.³⁹

Esta hipótese sugere que o efeito trágico, segundo a tese aristotélica, suscitaria aqueles sentimentos depressivos com o objetivo de facilitar ao espectador a inteligência dessas emoções daninhas, para que se dê conta de sua condição de dependência psicológica e assim substitua ditos sentimentos pela sensação de prazer pela existência. De qualquer modo, com essa interpretação centrada na ideia de catarse, a arte trágica agiria como um remédio, como um “mal necessário para um bem”. No entanto, Machado (2006, p. 277) destaca que,

valorizando a metáfora médica presente na explicação aristotélica da catarse musical, Nietzsche vê a catarse trágica como uma descarga de determinados humores cuja

³⁹ Devido às dificuldades que envolvem a interpretação do significado aristotélico de “catarse” invocado em *Poética*, Meneses e Silva (2009, p. 12-13) assinalam que “numa das interpretações propostas para sanar o problema, a tragédia é entendida como uma maneira de aperfeiçoamento moral, e assim a compreenderam defensores de tal interpretação como, entre outros, Agnolo Segni, Vincenzo Maggi, Pierre Corneille, Rapin, André Dacier, Dryden e Johnson. Em outra linha de leitura, a tragédia proporcionaria amadurecimento emocional e seria um meio de fortalecimento do caráter, como acreditaram Tímocles, poeta cômico posterior a Aristóteles, Marco Aurélio, Robortello, Minturno e Ludovico Castelvetro. Outra interpretação entendeu que a tragédia proporcionaria a busca da moderação, e assim a catarse da tragédia se alinharia à busca do justo meio da ética aristotélica, tese esta defendida por Daniel Hensius, John Milton, Ingram Bywater, Twining e Gothold Ephraim Lessing”.

concentração anormal seria a causa do estado patológico, descarga que teria como fonte o próprio distúrbio, no sentido de que, quando este cessa, produz o prazer do alívio.

Compreendendo ambos os humores “terror” e “compaixão” como nocivos à saúde e adversos a qualquer bem-estar possível ao indivíduo, Nietzsche busca uma explicação um pouco mais convincente em relação aos efeitos da tragédia; pois não acredita que a sabedoria trágica tenha sido capaz de projetar sentimentos contrários à vida a fim de, com eles, projetar a cura da ferida da existência. Pois, bem pelo contrário:

A tragédia nos persuade do prazer eterno da existência com a condição de procurarmos este prazer não nos fenômenos, no turbilhão das formas mutantes, que nascem e morrem, mas atrás deles. Além disso, acrescenta que, pela arte dionisíaca, nós somos, momentaneamente, o próprio ser primordial, sentimos seu desejo e seu prazer de existir. A felicidade que a tragédia proporciona diz respeito ao vivente único com o qual nos confundimos (MACHADO, 2006, p. 279).

Para Nietzsche, portanto, se Aristóteles estava certo em algum ponto de sua análise sobre os efeitos da arte trágica foi em sua reflexão psicológica quanto à fragilidade de uma existência conduzida, ou com simples interferência, dos sentimentos de terror e de compaixão. E Aristóteles reconheceu muito bem o aspecto prejudicial desses sentimentos depressivos, pois compreendeu que, “[...] na medida em que provoca esses estados perigosos em excesso, a tragédia liberta o homem deles e o torna melhor. A tragédia como uma *cura* contra a compaixão” (NF/FP *Primavera de 1888* 15 [10], grifo do autor). Porém, de todo modo alheio à concepção aristotélica que vê a arte como um “mal necessário”, Nietzsche vislumbra na arte trágica mais que um simples procedimento catártico: mas um *estimulante da vontade de vida*. A arte trágica estimularia esse efeito tonificante por intermédio da música dionisíaca, que desvela o sentido mais íntimo e essencial de toda realidade fenomênica, seja da dramatização artística ou seja do próprio drama da existência. Logo, a música dionisíaca é o elemento central, pois conduz à finalidade última da tragédia.

Não obstante Aristóteles conceba a finalidade trágica como a “purificação dos sentimentos”, há também outro fator decisivo em sua interpretação. Aristóteles compreendeu que esse efeito seja obtido através do “desenrolar dramático dos fatos” e não da música; pois, conforme afirma, “[...] as ações e o mito constituem a finalidade da tragédia, e a finalidade é de tudo o que mais importa” (ARISTÓTELES *Poética* § 6, 1450a, 16-23). Com isto, o filósofo inaugura uma tradicional interpretação do efeito trágico como algo alcançável apenas sob o ponto de vista lógico-moral, portanto, um efeito que advém com o desenrolar da trama: com a lógica exercitada pelo diálogo entre os personagens e com o sentido moral dos mitos. Mas,

segundo Machado (2006, p. 275), Nietzsche “[...] critica as interpretações do efeito trágico de Aristóteles e de Schiller, que, segundo ele, em vez de reconhecerem o jogo estético da tragédia, são moralizantes”. Para Nietzsche, o que conduz ao efeito trágico é o jogo estético obtido através do “olhar mais além do mundo aparente”.

Nunca, desde Aristóteles, foi dada, a propósito do efeito trágico, uma explicação da qual se pudessem inferir estados artísticos, uma atividade estética do ouvinte. Ora são a paixão e o medo que devem ser impelidos por sérias ocorrências a uma descarga aliviadora, ora devemos sentir-nos exaltados e entusiasmados com a vitória dos bons e nobres princípios, com o sacrifício do herói no sentido de uma consideração moral do mundo; e com a mesma certeza com que acredito ser, para um número incontável de indivíduos, precisamente esse, e somente esse, o efeito da tragédia, com a mesma clareza se deduz daí que todos eles, junto com os estetas que os interpretam, nada aprenderam da tragédia como suprema *arte* (GT/NT § 22, grifo do autor).

O filósofo não concebe o efeito trágico como resultante de uma experiência *extraestética*, isto é, de uma experiência que não seja fundada em estados estéticos propriamente ditos. Ao contrário, a partir do reconhecimento do poder estético da música fundante da autêntica interpretação de todas as figuras apolíneas, Nietzsche defende uma explicação essencialmente estética da arte. Para justificar esse ponto de vista, vale lembrar que a música dionisíaca é o elemento-chave da tragédia, que desvela o sentido essencial das representações apolíneas, e que, portanto, as figuras representativas eram vistas como simples “símbolos” de algo não visível.

Observamos, portanto, uma certa *indiferença em relação à aparência*, a qual tem de abdicar de suas pretensões eternas, de suas exigências soberanas. Não se frui mais por completo da aparência como *aparência*, mas como *símbolo* (*Symbol*), como signo da verdade. Por isso a fusão – em si escandalosa – dos meios artísticos. A indicação mais clara desse menosprezo da aparência é a *máscara* [que os atores utilizavam] (DW/VD § 3, grifos do autor).

Se as aparências realmente têm pouca valia para aquele espectador que conseguia intuir o sentido essencial dos símbolos, então a tese aristotélica que observa o desenrolar dramático (as ações e o mito) como o cerne do qual emerge a finalidade da obra trágica pode ser considerada incorreta. Não é por meio da linguagem lógico-objetiva nem pela dor suscitada pelo compadecimento moral com os heróis que o efeito trágico é alcançado, mas, sim, pelo deslumbramento que a música dionisíaca projeta no público fazendo-o ver mais além das representações cênicas.

A exigência dionisíaca é posta assim no espectador, de modo que a ele tudo se apresenta como encantado; ele vê sempre mais tudo como símbolo, sendo todo o mundo visível da cena e da orquestra o *reino do maravilhoso*. Mas onde está o poder que o transporta à disposição miraculosa, através da qual ele vê tudo encantado? Quem vence o poder da aparência e a despotencializa em símbolo?

É a *música*. – (DW/VD § 3, grifos do autor).

A música como cerne do acontecimento trágico não trabalha com signos conscientes sobre o entendimento do espectador, nem exerce qualquer poder através do simbólico, com representações também abstratas e alusivas a coisas: o poder da música está antes na impressividade que esta provoca no espectador; alcança o seu efeito pela via da experiência empírica, da *experiência estética*. Conforme bem observa Katja Bohmann (2011, p. 77),

a música do coro dionisíaco, como a arte mais sublime e transfiguradora é a via de acesso metafísico, em reconexão com a essência natural e primordial da existência e assim, realiza um reabastecimento da força de vontade de existir e da alegria de viver.

Reconhecendo a arte trágica como o grande estimulante da vida e a música como o elemento revelador dessa verdade dionisíaca, o poeta trágico partia do caráter estético impressivo da música para evocar desde aí o sentido mais profundo do mito – que sempre fora o material e a fonte inesgotável para as suas criações. A música envolve o mito e amplia os seus significados de tal forma que faz com que cada espectador, comovido pela “violência impressiva do som”, conceba o sentido da apresentação a partir de um estado estético de embriaguez. De certa forma então,

o mito nos protege da música, assim como, de outro lado, lhe dá a suprema liberdade. Por isso a música, como um presente que é oferecido em contrapartida, confere ao mito trágico uma significatividade metafísica tão impressiva e convincente que a palavra e a imagem, sem aquela ajuda única, jamais conseguiriam atingir: e, em especial, por seu intermédio sobrevém ao espectador trágico justamente aquele seguro pressentimento de um prazer supremo, ao qual conduz o caminho que passa pela destruição e negação, de tal forma que julga ouvir como se o abismo mais íntimo das coisas lhe falasse perceptivelmente (GT/NT § 21).

O efeito trágico, neste sentido, pode ser compreendido como sendo a consecução de um estado de ânimo no espectador a partir do qual “a contradição enquanto a essência das coisas reflete-se na ação trágica. Ela cria, a partir de si mesma, uma *ilusão metafísica*, que é a intenção da tragédia” (NF/FP *Inverno de 1870-1871-outono de 1872* 8 [2], grifos do autor). Nesse jogo que é a arte trágica, “o estreito objetivo do indivíduo é intuído como meio de um plano universal” (NF/FP *Inverno de 1870-1871-outono de 1872* 8 [2]) alegorizado pelo mito.

Se a tragédia suscita um estado estético no qual o sujeito se abre a uma apreciação de si e do mundo centrada na essencialidade da vida, que transcorre paralelamente a uma apreciação meramente fenomenal dos mesmos, então em que consiste exatamente o estado estético? Segundo Nietzsche, o estado estético é um sentimento de plenitude, de transbordamento, de embriaguez, que invade o ânimo do espectador, que, sob o influxo dessa inspiração dionisíaca,

sente-se capaz de amar a vida até mesmo em sua mais terrível adversidade, e também ao seu próprio destino por mais doloroso ou cruel que possa vir a ser. Em *O crepúsculo dos ídolos* (1888), Nietzsche descreve o sentimento trágico como um

dizer sim à vida mesmo em seus problemas mais estranhos e mais duros; a vontade de vida se alegrando com a própria inesgotabilidade no *sacrifício* de seus tipos mais elevados – foi *isso* o que chamei de dionisíaco, descobri que *isso* era a ponte que levava à psicologia do poeta *trágico*. Não para se livrar do horror e da compaixão, não para se purificar de um afeto perigoso através de sua descarga veemente – essa é a compreensão de Aristóteles –: mas para, ultrapassando o horror e a compaixão, *ser a própria* volúpia eterna do devir – essa volúpia que também inclui a *volúpia na destruição*... (GD/CI *O que devo aos antigos* § 5, grifos do autor).

O efeito trágico não é outra coisa que um transbordar de emoção no “sentir o imensurável”, o qual abre ante o espectador um universo de possibilidades que o lança para além de si. Esse *sentimento de poder* que traz à luz a vontade mesma do espectador como cerne de todas as coisas, como a coisa em si de todas as coisas aparentes, é o elemento transfigurador que lhe permite afirmar a vida – e mais: seduz-lhe para a vida de tal forma que nesse estado seria possível até mesmo amar o próprio destino (*amor fati*).⁴⁰ Sendo assim,

a psicologia do orgiasmo, entendido como um transbordante sentimento de vida e de força no qual mesmo a dor ainda atua como estimulante, me deu a chave para o conceito de sentimento *trágico*, mal compreendido tanto por Aristóteles quanto em especial pelos nossos pessimistas. A tragédia está longe de provar algo a favor do pessimismo dos helenos no sentido de Schopenhauer, que ela tem de ser considerada, antes, como uma recusa decisiva e *instância contrária* (GD/CI *O que devo aos antigos* § 5, grifos do autor).

O filósofo ressalta a sua concepção sobre o efeito da tragédia reafirmando o entendimento de que este seja justamente um sentimento *estimulante*, e, diferentemente da concepção aristotélica, compreende o sentimento trágico como sinônimo de *afirmação da vida*, jamais de renúncia ou negação como entendeu Schopenhauer. Para se compreender melhor a visão de Schopenhauer sobre a tragédia, pode-se partir da seguinte definição que o filósofo oferece:

De fato, na tragédia, o lado terrível da vida nos é apresentado, a miséria da humanidade, o império do acaso e do erro, a queda do justo, o triunfo do mau; portanto, é-nos trazido diante dos olhos a índole do mundo que contraria diretamente a nossa vontade. Perante tal visão nos sentimos instados a desviar-nos da nossa Vontade de vida, a não mais querer e amar a vida. Mas precisamente desse modo damos-nos conta de que ainda resta algo outro em nós que não podemos de forma alguma conhecer positiva,

⁴⁰ Nietzsche define este conceito descrevendo o seu próprio estado interior e sua busca filosófica: “quero cada vez mais aprender a ver como belo aquilo que é necessário nas coisas. *Amor fati* [amor ao destino]: seja este, doravante, o meu amor! Não quero fazer guerra ao que é feio. Não quero acusar, não quero nem mesmo acusar os acusadores. Que a minha única negação seja *desviar o olhar!* E, tudo somado e em suma: quero ser, algum dia, apenas alguém que diz Sim!” (FW/GC IV § 276, grifos do autor).

mas apenas negativamente como aquilo que NÃO quer a vida (SCHOPENHAUER *O mundo como vontade e como representação* II, cap. 37, grifo do autor).

Schopenhauer, seguindo a concepção aristotélica de tragédia como “remédio para um mal”, leva-a ainda mais longe. Como pessimista que é, entende a tragédia como um quietivo da vontade de vida, que, abrindo os olhos do espectador para o terrível da vida, convence-o de que o mundo é um lugar insalubre e que o melhor que se possa sentir pela vida é desprezo. Pois, segundo ele,

o que confere a todo trágico, não importa a figura na qual apareça, a peculiar tendência à elevação é o brotar do conhecimento de que o mundo, a vida não pode proporcionar-nos prazer verdadeiro algum, portanto, nosso apego a ela não vale a pena: nisto consiste o espírito trágico: ele conduz por consequência à resignação (SCHOPENHAUER *O mundo como vontade e como representação* II, cap. 37).

Nietzsche se opõe a essa concepção naquilo que ela estimula à renúncia pela vida, ao desprezo pela existência efetiva com a perspectiva de se alcançar como que outra vida, uma vida melhor e mais elevada fora desta. Não obstante, assim como Schopenhauer, Nietzsche se mostra também desfavorável a qualquer sentimento de apego seja este qual for; pois acredita que o sentimento de afirmação da vida – síntese do sentimento trágico – seja capaz de provocar no indivíduo a percepção de que *esta* vida, apesar de sua inconstância e transitoriedade, merece ser vivida de forma plena e, portanto, livre de apegos. Pode-se então resumir o sentido do trágico na concepção nietzschiana como um sentimento de plenitude que conduz à *afirmação* da vida. Por isso é que

o consolo metafísico – com que [...] toda a verdadeira tragédia nos deixa – de que a vida, no fundo das coisas, apesar de toda a mudança das aparências fenomenais, é indestrutivelmente poderosa e cheia de alegria, esse consolo aparece com nitidez corpórea como coro satírico, como coro de seres naturais, que vivem, por assim dizer, indestrutíveis, por trás de toda civilização, e que, a despeito de toda mudança de gerações e das vicissitudes da história dos povos, permanecem perenemente os mesmos (GT/NT § 7).

O pensamento trágico ensina que, apesar das desgraças que perfazem a existência humana, haverá sempre a possibilidade do “extasiar-se com o agora”, do “embriagar-se com a felicidade criadora” e, com ela, sentir-se preenchido; faz reconhecer a importância *deste momento singular*, pois é nele que se está vivendo e se se está vivendo se deve fazer da vida uma obra de arte. Neste sentido, Bohmann (2011, p. 96) acrescenta que Nietzsche apresenta a ideia de que através da arte trágica é possível se alcançar “[...] uma cura terapêutica dos mistérios da existência [...]” a partir da qual a elevação da vida passa a ser vista como a própria meta da vida. E essa cura da existência se torna possível a partir da música do coro de sátiros,

que abre um mundo de encantamentos ante o público. Devido a isso tudo, pode-se afirmar que “Schiller tem toda razão quando trata o coro como o fator poético mais importante da tragédia: e Aristóteles com sua utilização euripidiana e plana do coro não nos deve confundir” (NF/FP 1871 9 [9]).

Por mais que Nietzsche considere Eurípides⁴¹ o tragediógrafo responsável pelo declínio da tragédia, afirmando que este tenha desprestigiado o princípio do gozo estético fundante do sentimento trágico dionisíaco além de ter tratado a tragédia sob uma perspectiva lógico-moralizante – concepção essa que embasou a tese aristotélica acima discutida –, não se pode deixar de abrir aqui um breve parêntese sobre a influência de August Schlegel nessa concepção. Segundo Cavalcanti (2017, p. 134),

[...] existem razões para supor que a leitura dos escritos de Schlegel sobre o teatro antigo, amplamente documentada nos fragmentos póstumos do período [de 1869], tenha dado a Nietzsche a oportunidade de retomar pontos que ele havia destacado em suas leituras anteriores. Temas significativos, tais como o papel do instinto na criação poética e o caráter orgânico da obra de arte, não apenas abordados por Schlegel em seu ensaio *Bürger*, mas introduzidos como fio condutor de sua interpretação, encontram-se nas conferências de 1870 e contribuem para delimitar as fronteiras que separam a tragédia de Eurípides daquela de Ésquilo e Sófocles, bem como a tragédia antiga e moderna.

Cavalcanti observa que os escritos de Schlegel tenham influenciado Nietzsche a desenvolver sua tese a respeito dos efeitos da tragédia, bem como sua opinião característica quanto a Eurípides como o suposto destruidor do sentido primitivo da tragédia. E o seguinte fragmento pode fornecer uma prova concreta sobre essa afirmação:

A tragédia de Eurípides está construída, como a francesa, sobre um conceito abstrato. Schlegel: “[já os poetas mais antigos] exigiam dignidade e grandeza trágicas, situações trágicas, *pathos* e paixões completamente despidos e puros, sem nenhum acréscimo estranho” (NF/FP *Outono de 1869* 1 [100], tradução nossa).⁴²

Como se pode notar, Nietzsche segue a diretriz de Schlegel para discriminar filosoficamente a arte trágica euripidiana, que, de modo similar à tragédia francesa, apoia-se sobre o pensamento abstrato enquanto a tragédia antiga exigia unicamente elementos estéticos

⁴¹ “**Eurípides** nasceu em torno do ano 480 a.C. em Salamina [...]. Estreou no teatro no ano da morte de Ésquilo e obteve a sua primeira vitória em 441. [...]. Eurípides sofreu grande oposição do público com a sua concepção da tragédia, em que o diálogo assumiu importância preponderante e o coro teve o seu papel reduzido. [...]. Morreu em 406 na Macedônia [...]. Teria escrito 92 peças, das quais nos restam 18, que são as seguintes: *O ciclope*, *Alceste*, *Medéia* (sic), *Hipólito*, *Os Heráclidas*, *Andrômaca*, *Hécuba*, *A loucura de Hércules*, *As suplicantes*, *Ion*, *As troianas*, *Ifigênia na Taurida*, *Eléctra*, *Helena*, *As fenícias*, *Orestes*, *As bacantes*, *Ifigênia em Aulis* e *Rhesos*” (FERNANDES, [2006?], p. 14, grifo do autor).

⁴² “La tragedia de Eurípides está construída, como la francesa, sobre un concepto abstrato. Schlegel: ‘exigían dignidad y grandeza trágicas, situaciones trágicas, *pathos* y pasiones completamente desnudas y puras, sin ningún añadido extraños’ (NF/FP *Otoño de 1869* 1 [100]).

puros, isto é, situações trágicas, sentimentos e paixões despidas de qualquer preceito moral. Entretanto, quando a tragédia foi perdendo esse sentido original e abrindo espaço para uma concepção “artística” cada vez mais abstrata e se distanciando do âmbito estético, então também a sabedoria dionisíaca deixou de operar o efeito afirmativo.

1.2 SÓCRATES E A TRAGÉDIA

De acordo com o que se apresentou até o presente momento, pode-se constatar que Nietzsche faz uma reflexão sobre o nascimento da tragédia grega a partir do apolíneo e o dionisíaco, os quais, entre combates e períodos de tréguas, possibilitaram à vontade helênica superar a condição degradante da existência humana, que havia sido revelada por Sileno. A obra de arte tragédia, portanto, teria surgido em um instante de tréguas entre a organização apolínea, expressamente difundida e entranhada na cultura grega, e o influxo dionisíaco arrebatador e desconcertante. Do perfeito equilíbrio entre essas duas forças opostas foi possível ao gênio artístico grego perpetuar uma arte suprema, capaz de transformar a visão de mundo do homem através da *experiência estética*. Essa experiência transformadora foi possível graças à síntese proposta entre *música e artes visuais*, isto é, entre Dioniso e Apolo. Não obstante,

essa luta do espírito da música por revelação figurativa e mítica, que se intensifica desde os primórdios da lírica até a tragédia ática, interrompe-se de súbito, depois de apenas atingir um viçoso desenvolvimento, e como que desaparece da superfície da arte helênica: enquanto a consideração dionisíaca do mundo, nascida desta luta, sobrevive nos mistérios e, nas mais maravilhosas metamorfoses e degenerações, não cessa de atrair para si as naturezas mais sérias (GT/NT § 17).

Do mesmo modo como, de um instante de tréguas no eterno combate entre a vontade dionisíaca com a moderação apolínea, surgiu a obra de arte trágica, o agônico declínio da tragédia indica que esse mesmo espírito dionisíaco, que um dia pôs aqueles recursos à sua inteira disposição, tenha desaparecido do interior da tragédia: e “essa luta com a morte da tragédia foi travada por EURÍPIDES [...]” (GT/NT § 11, grifo do autor). Renunciando aos artifícios puramente estéticos, isto é, sensíveis, utilizados pelos grandes poetas trágicos antigos, Eurípides, em sua busca pela consecução do efeito trágico, diverge radicalmente daqueles poetas. Ora, em primeiro lugar:

Quem tiver compreendido de que matéria os tragediógrafos prometéticos (sic) anteriores a Eurípides formavam os seus heróis e quão longe deles estava o propósito de trazer à cena a máscara fiel da realidade, tal pessoa também estará esclarecida sobre a tendência inteiramente divergente de Eurípides (GT/NT § 11).

Nietzsche considera que Eurípides tenha sido o responsável direto pela decadência da tragédia ao ter fundado suas obras não no efeito estético imediato da arte, mas numa construção lógica por meio da qual tentou conduzir o público ao efeito trágico. Enquanto os tragediógrafos mais antigos aspiravam à finalidade única de os seus heróis imitarem os caracteres nobres e altivos dos personagens mitológicos, infundindo-lhes vida e sentido de ser através da música dionisíaca, Eurípides desenvolvera uma concepção bastante distinta. Com Eurípides,

[...] o espectador via e ouvia [...] o seu duplo no palco [...] e alegrava-se com o fato de que soubesse falar tão bem. Mas o caso não ficou somente nessa alegria: cada pessoa aprendeu a exprimir-se como Eurípides e, ao competir com Ésquilo no concurso, ele próprio se gaba de que agora, por seu intermédio, o povo aprendeu a observar, a discutir e a tirar conseqüências (sic), segundo as regras da arte e com as mais matreiras sofisticações (GT/NT § 11).

Eurípides arquitetou o seu fazer artístico pensando suas obras a partir da lógica, não a partir dos efeitos estéticos próprios da arte. Sua intenção artística se fixou numa busca por alcançar os meios mais efetivos de produção do encantamento no público, ainda que para tanto empregasse os expedientes mais artificiosos. – E “meios artificiosos conduzem a desfechos artificiais”. Ao fundamentar o sentido trágico não mais na esfera do estético e na música dionisíaca, Eurípides provocou uma fundamental mudança de paradigma na concepção de mundo do homem grego, com a qual “[...] o heleno havia renunciado à crença em sua própria imortalidade, não só à crença em seu passado ideal, como à crença em um futuro ideal” (GT/NT § 11); pois, naquela época, o poeta era mais que um animador – era, sobretudo, o educador do povo. Mas de que modo o poeta pode ser considerado como um educador do povo? Através daquilo que ele estimula com a sua arte.

O interesse de Eurípides em satisfazer as exigências ordinárias de seu público é o seu modo artificial de “encantar” esse público. Eurípides fala aquilo que a massa quer ouvir; não opõe os interesses mesquinhos e banais do povo com os mais altas ideias existenciais, com a possibilidade de transfiguração dionisíaca e os altos caracteres dos heróis. Na verdade, Eurípides faz isso em virtude de sua total falta de compreensão e por sua perplexidade ante a tragédia antiga. Assim, ao levar os interesses do espectador ao palco e satisfazer as suas exigências e paixões mais mesquinhas, “[...] com seu triunfo da esperteza e da malícia” (GT/NT § 11), Eurípides pretende subverter o refinado juízo estético daquele público educado na e para a grande arte trágica, além de tentar, com isso, garantir o seu renome como artista de qualidade

– já que se via como que “na sombra” dos grandes tragediógrafos.⁴³ Neste sentido, pode-se perceber que, pertencente à esfera das forças impressivo-coercitivas, a arte fala mais forte e de maneira mais clara que qualquer discurso apologético, por isso é que o artista é sempre também um educador do povo, pois tem em suas mãos o poder de determinar, de certa forma, os destinos do seu público através da arte. E qual foi o destino que Eurípides abriu ao povo?

O instante, o chiste, a irreflexão, o capricho são suas deidades supremas; o quinto estado, o do escravo, ou pelo menos, a sua mentalidade, chega agora ao poder; e se em geral ainda se pode falar da “serenjoivialidade grega”, trata-se da serenjoivialidade do escravo, que não sabe responsabilizar-se por nada de grave, nem aspirar a nada de grande nem valorizar nada do passado e do futuro mais do que do presente (GT/NT § 11).

1.2.1 A Estética Dionisíaca

A fim de se propor um panorama mais claro sobre o fim da arte trágica sentenciado por Eurípides, é indispensável saber de que modo os grandes tragediógrafos como Ésquilo⁴⁴ e Sófocles⁴⁵ tratavam a arte. Ambos os poetas citados representam, segundo Nietzsche, o auge da tragédia grega, uma vez que compartilhavam a concepção – ainda que de maneira puramente instintiva – de que a arte deve transfigurar a realidade efetiva, de que deve falar a linguagem dionisíaca e propulsionar o espectador para além de si mesmo. Por isso é que entendiam a música como o cerne de toda ação trágica, como o espírito desvelador da essência do mundo, e sobre essa base erigiram todo o seu fazer artístico. Pois, em *O drama musical grego* (1870), Nietzsche enfatiza que “o efeito principal e de conjunto efeito da tragédia repousava, na melhor época, sempre ainda no coro: ele era o fator com o qual sobretudo se tinha que contar, que não se podia deixar de lado” (GMD/DM).

Pois bem, em primeiro lugar se deve recordar aqui que a tragédia se originou do coro dionisíaco já como desenvolvimento do ditirambo e que no princípio “as obras – tragédias e comédias – eram essencialmente peças músico-dramáticas, sendo seus criadores poetas-

⁴³ Cf. NIETZSCHE, Friedrich. **O nascimento da tragédia**. § 11.

⁴⁴ “**Ésquilo** nasceu em Elêusis em 525 a.C., localidade sob o domínio de Atenas. [...] Ésquilo teria morrido [em] 457 em Gela, na Sicília, após ter criado de 70 a 90 peças teatrais das quais chegaram aos nossos dias somente sete peças completas: *As suplicantes*, *Os persas*, *Prometeu encadeado*, *Os sete contra Tebas*, *Agamemnon*, *Os coéforas* e *As Euménides* (as últimas compoem a trilogia denominada *Orestia*)” (FERNANDES, [2006?], p. 13, grifo do autor).

⁴⁵ “**Sófocles** nasceu em Colona – uma localidade próxima de Atenas e que se encontrava no território desta – no ano de 497 a.C. [...] Morreu em 406 com noventa anos – portanto, no mesmo ano em que Eurípides, mas depois deste, embora Nietzsche nos dê a entender, no primeiro parágrafo de ‘Sócrates e a tragédia’, que Eurípides teria sido o último a morrer. [...] Compôs mais de 120 peças, das quais só chegaram aos nossos dias sete tragédias completas: *Ajax*, *Antígona*, *Eléctra*, *Édipo rei*, *Astrachinianas*, *Philocteto*, *Édipo em Colona*, e mais parte de um drama satírico: *Ichneutai* (*Os cães de fila*)” (FERNANDES, [2006?], p. 13-14, grifo do autor).

músicos que aprenderam esse ofício nas escolas elementares” (ROBERTSON et al., 1982a, p. 148, tradução nossa).⁴⁶ Desse fato se depreende o motivo pelo qual durante o período de maior esplendor da arte trágica ela se nutria ainda do seu elemento primordial, a música. Neste sentido, Robertson et al. (1982a, p. 150, tradução nossa)⁴⁷ assinala a maneira como a música era trabalhada em relação à palavra dos atores:

No princípio, a música consistia exclusivamente em coros sem acompanhamento ou acompanhados pelo *aulos*; ocasionalmente podiam ser acompanhados com uma lira, já que se tinha o maior cuidado em não obscurecer o valor das palavras.

Este autor corrobora com a perspectiva nietzschiana de que a arte trágica tenha se originado a partir da música dionisíaca do coro –:

A história da gênese da tragédia grega nos diz agora, com luminosa precisão, que a obra de arte trágica dos helenos brotou realmente do espírito da música: pensamento pelo qual cremos fazer justiça, pela primeira vez, ao sentido originário e tão assombroso do coro (GT/NT § 17).

No que diz respeito, porém, ao modo de tratamento que Ésquilo e Sófocles, os dois grandes poetas pré-euripidianos deram à música, deve-se atentar para alguns detalhes de grande importância que trazem à tona o caráter estético que queriam revelar. Segundo Robertson et al. (1982a, p. 150, tradução nossa):⁴⁸

Entre os dramaturgos clássicos, Ésquilo [...] foi o primeiro a introduzir um segundo ator solista na tragédia, criando assim o diálogo, que, naturalmente, tendeu a limitar ainda mais as partes corais. Sófocles [...], além de autor trágico, foi um bom músico e dançarino, e em Eurípides [...] encontramos uma arte mais realista e racional [...].

Como poeta, Ésquilo agia de modo irracional e instintivo, por assim dizer, em suas criações artísticas, de tal modo que suas obras eram construções aparentemente muito simples. Não obstante, tinham a capacidade de levar o público à inspiração e à sensibilização pelos altos ideais que expunha em seus heróis e através da música. Ésquilo se manteve a uma distância segura da pretensão de “elucidar” o mundo por meio da razão, exigindo de sua própria arte unicamente uma experiência estética profunda e tranfiguradora. Essa tendência artística

⁴⁶ “Las obras – tragedias y comedias – eran esencialmente piezas músico-dramáticas, siendo sus creadores poetas-músicos que habían aprendido a serlo en las escuelas elementares” (ROBERTSON et al., 1982a, p. 148).

⁴⁷ “Al principio, la música consistia exclusivamente en coros sin acompañamiento o acompañados por el *aulos*; ocasionalmente, podían ser acompañados con una lira, ya que se ponía el mayor cuidado en no oscurecer el valor de las palabras” (ROBERTSON et al., 1982a, p. 150).

⁴⁸ “Entre los dramaturgos clásicos, Esquilo [...] fue el primero en introducir un segundo actor solista en la tragedia, creando así el diálogo, que, naturalmente, tendió a limitar aún más las partes corales. Sófocles [...], además de autor trágico, fue un buen músico y danzador, y en Eurípides [...] hallamos un arte más realista y racional [...]” (ROBERTSON et al., 1982, p. 150).

esquiliana, fundamentada, sobretudo, numa concepção instintiva da arte, mostra-se de maneira inequívoca no modo geral como esse poeta constrói suas obras: somente dois atores em cena, pouco espaço para o diálogo e o coro com o papel principal durante toda a apresentação. Seguindo basicamente a mesma linha estética, está Sófocles, o seu sucessor. Ainda que Sófocles tenha acrescentado um terceiro ator com a finalidade de “aperfeiçoar o diálogo”, este poeta se manteve no limiar da exigência dionisíaca, que sustenta todo o efeito trágico da transfiguração sobre a música. De acordo com Nietzsche, esses dois importantes poetas trágicos representam o auge da arte trágica e foram os responsáveis por legitimar o coro, isto é, a música como o solo fértil de onde brota o autêntico efeito transfigurador da tragédia. Neles,

[...] a força natural dos antagonismos se legitima e torna-se [...], a partir do impetuoso coro dionisíaco, o “espectador idealizado”, o sereno representante do ponto de vista geral. Assim, os cantores do coro assumiram também um pathos inferior, para não tornar inconseqüente (sic) a representação do coro (ETS/ITS § 4).

Como resultado dessa concepção estética onde a música é a força condutora dos efeitos característicos da tragédia, mas nem por isso se torna uma força desmedida e inconsequente, é possível entender as obras desses tragediógrafos, em seu mais caro sentido, como promotoras da *visão dionisíaca de mundo*. Através de suas obras o público, sensibilizado com os efeitos estéticos impressivos da música, torna-se capaz de conceber o mundo sob o ponto de vista trágico. Na verdade, os dois poetas compartilham a mesma ideia: a ideia

[...] do culto dionisíaco: a dissolução da individuação em uma outra ordem cósmica, a iniciação na crença na transcendência através dos terríveis meios geradores de pavor da existência. A culpa e o destino são *apenas* tais meios, tais máquinas: o grego queria fugir completamente deste mundo de culpa e do mundo do destino; sua tragédia não consolava com um mundo após a morte (ETS/ITS § 1, grifo do autor).

É surpreendente ver como na perspectiva de Nietzsche a tragédia se constitui, fundamentalmente, como um meio de efetivação do efeito trágico de dissolução do indivíduo, a partir do qual, então, fica garantida a soberania dessa arte em promover a elevação do público a um estado estético transformador. Todavia, destaca-se: o efeito trágico-dionisíaco, vivamente presente nas obras de Ésquilo e Sófocles, é alcançado por meio da *experiência estética*, portanto, *imediata* da arte, e o diálogo, a encenação são meros serviços do espírito dionisíaco da música.

1.2.2 A Estética Racionalista

Não obstante esses dois tragediógrafos tenham trabalhado suas obras sob uma perspectiva estética propriamente dionisíaca, é notável que o estado dessa arte não se manteve assim por muito tempo:

O nível em que se manteve o drama aproximadamente desde Ésquilo até Eurípedes foi aquele em que o coro foi recuado na medida mesmo de justamente ainda dar o colorido geral. Um único passo além e a cena dominou a orquestra, a colônia a metrópole; a dialética dos personagens cênicos e seus cantos solos destacaram-se e subjugaram a até então vigente impressão musical-coral de conjunto (GMD/DM).

Nietzsche aponta Eurípedes como o marco dessa virada para uma visão dialética; pois foi ele quem deu continuidade à tendência que já havia se manifestado, ainda que de forma muito incipiente, em Sófocles, qual seja: a possibilidade de se ressaltar a trama. Porém, ressaltar a trama demanda um aprimoramento do diálogo, para o que é inevitável também se recuar o coro. Ainda que Sófocles tenha se mantido no limiar da exigência dionisíaca no que diz respeito à relação entre os diálogos e a música, privilegiando ainda a experiência estética, com Eurípedes o coro é quase que suprimido em função do diálogo e a música passa à categoria de *ornamento* do acontecimento dramático. Conforme bem observa Dias (2005, p. 66), “a ausência da música e o exagero do sentimento fizeram aparecer uma nova figura – a dialética –, e com ela o diálogo assume proporções que antes não tinha. Esse elemento da dialética se introduz furtivamente no drama e produz um efeito devastador”. – A tragédia sucumbiu em função de um elemento não-artístico. Em *Sócrates e a tragédia* (1870), Nietzsche desenvolve essa ideia: “a tragédia grega sucumbiu de modo diferente que os outros gêneros artísticos afins mais antigos. Ela terminou tragicamente, ao passo que todos os demais se desvaneceram em morte bela” (ST/ST). Quer dizer, a luta encarniçada que pôs fim à arte trágica não se deu entre os impulsos dionisíaco e apolíneo, mas entre o *impulso dionisíaco* e o *impulso socrático*.

Enquanto a tragédia se manteve sob os impulsos apolíneo e dionisíaco de maneira equilibrada e complementar o dionisíaco sempre era ainda o elemento predominante – posto que o apolíneo é, em última instância, objetivação do dionisíaco –, mas quando enfim o impulso socrático entrou em cena, então a arte trágica embarcou num acentuado processo de declínio. Aqui está o porquê de o embate que pôs fim à tragédia ser *trágico*. De acordo com Araldi (2008, p. 38),

o conflito entre o dionisíaco (enquanto impulso preponderante na tragédia) e o impulso socrático (que funda a cultura teórica, científica e moral) é trágico, no sentido

que leva à morte da tragédia. [...]. Esse movimento, contudo, não é imanente à tragédia.

A fim de se compreender o modo como a arte trágica sofreu o seu fim agônico é imprescindível reconhecer o que é fundamentalmente o *impulso socrático* e como ele se infiltrou na arte. Sabe-se de antemão que a obra euripidiana está assentada sobre a estrutura dramática: constitui-se de uma trama que se enlaça a partir de complexas relações dialéticas, as quais levam o público a esperar ansiosamente por um desenlace *convincente e esclarecedor*. Eurípides força uma espécie de efeito trágico residual do *jogo dialético*, do drama que assume o *pathos*. Pensa que esse efeito seja possível pela via da consciência objetiva. Mas este poeta não está sozinho.

Um poderoso processo de esclarecimento quer mudar o mundo de acordo com o *pensamento*; tudo o que existe sucumbe a uma crítica devastadora porque o pensamento ainda se desenvolve unilateralmente. O poeta trágico, que sempre foi considerado mestre do povo, transmite-lhe esta nova educação. O impulso é dado por Eurípides, que de início, como Sócrates, volta-se contra a simpatia popular e, no final, a conquista. A tragédia de Eurípides é o termômetro do *pensamento* estético e ético-político de sua época, em oposição ao desenvolvimento instintivo da arte antiga, que chegou ao seu final com Sófocles, uma figura de transição, pois seu pensamento ainda se move na trilha dos instintos, e neste sentido ele é seguidor de Ésquilo. Com Eurípides surge uma cisão (ETS/ITS § 10, grifos do autor).

A par desse processo de acentuado racionalismo, Eurípides é tão só um dos representantes do movimento; mas o representante que irá definir os rumos da arte. Assim sendo, a arte de Eurípides reflete um processo de profunda ressignificação dos juízos ético-políticos e, obviamente, dos juízos estéticos, fazendo clara oposição às concepções estéticas antigas que sustentavam o fazer artístico nos impulsos instintivos apolíneos e dionisíacos. Na qualidade de educador do povo, este poeta se engarregou também de difundir de maneira massiva essa nova visão racionalista de mundo, em oposição à trágico-dionisíaca que nascera como superação à visão pessimista oferecida por Sileno. Esse processo que nas artes foi encabeçado por Eurípides se chama “otimismo”.

A consciência socrática, e sua crença otimista na associação necessária entre virtude e saber, entre felicidade e virtude, exerceu efeito em grande número de peças euripidianas, de modo que no final se abria a visão de uma existência futura completamente confortável, quase sempre com um casamento (ST/ST).

O otimismo é uma crença: a crença de que o conhecimento conduz à virtude, e que o homem virtuoso é, por excelência, um homem feliz. Essa crença otimista se apresenta como certeza (absoluta) ali onde o que domina é, na verdade, a realidade efetiva (relatividade) – à qual Sileno já havia há muito alertado. Mediada pelo poeta, e educador, Eurípides, a crença

otimista impôs novos paradigmas estéticos à arte, de modo que o público passou a conceber “arte” também sob novos critérios. Se a exigência otimista é a crença na verdade objetiva, na razão, então a arte agora também se fundamenta nos mecanismos da racionalidade e abandona gradualmente a herança da sabedoria dionisíaca. Com isso, o público passa a julgar a arte sob o mesmo critério racional; “cada elemento foi levado então ao tribunal dessa estética racionalista, primeiramente o mito, os caracteres principais, a montagem da dramaturgia, a música do coro e, enfim, do modo mais decidido, a linguagem” (ST/ST).

De onde vinha esse movimento avassalador de toda uma cultura trágica? De um filósofo imensamente importante para a história e os destinos do pensamento: Sócrates. Este filósofo é a personificação do homem otimista, a aurora do pensamento científico; e, por uma simples razão, Nietzsche entende que ele tenha sido também quem influenciou a arte euripidiana a ser essa guinada em direção ao ideal otimista:

Havia na antiguidade grega um sentimento do co-pertencimento (sic) dos nomes de Sócrates e Eurípides.⁴⁹ Foi muito difundida em Atenas a opinião de que Sócrates ajudava Eurípides a poeitar: de onde se pode deduzir o quão atentamente se ouvia o socratismo na tragédia euripidiana. Os partidários dos “bons velhos tempos” costumavam chamar os nomes de Sócrates e Eurípides, de um só fôlego, como arruinadores do povo (ST/ST).

Adequando os princípios socráticos à concepção estética, Eurípides desenvolve o “[...] *socratismo estético*, cuja suprema lei soa mais ou menos assim: ‘Tudo deve ser inteligível para ser belo’, como sentença paralela à sentença socrática: ‘Só o sabedor é virtuoso’” (GT/NT § 12, grifos do autor). A partir dessa verdadeira inversão dos juízos estéticos, onde o “belo” passa a ser entendido como resultado de um processo racional e não propriamente como um sentimento derivado da experiência estética imediata, Eurípides encaminha a arte para as tortuosas sendas do pensamento socrático racional, concebendo o fazer e o gozar artístico como resultados de um processo racional. Por conceber a arte como campo para o exercício dialético de esclarecimento, e renunciando com isso aos efeitos estéticos intrínsecos da arte, Eurípides colaborou de maneira decisiva para o agonizante fim da tragédia.⁵⁰ Assim sendo, guiado por esses princípios e

⁴⁹ Em sua famosa obra *Vidas e doutrinas dos filósofos ilustres*, Diôgenes Laértios (2008, p. 51-52) afirma: “acreditava-se que ele [Sócrates] colaborava com Eurípides na composição das peças deste último; por isso Mnesímacos, sob o nome de Telecleides, escreve: ‘*Os Frígios* é um novo drama de Eurípides, e Sócrates contribui com a lenha para o frigar’”.

⁵⁰ Machado (1999, p. 8) observa: “a oposição entre arte e conhecimento racional percorre toda a obra de Nietzsche, que valoriza a arte trágica ao combater a pretensão, que caracteriza a ciência, de instituir uma dicotomia total de valores entre a verdade e o erro. Essa antinomia é fundamental: o ‘espírito científico’ – que nasce na Grécia clássica com Sócrates e Platão e dá início a uma idade da razão que se estende até o mundo moderno, que Nietzsche chega a chamar de ‘civilização socrática’ – tem como condição a repressão da arte trágica da Grécia arcaica”.

com a intenção de tornar o solo dionisíaco consciente, Eurípides introduz o prólogo, que explica, do princípio ao fim, a ação. Isso que um dramaturgo moderno chamaria de quebra de tensão é, nos dramas de Eurípides, produto de um agudo processo crítico e um exemplo de racionalidade. Por considerar que o espectador encontrava-se, nas primeiras cenas, em estado de inquietude, com receio de perder o entendimento das cenas posteriores, por faltar-lhe o elo das histórias anteriores, Eurípides coloca na boca de uma divindade, para que não houvesse qualquer dúvida sobre a realidade do mito, o relato do que “precede a ação, do que aconteceu até então e mesmo o que irá acontecer durante o desenrolar da peça”. Tudo isso com uma finalidade: evitar que o espectador deixe de chegar ao *pathos* (DIAS, 2005, p. 67).

O objetivo de Eurípides com tudo isso, assim como o objetivo dos tragediógrafos mais antigos, segue sendo “atingir o *pathos*”, isto é, o sentimento trágico no espectador; entretanto, “[...] de que modo poderia ele [o público] fruir o efeito patético, se a música é apenas um ‘excitante’, um ‘estimulante para nervos indiferentes’ e não mais a soberana da cena? Pela paixão e pela poesia. Eurípides quer obter, pela *força da palavra*, o *efeito da música*” (DIAS, 2005, p. 67-68, grifos nossos). Aqui se esclarece a questão inicialmente levantada que trata sobre o fim da tragédia como produto de um embate, – não de um embate entre Apolo e Dioniso, mas entre Dioniso e Sócrates, isto é: entre o poder dionísico da música e o poder de convencimento pela palavra: Eurípides quer alcançar o *pathos* trágico não pela ação impressiva da música dionisíaca, mas pela força de convencimento da palavra, do *logos*. Conforme Ricardo Bazilio Dalla Vecchia (2009, p. 199) aponta:

Quando a onda de racionalismo representada por Sócrates e Eurípedes expulsam (sic) o elemento caracteristicamente dionisíaco da tragédia, a música, e a transformam (sic) numa encenação do *logos*, tanto o dionisíaco quanto o apolíneo são expulsos. O socratismo não é apolíneo, mas uma doença gerada a partir de um uso inadequado dele. Esta doença, em sua forma plena, nada mais guarda de apolíneo.

“O socratismo não é apolíneo, mas uma doença...” É possível considerar o socratismo como uma patologia se considerado o uso exarcebado que faz da razão, e com o qual ainda por cima promove uma ideia de mundo alheia à realidade efetiva do mundo. Ora, a razão, o entendimento, a moderação etc. são todos atributos apolíneos, mas o racionalismo como pretensão de correção da natureza não pode ser considerado apolíneo, até porque contraria o princípio apolíneo de moderação e equilíbrio. Claro que como forma apolínea de ilusão, a visão racional de mundo lança também certo véu de aparente realidade necessário, isto é: a razão projeta uma benéfica ilusão ali onde emergem as incertezas da vida; no entanto, quando essa ilusão passa à convicção de verdade única, então realmente se torna uma forma doentia de ver o mundo e viver a vida. Machado (1999, p. 31) chama essa enfermidade de “metafísica racional”:

O que é a metafísica racional criadora do espírito científico? É justamente “a crença inabalável de que o pensamento, seguindo o fio da causalidade, pode atingir os abismos mais longínquos do ser e que ele não apenas é capaz de conhecer o ser, mas ainda de corrigi-lo”. Para Nietzsche, em toda sua investigação e mesmo nesse momento em que defende uma “metafísica” de artista, o saber trágico não foi vencido propriamente pela verdade, mas por uma crença na verdade, por uma “ilusão metafísica” que está intimamente ligada à ciência.

Diferentemente dos filósofos pré-socráticos, Sócrates concebe o mundo de maneira racionalista, justamente por isso representa o advento do homem teórico, daquele que por meio da faculdade da razão pretende distinguir entre “certo” e “errado”, entre “belo” e “feio”; essa forma de inferência da verdade constituirá para as gerações vindouras o mais alto modelo de vida a ser seguido. Além do mais, é fato que o modo como o homem teórico entende o mundo seja diametralmente oposto à ótica do artista, do homem intuitivo. Ao passo que este, no processo de revelação da verdade, que é a essência dionisíaca de sua obra, sente-se vislumbrado com essa “verdade” imensurável e com o mistério que nela permanece mesmo depois de sua revelação, “[...] o homem teórico se compraz e se satisfaz com o véu desprendido e tem o seu mais alto alvo de prazer no processo de um desvelamento cada vez mais feliz, conseguido por força própria” (GT/NT § 15). Com o advento do homem teórico a verdade dionisíaca é suplantada por um processo consciente que pretende desvelar a “verdade”, e em cujo exercício o próprio método já é confundido com a verdade almejada. Mas Eurípides também pensa assim.⁵¹

Em torno de Eurípides paira, em contrapartida, um autêntico clarão irrompido dos artistas modernos: seu caráter artístico quase não-grego pode ser sumariamente concebido no conceito de *socratismo*. “Tudo deve ser consciente, para ser belo”. Eurípides é o poeta do racionalismo socrático (ST/ST, grifos do autor).

