

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE FILOSOFIA

GUILHERME DA SILVA CUNHA

O sensualismo poético como pathos dominante em o nascimento da tragédia

SÃO PAULO – SP
2022

GUILHERME DA SILVA CUNHA

O sensualismo poético como pathos dominante em o nascimento da tragédia

Versão Corrigida

Tese apresentada ao programa de Pós-Graduação em Filosofia do Departamento de Filosofia da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, para a obtenção do título de Doutor em Filosofia sob a orientação do Prof. Dr. Oliver Tolle.

São Paulo-SP
2022



UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS

ENTREGA DO EXEMPLAR CORRIGIDO DA DISSERTAÇÃO/TESE

Termo de Anuência do (a) orientador (a)

Nome do (a) aluno (a): GUILHERME DA SILVA CUNHA

Data da defesa: 15/06/2022

Nome do Prof. (a) orientador (a): OLIVER TOLLE

Nos termos da legislação vigente, declaro **ESTAR CIENTE** do conteúdo deste **EXEMPLAR CORRIGIDO** elaborado em atenção às sugestões dos membros da comissão Julgadora na sessão de defesa do trabalho, manifestando-me **plenamente favorável** ao seu encaminhamento ao Sistema Janus e publicação no **Portal Digital de Teses da USP**.

São Paulo, 25, 07, 2022

(Assinatura do (a) orientador (a))

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Catálogo na Publicação Serviço de Biblioteca e Documentação
Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo

Cunha, Guilherme da Silva
C972s O sensualismo poético como pathos dominante em O
Nascimento da Tragédia / Guilherme da Silva Cunha;
orientador Oliver Tolle - São Paulo, 2022.
175 f.

Tese (Doutorado)- Faculdade de Filosofia, Letras e
Ciências Humanas da Universidade de São Paulo.
Departamento de Filosofia. Área de concentração:
Filosofia.

1. Estética . 2. Tragédia. 3. Sensualismo apolíneo
. 4. Sensualismo dionisiaco. 5. Pathos dominante. I.
Tolle, Oliver , orient. II. Título.

CUNHA, Guilherme da Silva. **O sensualismo poético como pathos dominante em O Nascimento da Tragédia**. Orientador Oliver Tolle – São Paulo, 2022. Tese (Doutorado em Filosofia) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, 2022.

Aprovado em: 15 de junho de 2022.

Banca Examinadora

| | |
|-------------|---------------------------|
| Prof. Dr. | Oliver Tolle - Presidente |
| Intituição: | FFLCH - USP |
| Julgamento: | Aprovado |
| Prof. Dr. | Eduardo Brandão |
| Intituição: | FFLCH - USP |
| Julgamento: | Aprovado |
| Prof. Dr. | Bortolo Valle |
| Intituição: | PUC-PR - Externo |
| Julgamento: | Aprovado |
| Prof. Dr. | João Silva Lima |
| Intituição: | UFAC - Externo |
| Julgamento: | Aprovado |

Para Ivanilda, Sofia e Dionísio,
pela companhia e alegria do encontro.

Agradecimentos

Ao Prof. Dr. Oliver Tolle, pela rica e paciente orientação, assim como por todos os ensinamentos.

Aos amigos do Curso de Filosofia da UFAC, Coracy, João Lima, Valdinei, Aristides, Eduardo, Leidan, Felipe Cardoso, Felipe Durante, Mauro, Carlos, pela amizade e companheirismo.

Aos professores Marcos Brandão e Márcio Silveira, pelas contribuições valiosas no exame de qualificação.

Ao Prof. Aldo Nascimento, pelas boas discussões conceituais e pela revisão.

Aos nossos coordenadores do DINTER, João Lima (UFAC) e Carlos Eduardo (USP) pela paciência e capacidade de resolver nossas demandas.

À UFAC na sua totalidade, pela oportunidade que nos proporcionou.

À USP, pelo conhecimento e simplicidade dos professores.

Ao Prof. Guaraciaba Júnior, pelas orientações sobre Nietzsche.

Ao CNPq, pelo apoio financeiro.

À minha família, Pelegrina, Genivaldo, Gean, Geni, Neide, Darci, Neuci, Edivaldo, Augusta, José, Eid, Eda, Maria (Nenê), Socorro, Gilberto, Jani, Jauce, Joás, Jefté, Leandro, Roberto, pela boa energia e alegria.

Ao Marcos Aurélio por me ajudar a adquirir os textos em espanhol.

In memoriam: Roberto Machado, José Mastrângelo, Carlos Alberto Alves, Assis Santos, Clóvis Matos da Cunha, Joaquim Cunha, Maria das Dores Gadelha Barroso, Luzia Barroso, Maria das Neves, Antônio Barroso, Manoel Matos.

A realidade dos deuses olímpicos é uma aparência, uma mentira poética. [...] Ao transformar em aparência não só o agradável mas também o sombrio, o poeta dá à vida prazer e alegria. Os deuses são um espelho luminoso que os gregos colocaram entre eles e as atrocidades da vida. (Roberto Machado. **O nascimento do trágico / de Schiller a Nietzsche**. – Rio de Janeiro: Zahar, 2006, p. 207 e 208).

Sumário

| | |
|---|-----|
| Resumo | 07 |
| Abstract | 08 |
| Introdução | 09 |
| | |
| Capítulo I – Visão geral das artes | 19 |
| | |
| O sensualismo apolíneo | 21 |
| O sensualismo dionisíaco | 32 |
| | |
| Capítulo II – A arte como imitação da Natureza | 52 |
| | |
| Os fundamentos ontológicos da cultura apolínea | 57 |
| A visão apolínea sensualista | 67 |
| Os fundamentos ontológicos da cultura dionisíaca | 82 |
| A visão dionisíaca sensualista | 88 |
| | |
| Capítulo III- O sensualismo poético como pathos dominante | 98 |
| | |
| Metafísica trágico-sensualista | 104 |
| Metafísica de artista | 107 |
| O sensualismo que possibilitou o nascimento da poética | 112 |
| O sensualismo do artista ingênuo e a épica | 121 |
| O sensualismo do artista lírico e a canção popular | 129 |
| A tragédia como redenção e pathos dominante | 138 |
| | |
| Conclusão | 163 |
| Referências bibliográficas | 172 |

RESUMO

CUNHA, Guilherme da Silva. **O sensualismo poético como pathos dominante em O Nascimento da Tragédia**. Orientador Oliver Tolle – São Paulo, 2022. Tese (Doutorado em Filosofia) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, 2022.

O propósito central desta tese é analisar e construir uma resposta para a seguinte questão: como ou por que o sensualismo poético de Nietzsche transforma-se em *pathos dominante* em *O nascimento da tragédia (Die Geburt der Tragödie)*? Na continuidade, temos a seguinte hipótese: há como justificar a ideia de que a poética é o sentimento dominante nessa obra nietzschiana? Na busca da resolução para tal questão, salientamos, de antemão, que não produziremos um estudo rente ao texto, onde teríamos de dar conta com fidelidade da influência dos pensamentos de Schopenhauer, de Hegel, de Kant e de Wagner em nosso filósofo. Optamos por elaborar um recorte que prioriza o *sensualismo poético como pathos dominante*, considerando a metafísica enquanto intuição poética e o conhecimento enquanto instinto. Assim, na construção de nossa tese, tomamos como referências principais as traduções espanholas de *O nascimento da tragédia* (2009a), tradução de Andrés Sánchez Pascual, especificamente, dos sete primeiros parágrafos; e *Fragmentos póstumos* (2010), tradução de Luis Enrique de Santiago Guervós. Além desses dois textos, ficaremos circunscritos somente a alguns textos do primeiro Nietzsche (1869 – 1876). Assim, no primeiro capítulo trataremos da visão geral das artes; no segundo da arte como imitação da natureza; no terceiro do sensualismo poético como pathos dominante. O foco da nossa lente está alinhado ao sensualismo poético de Nietzsche como estilo de vida, como algo que se mensura no plano do sensível para ver como os sentidos fazem parte da sua criação e também da sua interpretação sobre a existência como unidade, pois o autor, a exemplo dos gregos, pensa o homem por intermédio dos sentidos e/ou dos instintos, porém dentro da ideia de sentimento dominante e como um todo no *aquí e agora*. Desse modo, portanto, em consonância com a rubrica do pensamento nietzschiano, observamos que o sensualismo poético se transforma em pathos dominante quando o poeta foi capaz de unificar as artes apolíneas e as artes dionisíacas via linguagem poética num único sentimento de êxtase na tragédia e dar vazão aos sofrimentos humanos, assim como sentir também o júbilo do transbordamento de vida.

Palavras-chave:

Estética; tragédia; sensualismo apolíneo; sensualismo dionisíaco; pathos dominante.

ABSTRACT

CUNHA, Guilherme da Silva. **Poetic sensualism as dominant pathos in the Birth of Tragedy** Orientador Oliver Tolle – São Paulo, 2022. Tese (Doutorado em Filosofia) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, 2022.

The central purpose of this thesis is to analyze and build an answer to the following question: how or why does Nietzsche's poetic sensualism become the dominant pathos in *The Birth of Tragedy* (*Die Geburt der Tragödie*)? Therefore, we have the following hypothesis: is there a way to justify the idea that poetics is the dominant feeling in this Nietzschean work? Searching for a resolution to this question, we emphasize, in advance, that we will not produce a study close to the text, where we would have to fully account the influence of Schopenhauer, Hegel, Kant and Wagner on our philosopher. We chose to elaborate a cut that prioritizes poetic sensualism as dominant pathos, considering metaphysics as poetic intuition and knowledge as instinct. Thus, in the construction of our thesis, we took as main references the Spanish translations of *The Birth of Tragedy* (2009a), translation by Andrés Sánchez Pascual, specifically, of the first seven paragraphs; and *Posthumous Fragments* (2010), translated by Luis Enrique de Santiago Guervós. In addition to these two texts, we will be limited to only a few texts by the first Nietzsche (1869 – 1876). Thus, in the first chapter we will approach a general view of arts; in the second we consider art as imitation of nature; and, in the third, we analyze poetic sensualism as dominant pathos. The focus of our lens is aligned with Nietzsche's poetic sensualism as a lifestyle, as something that is measured in the sensitive plane to see how the senses are part of his creation and also of his interpretation of existence as a unit, since the author, like the Greeks, thinks about man through the senses and/or instincts, but within the idea of dominant feeling and as a whole in the here and now. Therefore, aligning with the Nietzschean thought, we observe that poetic sensualism becomes dominant pathos when the poet was able to unify the Apollonian and Dionysian arts through poetic language in a single feeling of ecstasy in tragedy and give means of release for human suffering, as well as feeling the joy of the overflow of life.

Key words:

Aesthetics; tragedy; Apollonian sensualism; Dionysian sensualism; dominant pathos.

INTRODUÇÃO

O propósito central do nosso trabalho é alinhar uma resposta para a seguinte questão: como ou por que o sensualismo poético de Nietzsche transforma-se em *pathos dominante*¹ em *O nascimento da tragédia (Die Geburt der Tragödie)*? Na continuidade, temos a seguinte hipótese: há como justificar a ideia de que a poética é o sentimento dominante nessa obra nietzschiana? Na busca da resolução para tal questão, salientamos, de antemão, que não produziremos um estudo rente ao texto, onde teríamos de dar conta com fidelidade da influência dos pensamentos de Schopenhauer, de Hegel, de Kant e de Wagner em nosso filósofo.

Optamos por elaborar um recorte que prioriza o *sensualismo poético como pathos dominante*, considerando a metafísica enquanto intuição poética e o conhecimento enquanto instinto. Assim, na construção de nosso trabalho, tomamos como referências principais as traduções espanholas de *O nascimento da tragédia* (2009a), tradução de Andrés Sánchez Pascual², especificamente, dos sete primeiros parágrafos; e *Fragmentos póstumos* (2010), tradução de Luis Enrique de Santiago Guervós³. Além desses dois textos, ficaremos circunscritos somente a alguns textos do primeiro Nietzsche⁴ (1869 – 1876) e, conforme formos desenvolvendo os capítulos, iremos apresentando tais textos.