Ao dar seguimento ao socratismo, porém no âmbito estético, Eurípides reformula os princípios artísticos que devem conduzir o fazer artístico segundo uma concepção estética *racionalista* – que, a bem da verdade, permanece vigente até os dias atuais. A partir dessa inversão promulgada pelo espírito científico, a sabedoria dionisíaca se retira da tragédia, e esta então fica à mercê dos juízos mais equivocados que se possam dela fazer. Isso, porque

⁵¹ Na concepção de Machado (1999, p. 29-30), “se Eurípides é o marco que assinala a morte da arte trágica é porque com ele, pela primeira vez, o poeta se subordina ao pensador racional, ao pensador consciente. O que caracteriza a ‘estética racionalista’, a ‘estética consciente’, é introduzir na arte o pensamento e o conceito a tal ponto que a produção artística deriva da capacidade crítica. Momento em que a consciência, a razão, a lógica despontam como novos critérios de produção e avaliação da obra de arte”.

quando a racionalidade faz uma crítica explícita à produção artística na perspectiva da consciência, quando toma como critério o grau de clareza do saber, a tragédia será desclassificada como irracional ou como desproporcional: “um compromisso de causas parecendo sem efeitos e de efeitos parecendo sem causas”, ou uma profundidade enigmática e infinita, incerta, indiscernível, sombria, em suma, obscura. Por não ter consciência do que faz e não apresentar claramente o seu saber, o poeta trágico será desvalorizado, desclassificado pelo saber racional (MACHADO, 1999, p. 30).

Se a racionalidade agora é vista como redentora e esclarecedora do mundo, então não é de se admirar que ela logo tenha se inserido, e de maneira muito pretenciosa, na arte trágica, julgando a partir de sua própria visão limitada e decretando o bom e mau gosto em função do critério racional. A partir dessas novas concepções, Eurípides propõe uma

reforma da arte segundo princípios socráticos: tudo deve ser compreensível, para com isso tornar-se compreendido. Nenhum lugar para o instinto. Este princípio, em oposição a Ésquilo e Sófocles, mobiliza uma enorme força da vontade. [...] Eurípides se vangloriava por seus êxitos: o povo aprendeu a falar e filosofar com ele, a tragédia perdeu seu efeito explosivo (ETS/ITS § 10, grifo do autor).

A intromissão dos princípios socráticos ali onde deveria imperar sempre a força do instinto – a impressividade imediata da música na iluminação das imagens e mitos apolíneos – restringe completamente a esfera de ação do estético; pois, enquanto na melhor época a concepção estética partia do terreno empírico, intuitivo, que instituiu valor da arte, com Eurípides mesmo o que desagrada aos sentidos, se for considerado belo através de uma remissão à ideia de verdade, será então *decretado* belo. Portanto, com o socratismo estético “[...] chega ao fim a idade trágica e principia a idade da razão. O enlace da arte com a vida deixa de existir e dá lugar ao da arte com a ciência” (DIAS, 2005, p. 67).

1.2.3 Consequências do Socratismo Estético

Em virtude do socratismo estético, a tragédia que antes repousava sobre o espírito dionisíaco da música, na finalidade de provocar no espectador o que Nietzsche chama de “consolo metafísico” – que nada mais é que a efetivação do *pathos* trágico que motiva o espectador a conceber até mesmo os aspectos mais terríveis de sua existência como um bem –, deixou de exercer o seu poder curador.

Em consequência (sic) desse racionalismo, que tem a ilusão de poder curar a eterna ferida da existência pelo conhecimento, a música, que fora a mãe da tragédia, a voz de Dioniso em pessoa, que exprimia toda a desmesura do querer, o seu prazer e a sua dor, limitada entre um ato e outro, abandona o espetáculo [...] (DIAS, 2005, p. 69-70).

É possível considerar o poder da arte trágica como “curador” pelo fato de esta provocar no espectador a sensação de que, sim, é possível viver neste mundo mesmo depois de se haver tomado consciência da sabedoria de Sileno. Por meio desse consolo metafísico, fomentado pela obra de arte trágica, portanto, o grego vislumbrou o mundo da vontade que ali se abria e, então, fitou o mundo com uma *serenojovialidade*, isto é: como quem contempla um precipício sem se deixar absorver por seu aspecto terrível e ameaçador. No entanto, com a insurreição de uma visão socrático-otimista, inclusive esse conceito de *serenojovialidade* recebeu um contorno, dir-se-ia, alexandrino: a atitude do homem trágico foi interpretada de modo intelectualizado, como que decorrente da *erudição*; e “serenojovial” passou a ser a atitude pretensiosa do homem teórico, que detém a “verdade” e acredita que com o conhecimento intelectual o mundo está ao seu alcance. Conforme Nietzsche,

a forma mais nobre daquela outra forma da “serenojovialidade helênica”, a alexandrina, é a serenojovialidade do *homem teórico*: ela exhibe os mesmos signos característicos [...] do espírito do não dionisíaco – que ela combate a sabedoria e a arte dionisíacas, que ela trata de dissolver o mito, que ela substituiu uma consolação metafísica por uma consonância terrena, sim, por um *deus ex machina*⁵² próprio, a saber, o deus das máquinas e crisóis, vale dizer, as forças dos espíritos naturais conhecidas e empregadas a serviço do egoísmo superior; que acredita em uma correção do mundo pelo saber, em uma vida guiada pela ciência; e que é efetivamente capaz de desterrar o ser humano individual em um círculo estreitíssimo de tarefas solucionáveis, dentro do qual ele diz serenojovialmente para a vida: “Eu te quero: tu és digna de ser conhecida” (GT/NT § 17, grifos do autor).

Consolidadas essas concepções equívocas sobre o que foi realmente o espírito trágico e a serenojovialidade, o espírito socrático-otimista conseguiu se projetar de maneira tão avassaladora como visão de mundo que acabou determinando a partir dessa mesma concepção racionalista todos os princípios de “cultura” à posteridade. E um dos produtos mais tardios da cultura alexandrina é a ópera moderna. “[...] A ópera está construída sobre os mesmos princípios que a nossa cultura alexandrina. A ópera é o fruto do homem teórico, do leigo crítico, não do artista: um dos fatos mais estranhos na história de todas as artes” (GT/NT § 19). Como fruto de uma cultura, pode-se dizer que a ópera resume em grande medida a cultura que a traz à luz; em primeiro lugar, porque revela um fato bastante inusitado: a ópera não é essencialmente “obra de artistas”, mas uma adaptação “meio artística” às exigências de um público erudito cada vez

⁵² “‘Deus trazido pela máquina’. Expressão nascida do emprego, no teatro greco-latino, de um mecanismo para fazer baixar do teto da skene um ator a encarnar um deus que intervinha na ação para provocar o desenlace. Embora se pretenda que Ésquilo o tenha inventado, foi Eurípides quem recorreu ao artifício, na maioria de suas peças, a fim de amarrar o enredo ou desembaraçar os protagonistas de alguma dificuldade de outro modo insuperável, o que já suscita em Sócrates uma alusão irônica aos ‘fazedores de tragédia que, nos casos embaraçosos, procuram um recurso nas máquinas de teatro e tiram os seus deuses do ar’ (*Crátilo*, 425d)” (GUINSBURG, Jacó. Notas do tradutor. In: NIETZSCHE, Friedrich. **O nascimento da tragédia**. 2007, p. 149).

mais crítico e menos estético. Como bem observa Dias (2005, p. 14), “a ópera, que surge no século XV de uma necessidade do ouvinte de entender as palavras sob o canto, é uma herdeira desse socratismo”. Assim fica mais fácil compreender a diferença essencial entre uma produção genuinamente artística e outra não artística, ainda mais se forem investigados os fatores que levam à criação tanto num caso quanto no outro.

Para responder a essas questões, basta tomar o fenômeno da arte trágica como exemplo. Nela, o poeta é o sujeito criativo que conforma a matéria-prima *segundo* o seu próprio estado de enlevo dionisíaco e de plenitude, e faz isso de tal forma que consegue assegurar ao seu público a consecução desse mesmo estado de excitação. O poeta-artista, desse modo, é o visionário de um mundo de encantamento que a ele mesmo foi desvelado e projeta todo esse mundo de sensações na sua obra segundo a consideração de seus efeitos estéticos, onde então se vê novamente o papel do coro:

O coro é o espectador idealizado, na medida em que é o único *observador*, o observador do mundo de visões do prosaetno. Ele é o verdadeiro *produtor* desse mundo: nada é mais errôneo do que projetar nosso critério de público crítico-estetizante no teatro grego. A massa popular dionisíaca como matriz da aparição dionisíaca, e aqui o eternamente estéril; essa é a oposição (NF/FP 1871 9 [9], grifos do autor).

As relações entre música e artes visuais, que no palco são apresentadas, são projeções que visam unicamente transmitir o estado de encantamento criativo do poeta – não são, de modo algum, projeções pensadas para satisfazer um desejo crítico do público, mas antes uma necessidade estética. Neste sentido é inteiramente razoável afirmar que a tragédia antiga tenha sido motivada muito mais por interesses estéticos, como meio de consecução de estados estéticos tranfiguradores, que por qualquer pretensão de cunho inartístico, como a satisfação de critérios racionais do público, por exemplo. Não obstante, a ópera, como fruto da cultura alexandrina, satisfaz a exigência contrária: persuade o artista (entenda-se como artista o homem com predisposição à sensibilidade) a trabalhar em função de interesses inartísticos.

[...] O *espectador* moderno é o produtor da ópera: o homem artisticamente impotente extrai de si, pela força, um gênero de arte, precisamente por ser o homem não-artístico. Por sentir isso, ele cria com magia sua representação do homem artístico, e, por não ser capaz de ter uma visão, ele obriga os maquinistas e decoradores a colocarem-se a seu serviço. Por não compreender a dionisíaca profundidade da música, rebaixa o prazer musical à voluptuosidade das artes do canto e à retórica da paixão conforme o entendimento. O recitativo e a ária são suas criações (NF/FP 1871 9 [9], grifo do autor).

Diametralmente oposta à visão do público estético ante a obra de arte trágica antiga, a ópera é projeção de um gênero não artístico, de um tipo de arte que não concebe a arte sob o

ponto de vista estético; por isso é que a força persuasiva da ópera reside na sensualidade do canto e na retórica dos intérpretes. Desta forma, a ópera revela antes a esterilidade do “artista”, que se submete aos desígnios críticos do público, que uma força criadora oriunda de um estado estético de valor intrínseco e que não se submete a critérios inestéticos de avaliação.⁵³ Enfim, essa inversão do conceito de arte chega ao extremo na ópera; e a subordinação da música à palavra, por exemplo, é uma prova do processo decadente da arte.

Conforme salienta Walquiria Pereira Batista (2014, p. 108), Nietzsche

[...] avalia que sobrepor a palavra à música foi uma exigência dos ouvintes propriamente amusicais. Com efeito, para ele, o discurso “meio cantado” caracteriza uma mistura de estilos própria do *stilo rappresentativo*, no qual a música é considerada como serva, e a palavra, como senhor; a música é comparada ao corpo, e a palavra, à alma. Na leitura nietzscheana (sic), essa estética é completamente inatural e contrária à atuação dos impulsos apolíneo e dionisíaco. Por não pressentir a profundidade dionisíaca da música, o “homem artisticamente impotente” transformaria “fruição musical em retórica intelectual”.

É possível notar que mesmo sendo relativamente muito recente, a ópera retrata o juízo estético (euripídiano) que prioriza o *entendimento*, pois conduz toda a compreensão de *pathos* artístico ao poder de loquacidade da palavra; e mais: inclusive submete a música à palavra. O recitativo é um estilo ou técnica com o qual é possível se obter certa harmonização entre palavra e música sem que uma domine completamente sobre a outra; entretanto: quando o compositor ressalta a sensualidade do canto a fim de atingir o *pathos*, dando ênfase ao caráter virtuosístico dos intérpretes, ele acaba menosprezando o império da música e sua força própria condicionando seu poder à expertise dos cantores; ao que o equilíbrio entre palavra e música proporcionado pelo recitativo cai por terra.

Esse alternar-se do discurso afetivamente impressivo, mas apenas meio cantado, e da interjeição inteiramente cantada, que está na essência do *stilo rappresentativo*, esse esforço, rapidamente alternante, de agir ora sobre o conceito e sobre a representação, ora sobre o fundo musical do ouvinte, é algo tão completamente inatural e tão inteiramente contrário aos impulsos artísticos tanto do dionisíaco quanto do apolíneo, de igual maneira, que é preciso inferir uma fonte originária do recitativo situada fora dos instintos artísticos (GT/NT § 19).

Como mistura heterogênia de manifestações artísticas, que emprega elementos de inspiração dionisíaca e apolínea sem qualquer preocupação propriamente artística, mas como técnicas a favor da manutenção de critérios teóricos, a ópera se assemelha muito mais a um

⁵³ Dias (2005, p. 14) acrescenta: “o fato de a palavra ser privilegiada na ópera é, para Nietzsche, um sintoma de que ela nasceu não de uma preocupação estética, mas teórico-moral”.

objeto de satisfação intelectual a uma manifestação artística de valor estético. E a isso não se deve estranhar. Pois

[...] a ópera é a única forma completa do homem moderno: que surpresa que ele tenha descarregado todas as suas fraquezas e todas as suas virtudes sobre ela! Ela é a única forma que o apreende realmente. Tudo aquilo que ele adota a partir de sua formação artística, ele transpõe novamente para a ópera e faz dela um órgão que absorve suas experiências artísticas (NF/FP 1871 9 [9]).

Em meio a uma cultura na qual a racionalidade irrompe como meio de ascensão até a verdade, que determina desse modo a legitimidade das manifestações artísticas através da racionalidade, não é de causar espanto então que, conforme aprecia Batista (2014, p. 107), “na ‘cultura da ópera’, a palavra alçaria o *status* de elemento supremo, relegando a música a uma função explicativa, como que uma ‘pintura sonora transcritiva’, precisamente o inverso da força criadora de mitos”. Enfim, a ópera emerge de uma cultura que recusa definitivamente a sabedoria dionisíaca e o entendimento de arte como necessidade existencial, o qual, apesar de reconhecer o mundo em seu sentido mais cruel, contrapõe à visão pessimista de mundo e o sentimento de “sem sentido” (nihilismo) que dele surge a arte como possibilidade de transfiguração, de elevação e afirmação da vida. Assim sendo, Nietzsche resume:

O homem artisticamente impotente produz para si uma espécie de arte, precisamente pelo fato de ser em si um homem inartístico. Por não pressentir a profundidade dionisíaca da música, transforma fruição musical em retórica intelectual de palavras e sons da paixão no *stilo rappresentativo* e em volúpia das artes do canto; por não ser capaz de contemplar nenhuma visão, obriga o maquinista e o cenógrafo a se porem a seu serviço; por não saber apreender a verdadeira essência do artista, conjura diante de si, a seu gosto, o “homem artístico primitivo”, isto é, o homem que, em paixão, canta e diz versos. Ele sonha a si mesmo numa época em que a paixão basta para produzir cantos e poemas: como se o afeto tivesse sido capaz de criar algo artístico. O pressuposto da ópera é *uma falsa crença acerca do processo artístico*, a saber, a crença idílica de que, a bem dizer, todo homem sensitivo é um artista. No sentido dessa crença, a ópera é a expressão do laicado na arte, que dita as suas leis com o otimismo serenojovial do homem teórico (GT/NT § 19, grifos do autor).

Com a supressão do entendimento de arte como efetivação de *estados estéticos*, o socratismo estético assinala não só o fim da arte trágica, mas da arte como um todo. Muito embora a ópera seja um dos frutos mais recentes dessa concepção racionalista tão antiga, é possível notar que o princípio de todo esse processo de desvalorização da arte guarda uma relação de proporcionalidade ao distanciamento dos impulsos artísticos, de modo que a ópera, na época de Nietzsche, era ainda a mais distante. Tendo-se a arte trágica como termômetro dessa correspondência arte/instinto, a prova mais convincente da afirmação acima é trazida à luz com a simples análise do modo como os três grandes tragediógrafos antigos se relacionavam com o fazer artístico:

A diferença mais rigorosa entre eles está expressa na frase de Sófocles: Ésquilo faz o melhor, sem o saber. Nisso está expresso o julgamento segundo o qual o próprio Sófocles, conscientemente, sucede a Ésquilo, enquanto pelo mesmo motivo Eurípides se contrapõe a ele. Sófocles caminha para além da trilha de Ésquilo: até então, era o instinto artístico da tragédia que a impulsionava; agora é o pensamento. Mas em Sófocles o pensamento no seu todo ainda está em concordância com o instinto; já em Eurípides ele torna-se destrutivo em relação ao instinto (ETS/ITS § 9).

Em Ésquilo e Sófocles, a arte é mantida sob a guilatura do instinto artístico do poeta – a intuição é que indica o valor e o modo como uma ideia artística pode melhor ser apreendida pelo público. Por mais que Nietzsche considere em alguns momentos Sófocles como sucessor em qualidade a Ésquilo, Sófocles não faz mais que manter os princípios estéticos esquilianos, preferindo ainda a impressividade da música dionisíaca como autêntica reveladora do drama a uma concepção racionalista fundamentada no diálogo. Pois, mesmo acrescentando um terceiro ator ao segundo que Ésquilo já havia adicionado, Sófocles permanece sob o entendimento estético-sensível de arte e baseia todo efeito trágico de suas peças na sensação corpórea imediata, empírica.⁵⁴ Contudo, influenciado pela metafísica racionalista, Eurípides inaugura a inversão do pressuposto *estético* propondo um modo de arte desnaturalizado da própria esfera da arte – um modo inartístico de conceber a arte. Na opinião de Machado (2005, p. 10-1),

[...] o “socratismo estético”, ou a “tendência socrática”, foi, para Nietzsche, o principal responsável pela morte da tragédia ou pelo desaparecimento de seu saber trágico. Pois enquanto a metafísica do artista trágico, em que a experiência da verdade dionisíaca se faz indissoluvelmente ligada à bela aparência apolínea, é capaz, com sua música e seu mito, de justificar a existência do “pior dos mundos”, transfigurando-o, a metafísica racional socrática, criadora do espírito científico, é incapaz de expressar o mundo em sua tragicidade, pela prevalência que dá à verdade em detrimento da ilusão e pela crença de que é capaz de curar a ferida da existência.

Não sendo capaz de operar a metafísica trágica através da qual o horror e o absurdo da existência podem enfim ser transfigurados, respectivamente, em sublime e cômico por meio da benéfica ilusão projetada pela arte, pois “[...] só ela tem o poder de transformar aqueles pensamentos enojados sobre o horror e o absurdo da existência em representações com as quais é possível viver [...]” (GT/NT § 7), o socratismo estético veda a experiência transformadora da arte e minimiza, ao mesmo tempo, a constatação pessimista com a falsa luz projetada pelo intelecto. Neste sentido, Dalla Vecchia (2009, p. 200-201, grifos do autor) chama a atenção:

O que difere a arte socrática da arte trágica é o modo como ela manipula o processo criativo, e aí repousa a crítica nietzscheana (sic), e por isso nossa insistência nele. Na arte trágica o processo criativo é manipulado de forma saudável a promover a própria criação, em última instância, a vida. Já no socratismo, mediante o uso dos instrumentos da razão e seu *otimismo teórico*, o processo criativo é voltado contra si, de forma a se dissuadir, ou seja, a arte trágica promove a vida que a promoveu, a arte

⁵⁴ Cf. NIETZSCHE, Friedrich. **O nascimento da tragédia**. § 7.

socrática vai contra ela. Em suma, a arte é uma mentira que se sabe mentirosa, e o conhecimento racional é uma mentira que se toma a sério.

Se o processo criativo instituído com a arte socrática se volta contra a vida ao projetar, e ainda por cima levar totalmente a sério, a pretensão de verdade acima de qualquer necessário encobrimento da realidade, então é possível concluir que “[...] uma cultura edificada sobre o princípio da ciência tem de vir abaixo, quando começa a tornar-se *ilógica*, isto é, a refugiar-se de suas conseqüências (sic)” (GT/NT § 18, grifo do autor). É assim como Nietzsche, em *O nascimento da tragédia*, não só reconstitui os fatos que viabilizaram o surgimento da arte trágica e a invenção da “boa vida”, e aqueles que lhe deram fim, mas também aponta para um possível renascimento da sabedoria dionisíaca através da arte – mais precisamente, da arte wagneriana. Neste sentido, Machado (2005, p. 12-13) destaca:

O nascimento da tragédia estabelece a origem musical da tragédia grega, e sua importância como uma metafísica de artista, sobretudo para legitimar a arte wagneriana, sugerindo que o renascimento do espírito dionisíaco tem como expressão mais forte o drama musical wagneriano.

Se com o referido livro Nietzsche pretendeu justificar a arte wagneriana como renascimento de um atributo há muito perdido, isso se deu em função do reconhecimento do declínio da arte principiado por Eurípides e da subversão do pressuposto estético; e, para tanto, foi necessário a Nietzsche adentrar nos pormenores do fazer artístico. A fim de trazer à superfície os elementos a partir dos quais a arte trágica fora erigida e por algum tempo firmada, o filósofo investigou o surgimento da tragédia a partir de impulsos artísticos, os impulsos dionisíaco e apolíneo. Ambos os impulsos pertencem puramente à natureza instintiva do homem e estão associados a dois estados fisiológicos, a saber, o estado de embriaguez dionisíaca e o estado de concepção imagética apolínea. Enquanto a arte trágica tenha sido o campo fértil dessas manifestações apolíneo-dionisíacas no intuito de efetivação de estados de encantamentos análogos no público, a tragédia esteve em seu apogeu: o público fruía esteticamente a arte e alcançava através dela uma justificação da existência. Mas quando uma visão racionalista de mundo, enfim, infiltrou-se no fazer artístico alterando inclusive o fundamento da sensibilidade como pressuposto para o julgamento estético, aí então os instintos fisiológicos, que haviam concebido a arte trágica como possibilidade de justificação da existência, foram destituídos pela “nova divindade”: a racionalidade. Sendo assim, nota-se claramente como Nietzsche deduz o valor de arte com base nos instintos fisiológicos fundamentais presentes tanto para a criação quanto para a contemplação estética; isto é, se não for resultado de um processo fisiológico, não há propriamente arte. Ciente disso e ciente da crise em que se encontra a cultura e a arte

desde então, o filósofo vislumbra na arte de Richard Wagner a possibilidade de um renascimento do espírito trágico.

1.3 O RENASCIMENTO DA TRAGÉDIA

O nascimento da tragédia é um livro onde Nietzsche não só apresenta o resultado de suas investigações filológicas – filosófica e artisticamente refletidas – sobre a origem, o fim e os significados da tragédia grega, mas também onde faz um forte apelo ao renascimento do espírito trágico suprimido com a cultura socrática. Como se expôs nas seções anteriores, o espírito trágico ou sabedoria dionisíaca foi o que possibilitou aos gregos criar meios de justificação da existência através da arte – após haverem chegado à constatação pessimista de que a vida em si mesma é carente de sentido. Foi então quando a vontade helênica, astutamente sedutora à vida, sem se limitar ao pessimismo daquela constatação cruel e, ao mesmo tempo, sem ter qualquer pretensão descabida de “modificar a realidade dos fatos”, propôs a ilusão da arte. A arte trágica, portanto, representa a superação do pessimismo; representa, em outros termos, a vitória da vontade sobre a visão do terrível e da nulidade dos valores que indubitavelmente levariam os gregos ao niilismo. Segundo Machado (1999, p. 40),

nessa propriedade de afirmação ou de negação da vida se encontra o essencial da reflexão nietzschiana sobre a relação entre arte e ciência, que se faz não na perspectiva da verdade e da falsidade, mas na perspectiva da força. O antagonismo entre arte e ciência é um antagonismo de forças. A força da arte é a afirmação da vida, que é totalmente incompatível com a negatividade que caracteriza à ciência.

Pois bem, com o fim do espírito trágico devido à insurreição do pensamento socrático-otimista, a visão trágica de mundo, que havia concebido um estado de afirmação da vida por intermédio da arte, deixou de ser manifesta de maneira pública e massiva; porém, isto não quer dizer que

[...] a consideração trágica do mundo tenha sido destruída, em toda parte e por completo, pelo apossante espírito não-dionisíaco: sabemos apenas que precisou fugir da arte para refugiar-se, por assim dizer, no mundo ífero, numa degeneração em culto secreto (GT/NT § 17).

Então, deve-se agora perguntar: será que algum dia novamente a consideração trágica de mundo, passado o seu prolongado silêncio, virá à tona? “Será que ela não voltará a elevar-se um dia, como arte, para fora de sua profundidade mística?” (GT/NT § 17). Considerando como algo certo e até mesmo inevitável, o filósofo afirma:

Sim, meus amigos, crede comigo na vida dionisíaca e no renascimento da tragédia. O tempo do homem socrático passou: coroi-vos de hera, tomai o tirso na mão e não vos admireis se tigres e panteras se deitarem, acariciantes, a vossos pés. Agora ousai ser homens trágicos: pois sereis redimidos. Acompanhareis, da Índia até a Grécia, a procissão festiva de Dionísio! Armai-vos para uma dura peleja, mas crede nas maravilhas de vosso deus! (GT/NT § 20).

A concepção de Nietzsche é de que o tempo do homem socrático-otimista já tenha se esgotado e que o despertar do homem dionisíaco seja só uma questão de tempo. O modo como o filósofo constata ambas as concepções, *dionisíaca* e *socrática* como antinomias, que de tempos em tempos vêm à tona e submetem povos inteiros, os quais são subjugados por uma ou outra influência – ora buscando pela via dionisíaca um estado de afirmação da vida onde o homem seja o artista do seu próprio mundo, ora pela via racionalista com a crença na incorruptibilidade da verdade e a pretensão de controle sobre os fenômenos da vida –, demonstra o porquê da crença de Nietzsche no retorno do dionisíaco. O filósofo está convencido de que o racionalismo seja uma visão de mundo demasiado frágil, tendo em vista a incapacidade do intelecto em resolver questões fundamentais como, por exemplo: *o que é o homem? e qual a razão de sua existência?*; – pois simplesmente responder: “o homem é um animal”, ou justificar o existir humano pelo próprio fato de o homem *estar aí*, como quem diz: “o homem existe porque existe”, é tautologia. Invocando o sentido contraditório do racionalismo e questionando o significado da vida para o homem moderno, em *Sobre verdade e mentira no sentido extramoral* (1873), o Nietzsche pontua:

[...] quão lastimável, quão sombrio e efêmero, quão sem rumo e sem motivo se destaca o intelecto humano no interior da natureza; houve eternidades em que ele não estava presente; quando ele tiver passado mais uma vez, nada terá ocorrido (WL/VM § 1).

A capacidade humana de acumular conhecimento e processar informações é impotente frente à imensurabilidade da natureza e às incertezas da vida; não é, portanto, capaz de solucionar o enigma central da vida. Mas a vontade de verdade da ciência insiste nessa pretensão, operando uma cisão entre *conhecimento* e *vida*, posto que a “verdade” da ciência não se funda num compromisso de elevação da vida, antes numa postura de distanciamento às lacunas da existência humana. Assim, ao mesmo tempo que lança luz sobre verdades do mundo, a crença resoluta na verdade incorre num negligenciamento dos instintivos fundamentais do homem, – quando, na verdade, a vida se sustenta justamente sobre essa base. E, neste sentido, Nietzsche percebe que a arte se sobrepõe à ciência.

Utilizando o procedimento de inversão tão caro a Nietzsche, poder-se-ia dizer que enquanto a “mentira” da ciência seria querer encontrar a verdade do mundo como outra coisa que não a aparência, a “verdade” da arte é acreditar na imagem como

imagem, na aparência como aparência. Ou, em outros termos, enquanto “a humanidade tem no conhecimento um belo meio de perecer”, a superioridade da arte sobre a ciência é não opor verdade a ilusão, é afirmar integralmente a vida (MACHADO, 1999, p. 40).

Ao se orientar por seus próprios juízos instintivos, o homem não comete o erro de idealizar num plano transcendente a sua realidade efetiva, mas, ao contrário: permite-se transcender essa realidade concebendo sua própria vida como um bem e, ainda por cima, um bem que deve ser intensamente vivido. Poder-se-ia muito bem comparar arte e ciência, como antíteses, com os traços característicos do *homem intuitivo* e do *homem racional*.

Há épocas em que o homem racional e o homem intuitivo colocam-se lado a lado, um com medo da intuição, outro ridicularizando a abstração; o último é tão irracional quanto o primeiro é inartístico. Ambos contam imperar sobre a vida: este sabendo encarar as mais básicas necessidades mediante precaução, sagacidade e regularidade, aquele, como “herói sobreexaltado (sic)”, passando ao largo de tais necessidades e tomando por real somente a vida dissimulada em aparência e beleza (WL/VM § 2).

Falando de forma bem generalizada, o homem intuitivo é aquele que concebe o mundo a partir de sua própria experiência; o homem racional, ao contrário, a partir de figuras abstratas fixadas de antemão. O primeiro é capaz de perceber o mundo em sua determinação fundamental: como eterno fluir; o segundo preconcebe o mundo como algo fixo e, então, definível. Um e outro intentam imperar sobre a vida; não obstante, apenas aquele que apreende o caráter mutável e duvidoso da vida consegue se servir desse mesmo caráter como “medida essencial” à sua própria satisfação. Devido a isso é que o fazer artístico é uma atividade intuitiva em grande medida; uma atividade decorrente da apreensão do traço característico fundamental do mundo, que emprega, através da aparência e da beleza, esse mesmo caráter como forma de aprovação e sustentação da vida. Incontestavelmente, com suas respectivas visões de mundo, ambas as disposições representam um desejo permanente de o homem encontrar o sentido de sua existência. É

[...] um fenômeno eterno: a vontade ávida sempre encontra um meio, através de uma ilusão distendida sobre as coisas, de prender à vida as suas criaturas, e de obrigá-las a prosseguir vivendo. A um algea-o o prazer socrático do conhecer e a ilusão de poder curar por seu intermédio a ferida eterna da existência, a outro enreda-o, agitando-se sedutoramente diante de seus olhos, o véu de beleza da arte, àqueloutro, por sua vez, o consolo metafísico de que, sob o turbilhão dos fenômenos, continua fluindo a vida eterna; para não falar das ilusões mais ordinárias e quase mais fortes ainda, que a vontade mantém prontas a cada instante. Esses três graus de ilusão estão reservados em geral tão-apenas (sic) às naturezas mais nobremente dotadas, que sentem, em geral com desprazer mais profundo, o fardo e o peso da existência, e que, através de estimulantes escolhidos, são enganadas por si mesmas. Desses estimulantes compõe-se tudo o que chamamos cultura: conforme a proporção das mesclas, teremos uma cultura preferencialmente *socrática* ou *artística* ou *trágica* [...] (GT/NT § 18, grifos do autor).

Neste importantíssimo parágrafo, o filósofo apresenta três estágios que retratam diferentes condutas da *vontade* frente ao vazio da existência. Nesses estágios estão sintetizados três modos de vida, que correspondem aos modos como um e outro se opõe às incertezas e à dor da existência. O primeiro estágio, o do “prazer socrático no racionalismo”, está ligado à pretensão de curar a ferida da existência através do conhecimento e do prazer com o desvelamento da verdade científica. O segundo estágio está ligado à arte, que lança à mão a possibilidade de ilusão através da aparência e do belo a fim de propor a criação de um estado de encantamento pela vida. O terceiro, por fim, está vinculado à visão trágica da vida, que possibilita ao homem olhar os fenômenos de sua existência como meras representações de algo imutável, como sombras singelas incapazes de interferir na totalidade de seu ser; ademais, é o estado que confere a chave para a afirmação da vida em suas mais adversas circunstâncias. Cada um desses três estágios é, segundo a melhor análise possível, um modo de superar a falta de sentido existencial do homem, pois cada qual aporta determinado grau de estímulo à vida, seja através do socratismo, da arte ou da visão trágica. Não obstante os três sejam diferentes formas de autoengano e, portanto, sejam meras ilusões, e Nietzsche está bem ciente disso, o que se deve levar em conta com essas observações não é o vazio que elas abrem diante da vida, mas um fato precedente: cada qual, com sua forma característica de ilusão, possibilita em diferentes graus a afirmação da vida. É exatamente isto o que importa a Nietzsche: a possibilidade de elevação da vida e não propriamente a proposta de veracidade dessas concepções. Pois, afirma Machado (1999, p. 40-41):

No conflito entre o instinto estético e o instinto de conhecimento, Nietzsche toma claramente posição ao lado da arte. O que de modo algum significa um projeto de destruição, de aniquilamento da ciência. Sua idéia (sic) é que cabe à arte, e à filosofia, estabelecer o valor da ciência ou, o que vem a ser o mesmo, dominar o instinto de conhecimento.

Entre o instinto estético e o instinto de conhecimento, Nietzsche vislumbra um embate e reconhece em ambos os instintos diferentes estratégias de validação da vida. No entanto, este filósofo trágico sabe muito bem que a ciência, isto é, o instinto indiscriminado pelo conhecimento desencadeia gradualmente a ruptura entre *ser* e *saber*, já que produz um tipo de conhecimento dissociado dos valores intrínsecos à vida, – sua ilusão está em dominar a vida por meio do saber. Isto quer dizer que, ao efetuar um distanciamento entre homem racional (razão) e homem instintivo (intuição), a ciência prepara as condições fundamentais de sua própria ruína, pois secciona o homem em duas esferas antagônicas: a suprassensível e a sensível, enquanto o homem é um ser suprassensível e, *ao mesmo tempo*, sensível.

Foi justamente esse impulso socrático de conhecimento, que desestabilizou o homem em dois planos de existência, o responsável por prorromper o fim da arte trágica como forma de afirmação da vida através da equilibrada comunhão entre a razão apolínea e a intuição dionisíaca. Neste sentido, poder-se-ia deduzir que,

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*; e, só depois de conduzido a seu limite o espírito da ciência e de aniquilada a sua pretensão de validade universal mediante a comprovação desses limites, dever-se-ia nutrir esperança de um renascimento da tragédia [...] (GT/NT § 17, grifos nossos).

Do mesmo modo como ocorreu na Antiguidade Clássica o processo inverso, o filósofo reconhece também uma possibilidade de inversão da cultura socrática para uma consideração trágica de mundo; pois é inevitável que, depois de extenuadas as pretensões do espírito científico com sua incansável busca pela verdade, o ressurgimento do espírito trágico seja como que uma “simples consequência”. E esse processo crítico pode ainda ser acelerado. Um dos expedientes que o filósofo admite como tendo eficácia de primeira ordem para a intensificação dessa crise da cultura socrática é a arte – mas é lógico: não qualquer arte, posto que até mesmo o socratismo tem um modo particular de pensar, fazer e fruir arte. Sim, o socratismo estético é uma proposta de arte; mas com sua proposta fundamentada na racionalidade, e, portanto, desconectada da sensibilidade pura, o socratismo estético engendra uma forma de arte sem espírito, que não institui a Terra como “o melhor dos mundos”; pois o socratismo estético estabelece a arte como esfera da “vontade de verdade” e não como intermediária para a efetivação de uma “vontade de querer”.⁵⁵ Na visão trágica de mundo, diferentemente, a arte floresce como a grande possibilidade de elevação da vida através da afirmação. Assim sendo, deve-se entender que

o essencial desta concepção [trágica] é o conceito de arte em relação à vida: a arte está considerada, tanto psicológica como fisiologicamente, como o grande *estimulante*, como o que *incita* eternamente à vida, à vida eterna... (NF/FP *Primavera de 1888* 14 [23], grifos do autor, tradução nossa).⁵⁶

Portanto, mais que querer “acelerar” o processo de decadência do socratismo, deve-se saber que é inadmissível o retorno da cultura trágica sem que primeiramente o espírito trágico

⁵⁵ Cf. HEIDEGGER, Martin. **Nietzsche**. Cap. I, em especial entre as páginas 168-176.

⁵⁶ “Lo esencial de esta concepción es el concepto del arte en relación con la vida: el arte está considerado, tanto psicológica como fisiológicamente, como el gran *estimulante*, como lo que *incita* eternamente a la vida, a la vida eterna...” (NF/FP *Primavera de 1888* 14 [23], grifos do autor).

tenha reconduzido a arte à sua esfera propriamente estética, quer dizer, à sua concepção original, instintiva e fisiológica. Pois

[...] a tragédia, assim como parece com o esvanecer do espírito da música, só pode nascer desse espírito unicamente. Para abrandar o insólito dessa afirmação e, por outro lado, apontar a fonte original de nossa cognição, precisamos agora defrontar, com livre olhar, os fenômenos análogos do presente; precisamos entrar no meio dessas lutas que [...] são pelejadas, nas mais altas esferas de nosso mundo atual, entre o insaciável conhecimento otimista e a necessidade trágica da arte. [...]. Será mister também, imediatamente, mencionar pelo nome os poderes que me parecem garantir um renascimento da tragédia – e algumas outras bem-aventuradas esperanças para o ser alemão! (GT/NT § 16).

Nota-se como Nietzsche intenta articular sua concepção a respeito dos elementos que puseram em marcha o nascimento da arte trágica grega com alguns indícios do mundo moderno que, segundo ele, afiançam aquele possível renascimento; e esse despertar do espírito trágico, assim como ocorreu na Antiguidade, é motivado imperiosamente pelo impulso dionísíaco *da música*. Nietzsche deposita uma forte esperança nesse despertar, que se afigura de forma clara e muito característica para ele já através da música coral de Lutero, mas se consubstancializa irreversivelmente “[...] de Bach a Beethoven, de Beethoven a Wagner” (GT/NT § 19). É precisamente sobre a música e algumas ideias deste último compositor que o ainda jovem Nietzsche – como se mostrará a seguir – fundamentará as suas maiores esperanças de um próspero renascimento do espírito trágico.

Segundo Nietzsche, a música de Wagner é o prenúncio de uma nova cultura, ou melhor, do renascimento de uma cultura trágica. Iniciando seus ouvintes em algo suprapessoal, Wagner, através da música, permite que eles experimentem o estado de alma trágico sem desviá-los da realidade do mundo, reavivando neles a certeza de uma permanência da vida e a esperança de um melhor relacionamento entre os homens (DIAS, 2005, p. 14).

A par dos projetos artístico-culturais deste importante compositor alemão e de suas marcantes concepções sobre arte e música, Nietzsche despenderá grandes esforços espirituais numa crítica incisiva à Modernidade, aspirando com isso trazer à superfície as fragilidades e contradições intrínsecas da cultura socrática e corroborar com sua ruptura definitiva – junto à música dionísíaca de Wagner.

1.3.1 A *Gesamtkunstwerk* de Richard Wagner

A importância de Richard Wagner para a formação do pensamento filosófico de Nietzsche é indelével. Foram principalmente as suas concepções sobre arte e música que instigaram o filósofo já desde cedo a investigar as relações que estas possuem com o

pensamento trágico, mas também a desenvolver a partir dessas indicações uma reflexão estética fundamentada na sensibilidade e no pressuposto fisiológico. Conforme bem observa Cavalcanti (2011, p. 103), “um rápido olhar sobre a produção teórica nietzschiana, no período 1869-1872, é suficiente para perceber a presença de Wagner nos principais temas tratados pelo filósofo nesses primeiros anos de formação de seu pensamento”. Devido a isso, entende-se que algumas das principais concepções de Wagner sejam deveras significativas para um melhor entendimento sobre como se deu a construção do pensamento estético-filosófico de Nietzsche, e, também, para se entender as razões que mais tarde provocaram o distanciamento entre ambos.

As concepções de Wagner sobre arte e sobre música, principalmente, mostraram-se revolucionárias para sua época; época essa na qual a maioria dos compositores alemães ainda estava inerte frente ao paradoxo postulado pela música de Beethoven: *conservar a tradição* ou *progredir*? Optando pela segunda alternativa, Wagner encabeçará juntamente a outros compositores, artistas e pensadores o movimento *Zukunftsmusik* [Música do futuro], através do qual pretende levar até as últimas consequências as possibilidades da música, e da arte em geral. Acorde a essa concepção, em seu texto *A obra de arte do futuro* (1849), o compositor assevera: “se observarmos o lugar que a arte moderna – na medida que seja verdadeiramente *arte* – ocupa na vida pública, então reconheceremos sua completa incapacidade para incidir, naquilo que a arte tem de mais nobre, nessa vida pública” (WAGNER, 2000, p. 141, grifo do autor, tradução nossa).⁵⁷ Diante desse estado de “incapacidade” da arte moderna, Wagner propõe profundas reformas na concepção de arte, mas também no próprio meio artístico e cultural, para que a arte possa, enfim, produzir os mais nobres efeitos que sempre lhe foram facultados. E Beethoven é, sem dúvidas, uma fonte inesgotável de inspiração a Wagner.

De acordo com Robertson et al. (1982b, p. 217, tradução nossa),⁵⁸ “Wagner afirmava que as sinfonias de Beethoven inspiraram sua concepção de drama musical”. O novo gênero artístico desenvolvido por Wagner, o drama musical, é, entre outras, uma das mais audazes construções que jamais alguém ousou criar, e têm inspiração na música beethoveniana. O compositor fundamentou o gênero nascente sob alguns princípios extremamente significativos, denotando o seu reconhecimento ao imenso poder da arte. Desses princípios, destacam-se cinco.

1) Um drama musical não é somente a obra de um músico que se limita a ilustrar o texto de um poeta, seja Goethe ou uma mediocridade qualquer. Um drama musical é a obra de um ARTISTA. Um músico como Beethoven, artista maior que qualquer

⁵⁷ “Si observamos el lugar que el arte moderno – en la medida que sea verdaderamente *arte* – ocupa en la vida pública, entonces reconoceremos su completa incapacidad para incidir, en lo que el arte tiene de más noble, en esa vida pública” (WAGNER, 2000, p. 141, grifo do autor).

⁵⁸ “Wagner afirmava que las sinfonías de Beethoven inspiraron su concepción del drama-musical ideal” (ROBERTSON et al., 1982b, p. 217).

poeta, dramaturgo ou cenógrafo contemporâneo, não pode se limitar a modelar suas ideias às dos demais (ROBERTSON et al., 1982b, p. 217, grifo do autor, tradução nossa).⁵⁹

Wagner exige a independência da música em relação às demais artes, pois compreende que ela seja o mais perfeito desvelamento da essência do mundo, e o músico-compositor, por extensão: um artista completo no mais profundo significado do termo. De acordo com Frederico Sopena (1989, p. 40), Wagner foi capaz de pressentir que “[...] a música nos faz apalpar o mundo invisível. Enquanto Beethoven fala da música como forma de ‘revelação’, Wagner fala da inspiração do músico, à caça do ‘sublime’ [...]”. – Não obstante Wagner pense desse modo a respeito da música, ver-se-á mais adiante como o compositor acaba se contrariando fundamentalmente ao submeter a música à ideia (o mito), o que provocará já grande divergência em relação à compreensão nietzschiana. Seguindo a indicação de Robertson et al. (1982b, p. 217-218, tradução nossa)⁶⁰ quanto aos princípios wagnerianos, deve-se observar também:

2) Um drama musical é o produto de um combinação de várias artes (*Gesamtkunstwerk*) [obra de arte total], como já estava implícito na Nona Sinfonia de Beethoven, se bem que este utilizou somente letra e música. Como a música é a maior das artes, a grande obra artística do futuro surgirá da música e o artista será, em primeiro lugar, compositor. Em princípio, o drama musical constituirá a expressão pública da raça alemã, o ritual de uma nação – como o foi para os gregos a tragédia –, até que a cultura nova se difunda a outros países.

É possível notar aqui, mais uma vez, o modo como Beethoven e sua música, especialmente a *Nona Sinfonia*, influenciaram Wagner a gestar as suas concepções artísticas inovadoras. Wagner compreendeu a música beethoveniana como a prenúnciação de um movimento artístico de integração das artes, que chamou “obra de arte total”, o qual representaria o auge da arte moderna e, ao mesmo tempo, com o qual a arte poderia enfim produzir o seu máximo efeito sobre o público. De acordo com Cavalcanti (2011, p. 104),

Wagner interpretou a *Nona Sinfonia*, na qual Beethoven introduz na orquestra o canto coral, como uma confissão dos limites da música instrumental, desenvolvendo a concepção de um drama musical que realizasse plenamente aquilo que fora apenas

⁵⁹ “1) Un drama-musical no es sólo la obra de un músico que se limita a ilustrar el texto de un poeta, sea Goethe o una mediocridad cualquiera. Un drama-musical es la obra de un ARTISTA. Un músico como Beethoven, artista mayor que cualquier poeta, dramaturgo o escenógrafo contemporáneo, no puede limitar-se a amoldar sus ideas a las de los demás” (ROBERTSON et al., 1982b, p. 217, grifo do autor).

⁶⁰ “2) Un drama-musical es el producto de una combinación de varias artes (*Gesamtkunstwerk*), como ya estaba implícito en la Novena Sinfonía de Beethoven, si bien éste utilizó solamente letra y música. Como la música es la mayor de las artes, la gran obra artística del futuro surgirá de la música y el artista será, en primero lugar, compositor. Al principio, el drama-musical constituirá la expresión pública de la raza alemana, el ritual de una nación – como lo fue para los griegos la tragedia –, hasta que la cultura nueva se difunda a otros países” (ROBERTSON et al., 1982b, p. 217-218).

indicado por Beethoven, ou seja, a união dos efeitos recíprocos da poesia e do canto, da palavra e da música sinfônica.

Além do mais, fundamentado no empreendimento máximo de Beethoven, Wagner também se apoia na reflexão sobre o fenômeno da arte trágica grega, no qual as artes visuais e arte musical, unificadas, propuseram uma experiência transformadora ao público. A partir desses dois grandes modelos, o compositor reflete sobre a efetividade da arte na vida humana e a forma de melhor produzir esses efeitos transformadores. Deste modo, por mais que o compositor entenda a música como uma arte que não deve se limitar a “ilustrar o texto de um poeta” ou a pintura de pintor, em poucas palavras: uma arte que não deve ser submetida às demais artes, ao mesmo tempo Wagner também insinua que ela não tenha uma finalidade em si: nem no sentido de que a música possa “demonstrar as qualidades do autor ou dos intérpretes” nem, tampouco, como principal elemento de um processo de efetivação de estados estéticos transformadores. Portanto:

3) Em um drama musical, a música não deve ser interpretada pela razão única de que seja música. Ainda que existam precedentes do drama musical em passagens de óperas de Gluck, Mozart, Weber e Beethoven, as obras destes compositores se frustraram ao converter-se em *decorações montadas*, destinadas somente a demonstrar a qualidade do autor ou dos executantes. “O erro da ópera radica no fato de que um meio (música) se converteu em fim, enquanto que o fim (drama) tenha sido relegado à função de meio.” (ROBERTSON et al., 1982b, p. 218, grifos do autor, tradução nossa).⁶¹

Para Wagner, a música não deve ser tratada com um fim em si, mas, sim, a condutora dos demais meios artísticos para a consecução daquilo que considera a finalidade suprema da arte: representação dos mitos. O compositor reconhece o poder da música, entende que ela tenha sido muitíssimo mal utilizada ao apenas servir como reveladora do virtuosismo de intérpretes e domínio técnico de compositores, contudo, nem por isso acredita que a música por si mesma possa contribuir como finalidade. Wagner entende que o drama, este sim, seja o fim ao qual a música deve auxiliar para que a sua mensagem fique clara. Entretanto, Nietzsche – como já se pôde ver – compreende que o mito tenha nascido do espírito da música, isto é, do dionisíaco que transborda em figuras apolíneas a fim de revelar o seu conteúdo. Portanto, sendo o mito já um esforço do espírito dionisíaco da música e a arte trágica, um segundo esforço – de a música extrair o significado dionisíaco afigurado no mito –, então, para Nietzsche, a música não deve

⁶¹ “3) En un drama-musical, la música no debe interpretarse por la sola razón de que sea música. Aunque existen precedentes del drama-musical en pasajes de óperas de Gluck, Mozart, Weber y Beethoven, las obras de estos compositores se frustraron al convertirse en *decoraciones montadas*, destinadas sólo a demostrar la calidad del autor o de los ejecutantes. ‘El error de la ópera radica en que un medio (música) se ha convertido en fin, mientras que el fin (drama) ha sido relegado de la función de medio.’” (ROBERTSON et al., 1982b, p. 218, grifos do autor).

apenas se “adaptar ao mito” como parece acontecer em Wagner, mas, antes, se esforçar no sentido de extrair aquele espírito dionisíaco do mito, que é o seu elemento próprio.

Não obstante essa “pequena divergência” entre ambas as concepções, o compositor representa para o filósofo um “porta-voz” dos valores essenciais da música. Wagner, em seu famoso escrito *Beethoven* (1870), assegura:

[...] Emitiram em relação à música opiniões extraídas exclusivamente do juízo das artes plásticas. Se esse erro pôde produzir-se, foi porque a música teve de tomar um contato completamente exterior com o lado sensível do mundo e suas manifestações. O verdadeiro caráter da arte musical é incompreendido enquanto se exigir dela uma ação análoga àquela das obras plásticas. Ora, ela realizou nesse sentido uma verdadeira evolução. Acrescentai a isso um verdadeiro aviltamento do juízo estético sobre as artes da forma, e podemos fazer uma ideia do grau de rebaixamento da música, pois, em princípio, exigia-se dela que pusesse completamente de lado sua própria essência para limitar-se a agradar-nos por seu lado completamente exterior (WAGNER, 2015, p. 148-149).

Segundo Wagner, a música foi ajuizada incorretamente quando se quis partir de critérios derivados da observação das artes visuais para formar um juízo sobre a sua essência. Ou seja, o compositor considera que a estética musical tenha sido fundamentada em uma apreciação que procede justamente da reflexão sobre as artes plásticas, e, como consequência disso, somente o aspecto externo da música (a “forma”) foi levado em conta. Para que seja possível se aproximar de um entendimento mais correto e significativo sobre a música, é indispensável atingir a apreciação de sua essência, isto é, sua *linguagem* característica, já que todo o poder da música está fundado na *sensação* que esta produz no ouvinte – jamais na lógica de sua construção (forma) ou sobre quaisquer outras relações externas que de sua apreciação se possa sugerir. Para Wagner (2015, p. 149), “a música fala-nos unicamente despertando em nós com a maior clareza e em suas mais diversas nuances a ideia mais universal do sentimento obscuro em si mesmo”. Se a música aclara a “ideia”, é porque ela consegue desvelar aquele conteúdo que escapa aos conceitos e às artes visuais; todavia, nem por isso se deve pensar que a música esteja obrigada a se exprimir segundo as palavras ou as características expressivas pertinentes às artes visuais – como Wagner acabará por fazer. De qualquer maneira, o compositor representa uma retomada de posição em relação à música e à cultura modernas que prenunciam novos horizontes ao jovem Nietzsche. E a filosofia de Schopenhauer contribuiu grandemente para o desenvolvimento da concepção wagneriana de arte.

No livro *A vida dos grandes compositores*, o biógrafo Harold Schonberg destaca como um fato inegável que a filosofia schopenhaueriana tenha entusiasmado Wagner. Afirma:

A influência de Schopenhauer foi um fator predominante em *Tristan und Isolde*. Wagner começou a ler o filósofo alemão no princípio de 1850 e as ideias de

Schopenhauer sobre a música invadiram os conceitos de Wagner. [...]. Por volta de 1855, Wagner estava ecoando Schopenhauer e escrevendo que a música era ‘a protoimagem do mundo’. Wagner eventualmente daria à música o posto mais alto na hierarquia de suas óperas; ele decidiu, como fez Schopenhauer, que a música era, afinal, mais importante que o mundo (SCHONBERG, 2010, p. 321).

Sem dúvida, a apreciação do compositor sobre a natureza peculiar da música – sua distinção em relação às demais artes e sua qualidade reveladora da essência do universo – indica a forte influência que este teve da filosofia schopenhaueriana. No livro III de *O mundo como vontade e como representação*, ao tratar sobre estética, Schopenhauer desenvolve uma interessantíssima teoria das artes em que a música repousa como a mais elevada forma artística possível, a mais expressiva. O filósofo entende que a música seja a expressão imediata da vontade, diferentemente das demais artes visuais que tão somente representam os fenômenos do mundo aparente. Deste modo, ao perceber na música uma capacidade de elevação de consciência do ouvinte para além do mundo fenomenal, isto é, para além das aparências, Schopenhauer a distingue então como a mais elevada de todas as artes. Afirma:

[...] Se compreende que a música realça de imediato em cada pintura, sim, em cada cena da vida real e do mundo a irrupção de uma significação mais elevada, e tanto mais quanto análoga é sua melodia ao espírito íntimo da aparência dada. Daí ser possível sobrepor a música a uma poesia que se deve cantar, ou a uma exposição intuitiva como pantomina, ou às duas como uma ópera (SCHOPENHAUER *O mundo como vontade e como representação* § 52).

A interação aqui mencionada entre a música e as demais artes pode ser considerada como a pedra basilar sobre a qual Wagner edificou sua concepção de drama musical, na qual a música não seria mais concebida como “finalidade em si” e o drama não trataria de temas banais, antes o tema seria o mito propriamente e a música então serviria para evocar o seu sentido mais íntimo. A partir dessas diretrizes, Wagner conclui: “a mais alta obra de arte comum é o *drama*: este só pode existir em sua *possível plenitude* se se encontram nele *cada uma das modalidades artísticas em sua máxima plenitude*” (WAGNER, 2000, p. 143, grifos do autor, tradução nossa).⁶² O entendimento do compositor é de que seja indispensável estabelecer novamente profícuas relações entre as artes, para que estas possam influir de maneira decisiva na vida humana, assim como na estrutura social e na cultura, do mesmo modo como um dia a arte trágica alcançou fazer.

Com base nessas indicações fundamentais para se compreender os objetivos de Wagner e o porquê da anuência de Nietzsche em relação ao projeto wagneriano, entendendo-o inclusive

⁶² “La más alta obra de arte común es el *drama*, éste sólo puede existir en su *posible plenitud* si se dan cita en él *cada una de las modalidades artísticas en su máxima plenitud*” (WAGNER, 2000, p. 143, grifos do autor).

como o “renascimento da tragédia”, Franchini e Seganfredo (2010, p. 7) salientam ainda alguns aspectos deveras significativos:

[...] Wagner procurou sempre aliar em suas óperas o antigo e o moderno, dando às velhas lendas germânicas, de fundo pagão ou cristão, um tratamento formal inovador. Sua vida pessoal conturbada não o impediu de desenvolver um trabalho incansável, tendo produzido até o final da vida uma série impressionante de obras musicais e textos teóricos que o tornaram o compositor mais famoso do seu tempo. Chamado de ‘neo-romântico’, o autor de *Tristão e Isolda* transcendeu, no entanto, através de seu poder criativo, todas as limitações impostas pelos rótulos, transitando livremente pelos clássicos, pelos românticos e servindo até de modelo aos modernistas,⁶³ que buscavam novos modos de oxigenar as velhas formas musicais alemãs. Criador do Drama Musical, ou “obra de arte total” – um conceito inovador, que procurava dar à ópera tradicional uma unidade maior, abolindo a separação rígida entre árias e diálogos –, Wagner deu especial importância à orquestra, outorgando a ela a primazia no drama, com seus *leitmotifs* recorrentes servindo de persona musical aos personagens, que surgem e ressurgem sob a linha melódica de um tema específico.

As inovações de Wagner em matéria de arte e suas reflexões sobre uma “correta relação entre música e drama” podem ser compreendidas como partes preliminares para a conquista de um objetivo mais amplo através do qual aspira um processo de transformação cultural. Aliás, o compositor estava, com isso, reivindicando em pleno século XIX o retorno de uma estética fundamentada na experiência artística que pudesse inferir de alguma forma na vida pública. Segundo John Deathridge e Carl Dahlhaus (1980, p. 83),

o cerne da estética de Wagner era uma moralidade artística rígida em nome da qual condenou a ópera italiana, chamando-a de “prostituta”, e a francesa de “coquete, de sorriso frio”. O princípio da autonomia estética, segundo o qual a arte deve ter precedência sobre as instituições do teatro e não o contrário, fez com que ele tivesse aversão ao *establishment* da ópera [...].

Com base em sua concepção de arte e a partir da visualização de um poder transformador inerente à arte, Wagner depreende que o teatro seja um lugar privilegiado, pois é o local onde a arte enfim “acontece” e, por isso, é o elo entre artista e público. Portanto, o teatro deve estar totalmente engajado a interesses verdadeiramente artísticos e não a quaisquer outros desejos inartísticos que se possa dele esperar; além do mais, deve servir como alicerce para o aperfeiçoamento espiritual do público, em consequência do qual seja possível a construção de uma cultura mais elevada. Neste sentido, Britto (2010, p. 195) aponta que

a integração de todas as artes é proposta como o resgate de uma unidade que os modernos perderam ao adotar as prerrogativas utilitaristas e segmentárias da crescente indústria alemã: quanto à Modernidade, portanto, “sua essência verdadeira é a

⁶³ Anton Bruckner (1824-1896), Gustav Mahler (1860-1911), Richard Strauss (1864-1949) e Arnold Schönberg (1874-1951) são exemplos de alguns dos mais eminentes compositores modernos influenciados por Wagner.

Indústria, seu fim moral, ganhar dinheiro, seu propósito estético, o divertimento dos entediados”.

O projeto de integração de todas as artes é implicitamente também uma tentativa de investir contra a marcha equívoca da cultura moderna, a qual restringe o homem à busca por finalidades mesquinhas, de fundo puramente egoico, provocando graves rupturas na sociedade – como as “classes sociais”. Mas a mais grave ruptura que a cultura moderna fomenta é aquela que ocorre no interior de cada indivíduo, pois é ali onde se processa o afastamento do homem em relação à sua interioridade, o que acarreta em uma total perda de sentido existencial fundado na vida mesma. A cultura moderna estimula àquela cisão entre *ser* e *saber* promulgada pela cultura socrática.

Pois bem, se o artista atual tem em conta a massa, infinitamente maior, daqueles que ficam excluídos tanto da compreensão como até mesmo do desfrute da arte moderna, dada a adversidade, em todos os sentidos, de nossas relações sociais, então terá que se dar conta de que todos os seus exercícios artísticos não se devem, no fundo, mais que a um impulso totalmente egoísta e presunçoso, e que sua arte, defronte à vida pública, não é senão luxo, superficialidade e distração egoísta (WAGNER, 2000, p. 141-142, tradução nossa).⁶⁴

O ideal de *Gesamtkunstwerk* é, pois, uma tentativa de provocar essas transformações reais no espectador e, por extensão, na sociedade por ele composta. Conforme comenta Fubine (2008, p. 126, tradução nossa),⁶⁵ “o transfundo no qual se move o seu pensamento é a ideia romântica de arte como expressão, unido ao ideal de convergência de todas as artes em busca à consecução de uma expressividade mais completa”. Wagner considera que através da experiência artística com uma obra de arte total e, além do mais, brotada a partir de um processo artístico autêntico, cuja finalidade consista exclusivamente na elevação do público, seja enfim possível fazer oposição à decadência cultural moderna. De acordo com Britto (2010, p. 196), “contra a segmentarização dos saberes imposta pelo avanço tecnológico, a experiência da arte total, integral, devolve ao homem sua unidade perdida, restitui-lhe sua destinação mais essencial”. Dito conceito de obra de arte total se deriva da compreensão de que a arte trágica grega tenha sido a mais elevada expressão artística já alcançada pelo homem, e através da qual tenha sido possível inferir de forma benéfica na sociedade. Conforme carta aberta ao compositor

⁶⁴ “Ahora bien, si el artista actual tiene en cuenta a la masa, infinitamente más grande, de los que han de quedar excluidos tanto de la comprensión como hasta el disfrute del arte moderno, dada la adversidad, en todos los sentidos, de nuestras relaciones sociales, entonces tendrá que apercibirse de que todos sus ejercicios artísticos no se deben, en el fondo, más que a un impulso totalmente egoísta y presuntuoso, y que su arte, enfrentado a la vida pública, no es sino lujo, superfluidad y distracción egoísta” (WAGNER, 2000, p. 141-142).

⁶⁵ “El trasfondo en el que se mueve su pensamiento es la idea romántica del arte como expresión, unido al ideal de la convergencia de todas las artes de cara a la consecución de una expresividad más completa” (FUBINE, 2008, p. 126).

francês Hector Berlioz (1803-1869), Wagner explica detalhadamente a origem de sua concepção, como segue:

Eu me perguntava quais deveriam ser as condições da arte para que esta pudesse inspirar no público um respeito inviolável, e, a fim de não me aventurar demais no exame desta questão, fui buscar o meu ponto de partida na Grécia antiga. Ali encontrei desde o início a obra artística por excelência, o drama, no qual a ideia, por sublime, por profunda que seja, pode se manifestar com a maior claridade e da forma mais universalmente inteligível. Hoje nos surpreende com razão como trinta mil gregos pudessem seguir com um interesse constante a representação das tragédias de Ésquilo; porém se buscarmos a maneira pela qual obtiveram tais resultados descobriremos que foi pela aliança de todas as artes trabalhando juntas por um mesmo propósito, quer dizer, a produção da obra artística mais perfeita e a única verdadeira. Isso me levou a estudar as relações entre as diversas artes [...]. Dei-me conta, como resultado, que ali onde uma dessas artes alcança seus limites intransponíveis, começa imediatamente, com a mais rigorosa exatidão, a esfera de ação de outra; que, conseqüentemente, pela união íntima dessas duas artes, se expressaria com a mais satisfatória claridade aquilo que cada uma delas não poderia expressar separadamente; que, pelo contrário, toda tentativa de lograr com os meios de unicamente uma delas e não da união entre ambas, devia conduzir, fatalmente, à obscuridade, primeiro à confusão, e depois à degeneração e à corrupção de cada arte particular (WAGNER, 1860 apud VÍLCHEZ, 2018, p. 21-22, tradução nossa).⁶⁶

Conforme esta importante descrição, o projeto wagneriano de integração de todas as artes se deu em virtude de uma profunda reflexão sobre os meios através dos quais foi possível à tragédia grega exercer uma forte e decisiva influência sobre o público e, ademais, impactar na elevação daquela cultura. Sendo assim, Wagner se apropriou sabiamente dessas noções com a finalidade de erigir uma obra de arte capaz de expressar com a maior clareza possível uma ideia. A *ideia* – como já se mencionou anteriormente – é o sentido dos mitos, e constitui-se como a finalidade derradeira dos dramas musicais wagnerianos, que a música, juntamente às demais artes, deve se esforçar para trazer à tona. Pois, do mesmo modo como o coração é o órgão que possibilita ao corpo “sentir” o entendimento,

assim também, o órgão do coração é o *som*; sua linguagem artisticamente consciente, a *arte dos sons*. Essa arte, a música, é o amor pleno e abrasador do coração, que

⁶⁶ “Me preguntaba cuáles debían ser las condiciones del arte para que este pudiera inspirar al público un respeto inviolable, y, a fin de no aventurarme demasiado en el examen de esta cuestión, fui a buscar mi punto de partida en la Grecia antigua. Allí encontré desde el principio la obra artística por excelencia, el drama, en el que la idea, por sublime, por profunda que sea, puede manifestarse con la mayor claridad y de la forma más universalmente inteligible. Hoy nos sorprende con razón que treinta mil griegos pudieran seguir con un interés constante la representación de las tragedias de Esquilo; pero si buscamos la manera por la cual se obtenían tales resultados encontramos que es por la alianza de todas las artes trabajando juntas por un mismo propósito, es decir, la producción de la obra artística más perfecta y la única verdadera. Ello me condujo a estudiar las relaciones de las diversas ramas del arte entre sí [...]. Me di cuenta, en efecto, que allí donde una de estas artes alcanzaba sus límites infranqueables, comenzaba inmediatamente, con la más rigurosa exactitud, la esfera de acción de otra; que, conseqüentemente, por la unión íntima de estas dos artes, se expresaría con la claridad más satisfactoria aquello que no podían expresar cada una de ellas por separado; que, por el contrario, toda tentativa de lograr con los medios de una de ellas lo que no podría ser logrado sino por el conjunto de ambas, debía fatalmente conducir a la oscuridad, a la confusión primero, y después a la degeneración y a la corrupción de cada arte en particular” (WAGNER, 1860 apud VÍLCHEZ, 2018, p. 21-22).

enobrece ao deleite sensível e humaniza os pensamentos que não pertencem à esfera do sensível (WAGNER, 2000, p. 70, grifos do autor, tradução nossa).⁶⁷

Wagner atribui à música a competência de promover o verdadeiro entendimento do drama, inferindo que através dela seja possível atingir aquilo que as artes visuais e os conceitos não sejam capazes de atingir; pois a música transpõe à esfera do sensível o significado mais interior dos pensamentos, de modo que ela é o elemento artístico mais essencial dos dramas musicais. A música, além do mais, é aquele elemento responsável por promover a unidade do drama musical.

A arte da dança e a arte da poesia colocam-se de acordo graças à arte dos sons: na música se põem em contato, com amorosa compenetração, as leis segundo às quais ambas as arte, em harmonia com sua natureza, manifestam-se; nela a vontade de ambas deixa de ser arbitrária, e tanto a métrica da arte da poesia como o compasso da arte da dança se convertem no necessário ritmo do pulsar do coração (WAGNER, 2000, p. 70, tradução nossa).⁶⁸

De acordo com esta definição, cabe à natureza volátil da música promover um acordo entre a arte da dança e a poesia – encarregadas de encenar os mitos. E embora o compositor afirme a partir disso que “[...] a verdadeira música não terá um papel musical secundário [no futuro] [...]” (WAGNER, 2000, p. 91, tradução nossa),⁶⁹ pois entende que com os seus esforços a música será restabelecida em seu devido lugar, mesmo assim Wagner a entende como “meio” para se alcançar a eloquência da ideia, isto é, do mito.

A par desses importantes esclarecimentos preliminares sobre a concepção wagneriana de música, que mais adiante serão um dos pontos centrais da ruptura de Nietzsche, devem-se destacar ainda os últimos dois princípios sobre os quais Wagner fundamenta a sua concepção de drama musical. Segundo Robertson et al. (1982b, p. 218, tradução nossa),⁷⁰

4) um drama musical continua numa escala como a das sinfonias de Beethoven; coros inventados, ballets, toadas, procissões e marchas não o interrompem. Existe, em troca,

⁶⁷ “Ahora bien, él órgano del corazón és el *sonido*; su lenguaje artísticamente consciente, el *arte del sonido*. Ese arte, la música, es el amor pleno y candente del corazón, que ennoblece al deleite sensible y humaniza a los pensamientos que no pertenecen a la esfera del sensible” (WAGNER, 2000, p. 70, grifos do autor).

⁶⁸ “El arte de la danza y el arte de la poesía llegan a ponerse de acuerdo gracias al arte del sonido: en la música se ponen en contacto, con amorosa compenetración, las leyes según las cuales ambas artes, en consonancia con su naturaleza, se manifiestan; en ella la voluntad de ambas se torna no arbitraria, y tanto la métrica del arte de la poesía como el compás del arte de la danza se convierten en el necesario ritmo de los latidos del corazón” (WAGNER, 2000, p. 70).

⁶⁹ “[...] La verdadera música no tendrá un papel musical secundario [...]” (WAGNER, 2000, p. 91).

⁷⁰ “Un drama-musical se continúa en una escala como la de las sinfonias de Beethoven; no lo interrumpen coros inventados, ballets, tonadas, procesiones y marchas. Existe, en cambio, la melodía infinita, que se mantiene mediante la orquesta em los momentos en que la contribución en los actores se hace en forma de parlamentos o declamaciones (ROBERTSON et al., 1982b, p. 218).

a melodia infinita [*unendliche Melodie*]⁷¹, que se mantém mediante a orquestra nos momentos em que a contribuição dos atores se faz em forma falada ou declamada.

Segundo este quarto princípio, a ideia wagneriana de drama musical se deriva de uma concepção sinfônica de música, de modo que está pensada como uma construção na qual o conceito de melodia infinita conduz todo processo, tendo em vista que em seu conceito de drama não há interrupções entre as cenas, antes um fluir constante que cessa apenas com o término de cada ato. Dentre as contribuições de Wagner, o conceito de melodia infinita é uma das mais notáveis, pois foi a partir dessa concepção que o compositor pôde elaborar um novo modelo de construção musical operística através do qual fosse possível se alcançar certa unidade que a ópera tradicional não fora capaz de alcançar. Pois, de acordo com Elisabete M. de Sousa (2010, p. 36), diferentemente da ópera convencional, os dramas wagnerianos de um modo geral não apresentam

[...] uma nítida separação entre os momentos de expressão de sentimentos – árias – e os momentos de narração de acontecimentos indiciadores do desenvolvimento dramático – recitativo, em favor de uma técnica de composição que procede à exposição contínua da acção dramática assente numa tessitura de *Leitmotive* [motivos condutores]⁷².

Sendo assim, pode-se considerar o conceito de melodia infinita como o meio pelo qual Wagner, opondo-se à construção operística convencional comumente seccionada em movimentos de *ária*, *coro*, *dueto*, *recitativo* etc., pretende manter a unidade de suas composições dramático-musicais. Devido a isso, a música wagneriana apresenta um fluxo sonoro ininterrupto motivado pela noção de *Leitmotive*. Essa ideia de “motivos condutores”, por sua vez, deriva-se da exigência de que o drama seja o elemento propositor do roteiro, e como “finalidade”, a música, que é apenas o “meio”, fica inteiramente obrigada a se desencadear de acordo com princípios extrínsecos à sua natureza particular. Por conseguinte, é com base nesse princípio⁷³ que a música de Wagner soa como algo irresoluto – ou melhor: como “melodia infinita”.

⁷¹ O conceito wagneriano de melodia infinita pode ser definido, segundo Sidnei de Oliveira (2017, p. 24) como: “[...] uma linha melódica livre, uma música contínua e sem frases medidas. Em termos musicais, sem cadências completas, podendo também ser cantada pelos personagens em junção da orquestra, desta forma, a cena se encadeia no todo, o ato é apenas uma cena”.

⁷² *Leitmotive* – plural de *leitmotiv*: em alemão, motivo condutor. Técnica que o compositor francês Hector Berlioz utilizou em sua *Symphonie Fantastique*, Opus 14, na qual uma “*idée fixe* [ideia fixa]” – como chamou – reaparece constantemente ao longo dos cinco movimentos da obra. Richard Wagner, contudo, foi quem aprimorou a técnica ao utilizá-la como princípio motriz dos seus dramas musicais. Entretanto, Deathridge e Dahlhaus (1980, p. 96) esclarecem: “[...] o termo *Leitmotiv* não é de Wagner; foi utilizado em referência às suas obras por Hans von Wolzogen, em 1871 [...]”.

⁷³ Mais tarde, Nietzsche dirá que Wagner encobre a sua inaptidão artística – fruto de uma decadência fisiológica – com o termo “princípio artístico” a fim de lhe dar “boa consciência”.

5) Um drama musical, como uma sinfonia de Beethoven, está formado por temas ou motivos.⁷⁴ O principal deles (*leit-motiv*) não apenas une a música com a MÚSICA, mas também com o drama, pois se relaciona com personagens, coisas e ideias, como por exemplo, Siegfried, ouro, ciúmes etc. Como cada ator [ato?] de um drama musical é semelhante a um amplo movimento sinfônico, os motivos se transformam segundo os diferentes modos e situações o exijam (ROBERTSON et al., 1982b, p. 218-219, grifo do autor, tradução nossa).⁷⁵

Apoiando-se sobre o princípio de *Leitmotive*, o discurso musical wagneriano é construído em função do roteiro, de modo que o fraseado musical é pensado não em observação às regras de inteligibilidade do discurso musical, mas, sim, segundo as exigências impostas por esse mesmo roteiro. Assim, cada motivo aparece ou desaparece em correspondência ao aparecimento ou desaparecimento de alguma ideia, seja essa um personagem, uma cena ou alguma coisa qualquer. No entanto, Sousa (2010, p. 36) detalha:

O *Leitmotiv* percorrerá um longo caminho até chegar a ser um tema, que sendo claramente definido e identificável através da sua estrutura musical, possui no entanto uma plasticidade formal, através da qual pode representar uma pessoa, um objecto, um lugar, uma ideia, um estado de espírito, uma força sobrenatural ou outro componente da acção dramática; nesse caminho, tornar-se-á cada vez mais plástico e funcional, ou seja, a plasticidade adquirida é secundada por uma mobilidade posta inteiramente ao serviço da estrutura músico-dramática, daí resultando que a evolução das personagens, a emergência e a solução de conflitos se concretizam através de sucessivas variações e associações de *Leitmotive*, reunindo o que agora se vê e ouve com o que se viu e ouviu anteriormente.

Quer dizer, o discurso musical pensado por Wagner se fundamenta em regras totalmente extrínsecas à música, que simplesmente serve como uma espécie de pano de fundo (*Leitmotive*) à argumentação e amarração das ideias. E isso se dá de tal maneira que, tirando-se o texto e a encenação, a música dos dramas musicais de Wagner seria praticamente ininteligível.

A realização plena deste efeito é conhecida como “melodia infinita” – uma narrativização musical do enredo, através da qual o espectador é capaz de interpretar e até antever a peripécia, a partir do momento em que identifica e recorda a

⁷⁴ Arnold Schoenberg (1996, p. 35, grifos nossos) define “motivo musical” da seguinte maneira: “o *motivo* geralmente aparece de uma maneira marcante e característica ao início de uma peça. Os fatores constitutivos de um motivo são intervalares e rítmicos, combinados de modo a produzir um contorno que possui, normalmente, uma harmonia inerente”. Diferentes *motivos* constituem uma *frase musical*, e as frases podem então formar um *tema* ou *ideia musical*. Entretanto, Schoenberg (1996, p. 48) destaca: “uma idéia (sic) musical completa, ou tema, está geralmente articulada sob a forma de período ou de sentença”; isto é, um tema musical deve apresentar certa lógica sintática – do mesmo modo e pelas mesmas razões que exigem a inteligibilidade de um enunciado. Assim fica patente, portanto, que “um *tema* não é, de fato, totalmente independente ou autodeterminado; ao contrário, está estritamente ligado às conseqüências (sic) que devem ser delineadas, e sem as quais ele poderia aparentar insignificância” (SCHOENBERG, 1996, p. 131, grifo do autor). Mas, devido à noção de *Leitmotive*, a música wagneriana carece dessa inteligibilidade.

⁷⁵ “5) Un drama-musical, como una sinfonía de Beethoven, está formado por temas o motivos. El principal de ellos (*leit-motiv*) no sólo une la música con la MÚSICA, sino también con el drama, pues se relaciona con personajes, cosas e ideas, como, por ejemplo, Sigfrido, oro, celos, etc. Como cada actor [acto?] de un drama-musical es semejante a un amplio movimiento sinfónico, los motivos se transformam según lo exijan los diferentes modos y situaciones” (ROBERTSON et al., 1982b, p. 217-218, grifo do autor).

correspondência entre a música, a palavra e o gesto transmitida pelos *Leitmotive* e pelas sucessivas variações (SOUSA, 2010, p. 36).

É notável como o compositor desenvolveu um método artístico extremamente complexo e exótico; método esse que lhe fora exigido em decorrência da supressão da técnica tradicional de composição operística, de seccionamento em cenas (meio de se assegurar a inteligibilidade do discurso musical). Mas Wagner, fugindo dos padrões da ópera tradicional, acaba se tornando refém do seu próprio gênero artístico: pois teve que renunciar à *inteligibilidade* do discurso musical. É justamente a partir dessas contradições que a crítica mais tardia de Nietzsche se justificará como “fato” constatado e a sua oposição à música de Wagner, por fim, como “fisiológica”, tendo em vista que o compositor tenha desfigurado o sentido mais lógico e essencial da música em nome de um princípio externo.

Sob o influxo de suas ambições artísticas e concepções estéticas revolucionárias para a época, Wagner se sente impelido a pensar também na construção de um espaço capaz de oportunizar a almejada aliança entre as artes, e, além do mais, um espaço apto a provocar os melhores efeitos em seu público. Para tanto, concebe a ideia de um teatro no qual fosse possível atingir suas metas: o teatro de Bayreuth. Segundo Cavalcanti (2011, p. 104),

Wagner considerava a arte de seu tempo uma espécie de indústria cultural, voltada para o lucro e para entretenimento, sem nenhuma relação com a vida e as experiências do indivíduo. O projeto de construção do teatro em Bayreuth tinha como fim abrir espaço para uma nova concepção de arte, comprometida com a renovação da cultura e com os genuínos valores do povo alemão.

O teatro de Bayreuth é um dos maiores monumentos já construídos em reconhecimento ao poder da arte e demonstra, ao mesmo tempo, a sua imensurável capacidade de incidir na formação cultural de um povo; pois o compositor compreende que um espaço arquitetônico adequado, que oportunize a mais perfeita confluência possível de todas as artes, auxiliaria na consecução desses efeitos. Em vista a esses objetivos, Ricardo Castanheira (2013, p. 61, grifos do autor) assinala:

O teatro de *Bayreuth* é um exemplo de interação consistente entre *arquitectura* e *drama musical*, não apenas pelas inovações técnicas e formais que apresenta mas, sobretudo, pela importância que lhe é atribuída na concretização da *Gesamtkunstwerk* wagneriana. Inicialmente pensado para ser uma estrutura temporária, acabou por ser inaugurado no verão de 1876 e corresponde a um desejo de revolução no seio da instituição teatral alemã que Wagner ambicionava há largas décadas. Rejeitando as estruturas existentes para apresentação dramática, Wagner procurou conceber um espaço teatral em que as suas composições pudessem ser experienciadas e apreendidas de forma plena e veemente – nomeadamente pela manipulação do espaço interior do auditório. Desta forma, a *arquitectura* desempenha um papel fundamental na receptividade do drama musical junto dos espectadores, ao promover um cenário ideal

de absorção visual, acústica e emocional, e possibilitando, de igual modo, um acesso igualitário à obra de arte performativa.

Conforme descrição deste autor, Wagner projetou o teatro de Bayreuth de tal maneira que é possível reconhecer nele uma proveitosa inter-relação entre *obra de arte e espaço arquitetônico*, na qual ambos convergem para a finalidade desejada. Pois é claro que uma estrutura adequada e um ambiente bem preparado fomentam a criação de uma atmosfera de recolhimento e de introspecção no público. Assim sendo, Castanheira (2013, p. 63) aponta que Wagner

[...] utilizou as faculdades próprias da arquitetura enquanto modalidade artística não apenas para cumprir requisitos técnicos imperativos à apresentação do seu drama, mas, sobretudo, enquanto pré-condicionador de comportamento e elemento impulsor de intensidade e eficiência perceptual.

Foi justamente o anseio tanto de busca por uma arte profundamente original e, ao mesmo tempo, verdadeiramente incumbida do processo de elevação espiritual quanto de efetivação desses mesmos efeitos no público, com os quais o compositor estava comprometido, que levou Wagner a conceber essas mudanças no teatro alemão como algo *indispensável* para o processo de renovação cultural.

O objetivo de tais mudanças era tornar possível uma experiência imediata e mais completa do mundo musical e visual, não mediada pelo entendimento da palavra escrita. Bayreuth era um verdadeiro teatro experimental: a arquitetura do edifício, a platéia (sic) em plano inclinado, a dissimulação da orquestra, que dava a impressão que a música nascia do silêncio, contribuía para criar uma atmosfera de recolhimento próxima a um ritual sagrado (CAVALVANTI, 2011, p. 105).

A par desses objetivos, através dos quais Wagner pretende restituir à arte o seu caráter puro em pleno um período da história em que ela é empregada antes para a satisfação egoística de uma classe predominante, Nietzsche considera que Wagner – apesar das limitações que o filósofo não tardará a reconhecer e fazer um contraponto – seja uma importante figura para a revolução cultural que almeja. Ademais, Rüdiger Safranski (2001, p. 75) aponta que “o drama musical wagneriano despertou no jovem Nietzsche a esperança de reconstruir-se a vida espiritual alemã, que considerava gravemente prejudicada pelo materialismo, economicismo, historicismo e, politicamente, pela fundação do Reich de 1871”. Pois, de fato, a figura emblemática de Wagner aparece justamente em um momento crítico da história e da cultura.

Enquanto a crítica chegava ao domínio no teatro e no concerto, o jornalista na escola, a imprensa na sociedade, a arte degenerava a ponto de tornar-se um objeto de entretenimento da mais baixa espécie, e a crítica estética era utilizada como meio de aglutinação de uma sociabilidade vaidosa, dissipada, egoísta e, ademais,

miseravelmente despida de originalidade [...]; de maneira que em nenhum outro tempo se tagarelou tanto sobre arte e se considerou tão pouco a arte (GT/NT § 22).

Por isso não é difícil entender o grande entusiasmo do filósofo. Envolvido, pois, mais com a esperança de um renascimento do espírito trágico que propriamente comprometido com todas as concepções de Wagner, Nietzsche vê o compositor como o melhor representante possível de um advento desse espírito. E isso a tal ponto que, segundo Cavalcanti (2011, p. 105), “Nietzsche envolve-se com total entusiasmo no projeto wagneriano de criação do teatro em Bayreuth, compreendendo, desde o início, esse projeto no horizonte mais amplo de uma renovação da cultura”. Porém, Nietzsche não permanecerá trabalhando exclusivamente num projeto de defesa histórico-filológica, como parece fazer com *O nascimento da tragédia*; antes, o filósofo irá “[...] pensar criticamente a modernidade à luz da experiência grega, da qual nasce o ideal de renovação da cultura moderna a partir da arte” (CAVALCANTI, 2011, p. 105). Para tanto, desenvolverá uma crítica muito incisiva direcionada àquele aspecto mais característico e relevante na formação e manutenção da cultura moderna: o racionalismo socrático e sua pretensão de verdade.

1.3.2 Crítica à Modernidade

As *Considerações extemporâneas* (1873-1876) refletem o ponto alto da postura crítica do jovem Nietzsche aos valores culturais de sua época, mas, sobretudo, dão testemunho de sua esperança no renascimento do espírito trágico. As *Extemporâneas* podem ser compreendidas como um significativo desdobramento de suas primeiras investigações histórico-filológicas, que agora mais que nunca, elevadas à categoria de exercício reflexivo sobre a Modernidade, constituirão um solo fértil a partir do qual Nietzsche pretende contrapor os modelos atuais de cultura e sociedade. Neste sentido, Machado (1999, p. 8) comenta que

a oposição entre arte e conhecimento racional percorre toda a obra de Nietzsche, que valoriza a arte trágica ao combater a pretensão, que caracteriza a ciência, de instituir uma dicotomia total de valores entre a verdade e o erro. Essa antinomia é fundamental: o “espírito científico” – que nasce na Grécia clássica com Sócrates e Platão e dá início a uma idade da razão que se estende até o mundo moderno, que Nietzsche chega a chamar de “civilização socrática” – tem como condição a repressão da arte trágica da Grécia arcaica.

Instigado pela constatação de que o espírito científico seja o precursor de uma grave ruptura entre *conhecimento* e *vida*, pois se funda na antítese “verdade” e “erro”, a partir de cuja pretensão racional o homem moderno alicerçou as suas instituições e condicionou toda a cultura moderna – como é o caso específico da arte –, Nietzsche desenvolverá sua crítica sobre esse

fato. “Fundamentalmente esta crítica da ciência é uma crítica da verdade. Não no sentido de procurar estabelecer um conceito rigoroso e sistemático de verdade, de denunciar as ilusões, de superar os obstáculos à realização da racionalidade” (MACHADO, 1999, p. 7). A finalidade desse posicionamento enfático do filósofo será direcionada a dois objetivos, são eles: David Strauss⁷⁶ e a historicidade.

O primeiro, um escritor no qual Nietzsche acredita encontrar a síntese da contradição motivada pelo espírito científico na Modernidade; uma espécie de “modelo”, parâmetro para a cultura alemã. O segundo alvo das críticas de Nietzsche é o sentido histórico disseminado na Modernidade, isto é, o historicismo, ao qual o filósofo – futuro genealogista da moral – denuncia como sendo uma enfermidade, um terrível mal à vida. O filósofo considera que o homem moderno tenha feito uma falsa interpretação da história e projetado, em função disso, um véu sobre a sua vida presente; pois ao subordinar o presente a fatos históricos, interpretados meramente sob o ponto de vista racional, o homem torna a sua vida presente desprovida de um sentido próprio, autêntico. Poder-se-ia dizer inclusive que essa crítica se dirige especificamente ao fato de se pretender decodificar o presente a partir de informações intelectuais não experimentadas e, sobre essa base estruturalmente frágil, erigir um padrão de cultura desprovido de qualquer autenticidade.

Com o texto *Considerações extemporâneas I: David Strauss, o devoto e o escritor* (1873), Nietzsche empreende esse projeto contestando radicalmente a concepção moderna de *cultura*. Sabe que de forma alguma a cultura pode ser considerada como o resultado de um aglomerado caótico de conhecimentos intelectuais; cultura é muito antes uma “[...] unidade de estilo artístico em todas as manifestações da vida de um povo” (DS/Co. Ext. I. § 1, tradução nossa).⁷⁷ Celso Kraemer e Rodrigo Abrantes Cesar (2012, p 17) reforçam esse sentido afirmando que “o acúmulo (sic) de informações e a erudição não são sinônimos de cultura. A cultura é delineada pelo estilo, pela unidade, pela singularização em meio ao devir, pela organização do caos e, essencialmente, pela criação e experimentação”. A formação de uma cultura depende não apenas de conhecimentos, mas muito mais de uma *acomodação* desses saberes. No entanto, esse é o modelo cultural edificado na Alemanha de seu tempo: uma cultura de informações, intelectual e sem espírito – sem vivência. Não obstante, o mais grave disso tudo não é propriamente o conceito equívoco de cultura, mas, sim, o fato de que aqueles indivíduos que gozam de maior notoriedade na Alemanha não tenham sido capazes de julgar

⁷⁶ David Friedrich Strauss (1808-1874) – filósofo e teólogo protestante alemão.

⁷⁷ “[...] Unidad del estilo artístico en todas las manifestaciones de la vida de un pueblo” (DS/Co. Ext. I. § 1).

corretamente essa condição – bem ao contrário: inclusive exaltaram esse estado como uma condição dignificante da cultura alemã.⁷⁸

Qual classe de homens chegou a exercer essa hegemonia na Alemanha para coibir esse sentimento simples e poderoso ou para pôr obstáculos à sua expressão? Pois bem: eu quero chamar a esse poder e essa classe de homens pelo seu verdadeiro nome: “os filisteus da cultura” (DS/Co. Ext. I. § 2, tradução nossa).⁷⁹

Com a alcunha de filisteus da cultura, Nietzsche designa a classe de intelectuais que mantêm e, ainda por cima, reforçam o conceito de cultura sob um viés intelectualizado – conservando, desse modo, o substrato daquele fenômeno do socratismo que provocou a subversão do conceito de serenojovialidade como “erudição” e não mais como “espírito trágico”. Ademais, o filósofo interpreta a posição de indiferença desses intelectuais frente às fragilidades da cultura moderna como sendo um meio para que estes permaneçam com o domínio sobre os meios de cultura, determinando assim os valores. Diante disso, Nietzsche denuncia os métodos de investigação modernos, através dos quais os filisteus da cultura, tomando parcas e insubstanciais referências dos “clássicos”, arrogam-se já o título de “intérpretes do passado” e, enfim, de conhecedores do “certo” e do “errado” – os detentores da “verdadeira cultura”.⁸⁰ Pois, segundo Kraemer e Cesar (2012, p. 17),

Nietzsche pensa a cultura como um organismo vivo que não pode ser descrito a partir de referenciais científicos. A arte é o elemento que dá forma à cultura, e somente por meio da arte se tem acesso à autenticidade da cultura de um povo.

Mas o filisteu da cultura não é capaz de criar qualquer coisa a partir de si mesmo, é um sujeito infértil, “[...] o contrário do filho das Musas, do artista, do verdadeiro homem culto. Porém o filisteu cultivado [...] se distingue da classe geral do filisteu por uma superstição: crê ser um filho das musas, um homem cultivado [...]” (DS/Co. Ext. I. § 2, tradução nossa).⁸¹ O filisteísmo da cultura é movido pela indissolúvel crença de bom gosto e, pior: com pretensão de universalidade, através da qual dissemina uma ideia de cultura respaldada em referências

⁷⁸ Cf. NIETZSCHE, Friedrich. **Considerações extemporâneas I**: David Strauss, o devoto e o escritor. § 1.

⁷⁹ “¿Qué clase de hombres ha llegado a ejercer esta hegemonía en Alemania para cohibir este sentimiento sencillo y poderoso o para poner obstáculos a su expresión? Pues bien: yo quiero llamar a este poder y a esta clase de hombres por su verdadero nombre: ‘los filisteos de la cultura’” (DS/Co. Ext. I. § 2).

⁸⁰ Immanuel Kant, em sua *Crítica da faculdade de julgar* (1790), faz uma interessante colocação a respeito da massificação de juízos heteronômicos que contribui com a observação de Nietzsche. Afirma: “que as obras dos antigos sejam, com razão, tomadas como modelos, e os seus autores sejam denominados clássicos, como se fossem nobres dentre os escritores, ditando leis ao povo através de seu exemplo, é algo que parece sugerir fontes a posteriori do gosto e refutar a sua autonomia em cada sujeito” (KANT *Crítica da faculdade de julgar* § 32).

⁸¹ “[...] Lo contrario del hijo de las Musas, del artista, del verdadero hombre culto. Pero el filisteo cultivado [...] se distingue de la clase general del filisteo por una superstición: cree ser un hijo de las musas, un hombre cultivado [...]” (DS/Co. Ext. I. § 2).

pouco refletidos e muitas vezes dissonantes dos verdadeiros fatores que deveriam impulsionar o florescimento de uma cultura, isto é: da atividade criativa. Diante desse obscurantismo, Nietzsche acrescenta:

É preciso que tenham esquecido nossos clássicos para julgá-los tão mal e para insultá-los em sua veneração: e isto é o que sucede geralmente. Pois do contrário saberiam que há uma única maneira de venerá-los, e é continuar sua obra no mesmo espírito que eles e com o mesmo fervor, e não cansar-se nunca de investigar. Pelo contrário, prodigalizar-lhes o duvidoso epíteto de “clássicos” e “edificar-se” de vez em quando com a leitura de suas obras, é abandonar-se a esses recursos débeis e egoístas que nossas salas de teatro e de concerto prometem ao público que paga. De nada serve lhes erigir estátuas, pôr seus nomes em sociedades nem celebrar festas em sua honra. Tudo isso não é mais que pagar em moeda corrente e sonora, o que o filisteu faz na tentativa de lhes prestar tributos e não voltar a tratar mais deles, e, sobretudo, para não imitá-los e seguir buscando. “Já não se deve buscar mais” é, pois, o lema dos filisteus (DS/Co. Ext. I. § 2, tradução nossa).⁸²

Ao realizar uma interpretação meramente racional e, portanto, superficial da Antiguidade Clássica, por exemplo, a Modernidade desprestigia essencialmente a cultura e os feitos dos “clássicos” – inclusive os feitos intelectuais –; isso, porque os estudiosos eruditizados modernos não conseguem *intuir* as verdadeiras necessidades que levaram aquele povo a atingir o enorme grau de conhecimento e a transpô-lo em forma de cultura. Não obstante, o filósofo percebe essa conduta cientificista como uma tentativa de justificação do “cansaço” (entenda-se, “má vontade”) e do egoísmo, que impossibilitam qualquer atitude criadora, pró-ativa. Sendo assim, sob o signo do “clássico”, a Modernidade ambiciona unicamente afiançar o seu próprio acaso, o seu próprio modelo de cultura e pretensão de verdade fundado numa racionalidade cada vez mais distante da experiência – quem sabe, para poder lucrar como uma arte sem vida ou para autenticar a integridade de suas instituições mantenedoras de todo esse estado de corrupção, e então, por fim, enredada nessa contradição, para produzir a partir de sua própria *improdutividade*.

Não obstante esse distanciamento entre “cultura” e “pretensão de cultura” no qual vive o filisteu e faz com que os outros tenham que viver assim também, ele ainda por cima não poupa esforços:

⁸² “[...] Es preciso que hayan olvidado a nuestros clásicos para juzgarlos tan mal y para insultarlos en su veneración: y esto es lo que sucede generalmente. Pues de lo contrario sabrían que hay una sola manera de venerarlos, y es continuar su obra en el mismo espíritu que ellos y con el mismo fervor, y no cansarse nunca de investigar. Por el contrario, prodigarles el dudoso epíteto de ‘clásicos’ y ‘edificarse’ de vez en cuando con la lectura de sus obras, es abandonarse a esos transportes débiles y egoístas que nuestras salas de teatro y de concierto prometen al público que paga. De nada sirve erigirles estatuas, poner su nombre a las sociedades ni celebrar fiestas en su honor. Todo eso no es más que pago en moneda contante y sonante que el filisteo hace para cumplir con ellos y no volverse a acordar de ellos, y, sobre todo, para no imitarlos y seguir buscando. Pues ‘ya no se debe buscar más’ es la consigna de los filisteos” (DS/Co. Ext. I. § 2).

[...] Permite a todos e se permite a si mesmo refletir, fazer trabalhos estéticos e científicos e, sobretudo, fazer versos, música e ainda pintar quadros, sem esquecer os sistemas filosóficos, na condição de que de nenhuma maneira se mude alguma coisa e que todos tenham o cuidado de não tocar no que é racional e “real”, quer dizer, no filisteu (DS/Co. Ext. I. § 2, tradução nossa).⁸³

Nietzsche, mais que tudo, está apontando para uma classe predominante de homens intelectuais que ditam, a partir de sua visão racionalista, um modelo normativo à cultura e a qualquer produção espiritual – desde as artes até a filosofia e a ciência. No caso específico da arte, replicando a concepção de serenojovialidade alexandrina, a crítica da arte não só concebe a arte de forma equívoca, mas também propaga concepções estéticas contrárias à natureza sensual da arte; a fim de assegurar o valor desses trabalhos, menciona-se aqui e ali algum sistema filosófico na tentativa de suprir qualquer intenção de questioná-los.

O inaudito é que a opinião pública em materia de arte seja débil, incerta e instável, até o ponto em que permite, sem fazer objeções, esta ostentação do espírito filisteu; isso porque não percebe o que esta cena tem de cômico quando um pequeno mestre antiestético⁸⁴ se eleva como juiz de um Beethoven (DS/Co. Ext. I. § 5, tradução nossa).⁸⁵

Percebe-se como a crítica da arte, sob o epíteto de “estética”, se arroga o direito de tecer considerações intelectualizadas sobre quaisquer matérias, inclusive – sobre estética. Como é possível se falar com autenticidade sobre um tema tão avesso ao entendimento que dele se tem? Ora, uma das formas mais comuns de se fazer isso é julgá-lo até onde alcancem as vistas, e anular o restante como “inexistente” ou “desnecessário”. É isso que a crítica da arte faz. Ao tratar de arte, os estetas modernos aos quais Nietzsche se refere se baseiam em noções formais avessas à natureza sensível da arte. Assim, tomando como pontos de partida determinados trabalhos artísticos já consagrados na história e abstraindo dessas obras certas regras procedimentais, a estética – neste sentido de crítica da arte – lida apenas com “fórmulas do bom

⁸³ “[...] Permite a cada uno y se permite a sí mismo reflexionar, hacer trabajos estéticos y científicos y, ante todo, hacer versos, música y aun pintar cuadros, sin olvidar los sistemas filosóficos, a condición siempre que de ninguna manera se cambie nada y que todos tengan buen cuidado de no tocar a lo que es racional y ‘real’, es decir, al filisteo” (DS/Co. Ext. I. § 2).

⁸⁴ É bem provável que Nietzsche esteja se referindo ao influente esteta, ou, melhor dizendo, ao “crítico de arte” Eduard Hanslick (1825-1904). A concepção de Hanslick, sistematizada em sua obra *Do belo musical* (1854), procura demonstrar, de acordo com Cavalcanti (2004, p. 67), “[...] como a relação da música com nossos sentimentos é distinta da questão de sua fundamentação estética, a qual implica não a análise da música como expressão do afeto, mas da especificidade da beleza e das leis internas da arte musical”. E para tanto, o crítico se permite inclusive julgar algumas obras de Beethoven, dentre outros compositores, a partir de uma ótica meramente “formalista”, desprestigiando qualquer interpretação estética centrada na sensação. Cf. HANSLICK, Eduard. **Do belo musical**. Cap. II.

⁸⁵ “Lo raro es que la opinión pública en materia de arte es débil, incierta y versátil, hasta el punto de que permite, sin hacer objeciones, esta ostentación del espíritu filisteo; y es que no siente lo que esta escena tiene de cômico cuando un pequeño magíster antiestético se erige en juez de un Beethoven” (DS/Co. Ext. I. § 5).

gosto”; de modo que seria antes uma *inestética* que propriamente *estética*. Mas há algo ainda mais grave nisso tudo – pois essa forma de ver a arte é tolerável enquanto “visão” e crença pessoal, agora, quando se arroga o direito de universalidade é que começa o problema –: a crítica da arte impede que floresça qualquer manifestação artística independente, vedando não o direito de criar, mas o direito de *valor*. Assim, as produções que não tenham uma boa avaliação da “crítica” estão, conseqüentemente, vedadas de valor para o público, posto que o público em geral não é mais um público educado pela e para a arte, mas conduzido pela e para a crítica.

Do mesmo modo como o crítico da arte se introduz num domínio totalmente alheio à sua natureza a fim de julgar a arte segundo critérios extrínsecos a ela, o homem teórico também se põe frente ao conhecimento histórico com a pretensão de fixar normas a partir de sua visão de mundo, para gerenciar qualquer ação possível. Em *Considerações extemporâneas II: Da utilidade e desvantagem da história para a vida* (1874), Nietzsche amplia essa reflexão. Evidencia que o modo como a Modernidade se constrói sobre o pressuposto de “racionalidade como sinônimo de verdade” impede que surjam quaisquer inovações verdadeiramente significativas, pois só admite produções acordes a esse mesmo princípio. Neste sentido, o filósofo propõe a seguinte hipótese:

Imaginemos as naturezas antiartísticas ou dotadas de um temperamento artístico débil, armadas e perpetradas com ideias tiradas da história monumental da arte. Contra quem estas naturezas dirigiriam suas armas? Contra seus inimigos hereditários, os temperamentos artísticos vigorosamente constituídos; por conseguinte, contra eles, que são os únicos capazes de aprender algo dos acontecimentos históricos assim apresentados, de tirar deles algum partido para a vida e de transformar o que aprenderam em uma prática superior (HL/Co. Ext. II § 2, tradução nossa).⁸⁶

Aqui se faz necessário distinguir duas concepções históricas distintas: a propriamente *histórica* e a *não histórica*. A visão histórica, a partir de estudos técnicos e dados abstratos, é aquela que propõe um conhecimento *teórico* a partir do qual pretende analisar a vida sem levar em conta os seus instintos mais fundamentais, suas razões inconscientes. A visão não histórica, ao contrário, parte do princípio de que o homem deve levar em conta para a sua existência somente a sua vida efetiva, seu *aqui e agora*, e não construí-la sobre dados abstratos. A primeira é racional, a segunda, intuitiva. Apesar de propor um estado intermediário entre as duas visões históricas com a finalidade de que o homem possa construir para si um presente dignificante, o filósofo afirma que o crítico, ao investigar a história monumental da arte de um povo – por

⁸⁶ “Imaginemos las naturalezas antiartísticas o dotadas de un temperamento artístico débil, armadas y pertrechadas con ideas sacadas de la historia monumental del arte. ¿Contra quién dirigirán sus armas estas naturalezas? Contra sus enemigos hereditarios, los temperamentos artísticos vigorosamente constituidos; por consiguiente, contra ellos, que son los únicos capaces de aprender algo en los acontecimientos históricos así presentados, de sacar de ellos algún partido para la vida y de transformar lo que han aprendido en una práctica superior” (HL/Co. Ext. II § 2).

exemplo –, respalda-se unicamente em aspectos técnicos, pois é incapaz de extrair dela aqueles recursos vitais que a trouxeram à luz.