Contudo, antes de avançarmos, destacamos que a poesia de Nietzsche da época, mencionada acima, é *polifônica*; expressa-se de forma lírica e épica em que se valoriza tanto

¹ A estética trágica ao estilo nietzschiano aposta no *pathos dominante* como sendo aquilo que impulsiona o homem a vê a dor, o sofrimento e o mundo em sua crueldade, mas também olha o mundo em forma de alegria e beleza. Ademais, enfatizamos que a estética trágica no jogo dos acasos da vida nos faz perceber que só somos aquilo que conseguimos externar como sentimento e percepção. Quiçá, isso seja a nossa maior tragédia. Estamos condenados a ser somente como sentimento ou percepção *aqui e agora*.

² NIETZSCHE, Friedrich. **El nacimiento de la tragédia o Grecia y el pesimismo**. (Título original: *DIE GEBURT DER TRAGÖDIE. ODER: GRIECHENTUM UND PESSIMISMUS*). Novena reimpressão. Introducción, traducción y notas de Andrés Sánchez Pascual. – Madrid: Alianza Editorial, 2009a.

³ NIETZSCHE, Friedrich. **Fragmentos Póstumos** (Título original: *NACHGELASSENE FRAGMENTE*). 2ª Edición corregida y aumentada. Volumen I (1869-1874). Traducción, introducción y notas de LUIS E. de Santiago Guervós. – Madrid: Editorial Tecnos (Grupo Anaya, S. A.), 2010. (Edición realizada bajo los auspicios de la Sociedad Española de Estudios sobre Nietzsche – SEDEN).

⁴ Segundo MARTON, Scarlett. **NIETZSCHE Das Forças Cósmicas aos Valores Humanos**. – São Paulo: Brasiliense, 1990, p. 24, trata-se do período que vai de 1870 a 1876. Contudo, há autores que demarcam tal período a contar de 1869 e que nós acompanhamos, como é o exemplo de Luis Enrique de Santiago Guervós, tradutor da versão espanhola dos **Fragmentos Póstumos de Friedrich Nietzsche**. Assim, pois, em nosso texto quando nos referirmos ao primeiro Nietzsche iremos contar a partir de 1869 até 1876.

as manifestações artísticas apolíneas quanto as dionisíacas; assim, a poesia do nosso autor era carregada de um pathos trágico.

Nesse seguimento, a partir da leitura dos textos citados anteriormente, percebemos que, em qualquer forma de expressão artística, o que predomina é o olhar sensualista e poético do filósofo. Desse modo, ao que parece, observamos que um dos enunciados que poderia traduzir a relação do autor com os sentidos é o seguinte: sinto, logo existo. De tal ideia, é extraído o seu pensamento fisiológico em relação ao conhecimento e às artes para suportar a existência. Nessa direção, Nietzsche indaga: “*Como surge a arte? Como medicina para o conhecimento. A vida só é possível por meio de imagens ilusórias da arte. A existência empírica condicionada pela representação*”⁵. Desse modo, portanto, observamos que o filósofo alemão tem parte da sua identidade formada a partir da arte; mas, especificamente, da poesia e da música.

Antes de qualquer coisa, destacamos que escreveremos sobre a estética trágica nietzschiana enquanto estética dos sentidos, ou seja, enquanto poesia; sem se distanciar, porém, do objetivo principal da obra, como salienta Márcio Silveira: “A meta de *O nascimento da tragédia* seria ‘a transposição do dionisíaco em pathos filosófico’”⁶. Desse modo, vamos analisar o *sensualismo poético como pathos dominante* tanto nas produções artística apolíneas quanto dionisíacas, exercendo sempre uma vigilância permanente para não sermos pegos praticando a *dupla consciência*⁷, no sentido de fazer uso do *Ensaio de autocrítica* assim como do segundo ou do terceiro Nietzsche.

A ideia é enfatizar que a poética que abordaremos não deve ser entendida como tratado conceitual ao estilo clássico, mas entendida como invenção, ficção, ilusão ou como aparência capaz de pôr em ação o corpo motivado pela alegria de viver como expressão das *formas de sentimento do mundo*⁸. O nosso trabalho volta-se para o *sensualismo como pathos dominante em O nascimento da tragédia* como estilo de vida, como algo que se mensura no plano do sensível para, sobretudo, ver como os sentidos fazem parte da criação artística do

⁵ Tradução nossa, tanto em relação aos textos de *El nacimiento de la tragedia*, 2009a, quanto aos textos de *Fragmentos póstumos*, 2010. Cf. NIETZSCHE, op. cit., 2010, p. 195, Final de 1870 – Abril de 1871, KSA 7 [152].

⁶ LIMA, Márcio José Silveira. *As máscaras de Dioniso: filosofia e tragédia em Nietzsche*. – São Paulo: Discurso Editorial; Ijuí, RS: Editora UNIJUÍ, 2006, p. 13.

⁷ A dupla consciência é uma forma de sermos traídos pela nossa própria “consciência” diante da rubrica do pensamento do autor que nos propomos estudar. É quando lhe atribuímos interpretações inadequadas.

⁸ Trata-se de uma paráfrase referente à obra do professor do Departamento de Filosofia da Universidade de São Paulo. SUZUKI Márcio. *A forma e o sentimento do mundo: jogo, humor e arte de viver na filosofia do século XVIII*. – São Paulo: Editora 34; FAPESP, 2014.

homem e de sua interpretação sobre a existência como unidade, pois o autor, a exemplo dos gregos, tenta pensar o homem por intermédio dos sentidos e/ou dos instintos, porém dentro da ideia de corpo, de sentimento dominante como um todo. Nessa direção, o filósofo assevera que

Em todos os instintos peculiares aos gregos mostra-se uma *unidade dominante*, que denominamos *Vontade* helênica. Cada um destes instintos procura existir independentemente até o infinito. Os filósofos antigos pretendiam construir o mundo a partir de tais instintos.

A civilização de um povo revela-se na *unificação dominante dos instintos deste povo*: a filosofia domina o instinto de conhecimento, a arte domina o instinto das formas e o êxtase, o *Agape* domina o *Eros*, etc.⁹ (*Itálico do autor*)

Observamos que esse pensamento serve para orientar de certo modo a nossa ideia, de que vamos trabalhar o sensualismo poético de Nietzsche como instinto e como sentimento. Para essa empreitada, utilizaremos a hermenêutica trágica do primeiro Nietzsche como recurso metodológico, associando-a ao sentido da vida como corpo vivo balizado pela vontade, pelo prazer e pelo sensualismo. Aliás, o pensamento aqui tangencia para a valorização da vida em sua crueldade e não “apenas em manter a existência, [...] o instinto de conservação em detrimento da vida”¹⁰, uma vez que reconhecemos que os filósofos trágicos pré-socráticos não lutavam por felicidade, mas por uma vida prazerosa, onde o antropomorfismo era a base de todo conhecimento.

Percebe-se que no espelho do olho tudo é sensação, interior e exterior amalgamam-se. Tempo em si não existe. A Natureza não conhece a Natureza ou, como diz Nietzsche, “quem conhece os objetivos da Natureza e quem seria capaz de ir contra o natural? [...]. A questão é se podemos algo contra a Natureza e se devemos nos entregar totalmente a ela”¹¹. Apesar da dificuldade cognitiva que temos de conhecer a Natureza ou de nos entregarmos a ela, uma coisa é certa, estamos vivos e queremos viver. Logo, devemos observar que, quando se trata

⁹ NIETZSCHE, Friedrich. **I – O último filósofo – Considerações sobre o conflito entre arte e conhecimento (outono-inverno de 1872) in: O Livro do Filósofo.** (Título original: *DAS PHILOSOPHENBUCH*). Tradução de Rubens Eduardo Frias. – São Paulo: Centauro, 2004, p. 12, aforismo, 46.

¹⁰ MARTON, Scarlett. **Nietzsche e o Problema da Linguagem: A crítica enquanto criação. In: Verdade e Linguagem em Nietzsche.** Márcio José Silveira Lima e André Luís Mota Itapiraca (organizadores). – Salvador: EDUFBA, 2014, p. 19.

¹¹ NIETZSCHE, Friedrich. **Sabedoria Para Depois de Amanhã; seleção dos fragmentos póstumos por Heinz Friedrich.**(Título original: *WEISHEIT FÜR ÜBERMORGEN UNTERSTREICHUNGEN AUS DEM NACHLASS* – 1869-1889). Tradução de Karina Jannini. – São Paulo: Martins Fontes, 2005b, p. 13, 7[155] fragmento do final de 1870 – abril de 1871.

de ser vivo, tudo é sensação e que cada sensação acontece no corpo, na vida; e, nesse caso, o mundo é interpretado pelo homem por meio de suas funções sensoriais.

No bojo do mundo sensorial e dos sentimentos, queremos partir do pressuposto de que o poeta é aquele que vê na poesia a possibilidade de fazer frente à crueldade, ao desamparo e ao sofrimento da vida. Assim, acreditamos que o poeta, pelo fato de estar inserido no mundo das sensações, dos sentimentos, dos sonhos, é a pessoa mais adequada a converter o trágico do mundo natural ao trágico da literatura no teatro ou na vida por intermédio da poesia. Nessa direção, a poesia transforma-se em *pathos dominante* e também em atividade estético-metafísica.

Nada obstante, a *nossa hipótese* é a de que a poesia, por meio do sensualismo e do sentimento, preenche espaços vazios existenciais do homem, tornando-o forte e consolado diante do desamparo da vida, e isso significa olhar para o trágico e vivê-lo na esfera corporal como obra de arte. Ainda nesse sentido, toda vez que o homem tem dificuldade de encontrar a palavra mais adequada para justificar a existência, a poesia contribui para ocupar o espaço vazio.

Assim sendo, mesmo Nietzsche escrevendo seus primeiros textos em prosa, o que perdura como pano de fundo é o sensualismo poético, O filósofo fala de “sentimento de delícia, [...] bela aparência do mundo, [...]. Gozamos no entendimento imediato da figura”¹², acrescentando que os gregos começaram a filosofar na “sua viril maturidade, na sua cálida alegria da robusta e vitoriosa idade adulta”¹³, além de falar da filosofia como “[...] um riacho, [...] correnteza larga, entornando [...] orgulhosa ondulação [...]”¹⁴. Há nesses conteúdos a presença da poesia sensualista, principalmente, quando se serve das figuras de linguagem, estética que reforça a nossa tese de que a poética é o *pathos dominante* das narrativas do nosso filósofo, tendo em vista que, mesmo como filólogo ou como filósofo escrevendo em prosa, Nietzsche nos oferta o movente tom poético como fosse poeta; pois, afinal, nutria profundo sentimento pelos poetas gregos trágicos e líricos, além de ser amante da poesia de Goethe, de Schiller e de Hölderlin.

¹² NIETZSCHE, Friedrich. **A Visão Dionisíaca do Mundo e outros textos de juventude** (Título original: *DIE DIONYSISCHE WELTANSCHAUUNG, DAS GRIECHISCHE MUSIKDRAMA e SOCRATES UM DIE TRAGOEDIE*). Tradução de Marcos Sinésio Pereira Fernandes, Maria Cristina dos Santos de Souza. - São Paulo: Martins Fontes, 2005a, p. 5.

¹³ NIETZSCHE, Friedrich. **A filosofia na era trágica dos gregos**. (Título original: *DIE PHILOSOPHIE IM TRAGISCHEN ZEITALTER DER GRIECHEN*). Tradução e apresentação de Gabriel Valladão Silva. – Porto Alegre, RS: L&PM, 2017, p. 28.

¹⁴ NIETZSCHE, op. cit. 2017, p. 28.

A respeito da escrita nietzschiana, Michel Onfray salienta que “não esqueçamos nunca que esse grande filósofo escreve como um grande poeta. Ora, essa dupla qualidade desorienta qualquer um que seja privado de uma das duas competências¹⁵”. Em consonância com esse pensamento, observamos por meio de seus textos que ele adota a poética como expressão estética e como centro de gravidade da vida na própria vida. Para ele, o mundo deve ser visto pelo foco da beleza.