Os modelos de história a que Nietzsche se contrapõe são a *teleologia da história*, própria da filosofia de Hegel e de hegelianos como Hartmann e Strauss, e o *positivismo da história*. Para Nietzsche, essas visões acerca da história estavam carregadas de conceitos e pressupostos que não eram cabíveis à história por serem contrários à vida. A história, para Nietzsche, só possui valor enquanto está em consonância com a vida (KRAEMER; CESAR, 2012, p. 19, grifos dos autores).

Poder-se-ia afirmar que o crítico extrai da história dados exclusivamente teóricos ou então valores que serão transformados em fórmulas para, através deles, impor os seus próprios modelos normativos, isto é, seus juízos de pretensão universal. Assim, com uma crítica dominante, é quase impossível que em uma sociedade surja qualquer criação original, seja em questão de arte, filosofia ou até mesmo ciência.

A cultura histórica de nossos críticos não permite de nenhuma maneira que haja um “efeito”, no sentido próprio, quer dizer, uma influência sobre a vida e a ação. [...]. Justamente nestas efusões críticas, naquilo que têm de desmesurado, em sua incapacidade de se dominar, o que os romanos chamavam de “*impotentia*”, é onde se revela a frouxidão da personalidade moderna (HL/Co. Ext. II § 5, tradução nossa).⁸⁷

Como se pode perceber, o filósofo ressalta a contradição fundamental entre *conhecimento produzido* através de um método científico qualquer e *conhecimento obtido* com a experiência propriamente dita: o conhecimento empírico. Infere que o pensamento racional, além de não ser oriundo de uma vivência direta, ainda por cima impede qualquer ação sobre a vida; é um conhecimento estéril. Neste sentido, Nietzsche aponta que

o impulso de conhecimento indiscriminado e desmedido, com transfundo histórico, é um sinal de que a vida envelheceu: há um perigo enorme de que os indivíduos *se pervertam*, por isso seus interesses se conectam poderosamente a objetos de conhecimento, não importando quais. Deste modo, os impulsos gerais se apagam e já não contêm mais ao indivíduo (NF/FP *Verão de 1872-início de 1873* 19 [21], grifos do autor, tradução nossa).⁸⁸

Em oposição a esse estado de desvanecimento dos impulsos criativos no homem moderno, Nietzsche lembra que os gregos, no melhor tempo, deram preferência justamente ao

⁸⁷ “La cultura histórica de nuestros críticos no permite de ninguna manera que haya un ‘efecto’, en el sentido propio, es decir, una influencia sobre la vida y la acción. [...]. Justamente en estas efusiones críticas, en lo que tienen de desmesurado, en su incapacidad de dominarse, en lo que los romanos llamaban ‘*impotentia*’, es donde se revela la flojedad de la personalidad moderna” (HL/Co. Ext. II § 5).

⁸⁸ “El impulso de conocimiento indiscriminado y desmedido, con transfundo historico, es un signo de que la vida ha envejecido: hay un gran peligro de que los individuos *se perviertan*, por eso sus intereses se encadenan poderosamente a objetos de conocimiento, no importa cuáles. De este modo, los impulsos generales se apagan y ya no contienen al individuo” (NF/FP *Verano de 1872-comienzo de 1873* 19 [21], grifos do autor).

desenvolvimento de sua natureza ativa e geradora, de modo que souberam evitar o paradoxo entre conhecimento abstrato e vida efetiva, entre *saber* e *ser*, primando antes pelo domínio de si: os gregos “[...] aprenderam pouco a pouco a ‘organizar o caos’, recordando-se, conforme a doutrina delfica, deles mesmos, quer dizer, de suas verdadeiras necessidades, deixando de lado as necessidades aparentes. Foi assim como tomaram posse de si mesmos” (HL/Co. Ext. II § 10, tradução nossa).⁸⁹ Assim, nem a razão nem o instinto foram priorizados, mas justamente o ponto de equilíbrio que determina ora um, ora outro ou ora ambos. Essa atitude de impor certos limites à razão através da recordação de si e, com isso, através do reconhecimento de suas reais necessidades permitiu aos gregos darem forma ao caos que é a existência. Com isso, denota-se a necessidade de se construir uma existência mediada, sim, por uma visão *histórica*, mas ao mesmo tempo também por uma visão *não histórica*, pois ambas são importantes e oferecem aprendizados complementares. Pois se deve entender que tanto a *razão* quanto o *instinto* necessitam ser colocados a serviço do homem em sua busca por uma existência mais digna e plena. Uma vida significada somente pela razão é insensatez, do mesmo modo que é absurda uma vida justificada pelo instinto. Não obstante, “para se opor à historiografia icônica e às ciências da natureza são necessárias forças *artísticas* prodigiosas” (NF/FP *Verão de 1872-início de 1873* 19 [23], grifo do autor, tradução nossa).⁹⁰

Mas por que a arte é eleita para fazer oposição à visão de mundo centrada na racionalidade? Pelo fato de que a arte possibilita o exercício das forças criativas através das quais o homem pode então criar novos valores. “Todavia, se temos que criar uma cultura, então se requer enormes forças artísticas para quebrar o impulso ilimitado de conhecimento para produzir novamente uma unidade” (NF/FP *Verão de 1872-início de 1873* 19 [27], tradução nossa).⁹¹ Pois a arte se nutre justamente do potencial criador do homem, e a partir desses valores vitais que a geram é possível então fomentar uma cultura estética, que orbite em torno daquilo que o homem de fato é: um *ser* que sabe – não um *sabedor* que, provavelmente, é.

Sob uma ótica geral, com as *Considerações extemporâneas* I e II é possível notar como Nietzsche pretende contestar o estado atual da concepção socrático-racionalista responsável por consolidar um ideal de cultura e de projetar um ponto de vista histórico a partir de uma visão

⁸⁹ “[...] Aprendieron poco a poco a ‘organizar el caos’, acordándose, conforme a la doctrina delfica, de ellos mismos, es decir, de sus verdaderas necesidades, dejando a un lado las necesidades aparentes. Así es como entraron en posesión de sí mismos” (HL/Co. Ext. II § 10).

⁹⁰ “Para oponerse a la historiografía icónica y a las ciencias naturales se requieren enormes fuerzas *artísticas*” (NF/FP *Verano de 1872-comienzo de 1873* 19 [23], grifo do autor).

⁹¹ “Si tenemos que forjar todavía una cultura, entonces son necesarias fuerzas artísticas enormes para quebrar el impulso ilimitado de conocimiento para producir de nuevo una unidad” (NF/FP *Verano de 1872-comienzo de 1873* 19 [27]).

meramente racional. Neste sentido, a postura do filósofo nessas duas primeiras *Considerações* se apresenta de maneira essencialmente negativa, pois através da crítica, Nietzsche expõe as fragilidades e artimanhas da cultura moderna. No entanto, a partir de agora – como se verá – o filósofo tratará de confrontar esse modelo de cultura a partir de dois modelos contemporâneos que lhe parecem garantir um futuro mais próspero. Sem mais, em suas duas últimas *Considerações extemporâneas*, Nietzsche fará um reconhecimento público à filosofia de Schopenhauer (*Terceira Consideração*) e ao projeto artístico de Richard Wagner (*Quarta Consideração*), conectando ambos de forma direta ao processo de renascimento do espírito trágico na Modernidade. Segundo Nietzsche, suas próprias concepções têm muita representatividade em ambos.

Admirável unidade de Wagner e Schopenhauer! Eles vêm do mesmo impulso. As qualidades mais profundas do espírito germânico estão preparadas para a batalha aqui: como no caso dos gregos. Retorno da *prudência* (NF/FP *Verão de 1872-início de 1873* 19 [28], grifo do autor, tradução nossa).⁹²

Reafirmando a sua concepção estético-filosófica sob uma acepção trágica, Nietzsche tratará de tecer uma longa defesa ao projeto artístico wagneriano; mas, antes disso, fundamentará os seus pontos de vista a partir da filosofia pessimista de Schopenhauer, apresentando-a, de certo modo, como uma espécie de impulso vital, um antídoto contra o modelo de cultura moderna; caráter esse que Nietzsche reafirma mais tarde em sua autobiografia *Ecce homo* (1888): “na **terceira** e na **quarta** extemporâneas são erigidas duas imagens do mais duro **egoísmo**, da mais dura **autodisciplina** em oposição a isso, na condição de sinal para um conceito **mais alto** de cultura, para a restauração do conceito “cultura” [...]” (EH/EH *As extemporâneas* § 1, grifos do autor). Para Nietzsche, a filosofia pessimista de Schopenhauer representa uma fissura assaz impactante no tecido da cultura moderna, que abre passagem para uma consideração trágica de mundo. Ainda que Schopenhauer seja um rotundo pessimista, os seus esforços contribuíram para a demarcação das fronteiras da racionalidade, pois permitem que o homem volte a ser visto novamente como uma incógnita digna de atenção.

Em *Considerações extemporâneas III: Schopenhauer como educador* (1874), Nietzsche enfatiza esse mérito da filosofia schopenhaueriana. Parafraseando Goethe, o filósofo traz à tona a superioridade de um conhecimento vivo em relação a um puramente racional: “quão magnífica e deliciosa é uma coisa viva; com que medida preenche suas condições; é verdadeira,

⁹² “Admirable unidad de Wagner y Schopenhauer! Surgieran del mismo impulso. Las cualidades más profundas del espíritu germánico se aprestan aquí a la lucha: vueltos a la *reflexión* como en los griegos” (NF/FP *Verano de 1872-comienzo de 1873* 19 [28], grifo do autor).

existente!” (SE/Co. Ext. III § 2, tradução nossa).⁹³ Somente a vida pode preencher os requisitos da vida. E uma cultura autêntica está inteiramente incumbida disso. Para Nietzsche, há tanta vitalidade e veracidade no campo da vida efetiva que isso jamais poderia ser desvalorizado por uma cultura. Desta sorte, reconhecer esse tipo de saber ao qual Schopenhauer conduz o leitor implica, como consequência, a um movimento de retomada de um direito próprio da vida que palpita em cada ente humano.

Apesar de na *Terceira Extemporânea* Nietzsche fazer uma interessantíssima defesa da filosofia de Schopenhauer e de ressaltar certos aspectos práticos – ou *fisiológicos* mesmo –⁹⁴ aos quais essa filosofia instiga, deve-se antes de tudo reconhecer o traço característico desse texto. Conforme Márcio Danelon (2001, p. 408), através desse texto Nietzsche pretende demonstrar que “[...] Schopenhauer seria um modelo de filósofo através do qual os homens poderiam se elevar acima da cultura da época; assim a filosofia schopenhaureana (sic) seria uma espécie de caminho que conduziria o homem a um patamar superior de cultura”. Na verdade, Nietzsche está pensando uma alternativa eficiente para a (re)educação do homem; uma educação que viabilize a libertação do espírito frente à cultura alienadora que, por todos os meios, manipula as realizações humanas. Mas qual seria a finalidade desse processo educativo? Que o homem consiga enfim responder a si mesmo:

Como tua vida, a vida do indivíduo, ganha o seu valor máximo, seu sentido mais profundo? O que temos que fazer para dilapidá-la o menos possível? Não pode ser mais que vivendo em proveito dos exemplares mais raros e preciosos, não em proveito do maior número, quer dizer, daqueles que individualmente são os que menos valem (SE/Co. Ext. III § 6, tradução nossa).⁹⁵

Segundo o filósofo, a meta da educação deve ser o despertar das potencialidades humanas inatas, que permita o descobrimento do verdadeiro valor de cada indivíduo; deve, portanto, não modelar o homem sob a assinatura de uma perspectiva unilateral, mas, sim, orientá-lo para que ele mesmo seja capaz de fazer as suas escolhas da maneira mais conscienciosa possível. Por conseguinte, o mestre, o educador deve ser um sujeito de caráter exemplar, que através do seu *valor* consiga inspirar os seus educandos a desenvolver a maior de todas as habilidades: a independência. E, sem dúvida: “Schopenhauer foi para Nietzsche o modelo do filósofo que irrompeu contra seu tempo, e por ter sido o avesso da cultura alemã,

⁹³ “¿Cuan magnífica y deliciosa es una cosa viva; con qué mesura llena sus condiciones; es verdadera, existe!” (SE/Co. Ext. III § 2).

⁹⁴ Cf. NIETZSCHE, Friedrich. **Considerações extemporâneas III**: Schopenhauer como educador. § 2.

⁹⁵ “¿Cómo adquiere tu vida, la vida del individuo, su máximo valor, su sentido más profundo? ¿Qué hemos de hacer para dilapidarla lo menos posible? No puede ser más que viviendo en provecho de los ejemplares más raros y más preciosos, no en provecho del mayor número, es decir, de aquellos que individualmente son los que menos valen” (SE/Co. Ext. III § 6).

seria o educador que iria educar o próprio Nietzsche a irromper contra seu tempo [...]”⁹⁶ (DANELON, 2001, p. 409).

Diante do quadro desanimador da Modernidade, projetado pelo homem e sua pretensão de verdade acima de tudo – ainda que uma verdade desconexa da vida e da busca pelo seu sentido mais íntimo –, o que mais deixa Nietzsche perplexo é que isso tenha ocorrido justamente com o mesmo povo que participou do advento de eminentes personalidades; pois comenta: “e isto sucede a um povo que produziu Schopenhauer e Wagner, a um povo que ainda produzirá personalidades deste calibre” (SE/Co. Ext. III § 6, tradução nossa).⁹⁷ Em suma, para o filósofo, este dois nomes carregam a esperança de o povo alemão despertar para a sua existência valorizando a sua própria cultura e, ademais, rompendo com o modelo cultural socrático-otimista que se instaurou em suas instituições.

Sendo assim, passar-se-á agora à discussão da *Quarta Extemporânea* com a escusa de que é precisamente nela onde Nietzsche culmina a exposição e defesa dos seus princípios estéticos apresentados em *O nascimento da tragédia* e, a partir dos quais, credencia o valor da arte de Wagner em face à decadência cultural moderna e seus juízos estéticos racionalistas.

1.3.3 Panegírico à Arte Wagneriana

Após os comentários precedentes, oportunos ao entendimento de como Nietzsche geriu as discussões oriundas dos seus primeiros trabalhos e a partir das quais encetou uma contundente crítica à visão racionalista disseminada na Modernidade, cabe agora recobrar a importância que a figura de Wagner teve para o filósofo. Com o texto *Considerações extemporâneas IV: Richard Wagner em Bayreuth* (1876), o filósofo pôde relacionar as suas ideias estéticas com o movimento que considerava ser o sinal inequívoco do renascimento do espírito trágico, e com este o advento de uma arte afirmativa. Segundo Safranski (2001, p. 89), “[...] Nietzsche tornou-se wagneriano porque sentia o drama musical como retorno do dionisíaco, portanto um meio para abrir um acesso às camadas elementares da vida”, isto é, aos instintos de vida mais fundamentais adormecidos no homem moderno. O texto também articula o dismantelamento do ideal antitético à estética dionisíaca, a saber, o socratismo estético, frente

⁹⁶ Tanto é provável que Schopenhauer tenha sido mesmo esse educador exemplar, do qual Nietzsche fala, que em busca de sua autêntica independência Nietzsche rompe mais tarde até mesmo com algumas influências da filosofia schopenhaueriana que considera prejudiciais ao seu pensamento, como a metafísica – por exemplo –, demonstrando com isso a autenticidade de sua admiração e a nobreza do seu mestre, mas, mais do que tudo, que os esforços de Schopenhauer não foram em vão.

⁹⁷ “Y esto sucede en un pueblo que ha producido a Schopenhauer y a Wagner, en un pueblo que aún habrá de producir personalidades de este calibre” (SE/Co. Ext. III § 6).

às inovações projetadas por Wagner. Mas ao mesmo tempo, assinala Curt Paul Janz (2016, v. 1, p. 500),

não se trata apenas da última “Consideração extemporânea”, é também o último presente a Richard Wagner, a última tentativa de uma síntese entre as tarefas filosóficas cada vez mais urgentes e uma integração com o programa cultural de Bayreuth. Mais uma vez, Nietzsche tenta ser o “médico da cultura”, antes de se tornar denunciante de uma pseudocultura (*Scheinkultur*).

Dentre outros aspectos que merecem destaque ainda, a importância dessa obra se estriba no fato de ser a culminação do primeiro período filosófico de Nietzsche, no qual a influência schopenhaueriana e a adesão ao movimento wagneriano estão marcadamente presentes. Contudo, após as elogiosas palavras de Nietzsche à filosofia de Schopenhauer e à música de Wagner nas duas últimas *Extemporâneas*, o filósofo rompe progressivamente com ambos; de modo que o seu segundo período filosófico – iniciado em *Humano, demasiado humano I* (1878) – já estará assinalado pelo afastamento e por suas consequências. A relevância da *Quarta Extemporânea* para esta pesquisa está vinculada, portanto, à abordagem exortativa que é utilizada nesta obra, às conexões que o filósofo faz entre suas concepções estéticas e as do compositor e, além disso, a aspectos gerais oportunos para uma melhor visualização da abrangência do pensamento estético de Nietzsche.

A história do surgimento desse ensaio é, assim, a história do que significou para Nietzsche o encontro com Wagner, o que significou para um jovem filósofo, cuja obra estava em formação, o contato e confronto com a obra teórica e musical wagneriana, e como através desse diálogo surgiu, com clareza cada vez maior, sua própria filosofia (CAVALCANTI, 2009, p. 15).

Pode-se dizer que Nietzsche reconhece na natureza de Wagner elementos análogos ao seu pensamento filosófico, e no seu empreendimento artístico, a possível concretização de suas ideias. Assim, refere-se ao teatro de Bayreuth como um monumento sem igual, admitindo que “para um empreendimento como o de Bayreuth não houve jamais nem signos precursores, nem transições, nem intermediários; somente Wagner conhecia seu fim e o longo caminho que teria que percorrer para alcançá-lo” (WB/Co. Ext. IV § 1, tradução nossa).⁹⁸ A iniciativa wagneriana demonstra o peso que os ideais “clássicos”, mesmo num mundo moderno motivado por interesses bem distintos àqueles, podem adquirir; e, mais, não só representa um movimento artístico isolado, mas também um sinal claro de insurgentes inquietações nos ramos da arte, da cultura e da sociedade em geral. Neste sentido, pode ser considerado como

⁹⁸ “Para una empresa como la de Bayreuth no hubo jamás ni signos precursores, ni transiciones, ni intermediarios; sólo Wagner conocía su fin y el largo camino que tenía que recorrer para alcanzarle” (WB/Co. Ext. IV § 1).

[...] a primeira viagem ao redor do mundo no terreno da arte, e parece ser que deu como resultado o descobrimento, não somente de uma arte nova, mas da arte mesma. Do que se depreende que todas as artes modernas conhecidas até hoje nos pareçam consumidas em sua solidão, ou como artes de luxo, meio desvalorizadas. De modo que as lembranças, incoerentes e desconexas, de uma verdadeira arte, que nós os modernos conservamos dos gregos, podem ser apagadas agora, enquanto não estejam iluminadas por uma nova interpretação. Chegou o momento de morrer para uma porção de coisas, pois esta arte nova é uma arte visionária que prevê uma ruína da qual não participarão somente as artes. Seu gesto admoestador turvará profundamente toda nossa civilização atual [...] (WB/Co. Ext. IV § 1, tradução nossa).⁹⁹

O filósofo entende a empresa de Wagner como sendo precursora de uma série de transformações que não se restringirão somente à arte; pois, partindo de uma concepção de mundo distinta à visão moderna corrente, a arte wagneriana estimula o entendimento de que é possível se conceber o mundo de maneira artística; segundo Nietzsche, essa arte conduz a uma transformação, porque é o resultado da projeção de forças criativas, de impulsos artísticos, que fazem oposição a qualquer concepção racionalista que se pretenda dela fazer. Desde Eurípidés a arte tem sido tratada de acordo com o paradigma racionalista, que prevê a verdade como determinadora do belo, como se a verdade estética fosse um fruto da razão; e em função disso a arte tem sido pensada por artistas e experimentada pelo público não a partir da esfera do sensível, mas do inteligível. Wagner, contudo, propõe a quebra desse modelo.

Sabe-se que a ópera, por exemplo, está sustentada pelo pressuposto do socratismo estético, do homem teórico, e que esse pressuposto se nutre também com a ópera; pois o discurso operístico gira em torno de critérios inestéticos, como: lucidez do discurso, virtuosismo dos intérpretes, sensualismo exacerbado etc. Ou seja, a ópera tipifica um menosprezo por uma compreensão de arte verdadeiramente artística.

Nós que sabemos tudo o que pode implicar a arte quando ela é compreendida corretamente, qual emaranhado de obrigações ela pode conter, sentimos o mais profundo desprezo por todas as instituições atuais que se dedicam à proteção da arte. Por certo, a *oposição* escancarou-se até atingir o monstruoso! E é possível que nossos descendentes sejam muito fracos para superá-la (NF/FP *Verão? de 1875* 11 [28], grifo do autor).

É em meio a esse cenário decadente, no qual os impulsos artísticos que deveriam estar em jogo foram absorvidos há muito por um impulso socrático, que a figura de Wagner se destaca

⁹⁹ “[...] El primer viaje alrededor del mundo en el terreno del arte, y parece ser que ha dado por resultado el descubrimiento, no sólo de un arte nuevo, sino del arte mismo. De aquí que todas las artes modernas conocidas hasta hoy nos parecen consumidas en su soledad, o como artes de lujo, medio desvalorizadas. Aun los mismos recuerdos, incoherentes y descosidos, de un arte verdadero, que nosotros los modernos conservamos de los griegos, pueden borrarse ahora, en cuanto no estén iluminados por una nueva interpretación. Ha llegado el momento de morir para una porción de cosas, pues este arte nuevo es un arte visionario que prevé una ruina de que no participarán solamente las artes. Su gesto admonitor ha de turbar profundamente toda nuestra civilización actual [...]” (WB/Co. Ext. IV § 1).

para o jovem filósofo como uma grande possibilidade. “Se espera dele uma reforma do teatro; porém, mesmo admitindo que vencesse nesta empresa, qual seria o resultado do seu fim mais remoto e elevado?” (WB/Co. Ext. IV § 4, tradução nossa).¹⁰⁰ Quais os resultados efetivos que se espera de Wagner?

[...] O homem moderno seria modificado e reformado; tão verdadeiro é que, em nosso mundo moderno, as coisas estão de tal modo, que caso se tire uma pedra se derrubaria todo o edifício. E o que aqui dizemos com aparente exagero sobre a reforma de Wagner, se poderia igualmente esperar de qualquer outra reforma verdadeira. Não é possível restabelecer a arte teatral em seu efeito mais nobre e mais puro sem renovar ao mesmo tempo todos os demais domínios, a educação e o Estado, os costumes e as relações sociais (WB/Co. Ext. IV § 4, tradução nossa).¹⁰¹

Frente ao decadente espetáculo moderno proporcionado e gerido pela pretensão socrático-otimista, Nietzsche conjectura que com uma autêntica reforma da arte, que objetive realmente efetivar os mais dignos e legítimos efeitos sobre o público, seja possível desencadear um processo de renovação cultural que não se restringe unicamente à esfera da arte; mas, tendo em vista a forma como as instituições estão todas conectadas, qualquer reforma autêntica provocaria também um desmoronamento dos demais setores da sociedade moderna. Pois assim como a ópera sustenta, de certa forma, a cultura socrática cada instituição moderna exerce também o mesmo protagonismo. Portanto, a luta contra a ópera é muito mais que uma simples luta contra a ópera: “quem quiser aniquilar a ópera terá de empreender a luta contra aquela serenojovialidade alexandrina que nela se expressa tão ingenuamente acerca de sua idéia (sic) favorita, sim, cuja autêntica forma de arte ela é” (GT/NT § 19).¹⁰² Fazer frente à ópera significa antes de tudo fazer oposição a toda uma cultura consolidada durante milênios de experiências, aprendizados e aperfeiçoamentos. No entanto, Nietzsche considera que Wagner seja “[...] um desses contra-Alexandres. Em termos médicos, ele tem algo *adstringente*, ele encanta e reúne o que era esporádico, fraco e indiferente: nessa medida, ele pertence aos grandes poderes culturais e é o primeiro de uma nova série de homens” (NF/FP *Verão? de 1875* 11 [22]). Pois, contrapondo-se à pretensão racionalista de verdade e, mais especificamente, ao socratismo

¹⁰⁰ “Se espera de él una reforma del teatro; pero, aun admitiendo que venciese en esta empresa, ¿cuál sería el resultado para su fin más remoto y elevado?” (WB/Co. Ext. IV § 4).

¹⁰¹ “[...] El hombre moderno sería modificado y reformado; tan verdad es que, en nuestro mundo moderno, las cosas están de tal modo, que si se quita una piedra se derrumba todo el edificio. Y lo que aquí decimos con aparente exageración de la reforma de Wagner, se podría esperar igualmente de cualquier otra reforma verdadera. No es posible restablecer el arte teatral en su efecto más noble y más puro sin renovar al mismo tiempo todos los demás dominios, la educación y el Estado, las costumbres y las relaciones sociales” (WB/Co. Ext. IV § 4).

¹⁰² Conforme Nietzsche ressalta, “a história do desenvolvimento da cultura desde os gregos é bastante curta se levarmos em consideração o caminho percorrido e não contarmos absolutamente as paralisações, os retrocessos, as hesitações e as precauções. A helenização do mundo e a orientação do helênico – a tarefa do grande Alexandre – continua sendo o último grande acontecimento” (NF/FP *Verão? de 1875* 11 [22]).

estético, a arte wagneriana assinala as limitações desse modelo através da consciência dionisíaca, com a qual fomenta, segundo Safranski (2001, p. 91) “[...] uma sacralização da vida, uma afirmação enfática [...]” ante a banalização e total descaracterização da vida.

Independente da sorte que o empreendimento wagneriano venha a ter, Nietzsche considera que o teatro moderno, assim como está, não seja capaz de oportunizar ao público a experiência com uma obra de arte de qualidade, isto é, como uma arte dionisíaca transfiguradora que possa, enfim, “[...] nos convencer do eterno prazer da existência [...]” (GT/NT § 17). Pois o teatro moderno não surte outro efeito que não seja decadente e perigoso:

Uma falta de lucidez singular no juízo, uma necessidade mal disfarçada de divertimento e distração a todo custo, escrúpulos de aparência sábia, uma afetação por parte dos executantes que tratam de fazer crer que levam a sério, uma sede brutal de ganância nos empresários, a estupidez e ligeireza de uma sociedade que não pensa no povo mais que enquanto este seja temível a ela, que busca os espetáculos e os concertos sem que estes tenham alguma vez lhe despertado o pensamento de um dever: tais são hoje os elementos da atmosfera pesada e perniciososa de nossas instituições artísticas (WB/Co. Ext. IV § 4, tradução nossa).¹⁰³

Como centro cultural artístico, o teatro não resume unicamente o estado geral da arte, mas também da cultura, da sociedade e do homem. Não obstante, Wagner ainda é um artista que concebe o teatro de modo diferente, que privilegia sobretudo a experiência estética transformadora. Através dos dramas musicais de Wagner, “Dionísio fala a linguagem de Apolo, mas Apolo, ao fim, fala a linguagem de Dionísio: com o que fica alcançada a meta suprema da tragédia e da arte em geral” (GT/NT § 21). Assim sendo, o filósofo entende que essa experiência transformadora consiga enfim promover a educação estética do público e a volta do *ouvinte estético*, que fora suprimido com o socratismo estético. Pois no teatro de Bayreuth

[...] encontrareis espectadores preparados e cheios de recolhimento, ali se vê a vocação de homens que se sentem transpostos de gozo e que concentram neste gozo todas suas potências para adquirir o poder de se elevarem às mais altas esferas. Por último, ali vereis artistas entregues ao abandono mais desinteressado, o espetáculo dos espetáculos, o criador vitorioso de uma obra que constitui a síntese de todos os triunfos artísticos (WB/Co. Ext. IV § 4, tradução nossa).¹⁰⁴

¹⁰³ “Una falta de lucidez singular en el juicio, una necesidad mal disfrazada de divertimento y distracción a toda costa, escrúpulos de apariencia sabia, una afectación por parte de los ejecutantes que tratan de hacer creer que toman el arte en serio, una sed brutal de ganancia en los empresarios, la estupidez y ligereza de una sociedad que no piensa en el pueblo más que en cuanto es temible para ella, que busca los espectáculos y los conciertos sin que éstos despierten nunca en ella el pensamiento de un deber: tales son hoy los elementos de la atmósfera pesada y perniciososa de nuestras instituciones artísticas” (WB/Co. Ext. IV § 4).

¹⁰⁴ “[...] Encontráis espectadores preparados y llenos de recogimiento, allí se ve la emoción de hombres que se sienten trasportados de gozo y que concentran en este gozo todas sus potencias para adquirir el poder de elevarse a más altas esferas. Por último, allí veréis artistas entregados al abandono más desinteresado, el espectáculo de todos los espectáculos, el creador vitorioso de una obra que constituye la síntesis de todos los triunfos artísticos” (WB/Co. Ext. IV § 4).

Nietzsche destaca que uma das consequências mais brilhantes do movimento wagneriano tenha sido o renascimento do *ouvinte estético*, isto é, daquele mesmo tipo de público estético que havia sido nutrido no teatro grego na época de Ésquilo e Sófocles, quando, antes do advento do socratismo estético e a formação do *ouvinte crítico*, a tragédia – e de modo geral a arte – ainda se justificava esteticamente. Em função do advento do *ouvinte crítico*, a partir do qual se acentuou o juízo euripidiano de beleza como resultado de um processo de *racionalização* na arte, foi exigido desta cada vez mais *logicidade* ao invés de *sensibilidade*. Deste modo a arte passou a ser configurada por caracteres inestéticos, desarticulando assim a relação entre artista e arte, posto que as exigências que motivavam à criação não eram mais decorrentes de uma necessidade criadora instintiva do artista, mas, sim, da cobrança de uma classe de críticos que desconhecem a essência estética da arte. No tempo que o artista ainda representava os seus próprios impulsos na obra que concebia esta não necessitava de qualquer licença de terceiros para se justificar: explicava-se por si mesma; entretanto, com a intromissão do *ouvinte crítico* no universo artístico a arte passou a ser concebida pela e para a crítica. Por isto é que Nietzsche considera o trabalho de Wagner como de fundamental importância; pois

[...] com o renascimento da tragédia voltou a nascer também o *ouvinte estético*, em cujo lugar costumava sentar-se até agora, nas salas de teatro, um estranho *quidproquo* [quiproquó]¹⁰⁵ com pretensões meio morais e meio doudas, o “crítico”. Em sua esfera, tudo era até aqui artificial e estava apenas caído com uma aparência de vida. O artista desempenhante já não sabia de fato por onde começar com um ouvinte assim, que se dava ares de crítico, e por isso espreitava inquieto, junto com o dramaturgo e o compositor de ópera, seus inspiradores, os últimos restos de vida desse ser pretensiosamente árido e incapaz de gozar. Mas é dessa espécie de “críticos” que se compunha até agora o público; o estudante, o escolar e até a mais inofensiva criatura feminina estavam já, sem o saber, preparados pela educação e pelos jornais para uma igual percepção de uma obra de arte. As naturezas mais nobres dentre os artistas contavam, dado um tal público, com a excitação de forças religioso-morais, e o chamado à “ordem moral” do mundo apresentava-se vicariamente lá onde, na realidade, um poderoso feitiço devia extasiar o autêntico ouvinte (GT/NT § 22, grifo do autor).

Alheio à concepção inestética de arte e compactuando com o ideal trágico de dar vida aos mitos por meio da linguagem da música, os dramas wagnerianos efetivam no público a sensação de que até mesmo os problemas reais da vida, até mesmo os mais duros problemas, simplificados pela arte dramático-musical, podem ser vistos sob outra perspectiva e não mais como se fossem a única realidade do cosmos. Isso, porque

¹⁰⁵ “Do latim *quid pro quo*, que significa ‘uma coisa pela outra’, inicialmente o conceito referia-se a um diálogo no qual uma pessoa era confundida com outra, gerando, na maioria dos casos, uma situação cômica. Num sentido lato, utiliza-se *quiproquó* para designar um equívoco ou uma confusão de palavras” (ARTIGOS de apoio infopédia, 2019).

as lutas figuradas pela arte aparecem como simplificação das lutas reais da vida; os problemas evocados pela arte são a simplificação do problema, infinitamente mais complicado, da ação e da vontade humanas. Porém é precisamente nisto que reside a grandeza e a necessidade absoluta da arte, no fato de ela fazer a aparência de um mundo simplificado surgir, a ilusão de uma solução mais rápida do problema da vida (WB/Co. Ext. IV § 4, tradução nossa).¹⁰⁶

É precisamente com Wagner que a arte, assim como fora um dia com Ésquilo e Sófocles, torna-se novamente um elemento de ligação entre o homem e a sua unidade primordial – a vida –, favorecendo assim o sentimento de *amor fati* e, através dele, a elevação das condições existenciais. Com Wagner a arte “[...] volta a ser o acontecimento social sacralizador, que comemora a significação mítica da vida. Recupera aquele local onde uma sociedade compreende a si mesma [...]” (SAFRANSKI, 2001, p. 87).

Quando ele então se perguntava qual seria o melhor consolo e o mais sólido apoio na miséria, deu-se conta com uma alegria infinita que não poderia ser outra coisa que o mito e a música: o mito que ele sabia que era o produto e a linguagem do sofrimento do povo; a música, de uma origem semelhante, ainda que mais misteriosa (WB/Co. Ext. IV § 8, tradução nossa).¹⁰⁷

A arte wagneriana reflete muito essa experiência íntima de busca por consolo. E o compositor soube valorizar os significados puros do mito e da música como formas de elevação e dignificação da vida. Mas é claro, Nietzsche reconhece o aspecto transformador da arte de Wagner porque o experimentou; no entanto, o filósofo não está totalmente ciente ainda de que muito da arte wagneriana é autopromoção, que, conforme aponta Safranski (2001, p. 86), para Wagner, “o que importa é o efeito: Wagner não despreza nada que prometa fazê-lo subir. O moderno fundador de religião Wagner era também um estrategista de mercado de sua arte”. Na verdade, a preocupação do jovem Nietzsche está toda voltada para a esperança de renascimento do espírito trágico renunciada em Wagner, e não propriamente com as demais características ou, até mesmo, fragilidades do compositor – apesar de estas lhe serem já bastante evidentes.¹⁰⁸

¹⁰⁶ “Las luchas figuradas por el arte aparecen como simplificación de las luchas reales de la vida; los problemas evocados por el arte son la simplificación del problema, infinitamente más complicado, de la acción y de la voluntad humanas. Pero precisamente en esto es en lo que reside la grandeza y la necesidad absoluta del arte, en que hace nacer la apariencia de un mundo simplificado, el espejismo de una solución más rápida del problema de la vida” (WB/Co. Ext. IV § 4).

¹⁰⁷ “Cuando él se preguntaba entonces cuál era para él el mejor consuelo y el más sólido apoyo en la miseria, se dio cuenta con una alegría infinita que no podía ser otra cosa que el mito y la música: el mito que él sabía que era el producto y el lenguaje del sufrimiento del pueblo; la música, de un origen semejante, aunque más misteriosa todavía” (WB/Co. Ext. IV § 8).

¹⁰⁸ Há um fato nada irrelevante para Nietzsche que já lhe demonstra certo caráter contraditório da opinião artística de Wagner. Esse fato foi a irritação do compositor quando este soube da admiração de Nietzsche pela música – *O canto de triunfo* – de Brahms, o que lhe deixou deveras desequilibrado. Então, conforme Janz (2016, v. 1, p. 464), “de repente, o ‘Mestre’, despido de toda a nobreza e ‘grandeza’, se manifestava como pequeno déspota ciumento, fraco demais para reconhecer a qualidade de outro, com medo de perder a sua própria importância”.

O compositor é ainda a melhor possibilidade que no momento Nietzsche consegue vislumbrar. A música de Wagner traduz um mundo de encantamentos do mesmo modo como na melhor época a arte trágica grega foi capaz de trazer à tona. Pois o compositor

pensa de uma maneira mítica, como o povo pensou em todos os tempos. O mito não tem sua base em uma ideia, como creem os filhos de uma educação refinada; o mito é a própria ideia, contém uma representação do mundo, evocando uma sucessão de fenômenos, de ações e de dores (WB/Co. Ext. IV § 9, tradução nossa).¹⁰⁹

A representação do mundo através da linguagem mitológica viabiliza a compreensão de sua ideia essencial, a qual, por sua vez, revela ao homem o sentido primordial de sua própria existência, que somente assim, como fenômeno estético, pode enfim ser justificada. Esse processo de assimilação da unidade original do homem através do mito, contudo, pode ser ricamente intensificado através da linguagem musical, que comunica da maneira mais imediata possível aquela verdade obscura – somente intuível. E inclusive nesse sentido, da música como comunicação do indizível, a contribuição de Wagner é deveras significativa.

Antes de Wagner, a música se movia dentro de limites geralmente estreitos. Aplicava-se a estados permanentes do homem, aos quais os gregos chamavam “*ethos*”; somente com Beethoven começou a falar a linguagem do “*pathos*”, quer dizer, da vontade apaixonada, dos fenômenos dramáticos que se sucedem no coração do homem (WB/Co. Ext. IV § 9, tradução nossa).¹¹⁰

A propriedade com que Wagner tratou a música ressalta a singularidade desta em poder representar a vontade mesma do homem. Neste sentido, o compositor contribuiu amplamente com as conquistas anteriormente alcançadas por outros compositores de grande destaque que também se empenharam em alargar os limites de expressividade da linguagem musical. Desta forma então,

[...] se há algo que distinga sua arte da arte dos tempos modernos, é que não fala a linguagem cultivada de uma casta particular e que, em geral, já não conhece contrastes entre os letrados e os iletrados. Deste modo, coloca-se em oposição direta a toda civilização do Renascimento, que nos rodeou até o presente, a nós os homens modernos, com suas luzes e suas sombras (WB/Co. Ext. IV § 10, tradução nossa).¹¹¹

¹⁰⁹ “[...] Piensa de una manera mítica, como el pueblo ha pensado en todos los tiempos. El mito no tiene su base en una idea, como creen los hijos de una educación refinada; el mito es la idea misma, contiene una representación del mundo, evocando una sucesión de fenómenos, de acciones y de dolores” (WB/Co. Ext. IV § 8).

¹¹⁰ “Antes de Wagner, la música se movía en límites generalmente estrechos. Se aplicaba a estados permanentes del hombre, a lo que los griegos llamaban ‘*ethos*’; sólo con Beethoven empezó a hablar el lenguaje del ‘*pathos*’, es decir de la voluntad apasionada, de los fenómenos dramáticos que se suceden en el corazón del hombre” (WB/Co. Ext. IV § 9).

¹¹¹ “[...] Si hay algo que distingue su arte del arte de los tiempos modernos, es que no habla el lenguaje cultivado de una casta particular y que, en general, no conoce ya contraste entre los letrados y los iletrados. De este modo se

Segundo o filósofo, um dos grandes feitos de Wagner foi haver criado uma arte tão essencial que ela está colocada acima de quaisquer diferenças sociais ou culturais; uma arte que, através de sua linguagem sensível e sensibilizadora, privilegia a natureza humana em si – muito anterior a qualquer forma de categorização do homem ou até mesmo da vida.

Logo não será mais possível salvar do *desprezo* geral a prática *frívola* da arte de nossas cortes, de nossos teatros municipais, de nossas sociedades de concertos, dos amigos inconsistentes da arte e de todas essas “pessoas que se entregam silenciosamente à bebida” e que procuram leves deleites artísticos em seus quartinhos (NF/FP *Verão? de 1875* 11 [28], grifos do autor).

A partir da arte wagneriana, pensa Nietzsche, não será mais possível conceber a arte como um passa-tempo, como algo leve e sem sentido; pois ela exige fruição: “com Wagner não se deve pensar no interessante nem no divertido, mas apenas sentir o *necessário*” (NF/FP *Verão? de 1875* 11 [28], grifo do autor). Ora, o que a arte de Wagner faz que seja assim tão surpreendente em relação à arte moderna? “A arte de Wagner, ao nos transportar por um momento para fora desta civilização, nos permite lançar um olhar de conjunto sobre seu caráter uniforme” (WB/Co. Ext. IV § 10, tradução nossa).¹¹² Em poucas palavras: Nietzsche considera a arte proposta por Wagner como algo profundamente transformador; de modo que os seus efeitos sejam o principal marco do renascimento do espírito trágico na Modernidade.

Esse *trabalho* nos *enobrece*; pois, até o momento, para os meus olhos era uma coisa quase desprezível ser chamado de “amigo da arte”. Estimo mais os inimigos da arte claramente declarados, pois neles freqüentemente (sic) se revela o sentimento de que a arte é a ocupação de uma classe voluptuosa e egoísta, distante das necessidades do povo e, no fundo, um meio para se “distinguir” justamente do povo. Abaixo a arte que não leva a uma revolução social, à renovação e à unificação do povo! (NF/FP *Verão? de 1875* 11 [28], grifos do autor).

Opositor ferrenho à arte como simples ocupação, como mercadoria ou como objeto de distração, o filósofo tem a esperança de que o projeto artístico de Wagner possa efetivamente contrapor àquele cenário artístico no qual a Alemanha de seu tempo estava imersa. Para se compreender melhor essa posição de Nietzsche, e, inclusive, a sua posterior decepção com Wagner e o seu projeto, Cavalcanti (2009, p. 27-28) indica como necessário

[...] se ter em vista a instrumentalização da arte na modernidade e seu desenraizamento na vida [...]. Na sociedade industrial a arte torna-se uma atividade específica das

coloca en oposición directa con toda la civilización del Renacimiento, que nos ha rodeado hasta el presente, a nosotros los hombres modernos, con sus luces y sus sombras” (WB/Co. Ext. IV § 10).

¹¹² “El arte de Wagner, al transportarnos por un momento fuera de esta civilización, nos permite echar una ojeada de conjunto sobre su carácter uniforme” (WB/Co. Ext. IV § 10).

atividades culturais, voltada em grande parte para o entretenimento, isolada e desvinculada da vida e das experiências do indivíduo.

Foi justamente esse cenário decadente, da arte voltada aos interesses egoístas e existindo em função de uma *indústria cultural*¹¹³, que levou Nietzsche a encetar o seu apoio ao wagnerianismo, ainda que mais tarde o filósofo reconheça que o projeto tenha dado, absolutamente, em nada. De acordo com Cavalcanti (2009, p. 28),

como Wagner, Nietzsche estabelece uma estreita relação entre o sistema artístico e as condições sociais do mundo moderno, procurando explicitar o papel desempenhado pela arte na sociedade industrial. A arte moderna, como indústria do entretenimento, não apenas é expressão do vazio e da ausência de reflexão, mas tem como tarefa produzir torpor e embotamento, enfraquecendo a consciência do indivíduo em relação ao esgotamento e à pobreza de sua experiência.

Quanto ao aspecto mais crítico aqui levantado, referente à arte como mercadoria de entretenimento e desconexa das verdadeiras necessidades espirituais de um indivíduo, o filósofo Theodor W. Adorno, em sua obra *Filosofia da nova música* (1958), desenvolve muito bem esse ponto de vista. Propõe que

quanto mais a todo-poderosa indústria cultural invoca o princípio esclarecedor e o corrompe numa manipulação do humano, a fim de fazer prolongar o obscuro, tanto mais a arte opõe, ao onipotente estilo atual das luzes de néon, configurações dessa obscuridade que se quer eliminar e serve para esclarecer somente enquanto convence conscientemente o mundo, tão luminoso na aparência, de suas próprias trevas. Somente numa humanidade pacificada e satisfeita a arte deixará de viver: sua morte, hoje, como se delineia, seria unicamente o triunfo do puro ser sobre a visão da consciência que a ela pretende resistir e se apor (ADORNO *Filosofia da nova música*, p. 22).

Este filósofo faz notar como o processo de industrialização da arte, fundamentado, é claro, no egoísmo, tenha acentuado ainda mais o encobrimento do verdadeiro sentido da arte na vida humana e, como consequência, marginalizado a originalidade criativa. Esse processo de “coisificação” da arte, ademais, projeta a atenção do público para objetos inartísticos que tão somente fortalecem ainda mais o dispositivo, fazendo com que ele tenha cada vez mais influência sobre todos os meios de comunicação. Sendo assim, em *O iluminismo como mistificação das massas* (1947), o filósofo ressalta:

Na indústria cultural, desaparece tanto a crítica como o respeito: àquela sucede a *expertise* mecânica, a este, o culto efêmero da celebridade. Para os consumidores não existe mais nada que seja caro. Estes, entretanto, intuem que quanto mais se lhes

¹¹³ Cf. ADORNO, Theodor W.; HORKHEIMER, Max. **O iluminismo como mistificação das massas**. ADORNO, Theodor W. **A filosofia da nova música**. – Nestes textos, o conceito de *indústria cultural* é amplamente discutido e com o rigor que merece.

regala certa coisa, tanto menor se toma o seu preço (ADORNO *O iluminismo como mistificação das massas*, p. 38, grifo do autor).

Nesse contexto artística e humanamente decadente, onde o modelo cultural instaurado, autorregulado por juízos indiferentes a qualquer significação espiritual substitui a criatividade artística, a reflexão – quando há – torna-se uma atividade efêmera ao passo que a apreciação artística, carente de qualquer sentido transformador. Pois, segundo Cavalcanti (2009, p. 29), “a eficácia da cultura moderna repousa no combate às necessidades e impulsos próprios de cada indivíduo, a partir da hegemonia de uma lógica da convenção que impele os homens em direções que eles não escolheram”. Deste modo se depreende o quão significativo o projeto wagneriano se apresentou para Nietzsche –: uma promessa de renovação cultural, de total mudança de paradigmas a partir da arte, e em consequência da qual deveriam também ser afetadas as demais edificações modernas sustentadas pelos mesmos frágeis pressupostos. Neste sentido, afirma Dalla Vecchia (2009, p. 110),

Wagner é um dos primeiros pensadores da cultura ocidental que, tal como Nietzsche, pensa a *Weltgeschichte* [história mundial] não como um processo de evolução que caminha para aperfeiçoamento do espírito, mas como um processo de decadência originado pela ruptura com o momento áureo dos gregos. Ou seja, o áureo momento grego, localizado precisamente nos cerca de oitenta anos em que ocorrem as tragédias gregas do séc. V. a.C., aparece em Wagner como o contraponto de toda uma história milenar de decadência da cultura ocidental, que acabou por produzir graves efeitos na estrutura artística, religiosa, social, econômica, política do ocidente.

Nietzsche espera, portanto, que a partir do gênio dionisíaco revolucionário da música, novamente resgatado e anunciado através da arte wagneriana, seja possível se produzir uma série de transformações que, em última análise, deverão conduzir a Modernidade ao reconhecimento de suas debilidades e paradoxos, e, por fim, provocar a tão desejada virada para a visão trágica de mundo. Nas palavras de Safranski (2001, p. 93-94):

Para Nietzsche, o drama musical de Wagner era um cume de encantamento assim, e também, pelo menos no começo, a pessoa de Wagner. Ele admirava a audácia com que Wagner colocara a arte no ápice de todos os objetivos da vida burguesa; a imodéstia com que se recusava a ver na arte apenas um belo tema secundário; a vontade de poder com que Wagner praticamente impunha sua arte à sociedade. Esse napoleonismo, ligado com encantamento, magia e espírito de sacerdócio, era o que Nietzsche admirava.

1.3.4 Para uma “Fisiologia da Estética”

Com essas últimas observações deve estar nítido que o pensamento estético de Nietzsche, nessa fase inicial de sua filosofia, é construído em grande medida como resposta e apoio ao projeto wagneriano e sob a assinatura da filosofia de Schopenhauer, ainda que tenha

lá a sua originalidade própria. *O nascimento da tragédia* é um empreendimento que emerge fortemente com o pretexto de legitimar o movimento artístico de Wagner na Alemanha. Ainda que tenha ideias bastante genuínas, dir-se-ia, fundamentalmente nietzschianas, o filósofo tomou como pano de fundo à sua investigação sobre os gregos e a origem da arte trágica elementos metafísicos schopenhauerianos, como Vontade e Representação, revestindo-os, de certa forma, com os respectivos nomes dos deuses gregos Dioniso e Apolo. É sob estes signos que o filósofo propõe uma reconstrução histórica dos processos que envolvem a arte trágica, mas, também, é a partir deles que sugere uma nova perspectiva estética fundamentada em *factos fisiológicos*. Neste sentido, o livro é antes Nietzsche traduzido à linguagem schopenhaueriana e wagneriana que propriamente Schopenhauer e Wagner traduzidos ao nietzschiano.