Na esteira do pensamento nietzschiano, observa-se que o primeiro Nietzsche em *O nascimento da tragédia* destaca o apolíneo e o dionisíaco como invenções poéticas, posto que o poeta trágico extraiu do povo sentimentos que se tornaram preponderantes na cultura helênica, principalmente, por intermédio da tragédia. A partir das visões artísticas apolínea e dionisíaca do mundo, acreditamos poder apresentar os fundamentos centrais da estética nietzschiana como *pathos dominante*, pois, de certa maneira, foi assim que Nietzsche estudou os fenômenos dionisíaco e apolíneo nas tragédias gregas, ou seja, como *sentimento*¹⁶. Ele estudou o trágico da literatura em estreita relação com a vida grega; e, conseqüentemente, pela estrutura de sentimento, o autor buscou se aproximar do estilo de vida dos helenos e produzir a ponte desses com alguns poetas e filósofos alemães. Contudo, Márcio Silveira relata que, em *O nascimento da tragédia*, Nietzsche trilhou

um caminho diverso daquele que a filologia trilhava no século XIX, ele vai elaborar e dar resposta ao problema da tragédia sem abrir mão de todas as inquietações que habitavam seu espírito. Assim, valendo-se não somente da filologia, procura desenvolver seu estudo de modo a situá-lo na tradição de diversos pensadores alemães que também buscaram compreender o espírito grego, tais como Goethe, Schiller, Winckelmann e August Schlegel. Essa investigação nietzschiana, por fim, será completada com um entusiástico elogio à música de Wagner, a quem era atribuído o mérito de fazer reviver a época trágica da Grécia, e sobretudo pela filosofia da vontade de Schopenhauer, a maior inspiradora das teses filosóficas defendidas no livro¹⁷.

Seguindo as pegadas estéticas do primeiro Nietzsche, seu olhar da vida como fenômeno artístico é amplo, uma vez que sua formação foi clássica, por isso o filósofo aborda a estética relacionada aos pensamentos apolíneo ou dionisíaco, à épica, à música, à comédia, à

¹⁵ ONFRAY, Michel. **A sabedoria trágica: sobre o bom uso de Nietzsche**. (Título original: *LA SAGESSE TRAGIQUE: DU BOM USAGE DE NIETZSCHE*). Tradução de Carla Rodrigues. – Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2014, p. 17.

¹⁶ Convém ressaltar que se trata de sentimento como forma de sensibilidade no sentido de preservar a vida e não como “sentimentalismo” ao estilo de alguns românticos, onde prevalece a emoção superficial, débil ou “patológica”.

¹⁷ LIMA, op. cit., 2006, p. 16/17.

tragédia, ao romantismo alemão. No entanto, a poética, sua grande paixão, serve como *pathos dominante* para auxiliar o homem a viver o trágico. Sua visão estética, permeada de metafísica da vontade, ou de metafísica do artista, ou de metafísica do trágico, apresenta-se como sentimentos poéticos apolíneo e dionisíaco. Esses dois polos basilares representavam o grande espírito artístico dos gregos, a sua grande força de vida criativa, a vontade helênica que o nosso filósofo tenta transladar para o mundo germânico.

Em sua estética, Nietzsche toma para si os gregos, visto que estes concebiam o corpo como fluidez e como obra de arte a brotar sentimento de prazer e beleza. Tratava-se da beleza viva no corpo e sem pudores. A vida era ofertada pelo toque eterno do instante, sendo tal gesto estético a gratuidade do ato de existir à medida que cada corpo esculpia nele mesmo a beleza da vida.

A partir desse quadro, o homem percebe que vive na linha tênue e cruel da navalha do tempo; porém, apesar disso, reconhece que, no fluir desinteressado do prazer, encontra contentamento em razão de o eterno instante valer intensamente mais; pois, uma vez nele, louva-se a vida no consumado prazer. Outrora, o poeta Goethe disse: “Na vida, a coisa inútil é carga a desprezar; só o que o instante oferecer é bem aproveitável”¹⁸. Sendo assim, saber se deliciar é um dos fundamentos mais primorosos da sabedoria trágica, já que, para o homem trágico, o momento oportuno é este: o de pulsar o instante.

A vida como força e expressão do agora se apresenta como fenômeno do fluxo incansável do vir a ser. A matéria metamorfoseia-se em espírito no homem para ele se dar conta de sua face trágica e perceber que

na torrente da vida e furor da tormenta,/ Subo e desço, incansável,/ Mil caminhos a cruzar,/ Nascimento e morte, é tudo inevitável,/ Um eterno mar,/ Um tecer constante/ Nesta vida estafante,/ Teço, na barulhenta máquina do tempo, a veste/ Viva, com que a Divindade se reveste¹⁹.

A força viva da Divindade, transvertida pelo homem em seu corpo, é única força a mensurar as coisas na barulhenta máquina do tempo, tempo esse sentido e demarcado peremptoriamente pelas ações do homem como presença e como expressão da Eternidade ou da Divindade. Ora, este pensamento metafísico, grosso modo, era trabalhado por muitos pensadores alemães na ideia de Natureza ou de Deus, como Goethe, Schelegel, Schiller, Jacobi e Herder, assim como os filósofos Fichte, Hegel, Schopenhauer e Kant.

¹⁸ GOETHE, Johann Wolfgang von. **Fausto & Werther**. (Títulos originais: *FAUST E DIE LEIDEN DES JUNGEN WERTHERS*). Tradução de Alberto Maximiliano. – São Paulo: Nova Cultural, 2002, p. 37.

¹⁹ GOETHE, op. cit., 2002, p. 31.

Dessa forma, aparentemente, estava em jogo a tentativa de estabelecer a possível relação entre culturas grega e alemã. Nesse sentido, Roberto Machado, analisando a ideia de Natureza em *O nascimento do trágico: de Schiller a Nietzsche*, parafraseia a ideia de Winckelmann no texto *Réflexions sur l'imitation (Gedanken über die Nachahmung*, p. 98-9), destacando que a valorização da Grécia ou da beleza grega diz respeito à Natureza e à arte. À Natureza, porque, para Winckelmann, a Natureza grega é a mais bela, diga-se, pela influência do clima, dos exercícios físicos, dos costumes, o corpo do jovem grego era muito mais belo, esplendoroso e perfeito do que o corpo do moderno alemão.

Sendo assim, a relação do grego com a beleza era da ordem da experiência corporal, uma vez que principalmente os jovens não tinham vergonha do corpo, pois

dançavam nus no teatro, e as escolas dos artistas estavam situadas nos ginásios, onde os jovens faziam seus exercícios nus; mas principalmente porque a bela Natureza representada pelos artistas era uma Natureza idealizada, mais bela do que a realidade, uma Natureza espiritual concebida pelo pensamento²⁰.

Expresso isso na cultura helênica pelo sensualismo poético em expressões artísticas apolínea e dionisíaca, acompanhamos essa visão mais ampla de Nietzsche, mas não é, por exemplo, a visão de Winckelmann, historiador alemão que compreendeu a arte grega restrita à manifestação apolínea, cujos estudos dedicaram-se à pintura e, sobretudo, à escultura.

Desse modo, assim como Roberto Machado, buscamos entender a construção do alicerce da cultura artístico-trágica, ou seja, a estética trágica de Nietzsche, estabelecendo em alguns momentos a ponte entre as culturas trágicas grega e germânica. Destarte, a ponte entre essas duas culturas começa a ser construída por Winckelmann, por Goethe e por Lessing, nomes que pensaram a cultura moderna alemã à luz da cultura grega.

A ideia é de imitação da cultura helênica por parte de autores alemães. Assim, Winckelmann, por exemplo, destaca que “o único meio de nos tornarmos grandes e, se possível, inimitáveis é imitar os gregos”²¹. Dessa maneira, muitos são os autores dos séculos XVIII e começo do XIX que beberam na fonte grega; e, nesse sentido, Nietzsche toma fartos goles a partir do pensamento de Arthur Schopenhauer e de Richard Wagner para elaborar o seu pensamento a respeito do renascimento do trágico na modernidade.

²⁰ MACHADO, Roberto. **O nascimento do trágico: de Schiller a Nietzsche**. – Rio de Janeiro: Zahar, 2006, p. 11.

²¹ WINCKELMANN, Apud MACHADO, op. cit., 2006, p. 13.

No entanto, cabe esta ressalva sempre muito latente e criativa: que cada um invente o seu grego ao seu estilo. E este, ao que parece, deveria ser o desafio que nos deve chamar a atenção, pois, na verdade, não existe o grego em si como uma entidade metafísica, pronta para ser estabelecida como padrão ideal. Por conseguinte, o grego é algo construído cultural e artisticamente por determinados pensadores antigos e modernos. Em nosso caso, o nosso grego é aquele construído pelos poetas e pelos filósofos trágicos antigos sob o foco da lente de Nietzsche, que, por sua vez, foi influenciado por Schopenhauer, por Kant e por Wagner.

Nessa continuidade, ainda orientaremos nossa análise pelos textos de Roberto Machado, de Márcio José Silveira Lima e de Scarlett Marton sobre a tragédia como prática redentora. Assim, o nosso intuito principal analisa a importância do sensualismo para a poética trágica e, conseqüentemente, para a filosofia do trágico, que pode ser mensurada e expressa a partir das artes apolínea e dionisíaca, tendo em vista que a maioria dos helenistas do século XVIII compreendia a cultura grega como fruto tão somente da manifestação artística apolínea.

Já a tese de Nietzsche em *O nascimento da tragédia* é a de que a chamada vontade helênica forma-se segundo o casamento entre as artes apolínea e dionisíaca; e, dessa forma, o grande mérito do filósofo alemão foi ter incluído o dionisíaco em seus estudos sobre a cultura grega, pois recebeu o status de *pathos estético* em tal cultura. Por sua vez, pegamos carona nas expressões artísticas de *O nascimento da tragédia* para ressaltar que o sensualismo poético possibilitou a construção da tragédia como redenção por se tratar de uma invenção metafísica dos poetas, mas baseada, fundamentalmente, na lírica poético-musical enquanto *pathos dominante*.

Em certa medida, nossa abordagem preocupa-se com os fundamentos ontológicos da tragédia, dado que a trabalhamos enquanto origem segundo Nietzsche e enquanto representação artística a servir de alento aos dramas existenciais do homem. Nesse rumo, nossa análise parte da poética como principal fundamento da arte na própria cultura helênica; e, dessa forma, a poesia pode revelar uma verdade maior ou mais profana. Ela não pode, entretanto, distanciar-se da análise a partir dos sentidos, dos afetos ou dos sentimentos, visto que o grandioso, a verdade ou o pequeno encontram-se no interior do homem, encontram-se em seu próprio corpo.

Por fim, como representação do sofrimento da Natureza, a tragédia não deve ficar atrelada somente ao sofrimento, mas encontrar formas de suportar o sofrimento, e esse é um dos grandes desafios trágicos do homem; outro desafio, encontrar o prazer apesar do sofrimento. Assim, a existência trágica, conforme a concepção nietzschiana, é o prazer e o

sofrimento fazerem parte da vida do homem, e esse, pela estrutura dos afetos, das percepções e dos sentimentos, encontra a medida para seguir vivendo; a arte, nesse sentido, transforma-se em recurso metafísico pelo qual o homem consegue conviver com a crueza do real.

Diante desse quadro trágico, contudo, desenvolvemos nosso **primeiro capítulo**, *A visão geral das artes*, a partir dos sensualismos poéticos apolíneo e dionisíaco, onde Nietzsche, para elaborar tal visão, toma como referência o pensamento trágico dos antigos poetas e filósofos gregos, além da filosofia de Schopenhauer, de Kant e de Wagner. Nessa continuidade, observamos que sua teoria estética estrutura-se na ideia de união entre intuição e inteligência, apolíneo e dionisíaco. Desse modo, convém ressaltar que tal capítulo foi baseado fundamentalmente no primeiro parágrafo de *O nascimento da tragédia* (2009a), tendo como suporte os seguintes textos: *Fragmentos póstumos* (2010) e *A visão dionisíaca do mundo* (2005a); *Nietzsche e a verdade* (2017); *Nietzsche e a polêmica sobre o nascimento da tragédia* (2005); *Beethoven* (2010); *As máscaras de Dioniso: filosofia e tragédia em Nietzsche* (2006); *Schopenhauer como educador: considerações extemporâneas III* (2020); *O livro do filósofo* (2004); *Wagner em Bayreuth: quarta consideração extemporânea* (2009b); *Nietzsche e a ontologia do vir-a-ser* (2015); *A sabedoria grega: Dioniso, Apolo, elêusis, Orfeu, museu, hiperbóreos enigma* (2012); *Nietzsche, biografia de uma tragédia* (2001); *A sabedoria trágica: sobre o bom uso de Nietzsche* (2014); *Nietzsche, filósofo da suspeita* (2010); *A Antinatureza: elementos para uma filosofia trágica* (1989); *Fragmentos póstumos* (2005b); *A homossexualidade na Grécia Antiga* (1994); *Zaratustra, a tragédia nietzschiana* (1997); *Compreender Nietzsche* (2005); *Nietzsche e a arte de decifrar enigma – Treze conferências europeias* (2014); *O mundo como vontade e representação* (2005).

O **segundo capítulo** versa sobre *a arte como imitação da Natureza*, onde apresentamos os fundamentos ontológicos das culturas apolínea e dionisíaca, além de abordarmos sobre as visões sensualistas apolínea e dionisíaca a partir da noção nietzschiana de ilusão e aparência. Sendo assim, a produção de tal capítulo foi embasada, principalmente, no segundo e terceiro parágrafos de *O nascimento da tragédia* (2009a); *Fragmentos póstumos* (2010); *Fragmentos póstumos* (2005b); *A visão dionisíaca do mundo* (2005a); *Sobre verdade e mentira no sentido extramoral* (2005c); *Introdução à tragédia de Sófocles* (2014); *As máscaras de Dioniso* (2006); *Nietzsche e a verdade* (2017).

O **terceiro capítulo** trata de *o sensualismo poético como pathos dominante*, onde apresentamos em que consiste as metafísicas de artista e trágico-sensualista. Em seguida, abordamos sobre o sensualismo que possibilitou o nascimento da poética; o sensualismo do artista ingênuo e a épica; o sensualismo do artista lírico e a canção popular; e, por fim, a

tragédia como redenção e *pathos* dominante. Tivemos como apoio bibliográfico os seguintes textos: *Fragmentos póstumos* (2010); *Fragmentos póstumos* (2005b); *A visão dionisíaca do mundo* (2005a); *Schopenhauer como educador* (2020); *Correspondência II / Abril 1869 – Dezembro 1874* (2012); *O nascimento da tragédia* (2009a); *Wagner em Bayreuth: Quarta consideração extemporânea* (2009b); *Escritos sobre História: II consideração intempestiva sobre a utilidade e os inconvenientes da história para a vida* (2005c); *A filosofia na era trágica dos gregos* (2017); *O mundo como vontade e representação* (2004); *O nascimento do trágico / De Schiller a Nietzsche* (2006).

Capítulo I

VISÃO GERAL DAS ARTES

A visão geral que o primeiro Nietzsche tem das artes em *O nascimento da tragédia* possui forte intersecção com o pensamento trágico dos antigos poetas e os filósofos gregos. O filósofo alemão assimilou de tais pensadores a ideia de que “a arte é a tarefa suprema e a atividade propriamente metafísica desta vida”²². Por isso, em sua metafísica de artista, o filósofo procurou estruturar seu pensamento estético por intermédio destas categorias metafísicas: *essência* e *aparência*, atreladas às concepções de apolíneo e de dionisíaco²³ enquanto instintos artísticos da Natureza. Além das idéias de essência e de aparência, Roberto Machado destaca que a estética nietzschiana embasa-se na “dualidade schopenhauriana vontade e representação”²⁴ como expressão de beleza do mundo. A união do apolíneo com o dionisíaco enquanto criação dos poetas propiciou o fruto mais extraordinário da vontade helênica, a tragédia.

A partir do contato com as filosofias de Schopenhauer e de Wagner, Nietzsche aproxima-se ainda mais da arte dos filósofos e dos poetas gregos. O mundo grego é abordado pelo filósofo alemão como intuição e sentimento ou como forma de vida, porém cabe ressaltar, como escrevemos na introdução, que o grego, semelhante a uma entidade metafísica a servir de modelo ideal e inquestionável, não existe, o que há são escritos de pensadores que abordaram conforme seus sentimentos alguns aspectos da vida dos helenos ou possível *pathos* desses. Por falar em sentimentos, Nietzsche via em Wagner alguém com fortes sentimentos que poderia fazer o renascimento da tragédia na Alemanha, dado que este “havia posto na arte o instrumento para transformar a sociedade”²⁵ segundo a metafísica artística, onde se prioriza o ponto de gravidade da vida na própria vida, utilizando-se da arte para transfigurar a dor e o sofrimento humano, assim como para suportar a falta de sentido da vida, pois, a sua visão

²² Cf. NIETZSCHE, op. cit., 2009a, p. 41.

²³ A respeito do apolíneo e do dionisíaco MACHADO, Roberto. **Nietzsche e a verdade**. – Rio de Janeiro/São Paulo: Paz e Terra, 2017, p. 12, afirma que ambos os conceitos “[...] estão na base da arte trágica”.

²⁴ Cf. MACHADO, Roberto. In: **Nietzsche e a polêmica sobre O nascimento da tragédia** / textos de Rohde, Wgner e Wilamowitz-Möllendorff; introdução e organização Roberto Machado; tradução do alemão e notas Pedro Süsskind. – Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2005, p. 7.

²⁵ Cf. LUIS E. de Santiago Guervós na introdução, In: NIETZSCHE, Friedrich. **Fragmentos Póstumos** (Título original: *NACHGELASSENE FRAGMENTE*). 2ª edição. Volume I (1869-1874). Tradução, introdução e notas de Luis E. de Santiago Guervós. – Madrid: Editorial Tecnos (Grupo Anaya, S. A.), 2010, p. 46.

voltava-se para o pensamento trágico grego, que prega a peça mais trágica, qual seja, a ideia de finitude do corpo: a morte. Contudo, enquanto isso não acontece, sentimos a necessidade da arte para conviver com o tempo que nos mata a cada instante.

Na existência, não há garantia de algo, a não ser a garantia de que morreremos um dia. Entretanto, segundo Wagner, lutamos para atingir um “estado de alma trágico”²⁶ para que não pereçamos o quanto antes. Apostamos na ilusão e na aparência para louvar, com alegria e com saber, a vida. Trata-se, portanto, do saber alegre, cuja crença na vida encoraja o homem a viver e a sonhar, unindo arte e vida em um só movimento, cuja linguagem deve dar conta das necessidades reais do homem e de forma imediata, sem ficar conceituando tudo.

Nesse sentido, Wagner observa: “O objeto do som que escutamos coincide de modo imediato com o sujeito do som que proferimos: compreendemos sem a mediação do conceito o que nos diz o grito de socorro, de lamento ou de alegria e a ele retribuimos imediatamente”²⁷. Desse modo, a sensibilidade do mundo ganha força na sensualidade da palavra enquanto linguagem de uma alegria luminosa que deve reinar na condição de *pathos dominante* para o homem encontrar plenitude no mundo e se sentir redimido pela arte. A redenção ocorre pelos sons da palavra poética, que expressa sentimento, e pela música, o que nos permite afirmar, portanto, que a poesia e a música têm em comum o som expressivo de sentimento do mundo a se transformar em arte por meio da sensualidade humana, sendo que essa sensualidade auxilia o homem em seu processo de criação.

As opções de Wagner e de Nietzsche, enquanto poetas e músicos, a respeito da hermenêutica da vida, não foram por um *ethos* artístico, mas por um *pathos artístico*²⁸, onde se avalia a vida pela estética, e não pela ética, visto que a estética trabalha mais livremente o sentimento do homem como expressão da própria vida, enquanto a ética prioriza enunciados embasados em forte erudição da linguagem conceitual, ou seja, na rígida elaboração do homem teórico conforme observa Nietzsche.

No texto a seguir, decidimos direcionar nossa atenção para a questão do *sensualismo poético* de Nietzsche na construção de seu projeto estético, dado que entendemos que todo tipo de conhecimento tem seu ponto de apoio nos sentidos. A base do conhecimento é fisiológica. Desse modo, portanto, a nossa empreitada principal será analisar como o

²⁶ Cf. WAGNER, Richard. **Beethoven**. Tradução e notas de Anna Hartmann Cavalcanti. – Rio de Janeiro: Zahar, 2010, p. 67.

²⁷ WAGNER, op. cit., 2010, p. 23.

²⁸ Uma obra em que foi criada a partir de um “*pathos artístico*” não pode ser interpretada posteriormente pelo foco da lente de um “*ethos artístico*”. Dado que, basicamente quase tudo, poderia ficar fora de contexto.

sensualismo poético transforma-se em *pathos dominante* em *O nascimento da tragédia*, obedecendo às visões estéticas apolínea e dionisíaca de Nietzsche.

1.1 O sensualismo apolíneo

O sensualismo apolíneo é uma forma de dizer que o pensamento estético de Nietzsche, quase sempre, está voltado para o corpo, para o campo da visão e em sintonia com os outros sentidos. Sua poética sensualista enaltece a arte da aparência e tem como protótipo figurativo Apolo, deus da medida perfeita na arte plástica, estendendo essa arte como meio prazeroso por qual a vida grega imitava seus deuses e a Natureza. No caso, o prazer voltava-se para a percepção da perfeição e para a harmonia das formas na criação artística, sendo o prazer da visão, o mesmo que confere prazer pela beleza das formas.

Analisando a visão estética dos gregos, ela não é conceitual, mas *figurativa*²⁹. Apesar dessa singularidade, buscamos acompanhar Nietzsche na elaboração de sua *metafísica de artista*³⁰, principalmente, no tocante à construção da ideia do apolíneo, alinhado a um possível *sensualismo poético* como sentimento dominante, de forma a preencher as lacunas da existência e fazer frente ao desamparo da vida e do sofrimento humano.

Em *O nascimento da tragédia*, logo no primeiro parágrafo, Nietzsche preocupa-se com Apolo e Dionísio³¹ por serem duas divindades artísticas separadas: o mundo apolíneo

²⁹ Cf. NIETZSCHE, op. cit., 2009a. p. 41.

³⁰ LIMA, Márcio José Silveira. In: **Dicionário Nietzsche**. Vocabulo sobre **O Nascimento da Tragédia**. -São Paulo: Edições Loyola, 2016, p. 38, comenta que: “No primeiro parágrafo, Nietzsche elabora o sentido geral de sua metafísica de artista, retomando Kant e Schopenhauer, expondo como o *impulso* correspondente a cada um dos dois deuses revela a existência das coisas, o modo de ser do próprio mundo, numa apresentação já recortada por uma perspectiva artística geral”. (grifo nosso). Além disso, LIMA, Márcio José Silveira. **As máscaras de Dioniso: filosofia e tragédia em Nietzsche**. – São Paulo: Discurso Editorial; Ijuí, RS: Editora UNIJUÍ, 2006, p. 19, destaca que: “Seguindo, pois, o caminho que julgou ter sido aberto por Kant e Schopenhauer, Nietzsche pretende elaborar sua ciência estética (*aesthetische Wissenschaft*), cuja maior contribuição é demonstrar que toda a criação e realização artísticas estavam assentadas na existência de dois *impulsos*: o *dionisíaco* e o *apolíneo*. Essa conclusão é possível apenas graças ao desvelamento, empreendido antes por Kant e Schopenhauer, de que o enigma do mundo se revela em um duplo aspecto: da coisa-em-si e do fenômeno, para o primeiro, e da vontade e da representação, para o segundo. Eis aí o modo como se unem em *O nascimento da tragédia* a Grécia e a Alemanha. Para Nietzsche, tanto o surgimento da arte trágica na Antiguidade grega, quanto a obra de arte total wagneriana, têm seus pressupostos esclarecidos pelo liame de suas ideias tais como são apresentadas com as de seus predecessores”. (grifo nosso). Em relação aos termos apolíneo e dionisíaco, percebemos que Lima os usa como impulsos. Todavia, gostaríamos de destacar que seguimos Andrés Sánchez Pascual, tradutor da versão espanhola de NIETZSCHE, Friedrich. **El nacimiento de la tragedia o Grecia y el pesimismo**. – Madrid: Alianza Editorial, 2009a, onde o termo alemão *Trieb* é traduzido por *instinto*.

³¹ Os tradutores de *O nascimento da tragédia* e dos *Fragmentos póstumos* de Nietzsche versão em espanhol, assim como Jacó Guinsburg, tradutor de *O nascimento da tragédia* versão em português do

associa-se ao sonho; e o dionisíaco, à “embriaguez”. Contudo, agora deteremo-nos exclusivamente ao instinto apolíneo; para este, o sonho é a representação sempre geradora de imagens. Ele, de modo geral, é a fonte inspiradora da poesia épica e da arte plástica.