É uma “ideia” – a antítese dionisíaco e apolíneo – traduzida ao metafísico; a própria história na condição de desenvolvimento dessa “ideia”; a antítese elevada à categoria de unidade na tragédia; e, sob essa ótica, o confronto de coisas que jamais estiveram cara a cara umas com as outras, fazendo com que elas se iluminassem e se **compreendessem** mutuamente... A ópera e a revolução, por exemplo... (EH/EH *O nascimento da tragédia* § 1, grifo do autor).

Ao investigar a origem da tragédia como consequência do confronto entre dois impulsos, o dionisíaco e o apolíneo, que raríssimas vezes se conciliaram, o filósofo assinala também a psicologia característica de ambos; psicologia essa que fora também transposta para a arte trágica. Quando então, excitando o público através da sensação – note-se bem – *fisiológica* característica de cada um desses impulsos, isto é, por meio da sensação de *embriaguez* e de *encanto com o belo*, o artista conseguia suscitar a efetivação de estados psicológicos através dos quais era possível se produzir um véu de ilusão benéfico à vida. Sendo assim, *O nascimento da tragédia*

[...] não é nem apolíneo nem dionisíaco; ele **nega** todos os valores **estéticos** – os únicos valores que o “Nascimento da tragédia” reconhece: ele é, no mais profundo dos sentidos, niísta, ao passo em (sic) que no símbolo dionisíaco é alcançada a fronteira mais extrema da **afirmação** (EH/EH *O nascimento da tragédia* § 1, grifos do autor).

Por mais que Nietzsche tenha introduzido certa noção metafísica schopenhaueriana na figura dos olímpicos, o reconhecimento a uma *psicologia* do dionisíaco e do apolíneo consoante à objetivação de estados *fisiológicos* é, este sim, o ponto nevrálgico da estética nietzschiana, que caracteriza já certa independência deste filósofo em relação Schopenhauer, por exemplo. Deste modo também, a estética nietzschiana não se apresenta como uma doutrina da arte, ou coisa assim; não se caracteriza como apologia a determinada concepção de arte, técnicas

artísticas, movimentos ou estilos, mas, bem pelo contrário: como um reconhecimento ao poder afirmativo da arte – quando compreendida a partir de sua própria essência estética.

E o pensamento estético de Nietzsche, ademais, não traduz unicamente um desempenho reflexivo e abstrato. Ele é, antes de tudo,

edificado a partir de puras vivências próprias prematuras e demasiado verdes, que afloravam todas à soleira do comunicável, colocado sobre o terreno da *arte* – pois o problema da ciência não pode ser reconhecido no terreno da ciência – um livro talvez para artistas dotados também de capacidades analíticas e retrospectivas (quer dizer, um tipo excepcional de artistas, que é preciso buscar e que às vezes nem sequer se gostaria de procurar...), cheio de inovações psicológicas e de segredos de artistas, com uma metafísica de artista no plano de fundo, uma obra de juventude cheia de coragem juvenil e de melancolia juvenil, independente, obstinadamente autônoma, mesmo lá onde parece dobrar-se a uma autoridade e a uma devoção própria [...] (GT/NT *Tentativa de autocrítica* §2, grifo do autor).

Entretanto, é igualmente notável que, em *O nascimento da tragédia*, o filósofo não tenha dado ainda à sua visão estética a relevância que uma perspectiva fisiológica e inovadora mereça. Sim, ele reconhece os impulsos de embriaguez e de sonho como os elementos-chave para a compreensão da arte e, ao mesmo tempo, os responsáveis por operar no público uma ação fisiológica análoga à plenitude e ao encantamento imagético que levaram o artista a criar. Não obstante, nem o texto mencionado nem os demais trabalhos filosóficos do jovem Nietzsche apresentam qualquer desenvolvimento da perspectiva fisiológica, a qual, apesar de ser fortemente retomada no período tardio, não terá qualquer ampliação satisfatória.

Agora, ainda que a concepção estética fisiológica de Nietzsche ganhe certa posição de destaque dentro de seu pensamento tardio com a formulação definitiva de uma “*fisiologia da estética*”,¹¹⁴ ainda assim não é possível afirmar que os escritos de juventude careçam de certa “*fisiologia da estética*”. Em seu texto *Nietzsche, biology and metaphor* (2002), Gregory Moore corrobora com essa análise proposta:

Uma leitura cuidadosa das anotações feitas antes, durante e imediatamente após a publicação de *O nascimento da tragédia*, em 1872, mostra que Nietzsche estava já refletindo sobre as possibilidades de uma “*fisiologia da estética*”, como ele coloca em um breve fragmento listando tópicos em potencial para futuros escritos (III 5/1, p. 111) (MOORE *Nietzsche, biology and metaphor*, p. 92, tradução nossa).¹¹⁵

De acordo às observações deste autor, as reflexões sobre uma *fisiologia da estética* já estão estruturalmente em evidência desde os primeiros escritos nietzschianos. Tanto é que

¹¹⁴ Cf. NIETZSCHE, Friedrich. **Genealogia da moral**. III, § 8.

¹¹⁵ “A careful reading of notes made before, during and immediately after the publication of *The Birth of Tragedy* in 1872 shows that Nietzsche was already reflecting on the possibilities of a ‘physiology of aesthetics’, as he puts it in one brief fragment listing potential topics for future writings (III 5/1, p. 111)” (MOORE *Nietzsche, biology and metaphor*, p. 92).

Moore chama a atenção para a reflexão proposta por Nietzsche sobre a música na qual o filósofo já parte de uma “fisiologia da estética” como fio condutor de sua analítica, e sintetiza a definição do pensamento estético-musical de Nietzsche sob a seguinte assinatura: “a música, portanto, tem o poder de afetar diretamente o corpo humano interrompendo e redeterminando os vários ritmos celulares internos do organismo” (MOORE *Nietzsche, biology and metaphor*, p. 92, tradução nossa).¹¹⁶ Deste modo, pode-se dizer que a concepção de uma fisiologia da estética, portanto, está já subsumida e diluída em toda a reflexão estética nietzschiana apesar de não estar bem detalhada.

Ademais, dentre as grandes contribuições de Nietzsche com *O nascimento da tragédia*, podem-se destacar as duas principais:

As **renovações** mais decisivas do livro são, de um lado, a compreensão do fenômeno **dionisíaco** entre os gregos – ele revela a primeira psicologia desse fenômeno e vê nele a raiz de toda a arte grega – e, de outro, a compreensão do socratismo: Sócrates na condição de instrumento da dissolução grega, reconhecido pela primeira vez na condição de *décadent* [decadente] típico. “Racionalidade” **contra** instinto. A “racionalidade” a qualquer preço, como violência perigosa, solapadora da vida!... (EH/EH *O nascimento da tragédia* § 1, grifos do autor).

O surgimento de um racionalismo exacerbado levou gradualmente à amortização dos instintos, os quais justamente haviam assegurado aos gregos, através da arte, o prazer de viver e lhes afeiçoado, ao mesmo tempo, a superação do pessimismo por meio da arte trágica e seu efeito afirmador da vida. E Nietzsche compreende esse movimento de arrefecimento dos instintos, em função de numa pretensão de verdade racional a todo custo, de racionalidade como “redentora” do homem e “decifradora” do mundo, como um paradigma até o seu presente momento insuperável.

É justamente aí que o wagnerianismo entra como possibilidade de um renascimento do espírito dionisíaco, ou, no mínimo, de tensionamento no interior da cultura moderna. Fato é, que esperançoso dessa possibilidade, Nietzsche concebe o projeto de Bayreuth como matriz de um poderoso processo de transformação através da arte. Porém, os fatos não sucedem conforme o previsto. Conforme assinala Safranski (2001, p. 94),

[...] Bayreuth não vai mudar em nada essas condições. Ao contrário: Nietzsche, que em fim de julho de 1876 viaja para Bayreuth para os ensaios e vivencia toda aquela confusão – a chegada do Kaiser, a postura cortesã de Richard Wagner na colina do festival e na casa Wahnfried¹¹⁷, a involuntária comicidade da encenação, o estalar dos aparelhos dos mitos, a vida social bem humorada, saturada e nada desejosa de redenção que se desenrola em torno daquele fato artístico, o tumulto quando

¹¹⁶ “Music thus has the power to affect the human body directly by disrupting and redetermining the various internal cellular rhythms of the organism” (MOORE *Nietzsche, biology and metaphor*, p. 92).

¹¹⁷ Nome dado por Wagner à sua residência, cuja tradução seria algo como “lugar onde a loucura encontra a paz”.

assaltavam o restaurante depois das apresentações –, horrorizado, ofendido e até doente, poucos dias depois partirá de novo de Bayreuth.

Além do mais, Nietzsche chega a se desiludir também com os descaminhos que a própria música de Wagner tomou. Acredita que ela tenha perdido absolutamente o seu aspecto dionisíaco que um dia o compositor fora capaz de traduzir em música, o que acabou por extinguir totalmente o entusiasmo e as expectativas iniciais do filósofo. Mais tarde ao comentar esse fato, Nietzsche aclara que suas esperanças joviais haviam surgido como consequência daquilo que ele próprio tinha experimentado com aquela música: “[...] se eu descrevi a música dionisíaca, eu apenas descrevi aquilo que **eu** ouvi – que eu tinha de traduzir e transfigurar tudo no novo espírito que eu trazia dentro de mim” (EH/EH *O nascimento da tragédia* § 4, grifo do autor). A experiência com a arte wagneriana e com a música daquele compositor que um dia havia transposto o dionisíaco para uma linguagem sonora havia, sim, sido o motivo de tudo.

A prova para tanto, **tão forte quanto apenas uma prova pode ser**, é minha obra “Wagner em Bayreuth”: em todas as partes decisivas e psicológicas ela fala apenas de mim – pode-se, sem a menor consideração, colocar o meu nome ou a palavra “Zaratustra” onde o texto menciona a palavra Wagner. Toda a imagem do artista **ditirâmico** é a imagem do poeta **preexistente** do “Zaratustra”, insinuando com uma profundidade abismal e sem tocar a realidade wagneriana por um instante que seja. O próprio Wagner chegou a compreendê-lo assim; ele não se reconheceu mais nessa obra... (EH/EH *O nascimento da tragédia* § 4, grifos do autor).

Sem dúvidas, independentemente dos resultados daquele empreendimento ao qual dera tanto crédito, a música de Wagner teve a sua devida importância no desenvolvimento da filosofia nietzschiana e na formulação de sua perspectiva fisiológica da arte. Sob um ponto de vista geral ainda, dir-se-ia que do modo como Nietzsche conduz o seu pensamento de juventude, ou seja, desde *O nascimento da tragédia* até as *Considerações extemporâneas*, é possível notar um saudável amadurecimento. Pois, iniciando com uma especulação sobre a arte trágica e a descoberta dos impulsos artísticos nela atuantes os quais logo relaciona com a música de seu contemporâneo, foi graças à desilusão pelo projeto wagneriano que o filósofo pode chegar à constatação imediata de que aqueles impulsos lá descritos nada têm a ver com os descaminhos pelos quais o projeto wagneriano, enfim, se enveredou, – de práticas frívolas não condizentes com o propósito original de despertar do espírito trágico, de desprestígio da arte em função de uma constante busca por patrocinadores, no fundo: um descarado materialismo, de costumes adversos ao sentido humanizador teoricamente almejado etc. Ou seja, a partir dessas experiências e do distanciamento que elas provocaram em Nietzsche, a concepção estética fisiológica ganha uma força própria, pois aflora como experiência vivida e não somente como ideal.

2 METAMORFOSES DA ESTÉTICA NIETZSCHIANA

Os verdadeiros fanáticos de um partido artístico são aquelas naturezas totalmente não artísticas, que não penetraram sequer nos elementos da teoria e da prática da arte mas são fortemente movidas pelos efeitos elementares de uma arte. Para elas não há consciência estética – e, por isso, nada que possa preservá-las do fanatismo
(MA/HH II *Opiniões e sentenças diversas* § 133).

Na busca por um filosofar autêntico e próprio, Nietzsche não defenderá nem mesmo sua posição filosófica inicial. Mas ao contrário: durante um longo período de tempo estará empenhado em refinar o seu pensamento, passando suas próprias concepções por um processo de análise e reflexão que lhe permita encontrar aquilo que de real existe nelas e aquilo que de ilusório as sustentava. Essa “maldade” consigo mesmo é o caminho que o filósofo encontra para desenvolver a sua autonomia espiritual, que surge somente após rigorosos processos de autorreflexão. No entanto, mesmo reconhecendo a impossibilidade de uma libertação integral dos modelos a partir dos quais o pensamento filosófico um dia floresceu, Nietzsche aspira ainda assim certa independência, o “espírito livre”. Conforme descreve,

é chamado de espírito livre aquele que pensa de modo diverso do que se esperaria com base em sua procedência, seu meio, sua posição e função, ou com base nas opiniões que predominam em seu tempo. Ele é a exceção, os espíritos cativos são a regra; estes lhe objetam que seus princípios livres têm origem na ânsia de ser notado ou até mesmo levam à inferência de atos livres, isto é, inconciliáveis com a moral cativa. Ocasionalmente se diz também que tais ou quais princípios livres derivariam da excentricidade e da excitação mental; mas assim fala apenas a maldade que não acredita ela mesma no que diz e só quer prejudicar: pois geralmente o testemunho da maior qualidade e agudeza intelectual do espírito livre está escrito em seu próprio rosto, de modo tão claro que os espíritos cativos compreendem muito bem. Mas as outras explicações para o livre-pensar são honestas; de fato, muitos espíritos livres se originam de um ou de outro modo. Por isso mesmo, no entanto, as teses a que chegaram por esses caminhos podem ser mais verdadeiras e mais confiáveis que as dos espíritos atados. No conhecimento da verdade o que importa é *possuí-la*, e não o impulso que nos fez buscá-la nem o caminho pelo qual foi achada. Se os espíritos livres estão certos, então aqueles cativos estão errados, pouco interessando se os primeiros chegaram à verdade pela imoralidade e os outros se apegaram à inverdade por moralidade. – De resto, não é próprio da essência do espírito livre ter opiniões mais corretas, mas sim ter se libertado da tradição, com felicidade ou com um fracasso. Normalmente, porém, ele terá ao seu lado a verdade, ou pelo menos o espírito da busca da verdade: ele exige razões; ou outros, fê (MA/HH I § 225, grifo do autor).

A fase intermediária da filosofia de Nietzsche, portanto, é uma fase na qual o filósofo se envereda numa busca por sua natureza filosófica mais particular, deixando aos poucos certos modelos e (pré-)concepções compreendidos agora como deficitários – no sentido de estarem fundamentados em pressupostos não demonstrados ou, pelo menos, em pressupostos que

mantêm o homem acorrentado às suas próprias fraquezas – como é o caso do Romantismo, dirá. De um modo geral, Ana Maria Würdig Fonseca e Fabrício Fonseca Machado (2018, p. 120-121, grifo do autor) assinalam que,

[...] precisamente com *Humano, demasiado humano* (1878), o pensamento nietzschiano, em geral, será fortemente marcado pelo afastamento em relação ao romantismo de Wagner, ao pessimismo de Schopenhauer e ao influxo metafísico da fase anterior, tendência que o seguirá até os últimos escritos. Na fase intermediária, no que toca à arte, Nietzsche vai abandonar os conceitos de apolíneo e dionisíaco, criticar a arte e os artistas e promover a aproximação do seu pensamento com a *ciência* (*Wissenschaft*). Não é de estranhar que, em razão disso, alguns comentaristas designem tal período de “intelectualista”, “cético-positivista”, “iluminista” etc. Essa é a época da famosa figura dos “espíritos livres”.

Essa fase marca uma importante mudança de orientação metodológica no pensamento de Nietzsche, que refletirá decisivamente em sua visão sobre arte daqui para frente, além de contrastar radicalmente com algumas noções que se fizeram presentes na juventude. Contudo, independentemente das dissensões que surgem em virtude desse câmbio, é possível verificar a manutenção de uma assinalada tendência em sua reflexão estética que transparece apesar das transições, sendo possível até mesmo concebê-la como uma espécie de “fio condutor do seu pensamento”, qual seja: a *fisiologia*. Segundo Bárbara Lucchesi Ramacciotti (2012, p. 66, grifos do autor),

Nietzsche apresenta em sua “metafísica de artista”, particularmente, em *O Nascimento da Tragédia* (1872), uma concepção cosmológica e estética da *fisiologia dos impulsos* apolíneo e dionisíaco como via para analisar o apogeu e a decadência da cultura grega. Em *Humano, Demasiado Humano* (1878), ele apresenta o novo método da “filosofia histórica”, que adota a *fisiologia do corpo* como guia para examinar a gênese dos valores e sentimentos morais constitutivos da psicologia do homem moderno.

Se antes Nietzsche admitia ainda uma “metafísica de artista”, também não se pode negar que já havia ao mesmo tempo uma percepção *fisiológica* da arte, uma consideração da arte a partir do corpo. Porém, agora, o filósofo travará um embate contra aquele tipo de perspectivas preconcebidas que queiram justificar um sentimento de rechaço pela existência; e é devido a esse sentimento que a arte fora tantas vezes tratada como porta-voz de valores decadentes, de valores contrários à vida. Para o filósofo trágico-afirmador, negar esses pressupostos metafísicos significa levá-los às últimas consequências a fim de, assim, produzir a abertura para uma perspectiva afirmadora da vida.

– Mas esses pressupostos são errados: que lugar ainda tem a arte, após esse conhecimento? Antes de tudo, durante milênios ela nos ensinou a olhar a vida, em todas as formas, com interesse e prazer, e a levar nosso sentimento ao ponto de enfim exclamarmos: “Seja como for, é boa a vida”. Esta lição da arte, de ter prazer na

existência e de considerar a vida humana um pedaço da natureza, sem excessivo envolvimento, como objeto de uma evolução regida por leis – esta lição se arraigou em nós, ela agora vem à luz como necessidade todo-poderosa de conhecimento. [...]. *O homem científico é a continuação do homem artístico* (MA/HH I § 222, grifos nossos).

Investigar as *causas*, o *porquê* e *como* a arte fomenta o sentimento de prazer pela existência é uma das tarefas propostas nesse momento pelo filósofo, que não mais se sentirá satisfeito com suposições e procurará, antes, um meio de encontrar através da ciência respostas mais convincentes – e, no mínimo, mais dignas para um “espírito livre”. Mas Fonseca e Machado (2018, p. 121-122) destacam:

[...] Se porventura mal interpretada, a aproximação de Nietzsche com a ciência poderá suscitar alguns contrassensos. Não se trata, obviamente, de uma tentativa de sobrepujar o saber científico aos demais domínios humanos. Na realidade, ela tem o objetivo, enviesado, de criticar uma concepção de mundo e de arte orientada por valores decadentes, cuja origem remontaria a Sócrates e Platão. Para o germânico, a cosmovisão socrático-platônica caracteriza-se por uma profunda ligação entre metafísica, razão e moral, e tem como pano de fundo, de maneira velada, a depreciação dos valores ascendentes da vida. Nietzsche, a partir de agora, passa a entender que Schopenhauer e Wagner representariam a essência dessa forma de lidar com a realidade. A ciência, desse modo, atuaria como um aliado na luta contra essa concepção de mundo pejorativa e degenerada.

Ao considerar a ponderação metafísica como causa da criação de valores decadentes, centrada principalmente na cisão entre *ser* e *saber*, Nietzsche adota a ciência como *recurso* para a reflexão filosófica a fim de transpor as lacunas deixadas pela ausência daquelas hipóteses indemonstráveis. Deste modo, apropria-se de uma reflexão embasada em métodos experimentáveis para investigar os possíveis meios capazes de dar sentido à existência humana a partir da vida mesma, desarraigada de juízos moralizantes ou de subterfúgios metafísicos, que, em suma, acabam sempre desprestigiando a vida propriamente dita. Conforme observa Wilson Antonio Frezzatti Junior (2017, p. 107),

a metafísica trágica ligada a Schopenhauer e ao projeto cultural wagneriano, antes oposta à erudição empoeirada que prejudicava os olhos, parece agora ser essa própria erudição. A ciência, antes responsável pela destruição daquilo que era o conhecimento propriamente dito, agora parece ser referência de conhecimento para Nietzsche.

A partir dessa nova perspectiva, o filósofo argumenta que Schopenhauer vinculou ao seu filosofar, ainda que de forma indireta talvez, uma “[...] interpretação moral-religiosa [...] dos homens e do mundo [...]” (MA/HH I § 110), a partir da qual desenvolveu uma compreensão equívoca de ambos e, pior: professou uma ideia depreciativa pela vida. E quais são justamente as ideias que mais mexeram e mexem com as paixões humanas? “[...] Tudo o que até hoje tornou para eles *valiosas, pavorosas, prazerosas* as suposições metafísicas, tudo o que as criou,

é paixão, erro e auto-ilusão (sic) [...]” (MA/HH I § 9, grifos do autor). É inadmissível abandonar a vida em prol de uma suposição. Por mais provável e verdadeira que uma hipótese possa vir a ser ela, no mínimo, deveria fazer o homem ver a vida como algo sagrado e inviolável.

Mas é claro, Nietzsche também sabe que a ciência

[...] não pode nos libertar totalmente do mundo da representação, já que não pode romper totalmente com hábitos ancestrais, mas pode gradualmente nos mostrar a gênese desse mundo, e talvez, assim, reconhecamos que a coisa-em-si está vazia de significado. Nietzsche aqui coloca a ciência como antagonista à filosofia metafísica, contra uma postura dogmática (FREZZATTI JUNIOR, 2017, p. 108).

Sendo assim, o filósofo parte por um caminho que o leva, desconstruindo preconceitos morais que subjazem na raiz da filosofia e no modo histórico de se pensar o homem e o mundo, a construir seu próprio pensamento filosófico levando em conta o aporte científico, – as *evidências*. Essa aproximação à ciência tem suas razões bem definidas. Segundo Fonseca e Machado (2018, p. 125), Nietzsche aproximou-se da ciência com três objetivos muito claros: “[...] 1) combater a metafísica (e a moral); 2) buscar um modelo formal e material mais lúcido para a arte; 3) autodeclarar-se um ‘espírito livre’. Quer dizer, seu apreço não se estende, obviamente, a nenhum aspecto dogmático”. A partir dessa perspectiva “[...] relacionada a um novo modo de interpretar a vida, a partir de elementos físicos, biológicos e psicológicos, em desfavor de leituras metafísicas, religiosas, morais e *inclusive* estéticas até então utilizadas” (FONSECA e MACHADO, 2018, p. 124, grifos do autor), emergirá, e cada vez com maior força e delineamento, uma compreensão estético-filosófica fundamentada em evidências *fisiológicas*. De modo que essa segunda fase filosófica de Nietzsche seja imprescindível para se compreender o modo como aqueles princípios tão presentes em sua reflexão estética de juventude possam ter sido conduzidos, depois de maturados durante esse período intermediário de aparente silêncio, para a formulação decisiva de uma *fisiologia da estética*.

2.1 O ROMANTISMO

No prólogo tardio para o seu texto *Humano, demasiado humano II* (1879-1880), Nietzsche descreve a segunda fase filosófica não tanto como uma experiência “produtiva”, mas mais como um “[...] tratamento antirromântico que meu próprio instinto, permanecendo sadio, inventara e prescrevera para mim, contra um adoecimento temporário da mais perigosa forma de romantismo¹¹⁸” (MA/HH II *Prólogo* § 2). O ideal romântico, e, com ele, suas fantasias,

¹¹⁸ “**ROMANTISMO** [...]. Designa-se com este nome o movimento filosófico, literário e artístico que começou nos últimos anos do séc. XVIII, floresceu nos primeiros anos do séc. XIX e constituiu a marca característica desse

crenças, pressupostos e necessidades constantes de *consolos metafísicos*, é uma forma de se viver num completo *autoesquecimento*. Esse autoesquecimento é decorrente de uma esperança extraterrena que se alimenta da crença de que *este* mundo seja digno de desprezo, mas o *outro*, o vindouro, o incerto, aquele que agora não há – esse, sim, seja digno de toda a estima. E a arte que é sempre objetivação de estados internos do homem foi apropriada pelo romantismo para anunciar esses mesmos ideais.

Nietzsche compreende que a arte romântica tenha se esforçado na direção de estimular o homem para uma desvalorização da vida, projetando assim como princípios valores decadentes.¹¹⁹ Contudo, devem ser feitas algumas importantes diferenciações entre o movimento *Sturm und Drang* [Tempestade e ímpeto]¹²⁰, antecedente imediato do Romantismo, e este último; pois, conforme salienta Remedius Ávila Crespo (2015, p. 52),

a filiação romântica de Nietzsche deve ser entendida a partir de um determinado romantismo, o primeiro romantismo [*Frühromantik*], que não é o romantismo que o filósofo alemão ataca e que, segundo alguns estudiosos, lhe serve como “base de operações” para seus ataques ao romantismo tardio [*Spätromantik*].

Em termos bastante gerais, enquanto o movimento artístico *Sturm und Drang* – ao qual Goethe, por exemplo, fora ligado – tenha reconhecido a *finitude da razão* e, com isso, valorizado os impulsos ao atribuir-lhes a competência de criar condições mais favoráveis de vida, o Romantismo, ao contrário, acolheu o entendimento de *infinitude da razão*, outorgando

século. O significado comum do termo ‘romântico’, que significa ‘sentimental’, deriva de um dos aspectos mais evidentes desse movimento, que é a valorização do sentimento, categoria espiritual que a Antigüidade (sic) clássica ignorara ou desprezara, cuja força o séc. XVIII iluminista reconhecera, e que no R. adquiriu valor preponderante. Essa grande valorização do sentimento é a principal herança recebida do movimento *Sturm und Drang*, que constitui a tentativa de, através da experiência mística e da fé, superar os limites da razão humana, reconhecidos pelo iluminismo. [...]. Do *Sturm und Drang* passa-se para o R. somente quando esse conceito de razão é abandonado e começa-se a entender como razão uma força infinita (onipotente) que habita o mundo e o domina, constituindo sua própria substância. O princípio da *autoconsciência* [...], infinidade da consciência que é tudo e faz tudo no mundo, é fundamental no R., e dele derivam os aspectos relevantes do movimento” (ABBAGNANO, 2007, p. 860, grifos do autor).

¹¹⁹ Poder-se-ia afirmar que, segundo Fubini (2008, p. 127, tradução nossa), “a trajetória ideológica do Romantismo pode bem se dar por concluída com Nietzsche: a pesar de seu afastamento do Romantismo como sinal de decadência, de seu distanciamento em relação ao Wagner do Parsifal nostálgico do cristianismo, e de seu entusiasmo pela claridade mediterrânea e solar da Carmen de Bizet, sua concepção de música como geradora de todas as demais artes é perfeitamente romântica, constituindo possivelmente, de tal modo, o vértice e a conclusão de toda a especulação de tal movimento sobre a música”.

¹²⁰ “**STURM UND DRANG**. Com esta expressão [...] designa-se um movimento filosófico e literário que surgiu na Alemanha na segunda metade do séc. XVIII [...]. As atitudes peculiares desse movimento são simbolizadas pelas duas palavras acima. Trata-se de manifestações irracionalistas cuja expressão filosófica se encontra nas doutrinas de Haman [Hamann], Herder e Jacobi: estas remetem aos limites impostos por Kant à razão apenas para ir além da razão e recorrer à experiência mística ou à fé [...]. Do ‘S. und Drang’ passa-se para o Romantismo ao se passar do conceito kantiano de razão *finitici* [?] – à qual se contrapõe a fé ou o sentimento, atribuindo-se-lhes poder cognoscitivo superior – para o conceito de razão infinita ou capaz de atingir o Infinito; isso tem início com Fichte, em quem realmente se encontra a primeira inspiração do *romantismo* [...]” (ABBAGNANO, 2007, p. 921, grifos do autor).

ao pensamento racional a supremacia na condução da vida. Consoante à perspectiva racionalista e sua crença indissolúvel na razão como portadora da verdade, o Romantismo fomentou 1) a ideia de prazer nos feitos intelectuais, e, como consequência, 2) o falso entendimento de que não possa haver prazer na existência de fato; e convencido disso 3) projetou o ideal de arte num sentimento de repulsa pela vida. E Nietzsche se opõe a isso.

A partir de uma visualização geral de ambas as perspectivas – que de modo algum se tem a pretensão de esgotar os seus significados mais amplos, mas apenas delinear a tendência fundamental de cada qual –, é possível observar uma distinção capital entre uma e outra. Nietzsche afirma: “tanto os espíritos de tendência clássica como os românticos – duas categorias que sempre existirão – entretêm uma visão do futuro: mas os primeiros a partir de uma *força* de seu tempo, os outros a partir da *fraqueza* deste” (MA/HH II *O andarilho e sua sombra* § 217, grifos do autor). Essas duas disposições sintetizam, mais que um conjunto de delineamentos basilares diferentes e divergentes, duas visões de mundo. No entanto, ambas as visões de mundo resultam de duas tendências fundamentais nada recentes do homem e podem ser descritas do seguinte modo. *A tendência clássica*: reconhecimento das debilidades humanas e da impotência da razão ante o enigma da vida, que, ao mesmo tempo, apresenta uma vontade de superação dessas condições e elevação da vida. *A tendência romântica*: reconhecimento das debilidades humanas, sim, mas que através da crença na racionalidade se pretende sanar esse erro chamado “vida”; vontade posta a favor do sentimento de desprezo pela vida.

É assim que Nietzsche interpreta o Romantismo – de acordo com Crespo (2015, p. 73): “[...] a partir de uma perspectiva fisiológica [...] como debilidade, como enfermidade. Precisamente por isso seu juízo não é um juízo moral, mas o resultado de uma perspectiva que adota a genealogia como método para ‘ajustar o olhar’”. Deste modo e sob uma orientação fisiológica, o filósofo vai gradualmente fortalecendo as bases do seu ponto de vista estético – tensiona convicções de juventude, contrapõe fatos a ideias duvidosas, depura as suas próprias ideias e assenta, pouco a pouco, os alicerces de suas estética derradeira.

2.1.1 Pessimismo *versus* Otimismo

Ao respaldar o seu pensamento numa perspectiva fisiológica e discernir duas categorias fundamentais de homens, com divergentes perspectivas ante a vida: uns motivados pela força e outros pela fraqueza, Nietzsche nota também o filosofar como resultado dessas mesmas disposições fisiológicas atuantes. No prólogo para *A gaia ciência*, escrito postumamente em 1886, o filósofo afirma: “num homem são as deficiências que filosofam, no outro, as riquezas

e forças” (FW/GC *Prólogo* § 2). Se o filosofar está subordinado às mesmas disposições biológicas de força e fraqueza, então isso quer dizer que nem mesmo a filosofia, ou qualquer outra atividade apoiada no exercício “imparcial” da razão, “objetivo” e “sem prejuízos”, esteja imune a determinações assumidas – conscientemente ou não – de antemão. – O homem é determinado por forças inconscientes; pois “por trás dos supremos juízos de valor que até hoje guiaram a história do pensamento se escondem más-compreensões da constituição física, seja de indivíduos, seja de classes ou raças inteiras” (FW/GC *Prólogo* § 2).

Decorrentes de duas constituições biológicas antitéticas, os dois modos de filosofar trazem à luz, também, duas diferentes expectativas ante a vida. Que Nietzsche procura melhor caracterizar:

O primeiro *necessita* da sua filosofia, seja como apoio, tranquilização, medicamento, redenção, elevação, alheamento de si; no segundo ela é apenas um formoso luxo, no melhor dos casos a volúpia de uma triunfante gratidão, que afinal tem de se inscrever, com maiúsculas cósmicas, no firmamento dos conceitos. Mas naquele outro caso, mais frequente, em que crises fazem filosofia, como em todos os pensadores doentes – e talvez os pensadores doentes predominem na história da filosofia –: que virá a ser do pensamento mesmo que é submetido à *pressão* da doença? (FW/GC *Prólogo* § 2, grifos do autor).

Se o pensar deve ser classificado, enfim, como uma atividade decorrente do âmbito somático, da saúde do corpo, poder-se-ia perguntar então se a filosofia “[...] não teria sido apenas uma interpretação do corpo e uma *má-compreensão* do corpo” (FW/GC *Prólogo* § 2, grifo do autor). Pois Nietzsche tem à sua frente o fato de que até agora quase tudo que o pensamento construiu seja consequência de uma disposição prévia determinante, que o pensamento filosófico apenas se “acomodou” conforme uma ou outra disposição. Em suma, seria legítimo inferir disso dois grandes “sistemas filosóficos”: um, do corpo saudável, e outro, do corpo doente. Ter-se-iam então, respectivamente: uma filosofia afirmativa, empenhada em mobilizar todos os recursos possíveis para a consolidação de uma existência mais plena e a criação de uma vida ascendente; e uma filosofia negativa, engajada em trazer à tona a necessidade, a miséria, os caracteres negativos da vida sem, no entanto, propor medidas para a elevação dessas condições, apresentando, antes, medidas para a fuga da existência; isto é, uma filosofia que “[...] inconscientemente empurra, impele, atrai o espírito – para sol, sossego, brandura, paciência, remédio, bálsamo em todo e qualquer sentido” (FW/GC *Prólogo* § 2).

Toda filosofia que põe a paz acima da guerra, toda ética que apreende negativamente o conceito de felicidade, toda metafísica e física que conhece um *finale*, um estado final de qualquer espécie, todo anseio predominantemente estético ou religioso por um Além, Ao-lado, Acima, Fora, permitem perguntar se não foi a doença que inspirou o filósofo. O inconsciente disfarce de necessidades fisiológicas sob o manto da

objetividade, da ideia, da pura espiritualidade, vai tão longe que assusta [...] (FW/GC *Prólogo* § 2).

Essa importante discriminação dos valores fisiológicos que se ocultam por detrás das realizações espirituais, permite que Nietzsche desenvolva uma crítica sustentada pelo princípio da “imparcialidade moral”; pois o filósofo propõe uma investigação através do fio condutor da fisiologia a partir da qual distingue *valores* ali onde o véu da razão encobriu uma ideologia, ou, como queira, impulsos inconscientes. Sob o influxo dessa possibilidade que se lhe descerra ante os olhos, Nietzsche afirma:

Logo que a religião, a arte e a moral tiverem sua gênese descrita de maneira tal que possam ser inteiramente explicadas, sem que se recorra à hipótese de *intervenções metafísicas* no início e no curso do trajeto, acabará o mais forte interesse no problema puramente teórico da “coisa e si” e do “fenômeno”. Pois, seja como for, com a religião, a arte e a moral não tocamos a “essência do mundo em si”; estamos no domínio da representação, nenhuma “intuição” pode nos levar adiante. Com tranqüilidade (sic) deixaremos para a fisiologia e a história da evolução dos organismos e dos conceitos a questão de como pode a nossa imagem do mundo ser tão distinta da essência inferida do mundo (MA/HH I § 10, grifos do autor).

À fisiologia e à genealogia recai a ousada tarefa de descrever como o homem experimenta o mundo à sua volta, e não à metafísica. Pois um fato, ao menos, é inegável: o mundo experimentável é inteiramente distinto até mesmo da mais perfeita representação que se possa dele projetar.¹²¹ A representação jamais equivale à coisa; de modo que a experiência sensível com a coisa determina muitas vezes mais o seu caráter de “verdade”, o que a coisa realmente é, que qualquer representação abstrata seja capaz de fornecer. – Se o fogo é “aquilo que queima”, infere-se disso que a sua essência só pode ser apreendida empiricamente, pois o conceito “fogo” jamais poderá queimar, apenas fazer referência àquilo que existe e que é o fogo. Com base nessa reflexão, pode-se perceber que muitas coisas necessitam ser resignificadas, resignificadas por aquilo que são e não por aquilo que pregam.

Fora com as palavras “otimismo” e “pessimismo”, utilizadas até à (sic) saciedade! Pois cada vez mais faltam motivos para empregá-las: apenas os tagarelas ainda têm inevitável necessidade delas. Pois por que desejaria alguém no mundo ser otimista, se não tiver que defender um deus que *deve* ter criado o melhor dos mundos, caso ele mesmo seja o bem e a perfeição [...]? No entanto, falta igualmente qualquer motivo para uma profissão de fé pessimista, se não houver interesse em irritar os advogados de Deus, os teólogos ou os filósofos teologizantes, afirmando vigorosamente o contrário: que o mal governa, que o desprazer é maior que o prazer, que o mundo é

¹²¹ Martin Heidegger, em *Ser e tempo* (1927), defende esta mesma posição, e explica: “quando, hoje em dia, se determina a verdade como o que pertence ‘propriamente’ ao juízo e se faz remontar essa tese a Aristóteles, comete-se um duplo equívoco, pois essa atribuição a Aristóteles não é correta e sobretudo deturpa-se o conceito grego de verdade. Em sentido grego, o que é ‘verdadeiro’, de modo ainda mais originário do que λόγος [*logos*, conceito] [...], é a αἴσθησις [*aisthesis*, sensação], a simples percepção sensível de alguma coisa” (HEIDEGGER *Ser e tempo* § 7, B).

uma obra malfeita, a manifestação de uma perversa vontade de vida. [...] [...] Em todo caso, devemos nos livrar tanto da concepção do mundo que o inveciva como daquela que o glorifica (MA/HH I § 28, grifo do autor).

O fato de o homem ver o mundo como um bem supremo ou vê-lo como um mal não se ajusta à inferência de sua verdadeira essência. Pois, segundo a experiência, o mundo não é bom e nem mau: o mundo é o mundo, e como mundo está aberto a infinitas possibilidades. Agora: o entendimento que cada qual forma do mundo, esse sim, sendo a exteriorização de um estado fisiológico *característico e particular*, ao depreender o mundo como um meio para alcançar, em maior ou menor grau, um sentimento de satisfação, confere-lhe um qualificativo afim ao grau de satisfação alcançado. – Tanto é que hoje o mundo pode ser visto por uma pessoa como o “pior dos mundos”, amanhã, como um “paraíso”, e assim sucessivamente. Portanto, tanto a visão otimista quanto a visão pessimista de mundo desconsideram os valores verdadeiramente essenciais sobre os quais se assenta a construção de uma *boa vida* – conduzem reflexões para direções aparentemente opostas com a mesma intenção: defender uma ideia.

2.1.2 O Pessimismo Trágico

Nem a sobrevalorização nem o desprestígio do mundo. Pode-se até associar o nome de Nietzsche, num primeiro momento, ao pessimismo pela sua definição categórica de que este não seja o “mais belo dos mundos”, entretanto, nem por isso o filósofo se permite desprestigiar a vida como um pessimista. Logo, nem otimista nem pessimista, Nietzsche é de fato um pensador trágico, pois reconhece as necessidades e misérias da existência, as incertezas e o caos que rege a vida e *propõe* meios para a sua elevação e dignificação.

Para enfim expressar numa fórmula minha oposição ao *pessimismo romântico*, isto é, ao pessimismo dos abstinente, malogrados, vencidos: existe uma vontade de trágico e de pessimismo que é a marca tanto do rigor como da força do intelecto (do gosto, do sentimento, da consciência). Não tememos, com essa vontade no coração, o que há de temível e duvidoso em toda existência: nós até o buscamos. Por trás dessa vontade se encontra a coragem, o orgulho, o anseio por um *grande* inimigo. – Esta foi a *minha* perspectiva pessimista desde o começo [...] (MA/HH II *Prólogo* § 7, grifos do autor).

O amadurecimento do pensamento de Nietzsche é visível aqui. Fazendo uma análise rápida de suas concepções de juventude, o filósofo não volta atrás: sim, o homem nasce, cresce, envelhece e morre sem haver encontrado qualquer sentido que justifique o seu sofrer no mundo; porém há duas formas de enfrentar essa realidade. Pode-se sucumbir ante a imagem do terrível, desejar não ter nascido como se assim o mal do mundo pudesse ser amenizado. Mas, também, pode-se opor uma vontade inquebrantável ante o perigoso e incerto, – quem sabe, até mesmo

sentir certo anseio pelo trágico, pois faz com que a vida seja significada a partir do homem mesmo. Neste sentido então, o pessimismo nietzschiano é um pessimismo que não se restringe a realçar o aspecto negativo da existência, projetando num *além* a realidade do homem, mas: a afirmar a vida, independentemente das condições adversas.

Portanto, o *pessimismo trágico* de Nietzsche se concretiza numa atitude criativa, que possibilita a superação do próprio pessimismo através da criação de condições para que a vida possa enfim ser elevada. Segundo o filósofo, era justamente esse pessimismo (trágico) que fora trazido à luz com *O nascimento da tragédia*:

O que distingue a este livro é a nova concepção dos gregos; já indicamos seus dois outros méritos – uma nova concepção de arte, como o grande estimulante da vida, como o que incita a viver; e igualmente o seu conceito do *pessimismo*, de um pessimismo da força, um pessimismo *clássico*: o termo clássico é aqui utilizado não no sentido de uma demarcação histórica, mas psicológica. A antítese do pessimismo clássico é o pessimismo *romântico*: esse no qual a debilidade, a fadiga, a *décadence* [decadência] da raça se formula em conceitos e valorações: o pessimismo de Schopenhauer, p. e., igualmente o de de Vigny, o de Dostoiévski, o de Leopardi, o de Pascal, o de todas as grandes religiões nihilistas (o do brahminismo, o budismo, o cristianismo – é legítimo chamá-los de nihilistas, porque todos eles glorificaram o conceito antitético da vida, o nada, como meta, como o bem supremo, como “Deus”). O que distingue a Nietzsche: a espontaneidade de sua *visão* psicológica, a vertiginosa amplitude do horizonte que abarca, do vivido, do adivinhado, do explorado, a vontade de coerência, a intrepidez ante a dureza e ante as consequências perigosas (NF/FP *Primavera de 1888* 14 [25], grifos do autor, tradução nossa).¹²²

Mesmo tendo falado em “consolo metafísico” em *O nascimento da tragédia*, como que para descrever o sentimento provocado pela tragédia, o filósofo não abdicou da tangibilidade desse consolo ao fundar o seu campo de ação justamente *aqui*, no corpo físico em forma de estímulo, de *sensação corpórea*; de modo que o consolo metafísico é exatamente isso: o sentimento transformador (metafísico) de que *este* mundo, apesar de todos os males, é bom! Se o “consolo metafísico” nietzschiano está fundamentado numa experiência fisiológica suscitada pela arte, então não seria melhor, mais eficiente e necessário exigir da arte – como fazem os românticos – que ela proclamasse ideias metafísicas consoladoras a respeito de um *lado de lá*?

¹²² “Lo que distingue a este libro es la nueva concepción de los griegos; ya hemos indicado sus otros dos méritos – una nueva concepción del arte, como el gran estimulante de la vida, como lo que incita a vivir; e igualmente su concepción del *pesimismo*, de un pesimismo de la fuerza, de un pesimismo *clásico*: el término clásico está usado aquí no en el sentido de una delimitación histórica, sino psicológica. La antítesis del pesimismo clásico es el pesimismo *romántico*: ése en el cual se formula en conceptos y valoraciones la debilidad, la fatiga, la *décadence* de la raza: el pesimismo de Schopenhauer p. ej., al igual que el de de Vigny, el de Dostoiévski, el de Leopardi, el de Pascal, el de todas las grandes religiones nihilistas (el del brahmanismo, el budismo, el cristianismo – es legítimo denominarlos nihilistas, porque todos ellos han glorificado el concepto antitético de la vida, la nada, como meta, como bien supremo, como ‘Dios’).

Lo que distingue a Nietzsche: la espontaneidad de su *visión* psicológica, la vertiginosa amplitud del horizonte que abarca, de lo vivido, de lo adivinado, de lo explorado, la voluntad de coherencia, la intrepidez ante la dureza y ante las consecuencias perigosas” (NF/FP *Primavera de 1888* 14 [25], grifos do autor).

“Não seria *necessário*?”... Não, três vezes não, ó jovens românticos! Não seria necessário! Mas é muito provável que isso *finde* assim, que *vós* findeis, quer dizer, “consolados”, como está escrito [em *O nascimento da tragédia*], apesar de toda a auto-educação (sic) para o sério e o horror, “metafisicamente consolados”, em suma, como findam os românticos cristãmente... Não! Vós deveríeis aprender primeiro a arte do consolo *deste lado de cá* – vós deveríeis aprender a rir, meus jovens amigos, se todavia quereis continuar sendo completamente pessimistas; talvez, em consequência (sic) disso, como ridentes mandeis ao diabo toda a “consoladora” metafísica – e a metafísica em primeiro lugar! (GT/NT *Tentativa de autocrítica* § 7, grifos do autor).

Nietzsche exige da arte uma *experiência estética* transformadora. Não obstante, apoiando-se numa visão racionalista, o romantismo legitima uma concepção de arte – o já conhecido “socratismo estético” – na qual o objeto estético se justifica não em função da esfera do sensível, mas do suprassensível – da ideia. Ademais, por partir dessa crença na racionalidade como “redentora” e suas consequências, o romantismo se compraz em legitimar certo sentimento de indiferença pela vida terrena, procurando com isso não uma arte vivificante, mas uma “consoladora metafísica” para necessitados, para sofrentes e enfermos da vida. É neste sentido que a arte romântica pode enfim ser caracterizada segundo um daqueles pressupostos fisiológicos acima mencionados, qual seja o da *fraqueza*.

2.1.3 A Ciência Vista com a Óptica do Artista

De um modo geral, deve-se ter em mente que a fisiologia é a forma que Nietzsche encontra de se instrumentalizar com um método que não adote premissas metafísicas, mas, antes, uma reflexão aguçada pela inquirição a partir de dados empíricos, que seja capaz de lhe fornecer respostas convincentes e factuais. Todavia, partir de “evidências” também não significa adotar uma posição naturalista fechada; pois, segundo afirma Ramacciotti (2012, p. 67), “[...] ao adotar o corpo e a fisiologia como fio condutor para desdobrar sua psicologia crítica da cultura moderna e da civilização não está aderindo a uma posição naturalista de viés cientificista, mas lançando as bases de uma ‘nova hermenêutica’”. Através de sua “hermenêutica fisiológica”, Nietzsche pretende denunciar os valores fundamentais disfarçados por detrás de concepções de mundo depreciativas, valores morais decadentes e, inclusive, filosofias, que muitas vezes legitimaram uma arte corrompida. Em poucas palavras, o método fisiológico permite que se descubra que “o comportamento, as falas, os sentimentos, os pensamentos aparentam mais do que são. Se olharmos para o local de onde nascem, estamos bastante distantes da dignidade e verdade de suas pretensões” (SAFRANSKI, 2001, p. 155).

Com a intencionalidade de discernir quais os motivos originários que impelem o homem a conceber essa ou aquela visão de mundo, Nietzsche dirige sua atenção aos conflitos acendidos

pela cisão entre razão e instinto, proveniente da metafísica socrático-platônica, mas que, como cosmovisão, segue marcadamente presente no mundo moderno – e, inclusive, na filosofia de Schopenhauer. Como bem observa Ramacciotti (2012, p. 74),

há dois grandes problemas herdados pela cultura e pela ciência moderna do racionalismo socrático: (1) a fundamentação metafísica dos valores a partir do dualismo de mundos; e (2) o dualismo entre a mente e o corpo, que sustenta a separação entre homem/cultura e natureza.

Com a perspectiva fisiológica, o filósofo alemão busca um modo de pensar baseado não em fundamentações imprecisas e improváveis, mas afim com a realidade factual do homem e de sua natureza, – esse ser extremamente complexo que não pode simplesmente ser dividido em corpo, alma e espírito, porque é um só *ser* ainda que tenha diferentes expressões, portanto: corpo-alma-espírito.¹²³ É assim como o filósofo passa a analisar as “entrelinhas” do fazer filosófico, como bem expressa em *Para além do bem e do mal* (1886):

Depois que atentei por tempo o bastante para as entrelinhas e para o manejo dos filósofos, digo a mim mesmo: deve-se incluir a maior parte do pensamento consciente entre as atividades instintivas, e inclusive no caso do pensamento filosófico [...]. Assim como o ato do nascimento pouco interessa a todo o processo e progresso da hereditariedade, assim tampouco “estar consciente” é *oposto* em qualquer sentido decisivo ao que é instintivo – a maior parte do pensamento consciente de um filósofo é secretamente guiada e compelida a determinados rumos pelos seus instintos. Mesmo por trás de toda lógica e de sua aparente soberania de movimentos se encontram valorações, falando mais claramente, exigências fisiológicas de conservação de uma determinada espécie de vida (JGB/BM *Dos preconceitos dos filósofos* § 3, grifo do autor).

Por mais que se entenda o pensar como um exercício da independência espiritual, Nietzsche o concebe como um fato essencialmente subordinada à saúde do corpo como um todo, e, portanto, um ato que externaliza, sob signos conscientes, impulsos de natureza puramente instintiva. É assim como Nietzsche, querendo entender as razões da razão, parte por um sendeiro que lhe conduz à sua própria destinação filosófica. A partir da dimensão fisiológica, o filósofo comenta a sua postura diante dos objetos aos quais aborda: “o fisiólogo exige a **extirpação** da parte degenerada, renega qualquer solidariedade com o degenerado, é quem está mais distante de mostrar piedade com ele” (EH/EH *Aurora* § 2, grifo do autor). Como fisiologista, Nietzsche se sente obrigado a olhar para a “parte degenerada” sem se compadecer dela, pois, é claro, quer curá-la; isso se faz necessário para que alcance a “extirpação da parte corrompida” tanto de sua filosofia quanto daquilo a que se propõe tratar. Pois a decadência deixa sempre um sinal inequívoco ao fisiologista:

¹²³ Cf. NIETZSCHE, Friedrich. *Assim falou Zaratustra*. I, Dos desprezadores do corpo.