O poeta com sua *procriação poética*³² criou uma teleologia capaz de produzir no homem a ideia de olhar para as coisas como se fossem um sonho e de transfigurar a sua cruel realidade humana em algo mais suave por meio da ilusão e da aparência. Nesse sentido, Márcio José Silveira Lima enfatiza: “O sonho é o mecanismo pelo qual os homens podem almejar outra realidade para além daquela que eles vivem cotidianamente”³³. Não obstante, mesmo sabendo que se trata de uma realidade onírica, não se pode olvidar que isso faz parte do jogo da imaginação com o corpo e sua sensualidade, uma vez que a imaginação não ocorre fora do corpo. Nesse caso, deve-se reconhecer que a sensualidade é a base fisiológica para a criação artística apolínea. Sendo assim, levando-se em consideração tal pressuposto, acreditamos que o sonho conduz o homem à figuração da bela aparência e da *sensação*³⁴ do prazer visual. Ele motiva o indivíduo, conforme Nietzsche, para

A bela aparência dos mundos oníricos, em cuja produção cada homem é um artista completo, é o pressuposto de toda arte figurativa, mais ainda, também, como veremos, de uma metade importante da poesia. Gozamos na compreensão imediata da figura, todas as formas nos falamos, não existe nada de indiferente e desnecessário. Na vida suprema dessa realidade onírica temos, porém, o sentimento translúcido de sua aparência: ao menos esta é

Brasil, traduzem o termo por *Dioniso*. Contudo, nós levando-se em consideração a fonética da nossa língua portuguesa, optamos pela tradução de *Dionísio*. Assim, quando se tratar de uma citação, obedeceremos aos tradutores e quando a escrita for nossa, seguiremos com o termo *Dionísio* para fazermos uma homenagem ao nosso vernáculo e também ao nosso filho que se chama pelo referido nome.

³² Cf. NIETZSCHE, op. cit., 2009a, p. 42.

³³ Cf. LIMA, op. cit., 2006, p. 57.

³⁴ NASSER, Eduardo. In: **Dicionário Nietzsche**. Vocábulo sobre **Sensação**. - São Paulo: Edições Loyola, 2016. p. 373, enfatiza que: “Num primeiro momento, Nietzsche entende por sensação o estado mais originário das representações, por vezes equiparada a prazer e desprazer. Ulteriormente, porém, o filósofo trata as sensações segundo um esquema de gradações: existem as sensações conscientes, cujo caráter representativo resulta de uma elaboração seletiva ocorrida inconscientemente, e as sensações em estado bruto, a experiência direta dos estímulos emitidos pela realidade do vir-a-ser”. E o autor acrescenta: “No contexto de sua metafísica de juventude, Nietzsche entende as sensações enquanto alternância de prazer e desprazer que acompanham a vontade, a forma mais geral de representação. Desse modo, as sensações só podem ser conhecidas como representações e não como essência. Trata-se de um fenômeno originário que não pode ser explicado por uma outra coisa que se encontra no nível da aparência (a sensação não é resultado de uma célula, mas a célula é ela mesma sensação). O mundo, definindo-se pelo esforço contínuo para curar o sofrimento pela intuição que gera prazer pode, nesse sentido, ser compreendido como evento sensorial”. Certamente como estamos nos propondo trabalhar com o Nietzsche de juventude, vamos abordar a sensação em “estado bruto” atrelada à noção de vir-a-ser e também da ideia de sensação limitada ao campo do prazer-desprazer e das representações.

minha experiência, em favor de cuja reiteração, mais ainda, da normalidade, eu poderia aduzir vários testemunhos e as declarações dos poetas³⁵.

No mundo onírico de aparentes imagens criadas pelo poeta, cada homem é um artista completo e, na forma imediata das sensações, tudo pode ser pleno. O trágico, dado pela experiência, associa-se à afirmação incondicional no instante da vida de tal forma que o homem trágico deseja divinizar todo o existente por intermédio da arte, independentemente de ele ser bom ou mau. No caso, se ele deseja a alegria e o prazer, quer igualmente a dor e o sofrimento, pois o paradoxo expressa o jogo estético.

Além disso, conforme as representações mítico-artísticas do período trágico, Apolo demarca peremptoriamente a individualidade das formas da matéria, inclusive, do homem, por meio do *principium individuationis*³⁶. Tal princípio representa o lado luminoso e configurativo da bela aparência de que a arte plástica tanto necessita, além do lado mais cruel do homem, pois o torna único entre os seres da Natureza e o único responsável para individualmente sentir a vida. Nesse rumo, para Nietzsche, “todo homem é um milagre único. [...] ele é único em cada movimento muscular, ainda mais, em consequência rigorosa de sua unicidade, que é belo e digno de consideração, novo e incrível como qualquer obra da Natureza [...]”³⁷. A partir dessa singularidade e dessa fluidez da vida no instante, Apolo sente a marca indelével do vir a ser que põe tudo em movimento e em transformação, a ponto de fazer o homem se reconhecer finito.

Assim sendo, Nietzsche assevera: “No fundo, todo homem sabe bem que está no mundo somente uma vez, como *unicum*, e que nenhum acaso tão raro mistura pela segunda vez uma multiplicidade tão maravilhosamente variegada em algo idêntico a ele”³⁸. O homem é único, o que pode alegrá-lo, mas pode também ser causa de sofrimento, pois ninguém no mundo é capaz de sentir por ele. Apesar disso, diante da finitude e do desamparo da realidade humana, a arte estreita os elos entre sonho e realidade. Pergunta-se: por que não entre a realidade psíquica ideal e a realidade propriamente dita com toda sua crueldade? Importa

³⁵ Cf. NIETZSCHE, op. cit., 2009a, p. 42/43.

³⁶ Tal princípio tem a ver com *tempo e espaço*. Nesse sentido, MACHADO, op. cit., 2006, p. 168, destaca que: “Retomando uma expressão da escolástica, Schopenhauer chama o tempo e o espaço de principium individuationis. Mas, além de tempo e espaço, há também a matéria. Esta se reduz à causalidade, o seu ser reside na atividade. A lei da causalidade só tem sentido pela sua relação como o tempo e o espaço, e com a matéria, que resulta da união dos dois”.

³⁷ Cf. NIETZSCHE, Friedrich. **Schopenhauer como educador: considerações extemporâneas III** (Título original: *UNZEITGEMÄSSE BETRACHTUNGEN III*). Tradução, apresentação e notas de Clademir Luís Araldi. – São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2020, p. 4.

³⁸ Cf. NIETZSCHE, op. cit., 2020, p. 3.

salientar que uma realidade sempre retroalimenta a outra. Um pouco nessa direção, Nietzsche destaca:

A estátua como bloco de mármore é deveras real. Todavia, o real da estátua como figura do sonho é a pessoa viva do deus. Enquanto a estátua continuar pairando como imagem de fantasia diante dos olhos do artista, ele se manterá com o real. No momento em que traduz a imagem para o mármore, ele joga com o sonho³⁹.

A partir desse pensamento, reconhece-se a vida como sonho-realidade, real-imaginário, ou seja, é reconhecida como *paradoxo*, visto que nela percebemos tanto o real da Natureza quanto o real da linguagem, por exemplo, o mármore como produto bruto é o real da Natureza, quer dizer, quando o artista o transforma em estátua, ele cria o real da linguagem, sem deixar de ser real o mármore. Convém ressaltar que estamos a falar da ficção da linguagem, que se constitui como real. Mesmo sendo algo fictício, a imagem quando está na imaginação do artista é real pelo simples fato de ele pensar, já que o pensar é real e faz parte da grande razão: o corpo. Um pouco nesse sentido, o autor de *O nascimento da tragédia* salienta que

Nosso intelecto *nunca* nos conduz além do conhecimento consciente: na medida em que nós, porém, somos ainda um instinto intelectual, podemos, todavia nos atrever a dizer algo sobre o intelecto primordial. Nenhuma flecha vai além deste. Os instintos humanos atuam nos grandes organismos como Estado e Igreja [...] ⁴⁰. (*Itálico do autor*)

O limite do intelecto humano reside no conhecimento consciente, e este, por sua vez, pulsa por viver em um corpo real. Por conseguinte, poderíamos até falar de um suposto intelecto primordial, mas a partir de um corpo consciente na estrutura do presente. Enquanto representação da linguagem, o intelecto primordial é tão somente ficção; o pensamento, contudo, apresenta-se real ou apresenta-se como realidade do pensar de forma propositiva e sem o julgamento moral de ser bom ou mau. Trata-se de algo que está no plano da imaginação e do sonho, mas que poderá se tornar realidade ou não. Entretanto, conforme a rubrica do pensamento do primeiro Nietzsche, não podemos olvidar que temos instintos humanos que nos auxiliam, pela linguagem, a viver a partir de um misto de ficção-realidade.

³⁹ Cf. NIETZSCHE, op. cit., 2005a, p. 6.

⁴⁰ Cf. NIETZSCHE, op. cit., 2010, p. 136, Setembro de 1870 – janeiro de 1871, KSA 5 [79].

Dito isso, poderíamos tentar alinhar tais ideias à estética trágica; pois, para ela, conforme nosso objeto de estudo, o que interessa é nos servirmos da ficção poética a favor de a vida ser engrandecida por meio da linguagem a fim de que o homem suporte o peso da existência, já que ela, a linguagem, exclusivamente, poética, prepara o corpo para o prazer; e, nessa fluidez prazerosa, línguas e linguagens misturaram ficção e realidade, permitindo morarmos no reinado das contingências e das necessidades, posto que, no reinado humano, necessitamos uns dos outros para sentir a beleza do mundo e entendermos que cada arte, mesmo com sua especificidade, sempre necessita da linguagem poética para traduzir sentidos e ornamentar expressões.

Por analogia, isso serve basicamente para os tipos de conhecimentos, por isso levantamos a hipótese de que, dentro da arte e do mais variado tipo de conhecimento, quando se tem dificuldade de encontrar a palavra mais adequada para explicar o real do acontecimento, quase sempre se recorre à linguagem poética, ao uso de alegorias para o homem ser percebido e entendido.

Ainda falando de sonho e de realidade, enfatizamos que Apolo é divinatório, deus que visa pensar o futuro a partir de imagens oníricas. Ora, se o futuro ainda não é, ele pode ser imaginado mediante as aparências do sonho em um ofertado momento; sonhos são criadores de mito, e esse, transformado em imagem que nutre imaginações, ilusões e fantasias, estimula o sonhador a sonhar ainda mais. Luz de pensamento a impulsionar o humano a possíveis conquistas do amanhã, a plasticidade do sonho transfigura a vida, e o homem, seguindo a trilha entre o sonho e a realidade, reconhece-se em Apolo enquanto representação máxima da aparência, uma vez que

Ele é o “aparente” por completo: o deus do sol e da luz na raiz mais profunda, o deus que se revela no brilho. A “beleza” é seu elemento: eterna juventude o acompanha. Mas também é o seu reino a bela aparência do mundo do sonho: a verdade mais elevada, a perfeição desses estados, em contraposição à realidade diurna lacunamente inteligível, elevam-no a deus vaticinador, mas tão certamente também a deus artístico⁴¹.

Revestido de linguagem poético-épica, Apolo apresenta-se como o deus artístico, o herói criador da medida exata, o deus comedido, o deus do Sol e da luz na raiz mais profunda; seu conhecimento onírico associa-se à visibilidade dos meios aparentes da beleza; sua realidade artística aproxima-se o máximo possível da perfeição e do acontecimento mais augusto.

⁴¹ Cf. NIETZSCHE, op. cit., 2005a, p. 7.

Ainda sobre o mundo onírico, o sonho, por ser aparência, amortece a crueza da realidade humana; serve de inspiração para o homem criar artisticamente, sabendo que por meio da criação a verdade mais elevada revela-se ao homem assim como a eterna juventude. Mais: pela criação, o homem se serve de elementos dos mundos real e quimérico, contudo o mais importante é perceber o que fazia parte somente do mundo onírico ou da ficção torna-se realidade no nosso “chão batido de barro”. Por isso mesmo, estudando a tragédia grega, percebemos que, misturando sonho e realidade, o artista grego criou a poesia épica e a arte plástica⁴² para enaltecer a magnitude da aparência apolínea ou dele próprio, o homem.

Observando o testemunho dos poetas, Nietzsche entende que a função do poeta é interpretar e observar seus sonhos⁴³, e isso, por sua vez, significa “a ilusão mais verdadeira do homem que se manifesta no sonho: toda a arte poética e toda a poesia não são mais que interpretação de sonhos que dizem a verdade”⁴⁴. Percebe-se, desse modo, que até mesmo a verdade só se manifestava por meio da ilusão e da aparência, floreada de linguagem poética, linguagem essa a criar mundos. Assim, somos motivados a imaginar que, atrás dessa realidade fenomênica e representacional, há outra mais profunda; no entanto, mesmo essa realidade mais distinta e profunda, ela só é em forma de aparência. No campo do sensualismo, somos sempre presos a imagens. Schopenhauer, citado por Nietzsche, chega a dizer:

o sinal distintivo da aptidão filosófica é aquele **dom** graças ao qual os seres humanos e todas as coisas às vezes nos aparecem como meros fantasmas ou imagens oníricas. A relação que o filósofo mantém com a realidade da existência é aquela que o homem sensível à arte mantém com a realidade do sonho; ele a contempla com cuidado e com prazer: pois dessas imagens retira ele a sua interpretação da vida, por meio desses eventos se exercita para a vida. E não são apenas as imagens agradáveis e amistosas que ele experimenta em si mesmo com aquela inteligibilidade total: também as coisas sérias, obscuras, tristes, tenebrosas [...]⁴⁵. (*Negrilo nosso*)

Por meio de imagens oníricas, a ideia acima produz arte, e essa, por seu lado, auxilia o homem a interpretar a vida, aliás, para o primeiro Nietzsche, a arte é a atividade metafísica por excelência; pois, como ressaltamos antes, ela preenche os espaços vazios da existência, mesmo porque, pela força dos sonhos e da visibilidade fulgurante da arte apolínea, a cultura

⁴² LIMA, op. cit. 2016, p. 39. Vocábulo sobre **O Nascimento da Tragédia**. Além de enfatizar que as plásticas são apolíneas, afirma que: “Elas mostram, ainda, os limites do mundo como fenômeno e representação, das coisas submetidas ao tempo, ao espaço e à causalidade, e ao princípio de individuação, como ensinara Schopenhauer”.

⁴³ Cf. NIETZSCHE, op. cit., 2009a, p. 42

⁴⁴ Cf. Idem, ibidem, p. 42

⁴⁵ Cf. Idem, ibidem, p. 43.

grega acredita poder chegar ao seu máximo esplendor. Não podemos nos esquecer de que Apolo é o “deus do sol e da luz na raiz mais profunda”⁴⁶, tanto no sentido de perceber o lado mais luminoso da existência quanto na direção de reconhecer e de aceitar o lado mais tenebroso e cruel.

Em sintonia com esse pensamento, temos de aprender com esses dois lados da existência, visto que, por uma perspectiva trágica, não se admite que a vida seja composta somente de coisas agradáveis e amistosas, mas também de acontecimentos tristes e tenebrosos. Além disso, por analogia, o homem sabe que existe a sua divina comédia da vida como fruto do vir a ser e como projeção da imagem do ser.

Ao voltarmos o foco de nossa lente para o pensamento de plenitude do mundo segundo Nietzsche, o filósofo elege dois antigos nomes gregos para representar a unidade na diversidade, quais sejam: Heráclito e Parmênides. O primeiro concebe o mundo como eterno devir, movimento constante do corpo. Pelo prisma de Heráclito, diria Nietzsche:

Os indivíduos são as pontes sobre as quais se funda o devir. Todas as qualidades originalmente não são mais que ações únicas que passam depois a ser frequentemente repetidas em casos semelhantes, enfim, tornam-se hábitos⁴⁷.

Dessa forma, o homem que ignora o devir - pelo menos deveria saber que tudo flui - está em movimento, tudo passa, inclusive, sua vida. O segundo entende o mundo a partir do Ser absoluto, isto é, a partir da ausência de movimento. Todavia, assim como a tragédia para ser plena tinha de artisticamente unir elementos apolíneo e dionisíacos, o pensamento de plenitude não ocorre com o devir e o ser separados, e sim amalgamados. Aqui, há uma busca constante por equilíbrio vital, porque esse amálgama entre o devir e o ser, para haver sentido, deve ocorrer em relação ao corpo do homem enquanto sensação, pois até mesmo as articulações e formatações lógico-rationais do conhecimento têm alguma ligação com as sensações. Nessa acepção, Nietzsche destaca que é mais importante primeiramente ensinar o indivíduo a sentir do que a pensar⁴⁸. Assim sendo, se a base do conhecimento é fisiológica, o pensamento é consequência das sensações.

No entanto, apesar da suposta segurança do Ser absoluto ou da insegurança do acaso no devir, o homem deve apostar na ilusão e na aparência da arte para continuar a sonhar e a

⁴⁶ Cf. NIETZSCHE, op. cit., 2005a.

⁴⁷ Cf. NIETZSCHE, op. cit., 2004, p. 51, aforismo 153.

⁴⁸ Cf. NIETZSCHE, Friedrich. **Wagner em Bayreuth: quarta consideração extemporânea**. Introdução, tradução e notas de Anna Hartmann Cavalcanti. - Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2009b, p. 71.

criar novas imagens a fim de seguir vivendo com alegria, dado que, no jogo entre sonho e realidade dos acontecimentos, o homem, em grande parte das situações da sua vida, sabe que se trata somente de sonho, porém segue sonhando com a sensação profunda de ter encontrado no sonho o seu “ser mais íntimo, o substrato comum de todos nós, experimenta o sonho em si com profundo prazer e com alegre necessidade”⁴⁹. Em vista disso, há, no ser mais íntimo do homem, um reconhecimento e uma aposta na ilusão do sonho, mas, embora saiba que não é verdadeiro, prefere seguir acreditando na ilusão, pois ela contribui para a afirmação da vida.

Sem retirar o foco da cultura apolínea, percebe-se que a experiência onírica dos gregos reflete em forma de alegria, de criação e de luminosidade artística. Os helenos sentiam orgulho do deus apolíneo, sendo que

Apolo, enquanto deus de todas as forças figurativas é ao mesmo tempo o deus vaticinador. Ele, que é, segundo suas raízes, “o Resplandecente”, a divindade de luz, domina também a bela aparência do mundo interno da fantasia. A verdade superior, a perfeição própria desses estados, que contrasta com a única realidade diurna fragmentariamente inteligível, e, além disso, a profunda consciência de que o dormir e o sonhar a Natureza produz uns efeitos salvadores e auxiliadores, tudo isso é ao mesmo tempo o análogo simbólico da capacidade vaticinadora e em geral das artes, que são as que fazem possível e digna de viver a vida. Porém aquela linha delicada que a imagem do sonho não pode ultrapassar para não produzir um efeito patológico, já que, caso contrário, a aparência nos enganaria ao se apresentar como grosseira realidade – não é lícito que falte tampouco na imagem de Apolo: a mensurada limitação, a liberdade das emoções mais selvagens, o sábio sossego do deus-escultor. Seu olho tem que ser “solar”, em conformidade com sua origem; mesmo quando estiver encolerizado e olhe carrancudo, ele é banhado pela solenidade de sua bela aparência⁵⁰.

Conforme a invenção do poeta trágico, Apolo é o deus de todas as *forças*⁵¹ *figurativas* e, igualmente, o deus vaticinador, escultor de sonhos, divindade da luz e da bela aparência.

⁴⁹ Cf. NIETZSCHE, op. cit., 2009a, p. 43.

⁵⁰ Cf. Idem, ibidem, p. 44.

⁵¹ É importante observar conforme já enfatizamos na nota 44 que Andrés Sánchez Pascual, tradutor da obra **El nacimiento de la tragédia o Grecia y el pesimismo**. – Madrid: Alianza Editorial, 2009a. p. 44, se refere ao apolíneo como “*fuera figurativa*”. Posto que em outros momentos ele aborda como “*instinto*”. Na referida obra, Andrés Sánchez Pascual traduz o apolíneo e o dionisíaco como “instintos artísticos”. Enquanto que Jacó Guinsburg, tradutor da obra **O Nascimento da Tragédia, ou Helenismo e pessimismo**. São Paulo: Companhia das Letras, 1992. Traduz os termos retromencionados como “*impulsos artísticos*”. O Professor Dr. Márcio José Silveira Lima no **Dicionário Nietzsche**. São Paulo: Edições Loyola, 2016. No vocábulo: *O NASCIMENTO DA TRAGÉDIA (Die Geburt de Tragödie)* p. 38/39, segue a direção de Guinsburg. Como o nosso trabalho é uma tentativa de abordar o sensualismo de Nietzsche presente tanto no mundo apolíneo quanto no mundo dionisíaco. Vamos, nesse momento, seguir Andrés Sánchez Pascual. Pois, entendemos que os “instintos” estejam mais próximos dos sentidos ou das sensações. Posto que, mesmo sendo o Nietzsche nesse estágio de juventude, metafísico, é do corpo que se trata. Ademais, Márcio José

Ele domina a bela aparência do mundo interno da fantasia, e esse ponto solicita uma pergunta: como pode o deus da bela aparência, o deus excêntrico, dominar também a bela aparência do mundo interno da fantasia?

A nossa hipótese é a de que esse domínio interno da fantasia seja estabelecido pela fluidez dos sonhos em forma de sensação, e não pela noção de exatidão externa apolínea. Dito de outro modo, é pela ideia de movimento sentido no corpo como força figurativa interna que o sonho se materializa, e não como força exterior a delimitar o *modus vivendi* do homem, visto que acreditamos que seja a sensação internalizada no homem que o mobiliza para a ação. Entretanto, em termos de aparência, mesmo sendo estabelecida esta dinâmica interior do sonho para o homem, a sua revelação em termos de imagem é apolínea.

Dessa forma, à proporção que Apolo domina a inteligibilidade diurna, ele vai se tornando o senhor da verdade superior, sendo aquele que vaticina como deve figurar a arte para auxiliar o homem na construção de uma vida possível e digna de ser vivida. Por essa ótica da arte apolínea, observa-se que ela confere sentido e dignidade à vida do homem, porém sem ultrapassar os limites do sonho e sem o tomar como realidade para não ser *patológico*⁵². Assim, ponderamos que o sonho, enquanto forma de aparência e da ilusão, provê alguns aspectos da realidade, no entanto, o sonho não pode substituir a realidade.

A rubrica do pensamento apolíneo orienta o homem a não romper com a lógica do princípio de individuação, já que o olhar de Apolo é, extremamente, solar e, por ora, não tolera o lado mais sombrio da existência, qual seja, o instinto dionisíaco, sempre voltados para a escuta, para o sentimento e para o prazer. Por essa ótica, Apolo não consegue se separar do narcisismo de ser o deus da bela aparência e se livrar, pelo menos por um instante, da tormenta da individuação. A fixação apolínea na aparência é seu verdadeiro véu de Maia, visto que o limita à consecução do conhecimento da *coisa em si* e que aconteceria na ordem do corpo por intermédio do som da lírica poético-musical.

Silveira Lima, no seu livro: **As máscaras de Dioniso: filosofia e tragédia em Nietzsche**. LIMA, op. cit., 2006. p. 25, na nota nº 07, embasado no pensamento da grande estudiosa de Nietzsche no Brasil, Professora Dr^a Scarlett Marton, critica Gilles Deleuze “por utilizar a noção de força como se ela já estivesse presente em *O nascimento da tragédia*. Ora, só em 1882, época em que escreveu *A gaia ciência*, que Nietzsche se volta para essa noção, e é somente em 1885 que elabora, enfim, sua teoria da forças. (MARTON, Scarlett. “Deleuze et son ombre”, Gilles Deleuze: une vie philosophique. Le Plessis Robinson, 1998, p. 239)”. Certamente que na obra supracitada traduzida por Andrés Sánchez Pascual, Nietzsche não fala elaboradamente do conceito de vontade de potência, conquanto, na p. 44 ele traduz que Apolo é um deus de todas “*las fuerzas figurativas*”. O que poderia nos levar a pensar que, de certa forma, a ideia de força esteja relacionada ao “*instinto apolíneo*” que alavanca a criação das artes plásticas.

⁵² Cf. NIETZSCHE, op. cit., 2005a. p. 5/6.

Dessa maneira, apesar dessas dificuldades do deus Apolo, ele, por intermédio de seu olhar solar, percebe ter alcançado “sua expressão mais sublime, a confiança inconclusa [...]”⁵³ no princípio de individuação, e isso pode ser o sinal de que Apolo também possui sua percepção trágica da existência. Reconhece-se: sua confiança na individuação é inconclusa. Assim, esse deus abre espaço para a possibilidade e para a aceitação de uma experiência mais aprofundada do corpo por meio de elementos dionisíacos no bojo do movimento de *vir a ser*⁵⁴ como expressão do agora por meio da arte.