O sinal decisivo no qual se revela que o sacerdote – inclusive os sacerdotes **mascarados**, os filósofos – tornou-se senhor absoluto de tudo e não apenas de uma determinada comunidade religiosa, de que a moral da *décadence*¹²⁴, a vontade para o fim, vale como moral **em si**, é o valor incondicional atribuído em todo lugar àquilo que é altruísta, e a hostilidade àquilo que é egoísta¹²⁵ (EH/EH *Aurora* § 2, grifos do autor).

A idiossincrasia pessimista romântica com a sua “vontade para o fim”, ou, mais precisamente, o seu “niilismo”, esconde por entre os véus da razão valores contrários à vida; logo, valores decadentes. Aliás, traz à tona o fato de que “a mor<al> [está] a serviço das funções fisiológicas” (NF/FP *Primavera de 1880* 2 [55], tradução nossa).¹²⁶ Assim, tudo é questão de valor, se são valores ascendentes ou valores decadentes os que impulsionam a vida. Segundo Frezzatti Junior (2017, p. 115), Nietzsche quer descobrir se essa ou aquela moral, ideologia, filosofia, arte etc. – como se quiera chamar – vê “[...] a vida enquanto processo contínuo de autossuperação ou se a nega”.

Até agora se acreditou sem grandes preocupações no pensamento metafísico como sinal inequívoco de verdade, como se a certeza da verdade pudesse trazer a verdade da certeza; e essa confusão é comum. Mas a “verdade”, como aquilo que *é*, jamais deve ser confundida com a “crença”, a “certeza”, como aquilo que se supõe enfaticamente que *seja*; são coisas absolutamente distintas, que podem ou não estar correlacionadas em um dado enunciado. Não obstante, fora por essa crença na verdade que o homem erigiu a existência e toda uma rede de instituições que fazem as vezes da “verdade” suposta – como a ciência, por exemplo. Essa crença parte do entendimento de que,

em primeiro lugar, existe o princípio metafísico de que o começo, a origem, a base de surgimento contém toda a verdade, de que ali está o verdadeiro Ser, a integridade, a pureza, a plenitude. Se a origem contém a verdade, como pressupõe o pensamento metafísico, importa redescobrir no fervilhar do tempo e nas formas corporificadas o padrão original e a verdadeira estrutura (SAFRANSKI, 2001, p. 155).

Levando-se em conta que “possa” ser realmente assim como se pressupõe, Nietzsche considera que isso não significa que a vida *deva necessariamente* ser caracterizada a partir de critérios contrários a ela. Pois entende que, ao voltar os olhos a um suposto princípio metafísico,

¹²⁴ O conceito nietzschiano de decadência deve ser compreendido sempre sob uma perspectiva psicofisiológica. Conforme esclarece Bittencourt (2010, p. 124), “o termo ‘fisiologia’ no contexto da filosofia de Nietzsche pode ser compreendido como um processo orgânico do corpo humano que agrega diversas modalidades de expressão nas suas experiências vitais; nessas condições, a noção nietzschiana de ‘fisiologia’ está associada aos processos de assimilação e regulação do organismo como um todo e aos instintos e atividades que potencializam ou diminuem a sua vitalidade, incluindo assim tanto o âmbito ‘físico’ (digestão, circulação sanguínea, ruminação, etc.), quanto o âmbito ‘psíquico’ (os afetos, os instintos, os estímulos nervosos, etc.)”.

¹²⁵ *Egoísmo* aqui entendido em seu sentido mais caro: afirmação do indivíduo e dos seus valores psicofisiológicos, não simplesmente *desprestígio ao outro* como o termo costuma remeter.

¹²⁶ “La mor<al> al servicio de las funciones fisiológicas” (NF/FP *Primavera de 1880* 2 [55]).

a uma suposta verdade, o homem deixa de experimentar o seu próprio *ser* aqui – como quem abandona conscientemente o seu deus no vale com a intenção de encontrá-lo no topo do monte.¹²⁷

Sentido, importância e verdade não residem nem na origem nem no objetivo. A realidade é tudo o que está a caminho. E nós próprios também estamos a caminho. Reconhecemos o que se modifica e finalmente percebemos que não apenas o conhecido, mas também o conhecer mesmo, é algo que se modifica (SAFRANSKI, 2001, p. 156).

Enfim, nem mesmo os filósofos de maior prestígio reconheceram que, como aponta Safranski (2001, p. 156), “[...] a capacidade humana de conhecer tem uma longa pré-história biológica”, que à medida que o homem tece os saberes a respeito de si e do mundo, a sua capacidade de conhecer vai se aperfeiçoando de forma análoga. E é a partir do fio condutor da fisiologia, portanto, que Nietzsche consegue propor certa reflexão sobre os valores essenciais obscurecidos pelas ideias. Exigindo de si mesmo coerência, o filósofo não parte de qualquer pressuposto metafísico para criticar a validade da metafísica, mas parte de “fatos”. É aí que reside a originalidade do seu pensamento, e é a partir daí também que a sua reflexão estética vai ganhando aquele contorno de uma “estética fisiológica”.

Neste sentido, pode-se colocar ainda o seguinte questionamento: o que melhor distingue então o pensamento de Nietzsche, que mesmo de forma embrionária já está presente em sua obra inaugural, em relação ao pensamento schopenhaueriano do qual o filósofo teve tanta influência? “[...] *Ver a ciência com a óptica do artista* [...]” (GT/NT *Tentativa de autocrítica* § 2, grifos do autor). Ora, ver a ciência sob perspectivas artísticas e criadoras é compreender que os significados objetivos dos postulados e suas pretensões derradeiras têm por base valores subjetivos irrevelados. Ver com a ótica do artista é perquirir antes os motivos fisiológicos primeiros que se encantar com os enunciados da razão. E mais: é ver até mesmo a ciência como uma projeção perspectivística, semelhante a qualquer obra de arte; pois é verdade que “[...] toda a vida repousa sobre a aparência, a arte, a ilusão, a óptica, a necessidade do perspectivístico e do erro” (GT/NT *Tentativa de autocrítica* § 5), embora o preocupante não seja isso, mas, sim, que *tipo de perspectiva* se projeta: se uma perspectiva que engrandece e torna nobre a vida, ou uma que a menospreza e a torna vil.

¹²⁷ Cf. HEIDEGGER, Martin. **Ser e tempo**. – O projeto heideggeriano em geral é um esforço nessa direção. A metafísica proposta por Heidegger neste livro colabora com a ideia de Nietzsche a respeito da ruptura que a metafísica ocidental provocou entre o *ser* e o *ente*.

2.1.4 Para uma Crítica a Schopenhauer

Criticar é apontar, é evidenciar características significantes e, por isso, dignas de reflexão. O ato de criticar autêntico passa primeiramente pelo refinamento da consciência daquele que critica; portanto, deve-se saber criticar. A crítica de Nietzsche à filosofia schopenhaueriana (porque é consensual que uma crítica deve ser dirigida a coisas e não a pessoas) é pontual e, antes de tudo, é uma *autocrítica* de quem operou o seu próprio pensamento em correspondência com os mesmos princípios. Por conseguinte, é muito mais um expediente destinado à emancipação filosófica, que visa tensionar ideias emprestadas a fim de consolidar bases próprias.

Dentre os aspectos mais relevantes da filosofia schopenhaueriana que Nietzsche questiona está a ideia de uma *vontade única*.

[...] (“Todas as causas são apenas causas eventuais da manifestação da vontade nesse tempo e nesse lugar”, “A vontade de vida está presente em cada ser, também no mais ínfimo, de forma inteira e não dividida, tão completamente quanto em todos os seres que formam, são e serão, tomados em seu conjunto”) [...] (FW/GC II § 99).

De acordo com essa concepção, Schopenhauer estaria promulgando a ideia de que, de um modo geral, até um indivíduo fraco, débil e impotente seria a representação de uma potência incomensurável chamada “vontade de vida”; pois, segundo este, ainda que “a vontade aparece num dado indivíduo mais violentamente, em outro mais fracamente [...]”, “em todos, o que vive e aparece é uma única e mesma vontade, cujas aparências, entretanto, combatem ente si e se entredevoram” (SCHOPENHAUER *O mundo como vontade e como representação* § 51). Conforme este filósofo, a *vontade única* deve ser reconhecida em todas as manifestações da natureza, – até as mais débeis e fracas. Entretanto, esta é uma generalização que pode ter consequências desastrosas ao se justificarem, em nome da “vontade de vida universal”, atitudes que vão contra a própria vida, como o niilismo, por exemplo; tudo isso, “[...] graças ao furor filosófico da generalização: pois dessa vontade faz-se uma metáfora poética, quando se afirma que todas as coisas da natureza teriam vontade [...]” (MA/HH II *Opiniões e sentenças diversas* § 5). Ou seja, é necessário perceber que, diferentemente da tese schopenhaueriana, a vontade em sua plenitude não é algo que possa ser generalizado como atributo universal, aplicando-se os seus predicados a todos os entes sem distinção; pois, desse modo, se estaria também consentindo com atitudes que evidenciam o inverso de uma *vontade de vida*, o desprezo pela vida, como se fossem também o exercício daquela mesma vontade soberana, – “[...] o que, segundo a descrição que se faz dessa vontade-toda-uma, significa tanto quanto querer

absolutamente o *estúpido Diabo* como Deus [...]” (MA/HH II *Opiniões e sentenças diversas* § 5, grifos do autor). Ora, a vontade como força de vida só pode ser evocada por aqueles sujeitos que sejam, de fato, capazes de pôr a sua vontade acima de qualquer adversidade para, através dela, criar melhores condições de existência. Sendo assim, Nietzsche esclarece:

O instinto de conservação, ou amor pela vida, ou é algo inteiramente consciente ou é apenas uma palavra obscura e confundente para outra questão completamente distinta: a de que queremos evitar o *desprazer* a todo o custo, e, em troca, nós aspiramos ao prazer. Agora, este fato universal de todo o mundo animado não é, em qualquer caso, nenhum fato primordial e necessário, como Schopenhauer supõe da vontade de viver: – evitar o desprazer, buscar o prazer, pressupõem a existência de experiência e esta, por sua vez, a do intelecto. – A intensidade da voluptuosidade não demonstra a vontade de viver, mas a vontade de prazer. O grande medo ante a morte, com o qual Schopenhauer também argumenta a favor de sua hipótese da vontade, tem sido amplamente cultivada durante um longo período de tempo por várias religiões, que consideram a morte como a hora decisiva; assim é como dito temor se *incrementou* tanto por aqui como por lá. Mas no caso em que se contemple com independência de tudo isso, não deve ser senão medo de *morrer*, quer dizer, medo da *dor* concomitante, uma dor não provada e que talvez seja imaginada como algo muito grande, bem como as perdas que sucedem ao morrer. Não é verdade que se queira a existência a todo o custo, p. ex., não como os animais, aos quais Schopenhauer gosta tanto de se remeter para corroborar o imenso poder da vontade de viver universal (NF/PF *Finais de 1876-verão de 1877* 23 [12], grifos do autor, tradução nossa).¹²⁸

Diferentemente dos animais aos quais se poderia, sim, imputar o instinto de conservação como uma “vontade de viver”, os entes humanos, em contrapartida, através da ponderação buscam, em geral, a satisfação do prazer e o distanciamento do desprazer; de modo que se poderia entender essa relação humana para com o prazer não como uma “vontade de conservação” ou “vontade de vida”, mas como uma “vontade de satisfação”; – tese esta que mais tarde Nietzsche desenvolverá como *vontade de poder*. Neste sentido, poder-se-ia até mesmo afirmar que o temor ao desprazer, isto é, a vontade de não sofrer (a vontade negativamente entendida), e a vontade de poder (positivamente entendida) sejam as duas faces da mesma “moeda”, ou, melhor dizendo: sejam diferentes objetivações de uma mesma vontade,

¹²⁸ “El instinto de conservación, o amor a la vida, o bien es algo del todo consciente o es sólo una palabra oscura y confundente para otra cuestión bien distinta: la de que queremos evitar el *displacer* a toda costa, y, en cambio, aspiramos al placer. Ahora bien, este hecho universal de todo el mundo animado no es, en cualquier caso, ningún hecho primordial y originario, como Schopenhauer supone de la voluntad de vivir: – evitar el *displacer*, buscar el placer, presuponen la existencia de la experiencia y ésta, a su vez, la del intelecto. – La intensidad de la voluptuosidad no demuestra la voluntad de vivir, sino la voluntad de placer. El gran temor ante la muerte con el que Schopenhauer argumenta asimismo a favor de su hipótesis de la voluntad, ha sido ampliamente cultivado durante un largo espacio de tiempo por diversas religiones, que consideran la muerte como la hora decisiva; así es como dicho temor se ha *incrementado* tanto por aquí y por allá. Pero en el caso de que se contemple con independencia de todo ello, no resulta ser sino miedo al *morir*, es decir, miedo al *dolor* concomitante, un dolor no probado y que quizá se imagina demasiado grande, así como a las pérdidas que sobrevienen al morir. No es verdad que se quiera la existencia a toda costa, p. ej., no como los animales, a los que Schopenhauer gusta tanto de remitirse para corroborar el imenso poder de la voluntad de vivir universal” (NF/PF *Finales de 1876-verano de 1877* 23[12], grifos do autor).

ainda que somente uma possa ser compreendida como representante daquela “*vontade de vida*” soberana, afirmativa: posto que afastar o desprazer não significa “*vontade de vida*”.¹²⁹

Em oposição a Schopenhauer ofereço as seguintes teses. Primeira: para que surja a vontade, é necessária antes uma ideia de prazer e desprazer. Segunda: o fato de um estímulo veemente ser sentido como prazer ou desprazer está ligado ao intelecto *interpretante*, que, é certo, em geral trabalha nisso de modo inconsciente para nós; e o mesmo estímulo pode ser interpretado como prazer ou desprazer. Terceira: apenas nos seres inteligentes há prazer, desprazer e vontade; a imensa maioria dos organismos não tem nada disso (FW/GC III § 127, grifo do autor).

Outra perspectiva schopenhaueriana que lhe parece equívoca é a de *negação do indivíduo*, que anuncia: “(‘Todos os leões são, no fundo, um só leão’, ‘A pluralidade dos indivíduos é uma aparência’ [...])” (FW/GC II § 99). Deve-se notar aqui a incompatibilidade deste pensamento com a pertinente percepção de que, negando-se a individualidade, estaria-se, em primeiro lugar, negando também a humanidade, posto que as partes formam o todo; em segundo lugar, estaria-se submetendo a facticidade da existência individual a uma ideia metafísica de “humanidade”. Ora, abrir mão da noção de individualidade em função de um pressuposto metafísico de humanidade é deveras contraditório. Ao se desconsiderar o indivíduo como partícula daquela, desconsiderar-se-ia também, como consequência, a determinação real de humanidade, já que não há humanidade sem indivíduos. Por outro lado também, aceitar a eminência da ideia de humanidade, e em função disso reprovar a noção de individualidade, significa subordinar as capacidades e peculiaridades intrínsecas de cada indivíduo aos anseios de uma força absurda e caótica, que é como, de fato, apresentam-se os interesses da pluralidade de indivíduos chamada “humanidade”.

Outra questão bastante relevante é a exaltação schopenhaueriana do *gênio*, como nas seguintes afirmações: “(‘Na contemplação estética o indivíduo não é mais indivíduo, mas puro sujeito do conhecimento, sem vontade, sem dor e atemporal’; ‘Ao absorver-se inteiramente no objeto contemplado, o sujeito se torna esse próprio objeto’)” (FW/GC II § 99). A concepção schopenhaueriana, aqui posta em evidência, demonstra como aquela atitude romântico-pessimista de renúncia apregoa juízos sobre a arte e sobre a finalidade da contemplação estética que a caracterizam como um *quietivo* do querer; pois, substituindo a noção de gozo estético por uma caracterização inteiramente apática de arte, o filósofo conecta a experiência artística a um processo de negação da vontade. E o gênio seria justamente esse sujeito ideal, que consegue se desligar do mundo para conceber, como “puro sujeito do conhecimento”, a “coisa em si”, a

¹²⁹ Portanto, “temor (negativamente) e vontade de poder (positivamente) explicam o nosso grande respeito às opiniões dos homens” (NF/FP *Finais de 1876-verão de 1877* 23 [63], tradução nossa).

“verdade”; de modo que Schopenhauer também sugere o conceito de “verdade” como decorrente de uma ideia suprassensível. Ademais, não é só a noção de renúncia propriamente dita que está sugerida aí, mas também, e principalmente, a ideia de satisfação no e através do conhecimento. Ao que Nietzsche redargui:¹³⁰

A “pura alegria do conhecimento” não é senão a satisfação pelo obstáculo eliminado. Sempre deve lhe preceder uma aspiração; como ocorre em todo âmbito prático. Aqui também o trabalho é o elemento mediador entre carência e gozo.

O “sujeito puro do conhecimento” é uma quimera. Pois todas as manifestações do ser humano, ações ou pensamentos, têm em comum o êxito e o fracasso. No âmbito da teoria, o mal se apresenta na forma de erro. A decepção puramente teórica não deve ser considerada como um mal.

O erro é em si mesmo um mal? Acaso não seriam tão somente as consequências práticas de representações falsas? Enquanto se tome uma representação por verdadeira, ela não é diferenciável, em absoluto, em seu efeito sobre o ânimo, de uma autêntica verdade. Os preconceitos podem igualmente nos fazer tanto felizes como infelizes; pense-se na beatitude como fruto das supertições.

Muitas ilusões benéficas, como p. ex. a de um deus bom e amável podem ser tidas por mais valiosas que a verdade (NF/FP *Verão de 1875* 9 [1], tradução nossa).¹³¹

O que o filósofo bem reforça aqui, fazendo forte oposição à ideia de “alegria do conhecimento”, é que a validade do conhecimento enquanto possibilidade de satisfação não depende da veracidade desse conhecimento, posto que um juízo equívoco pode despertar tanta ou mais satisfação que um juízo verdadeiro. Sendo assim, a “alegria do conhecimento” está antes vinculada à satisfação com a “resolução” de um determinado conflito do que relacionada com a correção de um juízo. De sorte que é possível ser feliz até mesmo crendo em representações falsas. Apesar disso, Schopenhauer faz crer no conhecimento puro através da libertação da vontade, como se a satisfação com o conhecimento fosse decorrente de um processo cognitivo perfeito onde, enfim, o querer viesse a ser mitigado. Como bem observa Felipe Thiago dos Santos (2015, p. 29), o filósofo

[...] confere a esse outro lado do mundo – o da Vontade – uma positividade ontológica. Ou seja, diante do mundo entendido como representação de um sujeito cognoscente,

¹³⁰ Todo o longo fragmento 9 [1] resume as ideias do livro *O valor da vida*. Uma consideração filosófica, de Eugen Dühring (1833-1921), acompanhadas de alguns comentários de Nietzsche.

¹³¹ “‘La pura alegría del conocimiento’ no es sino la satisfacción por el obstáculo eliminado. Siempre debe precederla una aspiración; como ocurre en todo lo práctico. También aquí el trabajo es el elemento mediador entre carencia y goce”.

“El ‘sujeto puro del conocimiento’ es una quimera. Pues todas las manifestaciones del ser humano, acciones o pensamientos, tienen en común el éxito y el fracaso. En el ámbito de la teoría, el mal se presenta bajo la forma del error. El desengaño puramente teórico no ha de considerarse como un mal”.

“El error, ¿es en sí mismo realmente un mal? ¿Acaso no lo son tan solo las consecuencias prácticas de representaciones falsas? Mientras una representación se tiene por verdadera, no es diferenciable en absoluto, en su efecto sobre el ánimo, de una auténtica verdad. Los prejuicios pueden hacernos por igual tanto felices como infelices; piénsese en la beatitud como fruto de las supertições”.

“Muchas ilusiones benéficas, como p. ej. la de un dios bueno e amable, pueden tenerse por más valiosas que la verdad” (NF/FP *Verano de 1875* 9 [1]).

a Vontade se determina enquanto essência última das coisas. Logo, essa Vontade não se submete aos princípios da razão, isto é, não se sujeita às formas puras da intuição. Uma das formas de se ver para além do “véu de maia” é a contemplação artística, mais especificamente, através da música. Em outras palavras o gênio (artista criador) nos abre um buraco neste véu para que contemplemos o mundo tal como ele é.

Destarte, através do elogio ao gênio como modelo de homem resignado, de puro sujeito do conhecimento, Schopenhauer estaria incentivando à resignação da vontade como forma de consecução da verdade. E em *Aurora* (1881), Nietzsche questiona: “o que é a resignação? É a mais cômoda posição de um doente que por muito tempo agitou-se, em meio a suplícios, para *encontrá-la*, que desse modo *fatigou-se* – e então a encontrou” (M/A V § 518, grifos do autor). A resignação é antes sintoma de decadência, de cansaço e impotência que indício de saúde e capacidade criativa para a superação. E o que move o sujeito criativo, o *gênio* – no vocabulário schopenhaueriano –, não é, de forma alguma, o conhecimento de uma verdade, mas, isto sim, a necessidade imposta por um querer arrebatador, que, *quando e se* satisfeito, traduz-se em pura alegria e êxtase dionisíaco.

Quando se desvia a seriedade da autoconservação, da fortificação do corpo, **quer dizer, da vida**, quando se faz da anemia um ideal, quando se constrói “a salvação da alma” sobre o desprezo ao corpo, o que é isso se não¹³² uma **receita** para a *décadence*? – A perda do equilíbrio, a resistência contra os instintos naturais, em uma palavra, a “ausência de si” – tudo isso foi chamado de **moral** até agora... (EH/EH *Aurora* § 2, grifos do autor).

De acordo com Nietzsche, a filosofia schopenhaueriana estaria, de certo modo, fazendo apologia a valores decadentes, a valores que menosprezam a existência; teria de fundo uma *moral da decadência*. E esses valores, ademais, estariam relacionados ao desenvolvimento de instintos de negação aos valores propriamente fundamentais da vida, como o corpo, por exemplo. Contudo, Daniel Huppés (2012, p. 45) aponta ainda outro elemento:

O que decorre do pensamento schopenhaueriano é a ética da compaixão: apesar do egoísmo intrínseco aos homens, as ações consideradas como dotadas de valor moral são unicamente aquelas que levam em consideração os demais indivíduos. Schopenhauer considera que a compaixão é algo naturalmente bom.

Por traz dos juízos aparentemente mais bem intencionados e, metafisicamente, “corretos” se escondem e são escondidas valorações de desprezo pela vida, como a *compaixão*.

[...] O absurdo da *compaixão* e da ruptura, que ela tornou possível, do *principii individuationis* [princípio da individuação] como fonte de toda moralidade; e também

¹³² Cf. NIETZSCHE, Friedrich. **Digitale Kritische Gesamtausgabe Werk**. – Segundo a versão crítica em alemão, a frase “[...] was ist das Anderes, als ein *Recept* zur *décadence*?” deveria ser traduzida como “[...] o que é isso *senão* [grifo nosso] uma *receita* para a decadência?”; portanto: “*senão*” ao invés de “*se não*”, como propõe Marcelo Backes.

afirmações tais como “A morte é realmente o objetivo da existência”, “Não podemos negar *a priori* a possibilidade de que um efeito mágico não pudesse emanar de alguém que já morreu” [...] (FW/GC II § 99, grifo do autor).

Nietzsche compreende a compaixão, no sentido de renúncia de si em função de outrem, como um sentimento depressivo – em relação à sadia individualidade –, um sentimento de “tomar para si” a “dor alheia” de forma irreflexiva. Enquanto a compaixão seja entendida como um “assumir estados emocionais alheios” à custa de esquecimento de si, ou seja, provocando uma “ruptura” na sadia individualidade, ela sempre será um “absurdo”. Devido a isso, afirma Huppés (2012, p. 45), “acreditar que as ações por compaixão são possíveis é ficar limitado às aparências, pois a verdadeira motivação de uma ação decorre de interesses particulares”.

Observemos as crianças que choram e gritam *a fim* de inspirar compaixão, e por isso aguardam o momento em que seu estado pode ser visto; tenhamos contato com doentes e pessoas mentalmente afligidas, e perguntemos a nós mesmos se os eloqüentes (sic) gemidos e queixumes, se a ostentação da infelicidade não tem o objetivo, no fundo, de *causar dor* nos espectadores [...] (MA/HH I § 50, grifos do autor).

Ora, o sofredor que procura suscitar com-paixão em seus espectadores tem interesse nisso, quer sentir prazer nem que seja à custa desse seu estado mórbido; “de modo que a sede de compaixão é uma sede de gozo de si mesmo, e isso à custa do próximo [...]” (MA/HH I § 50). Denota-se nesse caso, além do mais, que há uma autoentrega ao estado de necessidade com o objetivo de compungir os demais, e não, justamente, uma ação proativa no sentido de tentar transcender a condição. Desta forma, Huppés (2012, p. 56) observa:

De acordo com o pensamento nietzschiano, a compaixão é uma ferramenta que tanto os fracos como os fortes fazem uso. Em relação aos fracos e sofredores é um poder de despertar piedade nos outros que resulta em vantagens para estes; no que diz respeito aos fortes é uma maneira de exercitar sua força, bem como seu sentimento de superioridade, praticar a compaixão para com aqueles que sofrem. Em suma, pode-se postular que não importa de que maneira os homens agem, eles sempre possuem motivações egoístas: seja para dominar os demais ou com o intuito de intensificar o sentimento de prazer particular.

O que Nietzsche quer com essas discussões todas? Trazer à tona “[...] os embaraços e subterfúgios místicos de Schopenhauer, nos lugares em que o pensador factual se deixou seduzir e estragar pelo vaidoso impulso de se arvorar em decifrador do mundo [...]” (FW/GC II § 99), ainda que reconheça “o seu duro senso dos fatos, sua honesta vontade de clareza e razão [...]”, “[...] o vigor de sua consciência intelectual [...]”, “[...] sua limpeza em questões da Igreja e do Deus cristão [...]”, “[...] suas imortais teorias da intelectualidade da intuição, da aprioridade da lei causal, da natureza instrumental do intelecto e da não liberdade da vontade [...]” (FW/GC II

§ 99). À parte os aspectos construtivos aqui muito bem evidenciados, o filósofo trágico não deixa de ressaltar que fora logo o romantismo de Schopenhauer – o seu “embaraço” e os seus “subterfúgios místicos” – aquilo que mais se soube apreciar da filosofia schopenhaueriana. – Mas “[...] falemos [agora] do mais famoso dos schopenhauerianos vivos, de Richard Wagner” (FW/GC II § 99).¹³³

2.2 O WAGNERIANISMO

O despreendimento espiritual que Nietzsche busca através da autorreflexão tem como finalidade clarificar o seu pensamento. Isso é necessário para que encontre aquele sendeiro que possa, enfim, conduzi-lo à sua derradeira destinação filosófica, mas também, de forma mais específica, à formulação do seu pensamento estético como *fisiologia da estética*. Assim sendo, é justamente através de um olhar distanciado, observador, de uma atitude científico-reflexiva que o filósofo adquire, pouco a pouco, um ponto de vista mais amplo e mais profundo sobre os problemas aos quais se prontifica a tratar. Em relação a essas metamorfoses pelas quais a sua filosofia passa, especialmente a partir de *Humano, demasiado humano I e II*, Nietzsche se refere aos dois livros com este título e esclarece o processo:

Que agora, após seis anos de convalescência, as mesmas obras sejam bem acolhidas juntas [...], tomadas conjuntamente, talvez transmitam de modo mais nítido e forte o seu ensinamento – uma doutrina de saúde, que pode ser recomendada como *disciplina voluntatis* [disciplina da vontade] às naturezas mais espirituais da geração que agora ascende. Nelas fala um pessimista que frequentemente ficou exasperado, fora de si, mas sempre voltou a si, um pessimista, portanto, com boa vontade em relação ao pessimismo – e, assim, não mais um romântico: como? um espírito versado na serpentina arte de mudar de pele não deveria poder dar uma lição aos pessimistas de hoje, que ainda se acham todos eles sob o perigo do romantismo? E ao menos lhes mostrar como – se *faz*?... (MA/HH II *Prólogo* § 2, grifo do autor).

Esse período transitório pode ser comparado a um delicado processo de convalescência, no qual enfim se passa a ter boa vontade para consigo mesmo, e, portanto, a criticar a sua própria postura como “pessimista romântico”, isto é: como sofrente, *decadente*. Se o sofrimento é inevitável e inerente à vida, deve-se então, de uma vez por todas, entender que não há melhor remédio para o sofrimento que subordiná-lo a uma vontade férrea (trágica) capaz de transformar até a dor em regozijo e plenitude; – com a dor se cura o pessimismo.

Queixa-se de que nada lhe agrada?
Ainda aqueles caprichos, meu amigo?
Vendo-o praguejar, chorar, escarrar,

¹³³ Deve-se lembrar que este livro II de *A gaia ciência* fora escrito em 1882, e Richard Wagner faleceu no ano seguinte, em 1883.

Perco a paciência e a alegria.
 Ouça meu conselho! Decida-se um dia
 A engolir um belo e gordo sapo
 Rapidamente e sem olhar! –
 A sua dispepsia ele vai curar! (FW/GC *Prelúdio em rimas alemãs* § 24)

Diante da perspectiva romântica, doentia, o filósofo sugere um tratamento, dir-se-ia, trágico: prescreve a aceitação incontestada do destino caracterizada pelo *amor fati* como uma terapia libertadora de dogmas e de pretensões depreciativas da vida, que, em última instância, devem ser consideradas como enfermidades. Como pessimista convalescente, isto é, como um pessimista trágico, Nietzsche se vê obrigado a se distanciar de tudo aquilo que professe a doença acima da saúde. – “De fato, já era tempo de *dizer adeus*; e logo tive a prova disso. Richard Wagner, aparentemente o grande vitorioso, na verdade um romântico desesperado e emurchecido, prostrou-se repentinamente diante da cruz cristã, desamparado e alquebrado...” (MA/HH II *Prólogo* § 3, grifos do autor).¹³⁴

O filósofo se desilude com o verdadeiro Wagner e o verdadeiro Bayreuth ao perceber que havia imaginado um Wagner e um teatro de Bayreuth maiores que os reais. Afirma:

Meu retrato de Wagner ultrapassa-o, eu havia descrito um *monstro ideal*, mas que talvez tivesse condições de inflamar os artistas. O verdadeiro Wagner, o verdadeiro Bayreuth, parecia-me a pior e última cópia de uma água-forte em papel barato. Minha necessidade de ver pessoas reais e seus motivos foi muito estimulada por essa experiência vergonhosa (NF/FP *Primavera-verão de 1878* 27 [44], grifos do autor).

Na verdade, o “retrato” que Nietzsche pintou desses dois retratava, assim como também fizera em relação à filosofia de Schopenhauer, uma projeção *sua*, uma imagem *sua* e uma busca espiritual também *sua*: “[...] uma visão do meu próprio futuro [...], a minha história mais íntima, incluído meu **vir-a-ser**. E antes de tudo minha **promessa!**...” (EH/EH *As extemporâneas* § 3, grifos do autor). Havia projetado neles aquilo que o seu destino exigia que ele mesmo o fizesse. Mas o que era realmente o que Nietzsche esperava da música e do projeto de renovação wagnerianos? Conforme Jamile Queiroz Gomes (2017, p. 176):

Nietzsche inicialmente atribuiu ao dionisíaco o aspecto retumbante de chacoalhar a cultura de sua falsa calma e acreditou que Wagner era aquele que entendia o passado grego assim como ele: uma fonte viva capaz de ecoar na cultura coetânea e rasgar a superficialidade filisteia. No entanto, aspectos ambíguos e dúbios da postura criadora de Wagner não passaram despercebidos a (sic) Nietzsche, ao mesmo tempo em (sic) que progressivamente se afastava dos aspectos schopenhauerianos do início da sua

¹³⁴ Nietzsche faz alusão à obra *Parsifal*, de Wagner, encenada em 1882. Apesar da forte crítica de Nietzsche ao cristianismo e, segundo ele, à apologia de *Parsifal* a ideais cristãos decadentes, não serão tratadas aqui as teses do filósofo a esse respeito por mais que sejam significantes para a compreensão de todo o sentido da ruptura entre o filósofo e o compositor. Antes, valorizar-se-á, como proposto, o aspecto estético *fisiológico* das críticas desenvolvidas à arte wagneriana.

filosofia, desenvolvendo uma análise sobre a moral do ponto de vista genealógico. A visita ao teatro de Bayreuth foi fundamental para marcar sua decepção.

2.2.1 Considerações Sobre o Projeto de *Bayreuth*

A decepção de Nietzsche com Bayreuth, e o seu subsequente afastamento em relação a Wagner, começa a se acentuar a partir do verão de 1876, nas semanas antecedentes aos primeiros festivais que lá ocorreriam. Nesse momento, também, a saúde do filósofo começa já a dar sinais de desgaste, reagindo frequentemente “[...] com enfermidades quando era iminente uma visita aos Wagner” (SAFRANKI, 2001, p. 125). Mas o quadro só piorava. E qual a razão desse adoecimento? “Meu erro foi ter ido a Bayreuth com um ideal: por isso tive que experimentar o mais amargo dos desenganos. O excesso de feiúra, de desfiguração, de especiarias fortes me provocou uma violenta repulsão” (NF/FP *Verão de 1878* 30 [1], tradução nossa).¹³⁵ Esse “amargo desengano” era decorrente do fim de uma esperança: a esperança do estremecimento da Alemanha que o projeto artístico wagneriano havia lhe afigurado; de renascimento do espírito trágico através de uma reforma do teatro e através da música dionisíaca. Essa esperança, no entanto, vai sendo dissolvida aos poucos com a constatação de que Wagner não era tudo aquilo que Nietzsche havia imaginado, nem Bayreuth era o epicentro de uma autêntica revolução cultural. Mas o que motivou Wagner a mudar de rumos?

Nietzsche reconhece a influência da filosofia schopenhaueriana como um dos principais fatores que levaram ao declínio de Wagner e à conseqüente não irrupção do espírito trágico na cultura. E foram noções como *vontade*, *gênio*, *compaixão* etc., tão apreciadas pelo compositor, que acentuaram esse processo. Interessante nisso tudo é a tremenda contradição na qual o compositor se coloca; pois, muito embora os heróis de Wagner promulguem “[...] a inocência do mais elevado amor a si, a crença na grande paixão como algo bom em si, ou numa palavra, o que há de siegfriediano no semblante dos seus heróis” (FW/GC II § 99), mesmo assim, com personagens nada schopenhauerianos, o compositor acreditava estar dando vida à filosofia de Schopenhauer.¹³⁶ Devido a isto, Nietzsche assinala:

¹³⁵ “Mi error fue haber ido a Bayreuth con un ideal: por eso tuve que experimentar el más amargo de los desengaños. El exceso de fealdad, de desfiguración, de especias fuertes me provocó una violenta repulsión” (NF/FP *Verano de 1878* 30 [1]).

¹³⁶ Siegfried, o herói wagneriano, representa o herói trágico para Nietzsche, uma contraposição à filosofia romântica de Schopenhauer. De acordo com Giuliano Campioni (2007, p. 45-46), Siegfried “é o tema do herói que vive na leveza e na plenitude do amor da imediata vitalidade instintiva e, por isso, não conhece o medo. A filosofia que exprime Siegfried é aquela que ‘destrói os deuses, contra a qual se despedaça a lança de Wotan’. Nietzsche continuará a valorizar Siegfried, dando-lhe um papel filosófico central, insubstituível também quando cobrirá de sarcasmos os outros heróis e heroínas wagnerianas”. É neste sentido, também, que Nietzsche considera que os instintos de Wagner sejam verdadeiras confusões, pois o compositor mescla sem pudor elementos, dir-se-ia, dionisíacos (afirmativos) com outros de natureza negativa, como, por exemplo, a renúncia.

Todo cuidado é pouco para evitar nos aborrecermos com um artista por uma eventual, talvez infeliz e pretensiosa dissimulação; não esqueçamos que os queridos artistas são e têm de ser todos eles um pouco atores, e que sem atuar dificilmente aguentariam por muito tempo. Permaneçamos fiéis a Wagner naquilo que nele é vero e original – e isto permanecendo nós mesmos, seus discípulos, fiéis ao que em nós é vero e original. Admitamos seus caprichos e convulsões intelectuais, apreciemos com justiça que estranhos alimentos e necessidades uma arte como a sua pode ter, para que viva e cresça! Não importa que como pensador ele frequentemente esteja errado; justiça e paciência não são para ele (FW/GC II § 99).

Independentemente de uma corrupção do senso de justiça em Wagner, à qual se deve contrapor o melhor que há neste compositor, isto é: aquilo que de autêntico há nele, Nietzsche se decepciona em grande medida com o teatro de Bayreuth, que toma direções contrárias àquelas que haviam sido planejadas. Wagner, que sempre se mostrou um revolucionário em relação às convenções sociais decadentes, à opulência e, principalmente, em relação ao desprestígio da arte, estava agora cedendo a tudo aquilo a que sempre se opôs. Se o espírito do egoísmo se contrapõe à autêntica arte, fazendo dela mercadoria e a empregando para fins inestéticos, e o espírito trágico prefigurado em Wagner seria o despertar de uma concepção inversa, de reconhecimento à essência da arte, então as coisas deveriam ter acontecido de forma diferente:

[...] Agora se pedem em Bayreuth os preços mais desavergonhados por alojamento, comida, viagens de carruagem entre cidade e colina dos festivais. Monarcas, príncipes, banqueiros, diplomatas e cocotes estão no centro das atenções. Em geral essas pessoas se entediam durante as encenações, mas estão interessadíssimas nos acontecimentos sociais (SAFRANSKI, 2001, p. 125).

Nietzsche vê suas expectativas de renascimento do espírito trágico e de ressurgimento de um ouvinte estético se frustrarem ante o trágico, este sim, desfecho do projeto wagneriano. Contudo, além do grave comprometimento com valores desproporcionais aos fins de renovação cultural almejados previamente, deve-se também ter em mente que, de acordo com Safranski (2001, p. 126, grifos do autor), “essa decepção com os festivais de Bayreuth é, pois, o pano de fundo daquela experiência da qual Nietzsche diz que o ajudou a redescobrir a realidade dos seres humanos e seus motivos, e o levou ao caminho do *espírito livre*”. Quer dizer, ao mesmo tempo que Nietzsche, por um lado, vê o fracasso tomar conta dos festivais,¹³⁷ por outro lado uma nova perspectiva está florescendo em sua filosofia, algo importante está se processando no jovem filósofo: a perspectiva fisiológica, aquela lhe dá argumentos para se opor,

¹³⁷ Janz aponta a carência de recursos técnicos para as encenações, que prometiam dar vida aos divinos personagens mitológicos, como outro fator determinante para essa tomada de decisão do filósofo. Segundo comenta, “Nietzsche reconhece os limites da arte teatral, percebeu que daqui não partiria aquilo que ele vislumbrava como necessidade” (JANZ, 2016, v. 1, p. 564).

por exemplo, ao interesse metafísico que se faz tão presente na arte de Wagner. “O que se decidiu em meu interior naquela época não foi o rompimento com Wagner – eu sentia uma aberração geral de meu instinto [...]” (EH/EH *Humano, demasiado humano* § 3). Concomitantemente a todo esse processo de decaimento dos princípios wagnerianos e de florescimento de uma perspectiva fisiológica, o filósofo percebe ainda outra questão: a ineficiência do mito na Modernidade.

Quando uma época superou os mitos pela reflexão, quando se adquiriram conhecimentos que não se podem mais unificar com mitos, então se efetuou uma ruptura que modifica fundamentalmente a relação com o mito. Seu valor de verdade desaparece, e ele talvez ganha em valor estético. O mito esteticamente assumido, porém, não tem mais aquela força de fazer de um *movimento cultural* uma unidade (SAFRANSKI, 2001, p. 127, grifos do autor).

Acreditar que seja possível o retorno de uma visão mítica em pleno auge de uma época extremamente reflexiva, como a moderna, é supor com bastante ingenuidade que o homem possa e queira abrir mão de todo o conforto, facilidade e segurança que a ciência lhe oferece; mas, também, é crer que seja de fato possível se efetuar uma mudança tão radical: transformar um homem completamente racional em um sujeito sensível, capaz de intuir os significados mais profundos dos mitos. Falando francamente, “uma consciência mítica moderna é reflexivamente oca, é uma insinceridade feita sistema” (SAFRANSKI, 2001, p. 127). Neste sentido, a ideia wagneriana de “religião da arte” realmente não opera como um mecanismo de elevação da vida nem de unificação de um povo como operou na Antiguidade. E o filósofo, segundo Safranski (2001, p. 127), “aos poucos vai percebendo que depois da morte dos deuses só resta o acontecimento estético, que se pode enfeitar miticamente, mas não transformar em fato religioso”. Se a consciência mítica, portanto, foi sobrepujada por um saber frio e dissociado de sensibilidade, o que resta à arte é apenas o *acontecimento estético* como forma de encantamento. – Todas essas questões estão fervilhando na mente do filósofo.

A visita ao teatro de Bayreuth foi fundamental para marcar sua decepção. O culto a (sic) personalidade de Wagner, a letargia dos sentidos através da música, a metafísica cristã embutida no enredo, a redenção demonstravam o esgotamento do romantismo e do pessimismo, que apareceram num primeiro momento como revolucionários e posteriormente revelaram suas faces [...]: ambíguos, obscuros e atônitos diante da vida, sem novos valores e carentes diante dos velhos e moribundos (GOMES, 2017, p. 176-177).

A partir dessa experiência deveras ilustrativa de tudo aquilo que já se passava na cabeça do filósofo, assinala Safranski (2001, p. 127), “Nietzsche começa a atacar o cerne de todo o empreendimento wagneriano que diz: em uma realidade dolorosa é poder da obra de arte ‘colocar em lugar da realidade o delírio consciente’”. Promover um *pathos* a qualquer custo,

um “delírio consciente” seja através dos mitos seja através de fantasias metafísicas romântico-pessimistas a fim de suplantar a carência de um estímulo propriamente estético-artístico passa a ser o centro das reflexões de Nietzsche. – “Schopenhauer surgiu e afundar se tornou uma meta” (GOMES, 2017, p. 180). Wagner se tornou um autêntico pessimista romântico, em poucas palavras: um desapreciador da vida, que quer a todo custo que a sua arte dê voz a esses desígnios, tão contrários a qualquer ideal trágico-afirmativo. Sendo assim, além de todo o problema da “religião da arte”, outro aspecto ao qual Nietzsche passa a dar ainda mais atenção é a relação arte/valor, pois essa é uma reflexão que viabiliza a identificação dos valores estimulados pela arte, se são valores ascendentes ou decadentes.

A reflexão nietzschiana sobre o *valor da arte*, contudo, desenvolve-se sob duas perspectivas: a *estética* e a *filosófica*. Primeiramente, no que tange à perspectiva *estética* da reflexão sobre a música de Wagner, deve-se saber que ela assume duas configurações muito significantes para uma melhor compreensão do objetivo desta pesquisa. Ao desenvolver a sua crítica *estética*, o filósofo partirá de conceitos como *melodia, ritmo, andamento, forma* etc., isto é, de conceitos *formais*; não obstante, conduzirá essa reflexão do âmbito formal para o *fisiológico* a fim de embasar as suas concepções. Essa digressão permite que aqueles conceitos formais possam enfim ser experimentados, a rigor, *esteticamente*, mas, sobretudo: que esteticamente se possa justificar a forma artística – e não o contrário. Além do mais, é no diapasão dessa variação do conceito “estética”, de *forma* para *fisiologia*, que se assinalam os traços decisivos para a consolidação derradeira de “*estética como fisiologia aplicada*”,¹³⁸ e onde, ao mesmo tempo, demarca-se o limite da pesquisa aqui proposta, qual seja: fazer ver que a *fisiologia* perpassa toda a concepção estética nietzschiana. Quanto à perspectiva *filosófica* da crítica nietzschiana à música de Wagner, esta se conduzirá mais como uma análise das ideias projetadas através da música e dos personagens wagnerianos; mas, também, como uma análise das influências filosóficas de Wagner e de suas consequências. A partir dessa apreciação crítico-filosófica, o “afundar como meta” poderá ser enfim desmascarado e os personagens e ideias de Wagner, sopesados sob o crivo de uma perspectiva *psicológica*. Neste sentido, Nietzsche proporá uma tipificação psicológica dos personagens wagnerianos e do próprio compositor, e inclusive de seu público, que também será conduzida a uma análise fisiológica. Cada tipo psicológico revela – ou, quem sabe, oculta – um estado fisiológico característico que pode então ser associado à *saúde* ou à *doença*. Sem mais, a fim de explicar os dois pólos da crítica nietzschiana à música de Wagner, proceder-se-á inicialmente com a perspectiva *filosófica*.

¹³⁸ Cf. NIETZSCHE, Friedrich. **Nietzsche contra Wagner**. No que faço objeções.

2.2.2 Análise Filosófico-Psicológica da Música

Uma significativa apreciação da visão filosófica de Wagner, ainda que muito geral, mas que corresponde, todavia, a uma decisiva mudança de perspectivas, pode ser feita a partir da análise da obra *Der Ring des Nibelungen* [*O Anel do Nibelungo*],¹³⁹ – uma das obras de maior destaque de Wagner e da história da música. De acordo com Cavalcanti (2011, p. 104),

inspirado no papel da mitologia na arte e na cultura gregas, Wagner começou a compor, em 1848, a partir de um conjunto de mitos nascidos das tradições do povo alemão, a primeira versão de *O Anel do Nibelungo*, que teve como título *A morte de Siegfried*. Em uma obra como o *Anel* [...], o mito representava a linguagem criadora do povo e se constituía como meio de expressão de uma arte associada à transformação social. O *Anel do Nibelungo* era um projeto grandioso, a ser encenado em quatro noites consecutivas, e que, por seu enraizamento nas mais antigas tradições do mito alemão, seria capaz de criar nos intérpretes a consciência da missão renovadora do artista e no público “um estado de espírito receptivo e mais reverente” (Spencer, 1995, p. 190), abrindo caminho para a reforma da arte e do espírito germânico.

Wagner se dedicou cerca de expressivos trinta anos na composição dessa obra. Deste modo, devido à complexa estrutura do trabalho – constituído por quatro dramas-musicais de, em média, quatro horas e trinta minutos cada, totalizando assim *dezoito* horas de música – e devido a todas as transformações pessoais pelas quais o compositor passou durante esse longo período de tempo, é possível vê-la como reflexo dessas diferentes transformações. Em termos gerais, o enredo de *O Anel do Nibelungo* gira em torno de um anel de poder, que outorga capacidades ilimitadas ao seu possuidor desde que observada uma condição essencial: que este renuncie ao amor.

Em um determinado ponto, surge a figura revolucionária de Siegfried, filho de um incesto e um adultério. Seu nascimento é uma afronta a (sic) moral. Filho de uma dupla traição às leis, ele ataca, desrespeita, zomba da reverência e dos deuses, ao mesmo tempo em (sic) que possui a inocência diante do medo e da maldade. Diante de velhos acordos que conduzem o mundo a desgraças, promovidas pela velha sociedade decadente, o que fazer senão lhe declarar guerra e buscar uma nova ordem? (GOMES, 2017, p. 179-180).

Nietzsche reconhece a grandiosidade de Wagner em exprimir em signos artísticos o entusiasmo dionisíaco, a vida afirmativa, que, pairando mais além de qualquer constructo ou regramento moral, possibilita a busca por um sentido existencial a partir do homem mesmo. E Siegfried é o personagem símbolo do homem dionisíaco, que tem em mente somente aquilo que os seus próprios impulsos projetam. Não obstante o perigo representado por uma vida

¹³⁹ Cf. FRANCHINI, A. S.; SEGANFRED, Carmen. **O anel dos Nibelungos**.

siegfriediana (– o bárbaro dionisíaco de Wagner), regida pela depravação e acometida de todas as desrazões possíveis, a capacidade dos impulsos nele representados permite que o homem dê um passo muito importante em sua vida. Pois os impulsos são fatores determinantes para a consolidação de uma existência – até onde é possível, é claro – assentada e em consonância com a própria consciência individual do homem; ao mesmo tempo, porém, os impulsos constituem o maior perigo para uma comunidade.

Quando os mais elevados e mais fortes impulsos, irrompendo passionalmente, impelem o indivíduo muito além e acima da média e da planície da consciência gregária, o amor-próprio da comunidade sucumbe, sua fé em si, sua espinha dorsal, por assim dizer, se quebra: logo, justamente esses impulsos serão os mais estigmatizados e caluniados. A elevada espiritualidade independente, a vontade de independência, mesmo a grande razão serão sentidas como perigo; tudo o que eleva o indivíduo acima do rebanho e provoca medo ao próximo passa daí por diante a ser chamado de *mau*; a mentalidade razoável, modesta, dócil, igualitária, a *média* dos apetites, alcança renome e honra morais (JGB/BM *Contribuição à história natural da moral* § 202, grifos do autor).

Neste sentido, Siegfried representa também o homem que luta por erigir a sua existência sobre os alicerces de uma consciência individual, resultado de uma “vontade de independência”, a partir da qual uma nova ordem moral, enfim, poderá ser levantada. Num dado momento da obra de Wagner, prossegue Gomes (2017, p. 180),

Brunhilde, a filha adormecida do deus Wotan, salva Siegfried do isolamento e juntos o futuro parece apontar para uma nova era, os deuses ficariam para trás e agora surge a possibilidade de uma nova moral, pois ambos quebram as regras de autoridade em busca de algo novo [...] (GOMES, 2017, p. 180).