O que apresentamos sobre Apolo nos remete à ideia de que na arte apolínea há elementos trágicos que ultrapassam o controle da aparência, e isso é o *trágico*⁵⁵, razão de apresentarmos, então, a marca indelével do princípio de individuação, porque ela estabelece a unicidade de cada ser humano e o acaso presente na vida. Diante do trágico da existência, onde cada indivíduo tem de atribuir sentido à sua vida, Apolo encontra na beleza das formas aparentes seu prazer; e, pela ótica do sensualismo, o grande prazer apolíneo pulsa na ilusão

⁵³ Cf. NIETZSCHE, op. cit., 2009a, p. 44.

⁵⁴ NASSER, Eduardo. **Nietzsche e a ontologia do vir-a-ser**. – São Paulo: Edições Loyola, 2015, p. 18, salienta que: “Jaspers, por exemplo, afirma que “o vir-a-ser é a visão nietzschiana primitiva, abstrata, insondável sempre evidente do ser”. Nessa mesma direção, o neotomista Johannes Lotz – na primeira publicação dedicada exclusivamente ao problema da ontologia nietzschiana, *Entwurf einer Ontologie bei Friedrich Nietzsche* – defende que Nietzsche, possuidor de uma alma filosófica, foi conduzido à “questão do ser”; ainda que o filósofo apregoe um tipo de “*contra ontologia*”, na medida em que seu perspectivismo desvela e oculta o ser, ela “também pode ser chamada de ‘ontologia’”, um achado promissor, já que “uma apreciação de Nietzsche sob um ponto de vista ontológico” pode fornecer contribuições para o presente “marcado pelo novo despertar da questão ontológica”. Ainda nesse mesmo diapasão, Fink designa Nietzsche como defensor de uma “ontologia negativa das coisas”, uma ontologia cujo primado é que “o ser está no tempo e o tempo dentro do ser”, que implica, forçosamente, a rejeição da “compreensão ontológica da tradição metafísica”. Ressalte-se, enfim, a apresentação de Vattimo no colóquio de Royaumont, *Nietzsche et la philosophie comme exercice ontologique*, quando, se apondo à interpretação de Heidegger, vê Nietzsche como o pronunciador do “exercício ontológico no sentido heideggeriano”, na medida em que sua concepção de filosofia “não concerne, em primeiro lugar, aos seres (aos entes), mas, antes de tudo, à possibilidade, para eles, de se tornarem visíveis, quer dizer, de se tornar ser””. Ao que tudo indica, dentro do contexto metafísico do primeiro Nietzsche o vir a ser torna-se ser por intermédio das artes, principalmente das artes apolíneas, pelo fato destas, pela ótica do sensualismo estarem no campo da visão.

⁵⁵ Em *O nascimento da tragédia* Nietzsche aborda sobre a crueldade ou tragicidade do mundo relacionado ao vir a ser. Nessa direção, e falando sobre Nietzsche e Schopenhauer LIMA, op. cit., 2006, p. 20, enfatiza que: “Para ambos, o homem está exposto ao espetáculo cruel do mundo. Frágil diante de suas próprias paixões e desejos; condenado a viver diante dos diversos obstáculos a serem enfrentados. Esse mundo que, sujeito ao vir a ser, tudo o que é hoje não será mais amanhã. E tudo que se pode atribuir de terrível ao nosso mundo empírico nada mais é do que o efeito de sua essência. É, pois, nessa visão, reveladora do caráter cruel da essência do mundo, que reside o pessimismo dos dois filósofos. Todavia, enquanto Schopenhauer apregoa a renúncia do querer, da mesma vontade, Nietzsche sugere que o homem não deve recuar antes esse abismo”. Desse modo, podemos observar que a ação do homem não pode modificar o absurdo do mundo, o seu caráter inalterável. Isto é trágico e pode ser gerador de náusea, entretanto, tal náusea leva, por exemplo, o homem grego para a criação e sublimação das suas frustrações pela arte.

aparente do olhar. Convém lembrar: para Nietzsche, “os sentidos não mentem de modo algum”⁵⁶. Nesse sentido, observamos que a vida vai sendo mensurada e afirmada pelos sentidos em forma de aparência⁵⁷. Com seu sensualismo, o corpo é vida no jogo trágico com as formas da aparência, cujo movimento define-se pela plástica do sentir pelo olhar. Trata-se, na verdade, da adoção da aparência e da ilusão como recurso necessário à afirmação da vida. Nessa sequência, Nietzsche salienta:

Precisamos estabelecer a proposição: não vivemos senão por causa das ilusões – nossa consciência mal aflora à superfície. Inúmeras coisas escapam a nossos olhos. Não existe possibilidade de que o homem venha a se conhecer totalmente, de que descubra em um instante as leis de forças das alavancas, de mecânica, todas as fórmulas de arquitetura, da química, que são úteis à vida. Mas é possível que venha a conhecer o *esquema* todo. Isto não altera em quase nada a nossa vida. Para ela nada mais há, em tudo isto, que fórmulas designando forças absolutamente impossíveis de conhecer⁵⁸.
(*Itálico do autor*)

Ilusão e aparência tornam-se praticamente a condição fundamental do viver ou das formas de expressão da vida por meio da arte; apesar disso, contudo, o homem não domina o sentido absoluto do infinitamente micro e macro. Dessa forma, porque o indivíduo não penetra simultaneamente no entendimento das leis da matéria, ilusão e aparência entram em cena a fim de amenizar o drama cruel do real, a saber, a impossibilidade do conhecimento total. A partir desse quadro, temos a necessidade da máscara para suportar o peso da realidade, visto que a máscara apolínea nos ilude a acreditar na possibilidade de tudo ver. Sem embargo, isso é uma missão ingrata, pois, apesar de todo esforço, o homem não consegue ver o todo, restando-lhe a condição de tocar somente a superfície por intemédio da aparência.

Nada obstante, o que nos interessa aqui é analisar como se apresenta o sensualismo poético apolíneo em *O nascimento da tragédia*. Ressaltamos que, quando se trata de arte apolínea, o que mais nos chama atenção é o modo de o homem se relacionar e de sentir prazer com a beleza das formas aparentes, em estreita relação dessas formas com seu próprio corpo. Percebemos que poesia épica com sua marca de sensualidade enaltece a beleza e a grandeza

⁵⁶ Cf. NASSER, op. cit., 2015, p 93.

⁵⁷ LIMA, op. cit., 2006, p. 23 afirma que: “a aparência não é um véu de Maia ilusório, que esconde a essência do mundo, a coisa-em-si; na arte trágica, a aparência seria antes uma aparição. No gênero artístico em questão, os dois deuses seriam duas formas distintas de desvelar o modo como o mundo nos aparece. E sob essa dupla face não haveria nenhuma essência”. Contudo, apesar de não haver “nenhuma essência” primeira, o homem trágico prefere seguir acreditando na arte como “recurso metafísico” para suportar a dor e o sofrimento.

⁵⁸ Cf. NIETZSCHE, op. cit., 2004, p. 14, aforismo 50.

do corpo do herói, que soube agir corretamente para se aproximar da perfeição apolínea e sair vitorioso.

Convém lembrar que em toda sociedade apolínea pulsa às escondidas a sociedade de sátiros ao sabor trágico do sentido da terra, sendo o artista trágico aquele que sabe prestar atenção para ofertar nova feição à realidade, sem se esquecer do uso do prazer como algo antropomórfico, assim como o movimento ou o devir configura-se como imagem a serviço da vida. Por esse ângulo, Nietzsche enfatiza que

O filósofo não procura a verdade, mas a metamorfose do mundo nos homens: luta pela compreensão do mundo com a consciência de si. Luta em vista de uma *assimilação*: fica satisfeito quando consegue estabelecer algo antropomórfico [...]⁵⁹. (*Itálico do autor*)

Portanto, no caso da sabedoria trágico-apolínea, que aborda o mundo pelo foco do sensualismo - especificamente pela visão e pela inteligência -, entende-se que, na assimilação das coisas do mundo, o tom artístico era dado pela poesia épica a fim de enaltecer, em forma de aparência artística, as qualidades corpóreas do herói. Tudo isso servia como protótipo metafísico para transfigurar o indivíduo em sua tragédia cotidiana, posto que Nietzsche, a exemplo do grego, concebia a arte como força a auxiliar o homem diante do desamparo da vida, e não do ponto de vista conceitual.

1.2 O sensualismo dionisíaco

O sensualismo dionisíaco, forma de exaltar e de louvar a vida corpórea por meio de narrativas poético-líricas enquanto *pathos dominante*, versa sobre o homem jogar com a embriaguez a fim de (pro)mover uma ruptura com o princípio de individuação e, com efeito, reconciliá-lo com a Natureza. Em consonância com tal ideia, ressaltamos: a poesia lírica e a música importam para erguer o *pathos estético dionisíaco*, que, em *O nascimento da tragédia*, o dionisíaco recebe status de *instinto estético* e de *sabedoria*. Observa Colli:

Não é somente no seu significado, uma vez mais proposto, que Dioniso se revela como código arquetípico da sabedoria. Também na manifestação de seu culto podemos encontrar – e desta vez diretamente – características que se justificam somente na perspectiva do conhecimento, como evocação ou consentimento. Isso é documentado, aqui, justamente onde pareceriam ausentes as condições gerais para que se possa falar de conhecimento, vale

⁵⁹ Cf. NIETZSCHE, op. cit., 2004, p. 50, aforismo 151.

dizer, no culto orgíaco de Dioniso. Se, de fato, o orgiástico se exaure no desregramento *animal dos instintos*, nada pareceria mais distante disso do que o conhecimento. Mas o orgiástico é também dança, música, jogo, alucinação, estado contemplativo, transfiguração artística, controle de uma grande emoção. Esse aspecto do orgiástico, Nietzsche já havia percebido, ainda que unilateralmente, justamente na primeira fase de sua especulação sobre Dioniso, quando dizia que o dionisíaco era um *instinto estético*⁶⁰. (*Itálico nosso*).

Desse modo, o sensualismo poético dionisíaco, protótipo da aparência, é o que Nietzsche encontrou para pensar a vida corporal como obra de arte e como prática do prazer por meio da arte, entendendo que a vida não é composição só de dor e de sofrimento, mas também de prazer, de transfiguração e de alegria. Ao que parece, reconhecemos que, no estético jogo trágico de poetas e de antigos filósofos gregos, jogava-se tanto com a intuição quanto com a percepção e, de igual modo, jogava-se com o sentir e com o pensar, formando, a favor da vida, uma unidade corporal.

Nessa direção, percebemos que, no primeiro parágrafo de *O nascimento da tragédia*, Nietzsche inicia destacando que a estética teria maior ganho se unisse inteligência lógica e intuição. Reconhecemos, dessa forma, que tanto a inteligência quanto a intuição importam para a ciência estética. Nesse sentido, contudo, levantamos a hipótese de que a intuição seja a porta de entrada para tudo que se refere à arte, pois a intuição oferta ao homem a ideia de segurança do conhecimento imediato das coisas, principalmente, a tudo que se refere aos sentidos, posto que a estética não é tão somente da ordem do *lógos*, mas também do sensível embora reconheçamos que, quando existe amálgama entre intuição e inteligência, a estética ganha ainda mais força para interpretar e afirmar a vida.

Posto isso, para ser mais frutífera, a ciência estética tem de saber unir a intuição à inteligência, o dionisíaco ao apolíneo, de forma a construir um *pathos estético dominante*. Tal mistura trata-se de algo similar à procriação, pois nela existe a necessidade da “dualidade dos sexos, entre os quais a luta é constante e a reconciliação se efetua só periodicamente”⁶¹. Essa analogia reflete a necessidade de reconhecer a composição de forças antagônicas como importantes para a manutenção da vida, assim como para a aquisição do conhecimento por parte do homem. No entanto, o que temos de levar em consideração é a ideia da aquisição de uma sensibilidade estética que saiba separar e unir, quando necessário, o instinto artístico em prol da vida, assim como construir novas formas de sentir e de perceber a realidade.

⁶⁰ Cf. COLLI, Giorgio. **A sabedoria grega: Dioniso, Apolo, Elêusis, Orfeu, Museu, Hiperbóreos, Enigma**. (Título original: *LA SAPIENZA GRECA: Vol. I*). Tradução de Renato Ambrósio. – São Paulo: Paulus, 2012, p. 17/18.