O amor entre a filha do poderoso Wotan, Brunhilde, e Siegfried assinala a promessa de construção de uma existência humana a partir de valores mais elevados que os propostos pela velha moral. Segundo Nietzsche, em *O caso Wagner* (1888) – “Siegfried e Brunilda; o sacramento do amor livre; o advento da era dourada; o crepúsculo de ídolos da velha moral – *o infortúnio foi abolido...*” (WA/CW § 4, grifos do autor). Entretanto, por mais que o destemido herói, Siegfried, venha a idealizar o homem dionisíaco alheio aos contratos sociais, o pensamento de Wagner apresenta uma marcada mudança de rumos.

– Durante meia vida Wagner acreditou na *Revolução*, como só um francês podia acreditar. Ele a encontrou na escrita rúnica do mito, e pensou encontrar em *Siegfried* o revolucionário típico. – “De onde vêm as desgraças do mundo?”, perguntou a si mesmo. Dos “velhos contratos”, respondeu, como todos os ideólogos da Revolução. Mais claramente: costumes, leis, morais, instituições, de tudo aquilo sobre o qual repousa o velho mundo, a velha sociedade. “Como banir a desgraça do mundo? Como abolir a velha sociedade?” Somente declarando guerra aos “contratos” (à tradição, à moral). *Isto é o que faz Siegfried* (WA/CW § 4, grifos do autor).

Num primeiro momento, Siegfried personifica os ideais de uma revolução de âmbito social, pois, proscrevendo os valores vigentes, a vida toda do personagem está marcada por quebras de paradigmas: “[...] o seu nascimento já é uma declaração de guerra à moral – ele vem ao mundo de um adultério, de um incesto... [...]. Siegfried continua tal como iniciou: segue apenas o primeiro impulso, lança por terra tudo recebido, toda reverência, todo *temor*” (WA/CW § 4, grifo do autor).

Por longo tempo a nave de Wagner seguiu contente esse curso. Sem dúvida, Wagner buscava nele o seu mais elevado objetivo. – Que aconteceu então? Um acidente. A nave foi de encontro a um recife; Wagner encalhou. □ recife era a filosofia schopenhaueriana; Wagner estava encalhado numa visão de mundo *contrária*. O que havia posto ele em música? O otimismo. Wagner se envergonhou. [...]. E ele traduziu o *Anel* em schopenhaueriano. Tudo vai torto, tudo afunda, o novo mundo é tão ruim quanto o velho – o *nada*, a Circe indiana, nos acena... (WA/CW § 4, grifos do autor).

Wagner, segundo Gomes (2017, p. 180), “[...] impregnou-se do pessimismo e da metafísica da vontade”. O que fazer agora para traduzir o pessimismo schopenhaueriano para a música? O que faz com toda aquela fúria revolucionária personificada em Siegfried e expressa na música wagneriana? Através de uma nítida metamorfose o compositor irá acomodar a sua música às novas perspectivas filosóficas pessimistas. E o último drama musical da tetralogia de *O anel*, qual seja, *O crepúsculo dos deuses*, apresenta de maneira bastante evidente essa nova configuração. Conforme Gomes (2017, p. 180),

podemos afirmar que a vontade no final da tetralogia, o drama musical *Crepúsculo dos deuses* subverte completamente o caminho inicialmente direcionado, liquidando os indivíduos e levando as suas ações a nada, eliminando qualquer chance de uma aurora. Vimos surgir um novo mundo e ele é tão ruim quanto o velho. Siegfried é corrompido pela mesma inocência que o tornou grande e trai o seu amor verdadeiro; Brunilde torna-se vingativa e depois resignada diante do destino subvertido; o deus poderoso Wotan quebra as mesmas regras que forjou, mas acaba por não lutar mais pelo adiamento do fim e agora o aguarda pacientemente. Tudo se encerra num majestoso *grand finale*, todos mortos e em plena conformidade.

Nesse caótico cenário de entranhada filosofia pessimista, Wagner enaltece o ideal niilista, que se substancializa numa atitude de renúncia à vida, com os seus personagens se rendendo cegamente ante o destino. Sem novos valores, sem vontade de vida e sem o dionisíaco. – A música wagneriana cede ao impulso romântico-pessimista de Schopenhauer e, ao invés de suscitar à busca por uma existência mais elevada e dignificante que aquela proposta pelas convenções, estimula agora à inação: tudo que se faça é em vão, de nada adianta lutar – e, conseqüentemente, de nada adianta viver.

Brunilda, que segundo a antiga intenção se despediria com uma canção de louvor ao amor livre, deixando ao mundo esperanças de uma utopia socialista, com a qual “tudo

fica bom”, agora tem outra coisa a fazer. Deve primeiro estudar Schopenhauer, tem de pôr em versos o quarto livro do *Mundo como vontade e representação*.¹⁴⁰ Wagner estava redimido... Em toda seriedade esta foi uma redenção. O benefício que Wagner deve a Schopenhauer é imensurável. Somente o filósofo da *décadence* revelou o artista da *décadence a si mesmo*... (WA/CW § 4, grifos do autor).

Assim como o ideal niilista de negação da vontade de Schopenhauer marca decisivamente o último livro de *O mundo como vontade e como representação*, o Wagner schopenhaueriano também pinta o ideal niilista na quarta parte de sua tetralogia. Entretanto, “Richard Wagner busca a música que convém aos sentimentos que guarda em sua visão (interior) das cenas dramáticas. Deve-se concluir que, segundo esta música, ele é o espectador ideal do drama” (NF/FP *Setembro-novembro de 1879* 47 [13], tradução nossa).¹⁴¹ Ou seja, em função de Wagner pensar a música como forma de iluminação das ideias, pois a compreende como *meio* ao fim que é o drama, o compositor faz com que a música se movimente acorde ao enredo.¹⁴² Deste modo, sob a coerção da ideia dramática, a sua música passa a se movimentar conforme aqueles mesmos impulsos pessimistas. Assim, na análise de Gomes (2017, p. 180),

tanto a música como o texto reforçam esse aspecto fragmentado e dúbio. Longas horas de drama psicológico levam ao ápice um êxtase tão grande que o indivíduo acredita estar diante de uma maravilha da civilização, que sua cultura tem um destino, que o mundo está contido naquela obra. É justamente essa sobrecarga de estímulos que Nietzsche chama de histeria, neurose, ela adoce pelo excesso, como um delírio que leva o corpo a (sic) exaustão [...].

Nietzsche, que um dia havia acreditado que a música wagneriana seria o desenvolvimento sinfônico da música de Beethoven a partir do *Lied* [canção], posto que representava o apogeu da unificação de música instrumental e música cantada, passa a desconsiderá-la como auge e continuação de um longo processo de despertar do dionisíaco.¹⁴³

¹⁴⁰ Cf. SCHOPENHAUER, Arthur. **O mundo como vontade e como representação**. 1º tomo, livro IV. – Neste quarto livro, o filósofo faz a sua segunda consideração sobre o *mundo como vontade*, mas agora com uma proposta diferente daquela desenvolvida no segundo livro: “alcançando o conhecimento de si, afirmação ou negação da Vontade de vida”. E parece que o quarto drama musical da tetralogia *O anel* seja exatamente a musicalização deste livro.

¹⁴¹ “Richard Wagner busca la música que conviene a los sentimientos que alberga en su visión (interior) de las escenas dramáticas. Hay que concluir, según esta música, que él es el espectador ideal del drama” (NF/FP *Septiembre-noviembre de 1879* 47 [13]).

¹⁴² Aqui se acentua aquela divergência apontada no capítulo anterior deste trabalho, que traz à tona uma dissensão muito significativa entre o jovem Nietzsche e Wagner. Enquanto para Nietzsche “[...] a relação da música com o drama é precisamente a inversa: a música é a autêntica Idéia (sic) do mundo, o drama é somente um reflexo, uma silhueta isolada desta Idéia (sic)” (GT/NT § 22), Wagner, inversamente, constrói seus dramas musicais a partir do entendimento de que o drama é a autêntica ideia e a música, apenas um reflexo ilustrativo.

¹⁴³ Talvez a melhor forma de se ilustrar a concepção de Nietzsche sobre sua música “ideal” seja mesmo a *Nona Sinfonia* de Beethoven, em cuja forma sinfônica, isto é, *música pura*, o *canto* coral e solo são acrescentados com a finalidade de se *destacar* uma ideia estética, um *sentimento* que impregna toda a atmosfera da obra. Assim, nota-se que o filósofo, segundo dá a entender, esperava de Wagner um desenvolvimento da música beethoveniana, e isso não aconteceu; antes, Wagner se enveredou numa concepção, dir-se-ia, teatral de musicam fazendo-a se movimentar de acordo um elemento não musical nem estético: o drama. Por isso, Nietzsche confessa: “a [música]

E isso se dá por dois motivos fundamentais. Em primeiro lugar, Wagner não estimou a música como sendo a “ideia de mundo”, como carregada de um valor estético em si ao qual o drama seria somente um complemento salutar, uma representação mediata daquilo que na música se expressa de forma imediata: a vontade; valorizou antes a representação mediata, o mito, a ideia, o drama, e encarregou a música de seguir os movimentos teatrais, patenteando assim um estilo musical assinalado pela “histeria”, pela “neurose” e convulsão dos sentidos. Em segundo lugar, o compositor, aderindo a uma visão de mundo adversa ao pensamento trágico grego – no qual tanto se espelhara –, põe toda a sua arte e o seu potencial criativo, que deveriam estimular a uma atitude afirmativa da vida, a serviço de sentimentos declinantes que impulsionam antes à aceitação cega do destino.

Escute-se o segundo ato de *O crepúsculo dos deuses sem o drama*: é uma música confusa, selvagem como um pesadelo e tão espantosamente chamativa, que parece ter tido a pretensão de se fazer ouvir até mesmo por surdos. Este *falar sem dizer nada*: é esmagador. O drama é a pura redenção. – É um *elogio* que esta música resulte por si só insuportável (excetuando algumas passagens concretas, intencionalmente separadas) como um *todo*? – Basta, esta música *sem drama* é uma negação permanente de todas as supremas leis de estilo da música antiga: quem se *acostuma* a ela por completo perde o sentido destas leis (NF/FP *Verão de 1878* 30 [111], grifos do autor, tradução nossa).¹⁴⁴

O filósofo ressalta a fragilidade da música sustentada sobre os impulsos do drama. Perdendo, pois, o solo de suas próprias leis naturais que deveriam lhe orientar, uma música pensada segundo parâmetros de teatralidade, de fato, torna-se uma música histriônica.¹⁴⁵ Sendo

de Brahms é a aparição mais salutar, por cuja música flui mais sangue alemão que pela de Wagner – ao qual me agradaria ter dito coisas boas, ainda que de nenhuma maneira *somente* coisas boas” (NF/FP *Verão de 1878* [30] 76, grifo do autor, tradução nossa). Em outro fragmento ainda, que corrobora com estas observações, afirma: “comparação com a sinfonia [passagem sinfônica] do III Ato do *Tristan* [*Tristão e Isolda*, de Wagner] [em] ‘O nascimento da tragédia’ [§ 22] – ininteligível e grandiloquente, tal e como me agradava expressar-me por aquela época, conforme o modelo de Wagner –” (NF/FP *Verão de 1878* [30] 101, tradução nossa). Aqui o filósofo elogia a *música wagneriana* propriamente dita – ininteligível, isto é, de linguagem sensível e não racional, mas, ao mesmo tempo, carregada de grande força expressiva –, relacionando-a, essa sim, ao modelo de “wagneriano” que tinha em mente por aquela época.

¹⁴⁴ “Escuchése el segundo acto de *El crepúsculo de los dioses sin el drama*: es una música confusa, salvaje como una pesadilla y tan espantosamente llamativa, que parece que quisiera hacerse oír incluso por surdos. Este *hablar sin decir nada*: es agobiante. El drama es pura redención. – ¿Es un *elogio* el que esta música por sí sola resulte insoportable (exceptuando algunos pasajes concretos, intencionadamente aislados) como un *todo*? – Basta, esta música *sin drama* es una negación permanente de todas las supremas leyes del estilo de la música antigua: quien se *acostumbra* por completo a ella, pierde el sentido de las leyes” (NF/FP *Verano de 1878* 30 [111], grifos do autor).

¹⁴⁵ Como bem observa Laurici Vagner Gomes (2017, p. 522), “ao contrário do que acreditara o filósofo na juventude, Wagner não é o dramaturgo ditirâmico moderno, pois em sua arte se assiste a uma relação entre a música e a linguagem corporal, dos gestos, totalmente distinta. Na arte ditirâmica se apresenta uma gestualidade plástica orientada e animada pela dança, um corpo bailarino, na arte wagneriana se manifesta um corpo histriônico, de movimentos desorganizados, desordenados, exagerados, sem unidade plástica. Na primeira, o movimento cadenciado da dança, a plástica dos gestos, propiciam a experiência de um sentido rítmico que oferece a medida para a melodia cantada. Já na arte de efeitos de Wagner, onde a música atua como reforço dos gestos, nos

assim, a música wagneriana deságua no solo dos efeitos dramáticos e rompe com as leis de sua própria forma, dada justamente na observação do bom gosto, do temperamento, do equilíbrio e, principalmente, do refinamento artístico. Na verdade, esse fato de a música suscitar a superexcitação dos sentidos apenas contribui com outro aspecto deveras significativo, que é a sobreposição música-cena-texto perpetuada por Wagner.

Nos dramas musicais wagnerianos cada um dos elementos artísticos – a música e as artes visuais – mais a linguagem consciente – isto é, o texto do libreto – quer a sua supremacia. Para uma perfeita apreensão, a música, a cena e o texto exigem, todos ao mesmo tempo, uma atenção extremamente elevada do público. Não obstante, esse estado de grande concentração

[...] acaba sendo impossível, salvo por breves momentos, porque é demasiado extenuante esta atenção global, dez vezes maior, do olho, do ouvido, do entendimento, do sentimento, esta máxima atividade receptiva sem *qualquer* resultado produtivo! – Isto é alcançado pelo menos: então, de onde vem o efeito que exerce sobre *tantos*?¹⁴⁶ Dado que a atenção se faz *intermitente*, alguém pode não entender passagens inteiras, já que está *unicamente* atento ora à música, ora ao drama ou ora à cena – portanto, a obra se *fraciona* (NF/FP *Verão de 1878* 30 [111], grifos do autor, tradução nossa).¹⁴⁷

É interessante notar como nessa fase intermediária o filósofo retrocede quanto ao seu entendimento de que o drama musical wagneriano seja a maior expressão do espírito dionisíaco, percebendo-o antes, em sua tremenda profusão de significados, como um meio de se produzir a *desagregação* dos sentidos no espectador e não a almejada integração, que levaria o público a um estado de unidade. Sendo que esse estado de unidade não é logrado, o efeito através do qual o wagneriano tanto atrai não poderia ser outro que a *decomposição*.

– Com ele se dita a sentença de morte do *gênero*: o resultado não é o drama, mas um momento ou uma escolha *arbitrária*. O criador de um *novo gênero* deverá estar atento aqui! Não dispor as *artes sempre de forma justaposta* – mas ter a moderação dos antigos que é conforme a natureza humana (NF/FP *Verão de 1878* 30 [111], grifos do autor, tradução nossa).¹⁴⁸

deparamos com a monstruosidade rítmica da melodia infinita que testemunha e traduz essa relação com um corpo histriônico, sem plasticidade nos movimentos”.

¹⁴⁶ Cf. NIETZSCHE, Friedrich. **Digitale Kritische Gesamtausgabe Werk**. – Na versão crítica, a frase é “– dies thun die Wenigsten: woher doch die Wirkung auf *so viele*?”, cuja tradução que propomos é “– poucos fazem isso [prestar tanta atenção na obra]: [então] por que o efeito [da obra] sobre *tantos*?”.

¹⁴⁷ “[...] Resulta imposible, salvo por breves momentos, porque resulta demasiado extenuante esta atención global diez veces mayor del oyo, del oído, del entendimiento, del sentimiento, esta máxima actividad receptiva ¡sin *ninguna* reacción productiva! – Esto lo logran los menos: ¿de dónde procede entonces el efecto sobre *tantos*? Dado que la atención se hace *intermitente*, uno se desentiende de pasajes enteros, puesto que *únicamente* está pendiente ya sea de la música, ya del drama, ya de la escena – por lo tanto, se *fraciona* la obra” (NF/FP *Verano de 1878* 30 [111], grifos do autor).

¹⁴⁸ “– Con ello se dicta la sentencia de muerte del *género*: el resultado no es el drama, sino un momento o una elección *arbitraria*. ¡El creador de un *nuevo género* deberá estar aquí atento! No disponer las *artes de forma yuxtapuesta* – sino tener la *moderación* de los antiguos, que es conforme a la naturaleza humana” (NF/FP *Verano de 1878* 30 [111], grifos do autor).

O gênero artístico desenvolvido por Wagner ao invés de provocar um efeito psicologicamente elevador, isto é, ao invés de agregar, resultou antes num meio de dispersão da atenção do espectador. Neste sentido, se o objetivo de Wagner foi dar forma artística ao pessimismo schopenhaueriano, à negação da vontade e tudo o mais, então fica a pergunta: será que o compositor não alcançou essa meta através da justaposição das artes, que, ao invés de efetivar a integração psíquica do espectador com suas faculdades internas, tenha propiciando antes o *fracionamento* através de uma experiência exaustiva? Ora, basta questionar o ponto de vista dos espectadores de Wagner.

E o que desejam propriamente da arte? Ela deve lhes afastar, durante horas ou instantes, o mal-estar, o tédio, a consciência meio ruim, e, se possível, reinterpretar em grande escala o erro de sua vida e de seu caráter, vendo-o como erro no destino do mundo – muito diferentemente dos gregos, que sentiam na sua arte o emanar e transbordar de sua própria saúde e bem estar e que amavam ver sua perfeição uma vez mais fora de si mesmos: – eram conduzidos à arte pela *fruição de si*, e estes nossos contemporâneos, pela *aversão de si* (MA/HH II *Opiniões e sentenças diversas* § 169, grifos nossos).

Ao superestimular os sentidos, o efeito da arte wagneriana – inconscientemente ou não – caracteriza-se como um colapso na consciência do indivíduo justamente quando deveria atuar nele um sentimento de beleza e de perfeição. Com isso, tornou-se um refúgio para todos aqueles que sofrem da vida, mas que preferem se anular ao invés de criar melhores condições existenciais. De onde provêm, contudo, essa arte e esse tipo de fruição decadentes? Isso merece ser analisado. Ora, se há algo que jamais deve ser esquecido é que existem dois tipos de arte e de artista, dos quais, conseqüentemente, infere-se que existam também duas classes de público: “um deseja, através da arte, alegrar-se com seu próprio ser; o outro deseja, com sua ajuda, momentaneamente sair, afastar-se do seu ser. Conforme as duas necessidades, há duas espécies de arte e de artistas” (MA/HH II *Opiniões e sentenças diversas* § 371). Como a Modernidade está construída sobre uma estrutura e visão de mundo racionalistas, devido às quais se perdeu o sentido mais autêntico e elevador da arte, acostumou-se a ver e a dar à arte somente aquilo que *sobra* (o tempo que sobra, as forças que sobram etc.), de tal modo que a experiência estética – como experiência do *mínimo possível* – é somente a experimentação comprobatória de um estado de invalidez do indivíduo e da sociedade.

Para nós ela faz parte do ócio, da recreação: damos-lhe o *resto* de nosso tempo, de nossas forças. – Este é o fato mais geral que alterou a posição da arte diante da vida: ao fazer *grandes* exigências de tempo e energia aos seus receptores, ela tem *contra* si a consciência dos laboriosos e capazes, é dirigida aos indolentes e sem consciência, que, no entanto, em conformidade com sua natureza, não têm ligação justamente com a *grande* arte e veem as exigências desta como pretensões (MA/HH II *O andarilho e sua sombra* § 170, grifos do autor).

Pelo fato de se haver projetado um entendimento de arte como “a última coisa” que se pode desejar fazer, como um “merecimento”, quem sabem, aos já fatigados, como se ela fosse uma recompensa após a dura jornada de trabalho, pois o trabalho, a luta pela sobrevivência, a política, a família, a educação e, tudo o mais, vêm antes da arte, por isso tudo não se compreende a arte em seu sentido mais autêntico e realizador. Portanto, ao se haver subvertido a acepção de “existência” na Modernidade, isto é: ao se haver acentuado ainda mais a falsa compreensão do *existir* como simples luta por *subsistir*, subtraiu-se da arte justamente a possibilidade de “dignificação da existência”.

Contra todo tipo de aflição e miséria da alma deve-se tentar, antes de mais nada: mudança de dieta e trabalho físico duro. Mas as pessoas habituaram-se a recorrer a meios inebriantes nesse caso: à arte, por exemplo – em detrimento delas mesmas e da arte! Vocês não percebem que solicitando a arte como doentes, tornam os artistas doentes? (M/A IV § 269).

Isso tudo demonstra como nos tempos atuais, ainda que Nietzsche esteja se referindo ao século XIX, o homem confere mais importância ao sobreviver do que ao viver: como se subsistir fosse mais significativa e realizador do que dar sentido à vida. Por ser concebida extrinsecamente, a vida moderna, e contemporânea, justifica-se superficialmente. Ainda que haja autênticos espectadores, que requerem da arte uma justificação estética da existência, os artistas, na imensa maioria dos casos, hábeis na arte dos artifícios exigidos por um público fatigado,

[...] têm em sua bagagem os mais poderosos meios de excitação, que sobressaltariam até um semimorto; têm estupefações, embriaguezes, convulsões, paroxismos de lágrimas: com eles, subjagam o homem fatigado e o lançam numa vivacidade insone, num extático e atônito ausentar-se de si. Deveríamos irritar-nos com a grande arte tal como ela agora existe, como ópera, música e tragédia, devido ao caráter perigoso de seus meios – como sendo uma astuciosa pecadora? Certamente não: ela mesma preferiria mil vezes habitar o puro elemento da quietude matinal e dirigir-se às expectantes, frescas e vigorosas almas dos ouvintes e espectadores matutinos. Nós lhe somos gratos por escolher viver assim, em vez de ir embora: mas confessemos a nós mesmos, por outro lado, que nossa grande arte será inútil num tempo que reintroduza na vida momentos de festa e alegria plenos e livres (MA/HH II *O andarilho e sua sombra* § 170).

O filósofo confessa que o sentido mais autêntico da arte seja introduzir o sentimento de regozijo, o sentimento de alegria, na vida do indivíduo. Compreende, inclusive, que a reintrodução desses estados interiores seja capaz de suprimir qualquer arte que tenha como meta o simples jogo artificioso dos estímulos anímicos sem quaisquer responsabilidades maiores para com o homem e a dignificação da vida. Pois, falando francamente,

que importa toda a arte de nossas obras de arte, se chegamos a perder a arte superior que é a arte das festas? Antigamente as obras de arte eram expostas na grande avenida de festas da humanidade, para lembrança e comemoração de momentos felizes e elevados. Agora se pretende, com as obras de arte, atrair os miseravelmente exaustos e enfermos para fora da longa via dolorosa da humanidade, para um instantezinho de prazer; um pouco de embriaguez e de loucura lhes é oferecido (FW/GC II § 89).

A falta de sentido existencial do homem moderno já é certo sinal de corrupção; no entanto, fazer da arte um bálamo para sofredores, para insatisfeitos com o real, é extrair dela a possibilidade de elevação dessa mesma vida que sofre. E essa arte despojada de interesse pela elevação da existência, mas, antes, engarregada de acentuar o desprazer para com a vida mesma, – é a arte romântica.

2.2.3 Análise Estético-Fisiológica da Música

Na esteira dessas críticas à arte, Nietzsche não perde de vista o artista que, para ele, é o símbolo da arte moderna e, ademais, expoente do romantismo: Richard Wagner. A música romântica de Wagner segue um delineamento artístico cuja finalidade é propiciar um bálamo “para exaustos e enfermos”. Como o compositor alcança essa meta? O que ele faz para lograr isso? Um dos expedientes de que dispõe é a “melodia infinita”.

A intenção artística que a nova música persegue com o que agora é chamado, de maneira vigorosa, porém imprecisa, de “melodia infinita”, pode ser esclarecida se imaginarmos alguém que entra na água, aos poucos deixa de pisar seguramente no fundo e afinal se entrega à mercê do elemento que balança: é preciso *nadar* (MA/HH II *Opiniões e sentenças diversas* § 134, grifo do autor).¹⁴⁹

Pois bem, a partir de uma simples, mas não menos importante, análise formal da “nova música”, da qual Wagner é um modelo sem igual, podem-se notar os passos fundamentais para a concretização do empreendimento da *fisiologia da estética* em Nietzsche, como mais adiante se terá a oportunidade de ver. O filósofo propõe uma comparação entre a intenção artística romântica subsumida no conceito wagneriano de “melodia infinita” e a sensação (resposta fisiológica) do nadar, que é praticamente uma sensação de “perder o chão”, perder o controle de si. A melodia infinita seria, portanto, um expediente para a efetivação de um estado de superexcitação dos sentidos; mas de que forma? □ra, para responder a essa questão basta observar como

na música anterior tinha-se, em gracioso, solene ou vivaz movimento, com rapidez ou lentidão, que *dançar*: a medida necessária para isso, a observância de determinados

¹⁴⁹ Este importante aforismo foi, com ligeiras alterações, inserido mais tarde no texto *Nietzsche contra Wagner*, sob o título “Wagner como perigo”.

graus equivalentes de tempo e força, exigia da alma do ouvinte uma contínua *ponderação*: no contraste entre a mais fria corrente de ar, que vinha da ponderação, e o cálido bafejo do entusiasmo musical baseava-se a magia daquela música (MA/HH II *Opiniões e sentenças diversas* § 134, grifos do autor).

Segundo o filósofo que elogia a naturalidade dos movimentos da música anterior à de Wagner, havia algo de grandioso e estimulante naquela música que se fundamentava num princípio de analogia. Tempo e força, isto é, *andamento e intensidade*, estão inteiramente conectados com as sensações corpóreas de movimento e ânimo, devido às quais aquela música se justificava de maneira fisiológica. Em conformidade a esse princípio de analogia fisiológica, acredita que aquela música incitava ao movimento da dança; pois o ouvinte, coagido pelo poder da música, sentia-se sensivelmente impelido a observar constantemente as mais sutis variações a fim de corresponder com movimentos corporais análogos.¹⁵⁰ Não obstante, em razão de a música wagneriana perseguir uma intenção artística fundada em um princípio não fisiológico chamado “melodia infinita”, cuja necessidade se faz presente em decorrência de uma concepção na qual a música serve ao fim que é o drama, sua música carece de justificação própria; – tirando-se o drama, a música wagneriana não tem sentido algum.¹⁵¹ Sob uma ótica geral, dir-se-ia, portanto, que a música anterior à de Wagner sugeria movimentos fisiológicos *naturais* no ouvinte – do mesmo modo como as variações climáticas afetam os seres humanos –, e era exatamente nisso que residia o seu poder de encantamento. “– Richard Wagner quis outra espécie de *movimento da alma*, que, como eu disse, tem afinidades com o nadar e o flutuar. Talvez seja esta a mais essencial de suas inovações” (MA/HH II *Opiniões e sentenças diversas* § 134, grifos do autor).

Ocorre que a música de Wagner, através do princípio de melodia infinita, rompe com certa uniformidade *imprescindível* à música, que encontra o seu substrato no princípio de analogia com os movimentos fisiológicos naturais. Assim sendo, observa-se que o uso indiscriminado de recursos artísticos – câmbios rítmicos, modulações harmônicas etc. – como meio de adequação a uma pretensa fórmula estilística, a “melodia infinita”, mas sem a devida

¹⁵⁰ Sobre essa interessante relação entre música e escuta, Silmara Lúcia Marton (2005, p. 120-121, grifos nossos) desenvolve: “dada a alta complexidade caracterizada pela capacidade de se auto-organizar a partir do que lhe é estranho, o indivíduo ressignifica aquela relação entre os sons, ruídos e pausas que se realiza sobre a constituição inerente da música a partir de seus elementos – ritmo, timbre, harmonia e melodia – que, sozinhos, nada significam, somente quando interagem com o ouvinte, *determinando uma experiência estética, fisiológica, psicológica e mental*”.

¹⁵¹ Excetuando-se, logicamente, suas composições não teatrais, como, por exemplo, o *Siegfried Idyll*. Nietzsche inclusive distigie essa e outras composições de todo o restante da música alemã, que para ele era sinônimo de decadência: “eu mesmo sempre fui polonês o suficiente para trocar, por Chopin, todo o restante da música universal: por três razões eu excetuo também o *Idílio de Siegfried*, de Wagner, e talvez também Liszt, que supera todos os outros músicos com seus acentos orquestrais nobres [...]” (EH/EH *Por que eu sou tão inteligente* § 7).

consideração dos efeitos sensoriais aos quais suscita, soa efetivamente como algo *não natural*, despojado de valor estético. A música de Wagner, enfim, não possibilita uma experiência orgânica e realizadora, mas, pelo contrário, uma experiência de dissolução da organicidade fisiológica com efeitos psicológicos correspondentes. Pois, como bem observa Fernando Ribeiro de Moraes Barros (2010, p. 84), a partir da reflexão fisiológica de Nietzsche “[...] a esfera que designa nosso corpo e na qual se entrecruzam os mais variados estados de tensão dos impulsos tornar-se-á uma verdadeira fonte de relações rítmicas”.

Mas, alheio à exigência fisiológica, Wagner rompe com as relações de *tempo e espaço* na música¹⁵² simplesmente para dar cabo de seu princípio ideal.

Seu famoso recurso artístico, originado desse desejo e a ele apropriado – a “melodia infinita” –, empenha-se em romper toda uniformidade matemática do tempo e espaço, até mesmo em zombar dela às vezes, e ele é pródigo na invenção de tais efeitos, que para o ouvido mais velho soam como paradoxos e sacrilégios rítmicos. Ele teme a petrificação, a cristalização da música para o arquetônico – e, assim, opõe um ritmo de três tempos ao de dois tempos, introduz o compasso de cinco e de sete tempos, repete a mesma frase imediatamente, mas estendida de tal forma que tem duração duas ou três vezes maior (MA/HH II *Opiniões e sentenças diversas* § 134, grifos do autor).

Devido ao princípio de melodia infinita, a música wagneriana provoca de forma marcante a impressão de *incompletude*, de *inconstância* e, sobretudo, de *instabilidade*, posto que ela não é desenvolvida em função das exigências determinadas pelos elementos musicais propriamente ditos, seja em relação à harmonia ou seja em relação à melodia, mas segundo as exigências do drama. Por isso, Barros (2005, p. 198) assinala:

Suspensos em si próprios e obedecendo a princípios não-periódicos de formatividade, os momentos que perfazem a “melodia infinita” estariam condenados a afirmar seu sentido para, logo em seguida, negá-lo mediante outras frases que nunca se completam. De redução em redução, o desenho melódico faria aqui as vezes de uma

¹⁵² A música é, sim, uma arte que ocorre no tempo – é imaterial. Entretanto, a noção de *tempo* na música corresponde ao *andamento*, *compasso* e ao acontecimento rítmico, ao passo que a noção de *espaço* pertence à compreensão dos acontecimentos sonoros que se processam aí, dentro do tempo, mas já como sons que *produzem efeitos* e, conseqüentemente, que necessitam de um tratamento *formal* adequado a fim de que esses efeitos sejam conduzidos esteticamente. Assim sendo, dentro do conceito de *espaço* – como movimento de causa e efeito – está o *desencadeamento harmônico* (as implicações harmônicas que um determinado acorde produz) e o *desenvolvimento melódico* (as implicações rítmico-melódicas que um som produz), os quais, portanto, necessitam de tratamento formal para que seus efeitos possam ser considerados esteticamente lógicos. Schoenberg (1996, p. 27, grifos do autor) corrobora com a relação aqui proposta detalhando que, “em um sentido estético, o termo *forma* significa que a peça é ‘organizada’, isto é, que ela está constituída de elementos que funcionam tal como um *organismo* vivo”. “Sem organização, a música seria uma massa amorfa, tão ininteligível quanto um ensaio sem pontuação, ou tão desconexa quanto um diálogo que saltasse despropositadamente de um argumento a outro”. “Os requisitos essenciais para a criação de uma forma compreensível são a *lógica* e a *coerência*: a apresentação, o desenvolvimento e a interconexão das idéias (sic) devem estar baseados nas relações internas, e as idéias (sic) devem ser diferenciadas de acordo com sua importância e função”. Considerando-se, enfim, *espaço* como aquilo que contém e restringe a *forma*, fica ainda mais evidente a relação aqui proposta da noção de *espaço* com o *tratamento formal*.

dialética retroativa que apenas simula suas sínteses, remetendo cada gesto individual a si mesmo.

Em função de um intercâmbio ininterrupto de frases melódicas inacabadas, que muitas vezes determinam consideráveis quebras rítmicas e harmônicas, a música de Wagner produz a sensação de falta de unidade; é uma música que soa como algo incompleto, diante da qual o ouvinte sente as suas expectativas se frustrarem. No fundo, poder-se-ia afirmar que, apesar de articular certa transitoriedade constante como resultado da profusão dos *leitmotive*, a música wagneriana se assemelha à representação repetitiva até a exaustão de uma mesma imagem. Conforme Barros (2005, p. 199-200),

apesar de incitar seus ouvintes a portarem-se como aventureiros, Wagner trabalharia a partir de um prolongamento estacionário do tempo, esticando o mesmo instante num *continuum* que decerto luta contra as barras de compasso, mas que não geraria, malgrado as incessantes modulações e transposições, novos graus rítmico-melódicos.

A fim de compensar a tecitura fragmentária e inconsistente de sua música em forma de mosaico, Wagner lhe sobrepõe uma encenação fortemente impressiva e ainda um texto de difícil apreensão, demandando, com isso, um estado de elevada concentração do público que este não é capaz de alcançar com facilidade: pois se enreda ora à música, ora ao texto articulado, ora ao drama encenado – sem alcançar a apreensão do todo. Por mais grandiosa e louvável que possa ser – e é –, sob a perspectiva fisiológica aqui vigente essa arte retrata tão somente uma “corrupção do instinto”, isto é, a *décadence*.¹⁵³

Às considerações acerca dos elementos constitutivos da música de Wagner, seja no nível de seu repertório de sons, seja no âmbito dos recursos dramáticos por ela utilizados, somar-se-á, então, um diagnóstico patrocinado pela ideia de que o drama musical wagneriano representa a encarnação musical da *décadence*: a acintosa e anárquica dissolução de uma dada organização sonora (BARROS, 2010, p. 84).

Se como “compositor musical” se designa aquele sujeito criativo que dá *forma e ordem* à determinada ideia sonora, isto é, que escolhe conduzir artisticamente essa ideia por um caminho e não por outro, então o talento do compositor musical no exercício dessa atividade se chama “*estilo*”. O estilo é uma disposição criativa que se manifesta na capacidade organizadora com a qual o artista manipula os elementos de sua arte com finalidade estética. Mas “o estilo sobrecarregado, na arte, é consequência de um empobrecimento da força organizadora, ante uma prodigalidade de meios e intenções. – Nos primórdios da arte achamos às vezes a exata contrapartida disso” (MA/HH II *Opiniões e sentenças diversas* § 117). A falta dessa força

¹⁵³ Decadência – palavra que “[...] não pretende rechaçar, apenas designar” (Carta a Carl Fuchs em Danzig, de meados de abril de 1886, tradução nossa).

organizadora chamada “estilo” num artista sintomatiza um estado psicofisiológico de desagregação, de anarquia dos instintos, que em Wagner assume a “boa consciência” de *princípio* (– “melodia infinita”).

A fórmula wagneria da “melodia infinita” expressa da melhor maneira o perigo, a corrupção do instinto, que mantém ao mesmo tempo a boa fé, a boa consciência. A ambiguidade rítmica, de modo que já não mais se sabe, nem se deve saber, onde começa uma coisa e onde termina outra, é sem dúvida um artifício com o qual se podem alcançar efeitos assombrosos: o *Tristan* está cheio deles – porém, apesar de tudo, como sintoma de tudo, uma arte [que] é e segue sendo um signo de dissolução. A parte domina o todo, a frase sobre a melodia, o instante sobre o tempo (e também sobre o *tempo*), o *pathos* domina o *ethos* (o caráter, o estilo, ou como se queira chamar –), por último também o *esprit* sobre o “sentido” (Carta a Carl Fuchs em Danzig, de meados de abril de 1886, tradução nossa).¹⁵⁴

É sempre muito complicado querer responder a pergunta “o que é arte?” de forma sintética, mas algumas reflexões podem lançar luz à questão. A arte se origina de uma necessidade, de um estímulo, que provoca, por sua vez, um sentimento. No homem artístico, esse sentimento derivado do estímulo se concretiza em forma de “ideia”, deste modo: uma *ideia estética*. A ideia estética, portanto, apesar de ser uma “ideia”, isto é, uma abstração, é o revestimento daquele impulso que originou o *pathos*, o sentimento. Quando a ideia estética que carrega o *pathos* começa a ser projetada numa criação, o *pathos* começa então a ganhar uma forma sensível, empírica. Não obstante, para que ele assuma uma forma empírica inteligível, é indispensável que ele seja conformado segundo leis formais (*ethos*), e é aí que entra o *estilo* do artista. À medida que o artista inicia o processo de conformação da matéria-prima, a matéria vai perdendo sua forma bruta ao ser delineada conforme a ideia, ao passo que a ideia, a fim de se tornar inteligível, também se modela segundo certas leis da matéria – e cada arte tem as suas leis próprias, ainda que possam ser muito similares –; essas leis devem ser resultantes de um senso estético (estilo) de embelezamento e de organização. – Contudo, a falta de estilo em Wagner faz com que o *pathos* seja sobreposto ao *ethos* num curioso processo em que a racionalidade, de forma inversa, subjuga o sentido estético.

Uma cômoda imitação dessa arte pode resultar em grande perigo para a música: junto a uma excessiva madureza do sentimento rítmico sempre ficou à espreita, às escondidas, o embrutecimento, a decadência do ritmo. E esse perigo torna-se imenso quando tal música se apoia cada vez mais numa arte teatral e linguagem de gestos

¹⁵⁴ “La fórmula wagneriana de la ‘melodía infinita’ expresa de la mejor manera el peligro, la corrupción del instinto, que mantiene al mismo tiempo la buena fe, la buenacconciencia. La ambigüedad rítmica, de manera que no se sabe ya, ni se debe saber, si algo es cabeza o cola, es sin duda un artifício con el que se pueden alcanzar efectos asombrosos: el *Tristán* está lleno de ellos – pero apesar de todo, como síntoma de todo un arte es y sigue siendo un signo de disolución. La parte domina sobre el todo, la frase sobre la melodía, el instante sobre el tiempo (también sobre el *tempo*), el *pathos* sobre el *ethos* (el carácter, el estilo, o como se le quiera llamar –), por último también el *esprit* sobre el ‘sentido’” (Carta a Carl Fuchs em Danzig, mediados de abril de 1886).

totalmente naturalista, que não foi educada e dominada por uma superior plasticidade, que não tem medida em si e também não pode comunicar medida ao elemento que a ela se ajusta, a essência *demasiado feminina* da música (MA/HH II *Opiniões e sentenças diversas* § 134, grifos do autor).

O desenvolvimento da música se deve muito às contribuições de Wagner; mas o modo como o compositor conduz esse desenvolvimento, isso sim, é preocupante. Sabe-se que em Wagner os elementos musicais são trabalhados sob a direção do drama e do gesto dramático; no entanto, pelo fato de essa arte dos gestos não ser desenvolvida segundo uma “plasticidade superior”, isto é, por um senso de coordenação rítmica e de equilíbrio, acontece que também o senso rítmico da música acaba sendo conduzido sob a mesma irregularidade.

Segundo Nietzsche, com Wagner começa a alucinação dos gestos e não dos sons, associando assim a sua arte ao histerismo e criticando a falta de plasticidade, o naturalismo de sua arte dos gestos. Wagner se apresenta então como um ator tirano, cuja força persuasiva advém dos gestos e não da música. O *pathos* wagneriano derruba as resistências, impõe obediência, retira de seu ouvinte todas as margens de manobra e, assim, persuade os nervos (GOMES, 2017, p. 520).

O modo como Wagner concebe a música como meio de elucidação da ideia faz com que sua concepção estética de música seja fruto não da reflexão sobre sua essência sensível, mas, sim, de uma necessidade de amarrar o gestual ao contexto teatral. A fim de dar visibilidade ao acontecimento dramático como um todo, o princípio “melodia infinita” atuaria como um *ethos* modelador da música segundo a necessidade dramática. Porém, subordinar o acontecimento musical a uma fórmula reguladora que não leve em conta o sentido mais íntimo das relações sonoras é um perigo para a música e para as artes em geral.

Segundo Nietzsche, aquilo que Wagner apresenta como uma nova forma de arte é na verdade a expressão de sua *décadence* fisiológica. O músico é um exemplo de alguém que tem caos dentro de si, como fala Zaratustra, mas que é incapaz de dar à luz uma estrela dançarina, dar unidade ao que é fragmento, de ser um poeta redentor do acaso.¹⁵⁵ Dessa forma, o que Wagner apresenta de mais original, por fim, é o modo como dissimula suas incapacidades fisiológicas transformando-as em princípios de composição, procurando assim ocultar seus defeitos em suas criações. Através de seus escritos teóricos, Wagner procurou fazer crer que, na verdade, seu auditório estava diante de uma arte inaudita, superior. No último período da produção nietzschiana a retórica teatral é vista como um meio através do qual o compositor conseguiu extrair efeitos de uma obra que se apresenta como manifestação da *décadence*, ou seja, essa retórica está ligada à práxis wagneriana de vivificação das partes. Podemos observar então um profundo imbricamento entre a retórica teatral wagneriana e o declínio do sentido melódico (GOMES, 2017, p. 520).

Se é na esfera da sensibilidade que a arte exerce o seu mais autêntico efeito e é justamente aí também onde entra o valor do artista, que com o seu estilo e capacidade de

¹⁵⁵ Cf. NIETZSCHE, Friedrich. **Assim falou Zaratustra**.

modelar a matéria bruta a conforma de modo a dar transparência ao motivo estético original, então quer dizer que uma crítica de arte deve se fundar não em “fórmulas estéticas”, mas na experimentação fisiológica dos efeitos da arte. Segundo Barros (2010, p. 84), “é também por essa razão que o desdobramento posterior da filosofia nietzschiana atinge o ápice de sua consistência sob a forma de uma fisiopsicologia da música”; pois Nietzsche sabe que não é eficiente opor a racionalidade ali onde a própria racionalidade justifica a absurdo. Por isso é que a crítica nietzschiana se encaminha para a fisiologia, pois esta permite que se oponham *fatos* fisiológicos àquela corrupção do sentido estético justificada pela razão.

2.2.4 Para a *Fisiologia da Estética*

A par de toda a problemática que envolve o desenvolvimento de uma crítica intelectualizada de arte, através da fisiologia Nietzsche consegue desenvolver argumentos incisivos para uma crítica fundamentada em fatos. Assim, resume a sua posição em relação a Wagner: “minhas objeções à música de Wagner são fisiológicas: por que disfarçá-las em fórmulas estéticas?” (FW/GC V § 368). Independente de quaisquer opiniões a respeito da música de Wagner, o que se lança com a fisiologia não são ideias nem critérios racionais ou coisas do tipo, mas apenas “fatos”. Em seu texto *Nietzsche contra Wagner* (1888), o filósofo esclarece o seu ponto de vista – “afinal: a estética não passa de fisiologia aplicada” (NW/NW *No que faço objeções*). Portanto, a reflexão estética nietzschiana entende a fisiologia como argumento sobre um dado objeto, de modo que então, quando se fala em crítica à música wagneriana, por exemplo, se está partindo de dados empíricos. Mas quais são os dados que sustentam essa crítica?

Meu “fato” é que já não respiro facilmente, quando começa a agir sobre mim esta música; que logo o meu *pé* se irrita e se revolta contra ela – ele necessita de compasso, dança, marcha, da música ele requer sobretudo as delícias inerentes ao *bom* andar, caminhar, saltar, dançar. – Mas também não protesta o meu estômago? meu coração? minha circulação? minhas vísceras? Não fico insensivelmente rouco, ao ouvi-la? (FW/GC V § 368, grifos do autor).¹⁵⁶

¹⁵⁶ Este aforismo foi levemente modificado e utilizado alguns anos mais tarde em *Nietzsche contra Wagner*, como segue: “Meu ‘fato’, meu ‘ *petit fait vrai* [pequeno fato verdadeiro]’, é que não consigo respirar direito, quando essa música me atinge; logo o meu *pé* se irrita com ela e se revolta: ele necessita de compasso, dança, marcha – ao som da *Kaisermarch* (sic), de Wagner, nem mesmo o jovem *Kaiser* pode marchar –, ele requer, da música, primeiramente as delícias do *bom* andar, caminhar, dançar. Mas também não protesta o meu estômago? meu coração? minha circulação? não se turvam minhas vísceras? Não fico inesperadamente rouco?... Para ouvir Wagner, necessito de pastilhas Gérandel...” (NW/NW *No que faço objeções*, grifos do autor).

São especificamente constatações como estas que viabilizam a sustentação da crítica nietzschiana, pois, sem qualquer pressuposto metafísico, sem qualquer ideia que norteie aprioristicamente a reflexão, o filósofo parte do princípio puramente estético da arte para falar de arte com segurança e sem rodeios – afinal: “a estética se acha indissolivelmente ligada a esses pressupostos fisiológicos [...]” (WA/CW *Epílogo*). Para Nietzsche, as reações orgânicas são fatos autoevidentes que falam a favor ou contra o valor estético decisivo de uma obra de arte, e as *sensações de falta de ar e de irritação no pé*, que sente ao ouvir Wagner, fundamentam a sua crítica. A primeira diz respeito ao “sufocamento” decorrente do desenvolvimento contínuo dessa música sustentada no princípio de “melodia infinita”. Analisando basicamente a estrutura formal de uma música, dir-se-ia que ela é formada por frases. Como num diálogo, a frase musical é o modo de articulação das ideias, através do qual elas são conectadas a fim de facilitarem a logicidade ao ouvinte. No entanto, sob a condução do princípio de infinitude melódica, a música wagneriana carece de certa eloquência discursiva, que seria mais bem garantida se partisse de uma construção frasal regrada pelos princípios da sintaxe, quer dizer: se estivesse sustentada pelo princípio da “compreensibilidade”. Essa falta de *estilo* em Wagner, essa carência de uma capacidade de *fazer intuir*,¹⁵⁷ faz com que sua música seja “sufocante”. Portanto, fisiologicamente falando, a “falta de ar” indica: frases intermináveis, interposição de uma nova ideia em meio ao desenvolvimento da anterior, desconexão lógico-discursiva entre frases e, enfim, rompimento do princípio de compreensibilidade. Não obstante, a “*irritação no pé*” é ainda outro fato a falar contra a música wagneriana. Mas o que significa isso? A corrupção do senso rítmico. O corpo necessita de “chão”, precisa ter base para se sustentar e manter a sua estrutura de maneira equilibrada e constante. Todavia, a música wagneriana revela uma “[...] completa degeneração do sentimento rítmico, o caos no lugar do ritmo” (NW/NW *Wagner como perigo* § 1, grifo do autor), de modo que o movimento ao qual ela impele é antes “nadar, flutuar – não mais caminhar, dançar... Talvez aí esteja o essencial” (NW/NW *Wagner como perigo* § 1).

Se Nietzsche aponta esses dois fatos como os elementos de sua objeção à música de Wagner, então se deveria questionar agora o que mesmo o “corpo exige” da música.

O seu próprio *alívio*, creio: como se todas as funções animais fossem aceleradas por ritmos leves, ousados, exuberantes, seguros de si; como se áureas ternas lisas melodias tirassem o peso da brônzea, plúmbea vida. Minha melancolia quer descansar nos esconsos e abismos da *perfeição*: para isso necessito de música (NW/NW *No que faço objeções*, grifos do autor).

¹⁵⁷ NIETZSCHE, Friedrich. **O caso Wagner**. § 6.

A partir da experiência fisiológica com a arte é possível reconhecer o que o corpo exige da arte, ou, mais especificamente, da música. Desde *O nascimento da tragédia* Nietzsche defende a arte não como calmante, como quietivo da vontade, mas, sim, como tônico estimulante da vida, como um benéfico “elixir” que convida o homem a gozar de sua própria existência *apesar* de todos os pesares. Se a existência mesma carece de qualquer sentido, se o homem necessita imperiosamente de algum “porto seguro” para que consiga viver dignamente, então, recriando o mundo interno dessa vontade que aspira à sua própria elevação, a arte pode fornecer esses estímulos, esses refúgios da “perfeição”. Mas é possível considerar de forma genérica toda e qualquer manifestação artística como esse bálsamo estimulante da vida? Seguramente não. E a fisiologia, através de “fatos”, demonstra isso – é uma questão vital:

Toda arte, toda filosofia pode ser vista como remédio e socorro da vida em crescimento ou em declínio: elas pressupõem sempre sofrimento e sofredores. Mas existem dois tipos de sofredores, os que sofrem de *superabundância* de vida, que querem uma arte dionísia, e desse modo uma compreensão e perspectiva trágica da vida – e depois os que sofrem de *empobrecimento* de vida, que requerem da arte e da filosofia silêncio, quietude, mar liso, *ou* embriaguez, entorpecimento, convulsão (NW/NW *Nós, antípodas*, grifos do autor).

Partindo-se do pressuposto de que quem faz filosofia ou arte *externaliza* um estado interno, um sentimento, uma ideia ou uma visão de mundo, pode-se inferir que em ambos os casos o que está em jogo é um “projetar” estados internos. Mas isso, entretanto, não assegura que ambas tenham realmente algum benefício à vida. De que modo então a arte – que é aqui o que mais interessa – pode ser vista como meio de auxílio à vida que sofre? Levando-se em conta aquilo que leva o artista a criar, se é uma *superabundância de vida* o então um *empobrecimento de vida*, pois, em sendo um ou outro o motivo que impulsiona à criação, ter-se-á diferentes significados de arte. O primeiro tipo está caracterizado por um sentimento de plenitude, um estado de transbordamento criativo que, quando externalizado em alguma forma artística, conforma a matéria-prima de tal modo que ela acaba sempre refletindo aquele mesmo estado de exaltação interior, isto é, de embriaguez.

– O essencial na embriaguez é o sentimento de plenitude e de intensificação da força. É a partir desse sentimento que damos às coisas, as *forçamos* a que tomem de nós, as violentamos – esse processo é chamado de *idealização* (GD/CI *Incursões de um extemporâneo* § 8, grifos do autor).

Uma obra de arte criada a partir desse sentimento de plenitude é, de fato, sempre um monumento à vida, uma ação de graças à existência e, conseqüentemente, um tônico salutar que incita sempre à afirmação da vida. Pois do mesmo modo como a artista que se encontra nesse estado de exaltação faz com que a sua obra reflita justamente esses traços de sua

interioridade, assim também o homem que se encontra nesse estado faz de sua vida um reflexo de si mesmo.

Nesse estado enriquecemos todas as coisas com a nossa própria plenitude: o que se vê, o que se quer, é visto intumescido, apinhado, enérgico, sobrecarregado de força. O homem que se encontra nesse estado transforma as coisas até que reflitam o seu poder – até que sejam reflexos de sua perfeição (GD/CI *Incursões de um extemporâneo* § 9).

A arte da *superabundância de vida*, portanto, é nada menos que a arte que surge de um impulso de vida procedente de um estado de encantamento. Justamente por isso é que a fruição desse tipo superior de arte pode ser visto como um remédio: pois é uma arte que, por proceder de um fluxo elevado da seiva vital, tem o poder de também *encantar para a vida*. Não obstante, há também o seu oposto: a arte do *empobrecimento de vida*. Aqui a arte se torna um perigo. Se a abundância de vida provém de um sentimento de elevação, o empobrecimento de vida, ao contrário, decorre de um sentimento de menosprezo. A arte criada a partir desse sentimento depressivo – seja ele decorrente do que for: em relação à vida, a si mesmo, ao governo, à sociedade etc. – torna patente única e exclusivamente esse mesmo estado de amesquinamento da vida a partir do qual a aversão, o desprezo, o estado de enfraquecimento ou, quem sabe, de renúncia ante a vida são estimulados. É a arte dos inválidos. Não obstante, quando esse sentimento depressivo é estimulado por uma embriaguez, então essa passa a ser uma das formas mais cruéis de “vingança na vida mesma – a mais voluptuosa espécie de embriaguez para aqueles assim empobrecidos!...” (NW/NW *Nós, antípodas*, grifos do autor). Pois aqui a arte transpõe aquele estágio inicial de simples sentimento de renúncia ou apequenamento da vida para um estágio agressivo, tornando-se então destrutiva. Assim sendo, às duas categorias de artes correspondem respectivamente duas categorias de homens, mas, também, duas visões de mundo opostas.

– Aquele mais rico em plenitude de vida, o deus e homem dionisíaco, pode permitir-se não só a visão do terrível e discutível, mas mesmo o ato terrível e todo luxo de destruição, decomposição, negação – nele o mal, sem sentido e feio, aparece como sendo permitido, como aparece na natureza permitido, em virtude de um excedente de forças geradoras, restauradoras, capazes de transformar todo deserto em exuberante pomar. Inversamente, o que mais sofre, o mais pobre de vida necessitaria ao máximo de brandura, paz e bondade – do que hoje se denomina humanidade – tanto no pensar como no agir, e, se possível, de um deus que é propriamente um deus para doentes, um *salvador* [...] (NW/NW *Nós, antípodas*, grifo do autor).

De acordo com o filósofo, a arte é manifestação de duas categorias fisiológicas. Essas categorias entretêm diferentes visões de mundo. A categoria da plenitude de vida é aquela que define o homem com capacidades para transformar até mesmo o mais feio da vida em beleza e

encanto, através das quais o caráter obscuro da existência é transfigurado a partir de um estado interno de *embriaguez e abundância de vida*. Diversamente, a categoria do empobrecimento de vida define o homem que toma como feio até mesmo aquilo que comumente se julga como belo; pois, em função de seu estado de enfraquecimento, o mundo externo assume para esse homem os mesmo predicados de seu próprio mundo interno: sem sentido, vazio, feio – e sem vida.

A arte *é*, invariavelmente, exteriorização de estados internos, que podem ser de superabundância de vida ou de empobrecimento de vida. Ao primeiro corresponde o tipo *dionisíaco*, ao segundo, o tipo *décadent*. Devido a isso é que a análise fisiológica de Nietzsche sobre a música de Wagner traz à luz um *tipo* fisiológico de homem e de arte, mas também, é claro, também o tipo de público que procura essa arte. E que *tipo* se manifesta na natureza de Wagner?

Receio que terão claramente reconhecido, sob esses traços alegres, a sinistra realidade – o quadro de um declínio da arte, um declínio também do artista. Este último, um declínio de caráter, poderia talvez ser expresso provisoriamente com esta fórmula: o músico agora se faz ator, sua arte se transforma cada vez mais num talento para *mentir* (WA/CW § 7, grifo do autor).

Nietzsche pretende com a fisiologia não somente expor os “fatos” que lhe permitem fazer uma crítica centrada no valor intrínseco da obra de arte, mas, sobretudo, trazer à tona os fatos fisiológicos que levaram o artista a criar, se por um acaso foi a força ou a fraqueza, a exaltação dionisíaca ou, então, a *décadence*, que o impulsionaram a criar. Conforme bem observa Luís Rubira (2013, p. 149), com a fisiologia da estética o que Nietzsche faz é tratar de “[...] insistir (ao invés de ocultar) sobre a diferença de ordem fisiológica no tratamento da arte: entre uma arte que provém da decadência e outra que procede do ‘excedente de forças’, da ‘natureza dionisíaca’”.

Embora Nietzsche formalize o seu pensamento estético como “fisiológico” já em *A gaia ciência* e, de certa forma, desenvolva-o nos escritos seguintes, que correspondem ao período tardio, Pereira (2015, p. 185) adverte que “[...] a formulação nietzschiana de uma fisiologizada arte não tem um desenvolvimento detalhado tanto nas obras publicadas quanto nos fragmentos póstumos e por isso seu estudo implica dificuldades metodológicas”. Por mais que a estética nietzschiana apresente, desde os primeiros textos, uma marcada disposição fisiológica, que pouco a pouco vai se desdobrando até a formulação tardia da “estética como fisiologia aplicada”, não é possível afirmar que o conceito “*fisiologia da estética*” tenha um desenvolvimento satisfatório. E o óbice ao desenvolvimento dessa perspectiva emergente foi

justamente a doença que acometeu de maneira decisiva o filósofo nos primeiros dias de 1889. Contudo, Nietzsche havia deixado importantes registros sinalizando um trabalho futuro no qual a questão da *fisiologia da estética* seria enfim desenvolvida.

Em *O caso Wagner*, junto a uma reflexão sobre o histrionismo na arte, o filósofo assinala o seu interesse:

Terei oportunidade (num capítulo da minha obra principal que levará o título de “Fisiologia da estética”) de mostrar mais detalhadamente como essa metamorfose geral da arte em histrionismo é uma expressão de degenerescência fisiológica (mais precisamente, uma forma de histerismo) [...] (WA/CW § 7).

Como bem se nota aqui, o filósofo pretendia dedicar um capítulo exclusivo à exploração do problema da *fisiologia da estética* em sua “obra principal”,¹⁵⁸ onde então desenvolveria a questão da arte sob a ótica fisiológica. Além desta importante indicação, em *Genealogia da moral* (1887) o filósofo também expressa o seu interesse: “(Voltarei outra vez a este ponto, com relação a problemas ainda mais delicados da até agora intocada, inexplorada *fisiologia da estética*)” (GM/GM III § 8, grifos do autor). Mas a “obra futura” não chega a ser escrita. E unicamente o que Nietzsche deixou, além dos escritos onde o tema é sucintamente levantado, são alguns esboços que prefiguram a estrutura do que seria o capítulo destinado ao tema na “obra futura”.

Neste sentido, alguns fragmentos póstumos contextualizam determinados planos sobre a estrutura desse projeto futuro e citam, ademais, a *fisiologia da “arte”*¹⁵⁹, como no conjunto de fragmentos do caderno 16 [71, 72, 73, 86] da *Primavera-verão de 1888* e, inclusive, no fragmento 18 [17] de *Julho-agosto de 1888*, o último plano registrado para a “obra futura”.¹⁶⁰ Entretanto, é no fragmento 17 [9] de *Maió-junho de 1888* onde Nietzsche apresenta um esboço razoavelmente completo – se comparado aos demais – e detalhado a respeito da estrutura do capítulo anteriormente aludido, o qual segue abaixo:

Para a fisiologia da arte.

1. a embriaguez como pressuposto: causas da embriaguez.
2. sintomas típicos da embriaguez
3. o *sentimento* de força e de plenitude na embriaguez: seu efeito *idealizante*

¹⁵⁸ “Obra principal” é uma referência ao projeto “A vontade de poder”, conforme anunciado em uma Carta a *Bernhard e Elisabeth Förster* (de 2 de setembro de 1886, tradução nossa): “Para os próximos 4 anos está anunciada a elaboração de uma obra capital em quatro tomos; o título já é para dar medo: ‘A vontade de poder. Tentativa de transvalorização de todos os valores’”.

¹⁵⁹ Entende-se que, sob determinada perspectiva, a estética nietzschiana possa ser definida como uma *fisiologia da estética*, pois consiste numa reflexão estética que toma como pressuposto o acontecimento fisiológico. Agora, quando Nietzsche se propõe a tratar de arte, devido à consideração de sua essência sensível e empírica é inteiramente justificável que ele defina essa sua perspectiva de “*fisiologia da arte*”, pois é isso que ele pretende demonstrar: o caráter fisiológico da arte.

¹⁶⁰ Cf. NIETZSCHE, Friedrich. **Fragmentos póstumos**, volumen IV (1885-1889).

4. o *plus* efetivo de força: seu *embelezamento* efetivo. Consideração: até que ponto nosso valor “bello” é completamente *antropocêntrico*: sobre pressupostos biológicos para crescimento e progresso. O *plus* de força p. ex. no *baile* entre sexos. O enfermo na embriaguez; a periculosidade fisiológica da arte –
5. o apolíneo, o dionisíaco... tipos fundamentais: mais amplos, comparados com nossas artes particulares
6. questão: de qual forma a arquitetura parte
7. a colaboração das capacidades artísticas na vida normal, seu exercício tônico: ao contrário, o feio
8. a questão da epidemia e do contágio
9. o problema da “saúde” e da “histeria” – gênio = neurose
10. a arte como sugestão, como meio de comunicação, como campo de invenção da *induction psycho-motrice* [indução psicomotora]
11. Os estados não artísticos: objetividade, fúria da reflexão, neutralidade. A *vontade* empobrecida; perda de capital
12. Os estados não artísticos: abstratividade. Os *sentidos* empobrecidos.
13. Os estados não artísticos: enfraquecimento, empobrecimento, esvaziamento, – vontade de nada. Cristã, budista, nihilista. O *corpo* empobrecido.
14. Os estado não artísticos: idiosincrasia (– a dos *débeis, médiocres*). O medo aos sentidos, ao poder, à embriaguez (instinto dos *derrotados* da vida)
15. Como é possível a arte *trágica*?
16. O tipo do romântico: ambíguo. Sua consequência é o “naturalismo”...
17. O problema do *ator* – a “desonestidade”, a típica força de transformação como *defeito de caráter*... a falta de vergonha, o palhaço, o sátiro, o *buffo* [bufão], o Gil Blas, o ator que interpreta o papel de artista...
18. A arte como *embriaguez*, desde o ponto de vista médico: amnésia. *tonicum* impotência total e parcial (NF/FP Maio-junho de 1888 17 [9], grifos do autor, tradução nossa).¹⁶¹

¹⁶¹ “*Para la fisiología del arte.*

1. la ebriedad como presupuesto: causas de la ebriedad.
2. síntomas típicos de la ebriedad
3. el *sentimiento* de fuerza y de plenitud en la ebriedad: su efecto *idealizante*
4. el *plus* efectivo de fuerza: su *embellecimiento* efectivo. Consideración: hasta qué punto nuestro valor ‘bello’ es completamente *antropocéntrico*: sobre presupuestos biológicos para crecimiento y progreso. El *plus* de fuerza p. ej. en el *baile* entre sexos. Lo enfermizo en la ebriedad; la peligrosidad fisiológica del arte –
5. lo apolíneo, lo dionisíaco... tipos fundamentales: más amplos, comparados con nuestras artes particulares
6. cuestión: de qué forma parte la arquitectura
7. la colaboración de las capacidades artísticas en la vida normal, su ejercicio, tónico: a la inversa, lo feo
8. la cuestión de la epidemia y de la contagiosidad
9. el problema de la ‘salud’ y de la ‘histeria’ – genio = neurosis
10. el arte como sugestión, como medio de comunicación, como campo de invención de la *induction psycho-motrice* [inducción psico-motora]
11. Los estados no artísticos: objetividad, furia del reflejo, neutralidad. La *voluntad* empobrecida; pérdida de capital
12. Los estados no artísticos: abstractividad. Los *sentidos* empobrecidos.
13. Los estados no artísticos: consunción, empobrecimiento, vaciamiento, – voluntad de nada. Cristiano, budista, nihilista. El *cuero* empobrecido.
14. Los estados no artísticos: idiosincrasia (– la de los *débiles, mediocres*). El miedo a los sentidos, al poder, a la ebriedad (instinto de los *vencidos* de la vida)
15. ¿Cómo es posible el arte *trágico*?
16. El tipo del romántico: ambiguo. Su consecuencia es el ‘naturalismo’...
17. El problema del *actor* – la ‘deshonestidad’, la típica fuerza de transformación como *defecto del carácter*... la falta de vergüenza, el payaso, el sátiro, el *buffo* [bufón], el Gil Blas, el actor que interpreta el papel de artista...
18. El arte como *ebriedad*, desde el punto de vista médico: amnesia, *tonicum* impotencia total y parcial” (NF/FP Mayo-junio de 1888 17 [9], grifos do autor).

Como é possível notar, este fragmento esboça um plano bastante completo para a abordagem da “fisiologia da arte”, tanto é que fora utilizado como base para a edição do capítulo destinado à questão no livro *A vontade de poder*. Tentativa de uma transvaloração de todos os valores.¹⁶² Mas como o referido livro não acabado por Nietzsche consta apenas de fragmentos preseleccionados pelo filósofo que foram mais tarde organizados pelos editores, carecendo assim de uma discussão mais aguçada que transite entre os escritos publicados e não publicados assim como entre os fragmentos póstumos, não é possível afirmar que o capítulo destinado à questão em *A vontade de poder* consuma a questão da “fisiologia da arte”. Não obstante a impossibilidade da pretensão de “esgotar” o tema, é evidente que uma discussão séria sobre a “fisiologia da arte”, tomando por base o fragmento acima transcrito, seja deveras significativa para a compreensão da arte como fenômeno fisiológico, mas, também, para o entendimento da arte em sua relação com a tese nietzschiana da *vontade de poder*. Pois assim ficaria esclarecida a função da arte na tarefa da transvaloração de todos os valores e, sobretudo, no combate ao niilismo, já que Nietzsche relaciona a arte, do início ao fim de sua atividade filosófica, às forças transfiguradoras da existência – que, sem uma justificação estética, não teria qualquer sentido.

¹⁶²A *vontade de poder* é uma coletânea de textos e fragmentos que supostamente iriam compor a “obra principal” de Nietzsche. Sob a orientação de um plano datado de 17 de março de 1887 (fragmento 7 [64]), a irmã do filósofo, Elisabeth Nietzsche, e o grande amigo de Nietzsche, o compositor “Peter Gast” (Heinrich Köselitz), organizaram os textos preseleccionados pelo filósofo e o publicaram numa primeira edição em 1901 e em 1906, numa segunda edição ampliada.

CONCLUSÃO

Após a incursão no pensamento estético-filosófico de Nietzsche até a formulação da “*fisiologia da estética*”, permitem-se colocar algumas breves considerações a título de conclusão. Definitivamente: Nietzsche pensa a arte enquanto possibilidades de vida. Em nenhum momento o filósofo trata as manifestações artísticas de maneira leviana, sem levar em conta o substrato de vitalidade e impulsos criadores que essas aportam. Nietzsche sabe que o fenômeno no qual transcorre a existência humana, apesar de entreter o homem com perspectivas de “realidade” e “verdadeiro” sobre as coisas, observado sob o prisma das disposições naturais que efetivamente circunscrevem a vida ao ciclo nascer-reproduzir-e-morrer, não aporta qualquer sentido justificável a essa existência. Mas nem por isso o filósofo se recolhe covardemente à apreciação dessa visão pessimista de mundo, preferindo antes sobrepujar, isto sim, a descaracterização essencial da existência humana por meio dos mesmos expedientes com os quais a natureza entretém o homem na impressão do real e da verdade. Se a vida está determinada pelo parecer perspectivístico que fixa a aparência de realidade mesmo em meio à mutabilidade, então é possível empregar os mesmos recursos da natureza para se projetar uma “bela e benéfica” ilusão de verdade. Através da arte é possível justificar esteticamente a existência. Mas de que modo?

A arte é imitação da natureza em todos os sentidos: representa objetos da natureza, mas, também e principalmente, projeta as mesmas ilusões perspectivísticas que a natureza. Então, se a arte estimula a crença na aparência lançando um véu de “realidade” e “verdade” sobre os sentidos do homem, quer dizer que através da arte se pode infundir um sentido naquilo que carece de qualquer sentido; de modo que, assim, a arte não é apenas “imitação” da natureza, mas, sobretudo, *transfiguração*, pois eleva a vida para além de si. O raciocínio de Nietzsche é matemático: tudo é ilusão, sim, e a arte não deixa de estar incluída nisso aí; não obstante, o importante desta observação é perceber que o que está em jogo não é a pretensão de descobrimento de uma “autêntica verdade” que possa enfim iluminar a existência: mas o reconhecimento de que o que vale mesmo para a vida, o que conta para a efetivação de uma existência feliz e plena, é o *sentimento* que a arte consegue suscitar. – Através do encantamento a vida passa a ser vista com “novos olhos”.

Por isso é que a estética nietzschiana não guarda qualquer intencionalidade de instituir uma determinada orientação sobre arte, por mais que apregoe a existência e, ao mesmo tempo, a *necessidade* de uma *grande arte*. Grande arte foi a tragédia grega, foi o drama musical de Richard Wagner, foi a música de Beethoven, de Bach, de Lutero etc., – “quão pouco é preciso

para ser feliz! O som de uma gaita de foles” (GD/CI *Ditos e setas* § 33); pois todas estas, como também muitas outras, são expressões artísticas que, pelo menos um dia, foram capazes de infundir o sentimento elevador de que a vida é *boa* e que *vale a pena* vivê-la. Há muitas coisas na arte que estão sujeitas a uma crítica? Com certeza. No entanto, o que interessa na discussão sobre arte é o poder de encantamento que somente a “grande arte” é capaz de exercer sobre o espectador atento e sensível. Na verdade, a “grande arte” não é outra coisa que a efetivação de estados superiores *no* homem, como a alegria da festa, por exemplo; de modo que a grande arte só existe como fenômeno de transformação e de elevação dos estados internos do homem. E é nesse âmbito, da arte como possibilidade de transfiguração, que a fisiologia da estética nietzschiana emerge.

O filósofo está ciente de que a Estética não deve se desdobrar em “doutrina da arte”, tampouco se diluir em “crítica de arte”, mas, antes, deve fazer um esforço na tentativa de compreender o fenômeno estético como possibilidade de vida, – quem sabe neste sentido, sim, orientar a busca por uma grande arte. Somente uma estética firmada na inquirição fisiológica é que pode, enfim, julgar o *valor* essencial da arte, qual seja: o potencial de vida que estimula, o quanto ela é capaz de elevar da vida além de sua condição ordinária. Se a arte lança véus de encantamento sobre a existência, deve-se então questionar que classe ilusões ela projeta: ilusões de vida ascendente ou de vida decadente, ela fortalece e estimula a vida ou a enfraquece e envenena? É nesse sentido que a *fisiologia da estética* surge como proposta de reflexão axiológica, pensando antes no valor da experiência estética que propriamente na proposição de modelos: o modelo *é* a grande arte e pronto. E foi isso que se tentou trazer à tona com esta pesquisa.

Finalmente, por mais que Nietzsche consolide sua perspectiva estética como “fisiológica” nos textos correspondentes ao período tardio, é correto afirmar que a sua concepção de arte se efetiva numa busca constante pelo valor subjacente nas manifestações artísticas em geral, de modo que a fisiologia como investigação da relação arte/vida é uma constante dentro do pensamento estético nietzschiano. Porém, pode-se considerar que as discussões aqui levantadas estão sujeitas a inúmeras considerações e encaminhamentos, pois é amplamente vasto o horizonte dos significados que se abrem diante das reflexões aqui propostas. Ademais, seria bastante oportuno também seguir o desenvolvimento do tema da *fisiologia da estética* a partir dos escritos tardios, posto que o filósofo faz constantes indicações a respeito da importância do problema e do seu interesse em retomá-lo. Apesar de não levar a cabo a sua “obra máxima”, na qual a reflexão sobre a “fisiologia da arte” figura como importante argumento para a instituição de novos valores, Nietzsche deixa significativos

delineamentos sobre como seria o capítulo reservado ao problema. E, aliás, as contribuições de Heidegger – principalmente do seu trabalho que leva como título o nome do filósofo trágico, *Nietzsche* – podem ser bastante valiosas no sentido de se orientar as descobertas alcançadas no território da “fisiologia da arte” para uma articulação com as questões da “vontade de poder” e a superação do niilismo.

REFERÊNCIAS

ADORNO, Theodor W. **Filosofia da nova música**. 2. ed. Tradução de Magda França. São Paulo: Perspectiva, 1989.

_____; HORKHEIMER, Max. O iluminismo como mistificação das massas. In: ADORNO, Theodor W. **Indústria cultural e sociedade**. 5. ed. Seleção de textos de Jorge M. B. de Almeida, tradução de Juba Elisabeth Levy. São Paulo: Paz e Terra, 2002.

ARALDI, Clademir Luís. As criações do gênio – ambivalências da “metafísica da arte” nietzschiana. In: **Kriterion**, Belo Horizonte, MG, n. 119, p. 115-136, jun. 2009a. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/kr/v50n119/a0650119.pdf>>. Acesso em: 24 mai. 2019.

_____. O conflito trágico entre arte e verdade no pensamento de Nietzsche. In: **Revista Trágica**, Rio de Janeiro, RJ, v. 1, n. 2, p. 37-52, jul./dez. 2008. Disponível em: <<http://tragica.org/artigos/02/03-clademir.pdf>>. Acesso em: 4 jun. 2019.

_____. O simbolismo das criações apolíneas e dionisíacas: uma análise crítica da estética do jovem Nietzsche. In: **Revista Reflexão**, Campinas, SP, v. 34, n. 96, p. 51-65, 2009b. Disponível em: <<https://seer.sis.puc-campinas.edu.br/seer/index.php/reflexao/article/view/3118/2078>>. Acesso em: 8 mai. 2019.

ARISTÓTELES. Poética. In: _____. **Aristóteles (II)**. Organização de José Américo Motta Pessanha. Tradução de Eudoro de Souza. São Paulo: Victor Civita, 1979. (Os pensadores)

BARROS, Fernando Ribeiro de Moraes. **O pensamento musical de Nietzsche**. 2005. 265 f. Tese (Doutorado em Filosofia) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo (USP), São Paulo, SP, 2005. Disponível em: <http://filosofia.fflch.usp.br/sites/filosofia.fflch.usp.br/files/posgraduacao/defesas/2005_docs/2005.doc.Fernando_de_Moraes_Barros.pdf>. Acesso em: 25 ago. 2019.

_____. Ritmo musical e crítica filosófica. In: **Artefilosofia**, Ouro Preto, MG, n. 8, p. 75-90, 2010. Disponível em: <<https://periodicos.ufop.br/pp/index.php/raf/article/download/652/608>>. Acesso em: 11 set. 2019.

BATISTA, Walquiria Pereira. **A arte além da razão: a tragédia na reflexão do jovem Nietzsche**. 2014. 127 f. Dissertação (Mestrado em Filosofia) – Programa de Pós-Graduação em Filosofia, Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2014. Disponível em: <<https://repositorio.bc.ufg.br/tede/bitstream/tede/3001/5/WALQUIRIA%20PEREIRA%20BATISTA.pdf>>. Acesso em: 7 jun. 2019.

BITTENCOURT, Renato Nunes. Estética como fisiologia aplicada em Nietzsche. In: **Revista Viso: caderno de estética aplicada**, Rio de Janeiro, RJ, v. 4, n. 8, p. 121-143, jan./jun. 2010. Disponível em: <http://revistaviso.com.br/pdf/viso_8_retonunesbittencourt.pdf>. Acesso em: 15 mar. 2019.

BOHMANN, Katja Junqueira. **O sentido da música em F. Nietzsche**. 2011. 102 f. Dissertação (Mestrado em Filosofia) – Programa de Pós-Graduação em Filosofia, Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, 2011. Disponível em: <<https://repositorio.ufpb.br/jspui/bitstream/tede/5580/1/arquivototal.pdf>>. Acesso em: 7 mai. 2019.

BRANCO, Maria João Mayer. **Arte e filosofia no pensamento de Nietzsche**. 2010. 424 f. Tese (Doutorado em Filosofia) – Faculdade de Ciências Humanas e Sociais, Universidade Nova de Lisboa, Lisboa, 2010. Disponível em: <<https://run.unl.pt/bitstream/10362/5109/1/TESEFINAL.pdf>>. Acesso em: 25 mai. 2019.

BRITTO, Fabiano de Lemos. Nietzsche, Bildung e a tradição magistral da filosofia alemã. **Revista Analytica**, Rio de Janeiro, RJ, v. 12, n. 1, p. 149-181, 2008. Disponível em: <<https://revistas.ufrj.br/index.php/analytica/article/view/539>>. Acesso em: 8 mai. 2019.

_____. Nietzsche e o Gesamtkunstwerk wagneriano. **Revista Analytica**, Rio de Janeiro, RJ, v. 14, n. 1, p. 193-215, 2010. Disponível em: <<https://revistas.ufrj.br/index.php/analytica/article/download/576/529>>. Acesso em: 18 dez. 2018.

CAMPIONI, Giuliano. Friedrich Nietzsche: paixão e crítica da moral heróica. In: **Cad. Nietzsche**, São Paulo, n. 22, p. 23-64, 2007. Disponível em: <<http://gen.fffch.usp.br/sites/gen.fffch.usp.br/files/u41/CN22.23-64.pdf>>. Acesso em: 13 ago. 2019.

CASTANHEIRA, Ricardo Manuel Ramos. **Gesamtkunstwerk**: a utopia de Wagner. 2013. 199 f. Dissertação (Mestrado em Arquitetura) – Faculdade de Arquitetura, Universidade do Porto, 2013. Disponível em: <<https://repositorio-aberto.up.pt/handle/10216/80306>>. Acesso em: 18 dez. 2018.

CAVALCANTI, Anna Hartmann. Arte e natureza em Nietzsche e August Schlegel. In: **Revista de Filosofia Aurora**, Curitiba, v. 20, n. 27, p. 351-366, jul./dez. 2008. Disponível em: <<https://periodicos.pucpr.br/index.php/aurora/article/view/1738>>. Acesso em: 3 jul. 2019.

_____. Introdução. In: NIETZSCHE, Friedrich Wilhelm. **Wagner em Bayreuth**: quarta consideração extemporânea. Introdução, tradução e notas de Anna Hartmann Cavalcanti. Rio de Janeiro: Zahar, 2009.

_____. Nietzsche e a leitura de *Do belo musical* de Eduard Hanslick. In: **Cad. Nietzsche**, São Paulo, n. 16, p. 53-84, 2004. Disponível em: <<http://gen.fffch.usp.br/sites/gen.fffch.usp.br/files/u41/CN016.53-84.pdf>>. Acesso em: 22 jul. 2019.

_____. Nietzsche e Wagner: arte e renovação da cultura. In: **Psicanálise & Barroco em revista**, Rio de Janeiro, RJ, v. 9, n. 2, p. 101-116, dez. 2011. Disponível em: <<http://seer.unirio.br/index.php/psicanalise-barroco/article/view/8730>>. Acesso em: 9 jun. 2019.

_____. Poesia e linguagem na primeira recepção de Nietzsche aos escritos de August Wilhelm Schlegel. In: **Cad. Nietzsche**, São Paulo, SP, v. 38, n. 2, p. 121-148, mai./ago. 2017. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/cniet/v38n2/2316-8242-cniet-38-02-00121.pdf>>. Acesso em: 7 mai. 2019.

CRESPO, Remedius Ávila. A crítica de Nietzsche ao Romantismo. In: **Cad. Nietzsche**, Guarulhos/Porto Seguro, v. 36, n. 2, p. 49-82, 2015. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/cniet/v36n2/2316-8242-cniet-36-02-00049.pdf>>. Acesso em: 25 jul. 2019.

DALLA VECCHIA, Ricardo Brazilio. **Nietzsche e a metafísica do artista**: o Centauro e o fio de Ariadne. 2009. 216 f. Dissertação (Mestrado em Filosofia) – Programa de Pós-Graduação em Filosofia, Universidade Estadual de Campinas, São Paulo, 2009. Disponível em: <http://repositorio.unicamp.br/bitstream/REPOSIP/279168/1/DallaVecchia_RicardoBazilio_M.pdf>. Acesso em: 22 mai. 2019.

DANELON, Márcio. Nietzsche educador: uma leitura de *schopenhauer como educador*. In: **Perspectiva**, Florianópolis, SC, v. 19, n. 2, p. 405-424, jul./dez. 2001. Disponível em: <<https://periodicos.ufsc.br/index.php/perspectiva/article/download/10343/9621>>. Acesso em: 17 jun. 2019.

DEATHRIDGE, John; DAHLHAUS, Carl. **Wagner**. Tradução de Marija Mendes Bezerra. Porto Alegre: L&PM, 1980.

DIAS, Rosa Maria. Arte e vida no pensamento de Nietzsche. In: **Cad. Nietzsche**, São Paulo, SP, v. 36, n. 1, p. 227-244, 2015. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/cniet/v36n1/2316-8242-cniet-36-01-00227.pdf>>. Acesso em: 24 mai. 2019.

_____. **Nietzsche e a música**. Rio de Janeiro: Imago, 2005.

DIÔGENES LAËRTIOS. **Vidas e doutrinas dos filósofos ilustres**. 2. ed. Tradução do grego, introdução e notas de Mário da Gama Kury. Brasília: Ed. UnB, 1987.

FEILER, Adilson Felício. **Hegel e Nietzsche**: a ética cristã concebida pelo amor e o destino. São Leopoldo: Unisinos, 2015.

FERNANDES, Marcos Sinésio Pereira. Introdução sobre o teatro grego antigo no seu contexto de surgimento e desenvolvimento. In: NIETZSCHE, Friedrich Wilhelm. **A visão dionisiaca do mundo e outros textos de juventude**. [2006?], p. 5-16. Disponível em: <<http://www.verlaine.pro.br/nascimento/visaodionisiaca.pdf>>. Acesso em: 12 jun. 2019.

FONSECA, Ana Maria Würdig; MACHADO, Fabrício Fonseca. Nietzsche e a arte após a “metafísica de artista”: de *Humano, demasiado humano* (1878) aos últimos escritos (1888). In: **Problemata**: Revista Internacional de Filosofia, v. 9, n. 2, pp. 118-135, 2018. Disponível em: <<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=6824866>>. Acesso em: 15 mar. 2019.

FRANCHINI, A. S.; SEGANFRED, Carmen. **O anel dos Nibelungos**. Versão romaneada da ópera de Richard Wagner. 2. ed. Porto Alegre: Artes e Ofícios, 2010.

FREZZATTI JUNIOR, Wilson Antonio. Nietzsche e a ciência: um ensaio sob a perspectiva da relação entre ciência, metafísica e arte. In: **Estudos Nietzsche**, Espírito Santo, v. 9, n. 2, p. 102-115, jul./dez. 2017. Disponível em: <<http://www.periodicos.ufes.br/estudosnietzsche/article/view/18451>>. Acesso em: 4 ago. 2019.

FUBINI, Enrico. **Estética de la música**. 3. ed. Traducción de Francisco Campillo. Madrid: La balsa de la Medusa, 2008.

_____. **La estética musical desde la Antigüedad hasta el siglo XX**. Tradução de Carlos Guillermo Pérez de Aranda. Madrid: Alianza Editorial, 2005.

GIACOIA JUNIOR, Oswaldo. **Nietzsche**. São Paulo: Publifolha, 2000.

GOMES, Jamile Queiroz. Nietzsche e O Caso Wagner: da metafísica do artista à política. In: **Revista Brasileira de Iniciação Científica**, Itapetininga, v. 4, n. 4, p. 166-183, 2017. Disponível em: <<http://pesquisa.ufabc.edu.br/imagem-subjetividade/nietzsche-e-o-caso-wagner-da-metafisica-do-artista-a-politica/>>. Acesso em: 13 ago. 2019.

GOMES, Laurici Vagner. **Música, linguagem e a comunicação filosófica do eterno retorno em Assim falava Zaratustra**. 2017. 600 f. Tese (Doutorado em Filosofia) – Programa de Pós-Graduação em Filosofia, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2017. Disponível em: <https://repositorio.ufmg.br/bitstream/1843/BUBD-AQPGEQ/1/m_sica__linguagem_e_a_comunica__o_filos_fica_do_eterno_retorno_em_assim__falava_zaratustra..pdf>. Acesso em: 01 jan. 2020.

HANSLICK, Eduard. **Do belo musical: um contributo para a revisão da arte da estética dos sons**. Tradução de Artur Morão. Covilhã: LusoSofia: press, 2011.

HEIDEGGER, Martin. **Nietzsche**. 2. ed. Tradução de Marco Antônio Casanova. Rio de Janeiro: Forense, 2014.

_____. **Ser e tempo**. 10. ed. Tradução de Márcia Sá Cavalcante Schuback. Petrópolis: Vozes; Bragança Paulista: Editora Universitária São Francisco, 2015.

HUPPES, Daniel. O equívoco de Schopenhauer segundo as críticas de Nietzsche à moral. In: **Seara filosófica**, n. 5, p. 45-58, verão, 2012. Disponível em: <<https://periodicos.ufpel.edu.br/ojs2/index.php/searafilosofica/article/download/1762/1657>>. Acesso em: 6 ago. 2019.

JANZ, Curt Paul. **Friedrich Nietzsche: uma biografia, volume I: infância, juventude, os anos em Basileia**. Tradução de Markus A. Hediger. Petrópolis: Vozes, 2016.

KANT, Immanuel. **Crítica da faculdade de julgar**. Tradução de Fernando Costa Mattos. Petrópolis: Vozes; Bragança Paulista: Editora Universitária São Francisco, 2016.

KRAEMER, Celso; CESAR, Rodrigo Abrantes. A história no âmbito da crítica de Nietzsche à educação e à cultura na Modernidade. In: **GRIOT: Revista de Filosofia**, Amargosa, BA, v. 6, n. 2, p. 14-26, dez. 2012. Disponível em: <<https://www3.ufrb.edu.br/seer/index.php/griot/article/view/532>>. Acesso em: 15 jun. 2019.

KOELLREUTTER, Hans-Joachim. **Harmonia funcional**: introdução à teoria das funções harmônicas. 3. ed. São Paulo: Ricordi, 1986.

MACHADO, Roberto Cabral de Melo. **Nietzsche e a polêmica sobre O nascimento da tragédia**. Textos de Rohde, Wagner e Wilamowitz-Möllendorff. Introdução e organização de Roberto Machado. Tradução de Pedro Süssekind. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.

_____. **Nietzsche e a verdade**. São Paulo: Paz e Terra, 1999.

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

MAHLER, Gustav. Das Trinklied von Jammer der Erde. In: LA GRANGE, Henry-Louis de. **Gustav Mahler** (en un volume). Colaboración de Joël Richard e traducción de Franciso López Martín. Madrid: Ediciones Akal, S. A., 2014, capítulo: Las obras de Gustav Mahler, p. 480-481.

MARTON, Silmara Lúcia. **Música, filosofia, formação**: por uma escuta sensível do mundo. 2005. 179 f. Dissertação (Mestrado em Educação) – Programa de Pós-Graduação em Educação, Universidade Federal do Rio Grande do Norte (UFRN), Natal, RN, 2005. Disponível em: <ftp://ftp.ufrn.br/pub/biblioteca/ext/bdtd/SilmaraLM.pdf>. Acesso em: 24 ago. 2019.

MED, Bohumil. **Teoria da música**. 4. ed. revisada e ampliada. Brasília: Musimed, 1996.

MENEZES E SILVA, Christiani Margareth. **Catarse, emoção e prazer na Poética de Aristóteles**. 2009. 194 f. Tese (Doutorado em Filosofia) – Programa de Pós-Graduação em Filosofia da Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUC-Rio), Rio de Janeiro, 2009. Disponível em: <https://www.maxwell.vrac.puc-rio.br/colecao.php?strSecao=resultado&nrSeq=15172@1>. Acesso em: 22 mai. 2019.

MOORE, Gregory. **Nietzsche, Biology and Metaphor**. Cambridge: Cambridge University Press, 2002.

NIETZSCHE, Friedrich Wilhelm. **Além do bem e do mal**: prelúdio a uma filosofia do futuro. Tradução e notas de Renato Zwick, apresentação e cronologia de Marcelo Backes. Porto Alegre: L&PM, 2017.

_____. **Assim falou Zaratustra**: um livro para todos e para ninguém. Tradução, notas e posfácio de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

_____. **Aurora**: reflexões sobre os preconceitos morais. Tradução, notas e posfácio de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

_____. **A filosofia na era trágica dos gregos**. Tradução e apresentação de Gabriel Valladão Silva. Porto Alegre: L&PM, 2017.

_____. **A gaia ciência**. Tradução de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

_____. A visão dionisíaca do mundo; Sócrates e a tragédia. In: NIETZSCHE, Friedrich Wilhelm. **Nietzsche**: ensaios da juventude. Seleção, tradução, notas e apresentação de Clademir Luís Araldi. Porto Alegre: Armazém Digital, 2007.

_____. Consideraciones intempestivas I-IV. In: NIETZSCHE, Friedrich Wilhelm. **Obras completas de Federico Nietzsche**. Tomo II. Madrid: M. Aguilar, 1932, p. 627-857.

_____. **Correspondencia II**, abril de 1869 – diciembre 1874. Edición dirigida por Luis Enrique de Santiago Guervós. Traducción y notas a las cartas, de José Manuel Romero Cuevas y Marco Parmeggiani. Introducción y apéndices, de Marco Parmeggiani. Madrid: Editorial Trotta, 2012.

_____. **Correspondencia V**, enero de 1885 – octubre 1887. Edición dirigida por Luis Enrique de Santiago Guervós. Traducción, introducción, notas y apéndices, de Juan Luis Vermal. Madrid: Editorial Trotta, 2012.

_____. **Crepúsculo dos ídolos**: ou como se filosofa com o martelo. Tradução, apresentação e notas de Renato Zwick. Porto Alegre: L&PM, 2017.

_____. **Digitale Kritische Gesamtausgabe Werk** (eKGWB). Versão digitalizada do alemão das obras, fragmentos póstumos e correspondências editadas por Giorgio Colli e Mazzino Montinari. Editado por Paolo D'lorio e publicado pela *Nietzsche Source*. Disponível em: <<http://nietzschesource.org>>. Acesso em diversas datas.

_____. **Ecce homo**: de como a gente se torna o que a gente é. Tradução, organização e notas de Marcelo Backes. Porto Alegre: L&PM, 2017.

_____. Fragmentos póstumos. In: NIETZSCHE, Friedrich Wilhelm. **Sabedoria para depois de amanhã**. Seleção dos fragmentos póstumos por Heinz Friedrich; tradução de Karina Jannini. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

_____. **Fragmentos póstumos**, volumen I (1869-1874). 2. ed. Edición española dirigida por Diogo Sánchez Meca. Traducción, introducción y notas, de Luis E. de Santiago Guervós. Madrid: Tecnos, 2010.

_____. **Fragmentos póstumos**, volumen II (1875-1882). Edición española dirigida por Diogo Sánchez Meca. Introducción, traducción y notas, de Manuel Barrios y Jaime Aspiunza. Madrid: Tecnos, 2008.

_____. **Fragmentos póstumos**, volumen IV (1885-1889). 2. ed. Edición española dirigida por Diogo Sánchez Meca. Traducción, introducción y notas de Juan Luis Vermal y Joan B. Llinares. Madrid: Tecnos, 2008.

_____. **Genealogia da moral**: uma polêmica. Tradução, notas e posfácio de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

_____. **Humano, demasiado humano**: um livro para espíritos livres. Tradução notas e posfácio de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

_____. **Humano, demasiado humano**: um livro para espíritos livres, volume II. Tradução notas e posfácio de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

_____. **Introdução à tragédia de Sófocles**. Apresentação, tradução e notas de Ernani Chaves. Rio de Janeiro: Zahar, 2006.

_____. **O caso Wagner**: um problema para músicos; **Nietzsche contra Wagner**: dossiê de um psicólogo. Tradução, notas e posfácio de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia de Bolso, 2016.

_____. O drama musical grego. In: NIETZSCHE, Friedrich Wilhelm. **A visão dionisíaca do mundo, e outros textos da juventude**. Tradução e notas de Marcos Sinésio Pereira Fernandes e Maria Cristina dos Santos de Souza. São Paulo: Martins Fontes, 2005, p. 47-70.

_____. **O nascimento da tragédia**: ou helenismo e pessimismo. Tradução, notas e posfácio de Jacó Guinsburg. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

_____. **Sobre verdade e mentira no sentido extra-moral; Fragmentos póstumos**. Organização e tradução de Fernando de Moraes Barros. São Paulo: Hedra, 2007.

OLIVEIRA, Sidnei. **Richard Wagner**: o músico esteta a partir da filosofia schopenhaueriana. 2017. 182 f. Tese (Doutorado em Filosofia) – Programa de Pós-Graduação em Filosofia da Universidade Estadual de Campinas, SP, 2017. Disponível em: <http://repositorio.unicamp.br/jspui/bitstream/REPOSIP/324281/1/Oliveira_SidneiDe_D.pdf>. Acesso em: 11 jun. 2019.

PEREIRA, Camilo Lelis Jota. Nietzsche e a fisiologia da arte. **Cad. Nietzsche**, Guarulhos/Porto Seguro, v. 36, n. 2, p. 177-200, 2015. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S2316-82422015000200177&lng=en&nrm=iso/&tlng=pt>. Acesso em: 4 jan. 2019.

QUIPROQUÓ. In: ARTIGOS de apoio infopédia. Porto: Porto Editora, 2003-2019. Disponível em: <[https://www.infopedia.pt/apoio/artigos/\\$quiproquo](https://www.infopedia.pt/apoio/artigos/$quiproquo)>. Acesso em: 2 jan. 2019.

RAJOBAC, Raimundo. Música como fisiologia aplicada: considerações a partir do Nietzsche tardio. **Per Musi**. Ed. por Fausto Borém e Lia Tomás. Belo Horizonte: UFMG, n.35, p.46-64, 2016. Disponível em: <https://www.researchgate.net/publication/305877846_Musica_como_fisiologia_aplicada_consideracoes_a_partir_do_Nietzsche_tardio>. Acesso em: 31 jul. 2019.

RAMACCIOTTI, Bárbara Lucchesi. Nietzsche: fisiologia como fio condutor. In: **Estudos Nietzsche**, Curitiba, v. 3, n. 1, p. 65-90, jan./jun. 2012. Disponível em: <https://www.researchgate.net/publication/321284213_Nietzsche_fisiologia_como_fio_condutor>. Acesso em: 31 jul. 2019.

REGINO, Sueli Maria de. Guia onomástico. In: HESÍODO. **Teogonia; Trabalhos e dias**. 2. ed. Tradução e notas de Sueli Maria de Regino. São Paulo: Martin Claret, 2014, p. 111-147.

ROBERTSON, Alec. et al. **Historia general de la música**: antiguas formas de polifonía. 5. ed. Dirigido por Alec Robertson y Denis Stevens. Traducción de Aníbal Froufe. Madrid: Istmo, 1982a.

_____. **Historia general de la música**: del Clasicismo al siglo XX. 5. ed. Dirigido por Alec Robertson y Denis Stevens. Traducción de Aníbal Froufe. Madrid: Istmo, 1982b.

ROMANTISMO. In: ABBAGNANO, Nicola. **Dicionário de filosofia**. Tradução da primeira edição brasileira coordenada e revista por Alfredo Bosi. Revisão da tradução e tradução dos novos textos de Ivone Castilho Benedetti. São Paulo: Martins Fontes, 2007, p. 860.

RUBIRA, Luís. Do “valor” dos “valores” à fisiologia da arte: pressupostos para a compreensão de *O caso Wagner* e de *Nietzsche* contra *Wagner*. In: **Dissertatio**, Revista de Filosofia. Pelotas, v. 38, p. 137-153, verão de 2013. Disponível em: <<https://periodicos.ufpel.edu.br/ojs2/index.php/dissertatio/article/view/8624>>. Acesso em: 14 out. 2019.

SAFRANSKI, Rüdiger. **Nietzsche**: biografia de uma tragédia. Tradução de Lya Lett Luft. São Paulo: Geração Editorial, 2001.

SANTOS, Felipe Thiago dos. **A música no segundo Nietzsche**. 2015. 111 f. Dissertação (Mestrado em Filosofia) – Programa de Pós-Graduação em Filosofia da Faculdade de Filosofia e Ciências da Universidade Estadual Paulista (UNESP), Marília, 2015. Disponível em: <https://www.marilia.unesp.br/Home/Pos-Graduacao/Filosofia/Dissertacoes/santos_ft_me_mar.pdf>. Acesso em: 3 jul. 2019.

SCHOENBERG, Arnold. **Fundamentos da composição musical**. 3. ed. Organização de Gerald Strang, colaboração de Leonard Stein e tradução de Eduardo Seineman. São Paulo: EDUSP, 1996.

SCHONBERG, Harold C. **A vida dos grandes compositores**. Tradução de Wagner Souza. Osasco: Novo Século, 2010.

SCHOPENHAUER, Arthur. **O mundo como vontade e como representação**, 1º tomo. 2. ed. Tradução, apresentação, notas e índices de Jair Barbosa. São Paulo: UNESP, 2015.

_____. **O mundo como vontade e como representação**, segundo tomo: suplementos aos quatro livros do primeiro tomo. 1. ed. Tradução, apresentação, notas e índices de Jair Barbosa. São Paulo: UNESP, 2015.

SOPEÑA, Frederico. **Música e literatura**. Tradução de Cláudia A. Schiling. São Paulo: Nerman, 1989.

SOUSA, Elisabete M. de. Richard Wagner: *leitmotiv* e música dramática. In: **Philosophica** 36, Lisboa, p. 25-44, nov. 2010. Disponível em: <<http://repositorio.ul.pt/bitstream/10451/24220/1/Elisabete%20M%20de%20Sousa.pdf>>. Acesso em: 20 mar. 2019.

SOUSA, Rainer Gonçalves. **Civilização grega** – história da civilização grega. 2019. Disponível em: <<https://www.historiadomundo.com.br/grega/civilizacao-grega.htm>>. Acesso em: 26 mai. 2019.

STURM und Drang. In: ABBAGNANO, Nicola. **Dicionário de filosofia**. Tradução da primeira edição brasileira coordenada e revista por Alfredo Bosi. Revisão da tradução e tradução dos novos textos de Ivone Castilho Benedetti. São Paulo: Martins Fontes, 2007, p. 921.

VÍLCHEZ, Iosune Aizpún. La teoría de la obra de arte total como categoría formal en el primer Romanticismo alemán. **Revista de la Escuela de Estudios Generales**, Universidad de Costa Rica, v. 8, n. 1, p. 1-27, enero/jun. 2018. Disponível em: <<http://dx.doi.org/10.15517/h.v8i1.31464>>. Acesso em: 18 dez. 2018.

WAGNER, Wilhelm Richard. **La obra de arte del futuro**. Traducción y notas de Joan B. Llinaresy Francisco López Martín. Zaragoza: Universitat de València, 2000.

_____. **Uma visita a Beethoven e outros escritos**. Organização e tradução de Plínio Augusto Coelho. São Paulo: Intermezzo: Imaginário, 2015.