⁶¹ Cf. NIETZSCHE, op. cit., 2009a, p. 41.

Efetivamente, interessa-nos entender como o jovem Nietzsche concebia o dionisíaco. Em *O nascimento da tragédia*, sua visão de mundo é fruto de sua percepção sobre a cultura grega, principalmente, sobre a ideia de que o poeta procriador, imbuído do instinto dionisíaco sensualista, atesta que no estado de embriaguez o corpo sente-se mais tocado e, simultaneamente, leve para entrar em sintonia com a Natureza e “dar à luz frutos novos e cada vez mais vigorosos”⁶². Ao que parece, no êxtase, o homem rompe com os princípios racionais apolíneos⁶³; une-se à Natureza para participar dos seus mais secretos e profundos sentimentos. Nesse sentido, em seu texto *Wagner em Bayreuth*, Nietzsche enaltece o poeta-compositor alemão Richard Wagner, destacando que esse por meio da música foi o grande artista do sentimento e da clareza:

[...] ele tomava nas mãos a emoção mais delicada, mais longínqua e mais selvagem sem temer que ela lhe escapasse e a sustentava como algo que se tornou sólido e consistente, ao passo que qualquer outro teria percebido apenas uma borboleta inacessível. Sua música jamais é vaga, feita de estados de ânimo; tudo o que fala através dela, homem ou Natureza, o faz através de uma paixão individualizada; a tempestade e o fogo adquirem a força constrangedora de uma vontade pessoal⁶⁴.

Conforme a visão de nosso filósofo, tudo com Wagner ganha intensidade e leveza ao mesmo tempo em que ganha profundidade em suas formas de expressão, sejam musicais, sejam poéticas. Sua paixão é estritamente individualizada; seu instinto, transformado em conhecimento sem se distanciar do foco principal, qual seja, a beleza da vida por meio da arte; seu maior espelho, a Natureza, musa inspiradora de sua arte; e sua arte, por sua vez, é para todos os homens que buscam satisfação nos sentidos.

O corpo é a medida, que, embalado pela música e pela dança, afirma a vida com a inteireza de um rio transbordante. O ser e o dever encontram-se no corpo do homem e fazem-no dançar alegremente, e Nietzsche acrescenta: “A música de Wagner é, em seu todo, uma reprodução do mundo tal como o compreendeu o grande filósofo de Éfeso, como harmonia que engendra de seu seio a luta, como unidade de justiça e rivalidade”⁶⁵. Dessa maneira,

⁶² Cf. NIETZSCHE, op. cit. 2009a, p. 41.

⁶³ LIMA, Márcio José Silveira. In: **Dicionário Nietzsche**. Vocábulo sobre O NASCIMENTO DA TRAGÉDIA, 2016, p. 39, destaca que: “A embriaguez, estado dionisíaco por excelência, significa uma ruptura com os limites impostos pelo *impulso apolíneo*. Sob o efeito da embriaguez e do transbordamento dionisíaco, rompe-se com as formas do tempo, espaço, causalidade, e a própria individuação é suspensa enquanto vigora o êxtase”. (grifo nosso).

⁶⁴ Cf. NIETZSCHE, op. cit., 2009b, p. 120/121.

⁶⁵ Cf. Idem, ibidem, p. 121.

conforme a rubrica do pensamento nietzschiano, a vida não é calma, mas *guerra*⁶⁶ constante; trata-se de um jogo de correlações de forças do vir a ser presente na Natureza. Assim, inserido nessa panorâmica, o homem, que parte desse jogo, não escapa a essas forças, tendo de aprender a conviver com sua finitude, com tudo aquilo que escapa a um suposto controle da existência, além de suportar as intempéries da vida.

No entanto, o *pharmakon*, para suportar isso, é embriaguez dionisíaca, pois ela produz no homem sentimento de completude e sensação de bem-estar para enfrentar o lado mais cruel e trágico da existência. Nesse sentido, Scarlett Marton, estudiosa da visão cosmológica do autor de *A filosofia na era trágica dos gregos*, salienta que “com a filosofia dionisíaca, Nietzsche indica que o homem partilha o destino de todas as coisas⁶⁷”. Assim sendo, o homem pode ter o sentimento de pertencer ao mundo e de estar em sintonia com a Natureza.

⁶⁶ A relação de Nietzsche com a guerra é algo que fazia parte constantemente do seu horizonte do pensar juntamente com o seu viver. Trata-se da guerra como luta natural entre as forças dos corpos dentro da Natureza lutando pela vida e da guerra como fenômeno político dentro do Estado defendendo seus interesses. SAFRANSKI, Rüdiger. **Nietzsche, biografia de uma tragédia**. Tradução de Lya Left. – São Paulo: Geração Editorial, 2001, p. 58/59, destaca que: “No verão de 1870, quando Nietzsche escreve seu artigo “A cosmovisão dionisíaca”, começa a guerra franco-alemã. Isso fornece a disposição básica heroico-trágica, pois Nietzsche vive o começo da guerra como irrupção do dionisíaco. *Toda a nossa cultura desbotada desaba no peito do Demônio terrível*, escreve ele a Rohde a 16 de julho de 1870 (B 3,130). A expressão *Demônio* não se refere à França, mas, como Nietzsche diz em outra passagem, ao *gênio militar* (1, 775). Este irrompe a fina casca da civilização, é um caso de emergência da vida. O que já se anuncia no entendimento de Nietzsche do dionisíaco evidencia-se agora em suas relações com a guerra; o mundo dionisíaco da vontade elementar é ao mesmo tempo o mundo heraclítico da guerra como pai de todas as coisas”. Além disso, ainda a respeito da relação de Nietzsche com a guerra, Safranski (2001, p. 58), salienta que: “Nessa hora da verdade, em que se revelam os terríveis subterrâneos do Ser (B 3, 154; 7 de novembro de 1870), Nietzsche não aguenta mais ficar na escrivaninha. Oferece-se como enfermeiro no front, ainda que Cosima Wagner o desaconselhe, e recomende que é melhor mandar charutos aos soldados do que o próprio “eu” (9 de agosto de 1870; NW 1, 96). Por somente duas semanas em setembro, Nietzsche fica no cenário da guerra no oeste; está junto quando recolhem mortos do campo de batalha, acompanha um transporte de feridos e, com isso, contagia-se com difteria e disenteria. Assim, escreve a Richard Wagner a 11 de setembro de 1870, depois de breve tentativa de 4 semanas esforçando-me para atuar sobre o geral, volto a ser lançado sobre mim mesmo (B 3, 143). A partir dali ele não poderá mais esquecer as pavorosas imagens (B 3, 146) dos campos de cadáveres, os moribundos e mutilados. Sabe do que está falando, quando chama essa cosmovisão dionisíaca de glorificação e transfiguração dos meios terríveis e das coisas pavorosas do existir como remédios do existir (1, 570; DW)”. Em sintonia com o que está sendo narrado sobre a relação de Nietzsche com a guerra, ONFRAY, Michel. **A sabedoria trágica: sobre o bom uso de Nietzsche**. Tradução de Carla Rodrigues. – Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2014, p. 28/29, destaca que: “Qualquer um que tenha lido Nietzsche com o olhar que sua obra impõe perceberá imediatamente que seu campo de batalha é exclusivamente intelectual, cultural, que sua filosofia repugna a guerra militar, *stricto sensu*, que ele pagou com o seu corpo e sua saúde desde a guerra de 1870, e que ele usou a guerra, em seus livros, como pura e simples metáfora. Ele nunca cessou de apontar – releia a primeira das Considerações intempestivas – a imensa estupidez das guerras, fornecedoras de barbárie, e a necessidade ainda maior de consolidar a sempre débil inteligência”.

⁶⁷ Cf. MARTON, Scarlett. **Nietzsche, filósofo da suspeita**. – Rio de Janeiro: Casa da Palavra; São Paulo: Casa do Saber, 2010, p. 32.

A respeito da intersecção de todas as coisas e das formas de expressão artística da vida grega, Colli relata:

Com Dioniso, de fato, a vida aparece como sabedoria, mesmo continuando a ser vida fremente: eis o mistério. Na Grécia, um deus nasce de uma visão exultante da vida, de um pedaço da vida que se quer deter. E isso já é conhecimento. Mas Dioniso nasce de um olhar sobre toda a vida. Como se pode olhar ao mesmo tempo toda a vida? Essa é a insolência do conhecimento: ao viver se está dentro de certa vida, mas o que Dioniso suscita como deus de onde surge a sabedoria é um querer estar dentro de toda a vida, ao mesmo tempo⁶⁸.

O fato mais importante é que com Dionísio a vida aparece como sabedoria, mesmo continuando a ser vida fremente. Nela, há vigor e alegria plenos, posto que Dionísio nasce de um olhar sobre a vida; e, na condição de filosofia dionisíaca, Nietzsche reconhece a possibilidade de fazer aparecer o reinado do homem trágico com toda sua intensidade e beleza, reconciliando, dessa forma, o homem com a Natureza no portal do instante, onde a vida encontra-se “presente”, fazendo-o sentir a dor e o sofrimento transfigurados por meio da arte. Todavia, ressalta-se: o trágico de que fala Nietzsche trata-se da mistura entre o trágico da vida real e o trágico da literatura. Um pouco nesse sentido, Nietzsche salienta:

[...] O trágico só pode ser uma potenciação do lírico: em contraposição ao épico. A dissolução da música em um mito constitui o trágico. O mito trágico se relaciona com a lírica, como a epopeia com a pintura. [...] A lírica é uma série de afetos como interpretação da música. O mito trágico é uma representação de um sofrimento, enquanto interpretação da música [...]⁶⁹.

Demarcada a ideia de que o trágico é potenciação lírica, tal ideia é comandada pelo sentimento e, desse modo, observamos que as artes se misturam para formar o trágico da literatura, sabendo que o poeta articula tanto a união das artes para criar o trágico literário quanto a união entre as artes e o trágico da vida por meio do afeto e da representação do sofrimento a fim de atingir a transfiguração e, com isso, sentir-se redimido pela embriaguez dionisíaca enquanto prazer que louva a vida. Em vista disso, descreveremos e analisaremos *quando e como* a arte dionisíaca começa a se manifestar:

Seja pela influência da bebida narcótica, da qual todos os homens e povos originários falam com hinos, seja com a aproximação poderosa da

⁶⁸ Cf. COLLI, op. cit., 2012, p. 13.

⁶⁹ Cf. NIETZSCHE, op. cit., 2010, p. 279, U I 4 A. (Segundo Guervós se trata de um caderno com anotações para GT, PHG e BA. Além de conter planos e esboços diversos) - 1871, KSA 9 [125].

primavera, que permeia prazerosamente toda a Natureza, despertando aquelas emoções dionisíacas em cuja intensificação o subjetivo desaparece até atingir o completo esquecimento de si⁷⁰.

Ingerir bebida narcótica é um meio de o homem, diante da crueldade do real, esquecer-se do fardo de regras apolíneas, voltando-se, então, ao seio da Natureza para despertar emoções dionisíacas, para se sentir parte integrante da Natureza e para (des)proporcionar pela *arte dionisíaca*⁷¹ - principalmente pela música e pela dança - a ruptura com o princípio de individuação, onde, desaparecendo o subjetivo ou emergindo o esquecimento de si por ter atingido a embriaguez, o êxtase, o homem penetra na vontade da Natureza.

Desse modo, o mito trágico deixa de lado qualquer possibilidade de *negação*⁷² e contribui com o homem para que esse afirme-se com aquilo que possui no pulsar do instante e aceite a Natureza do jeito que ela se manifesta. Nesse sentido, um ponto que sempre preocupou o homem foi sua relação com a Natureza, porque nem sempre foi pacífica, ao contrário, em muitas situações, tornou-se seu verdadeiro calcanhar de Aquiles, pois não entende que a Natureza enquanto expressão da vontade é o que é. Segundo Clément Rosset, “a Natureza é o que existe independente da atividade humana⁷³”. Dessa forma, o homem precisa compreender que, apesar de a Natureza ser real, ela também pode ser *ficção* pelo fato de não haver *primeira Natureza*. O que existe, e chega ao homem, é sua segunda Natureza, ou seja, Natureza fabricada conforme a linguagem ou conforme a ordem conceitual.

⁷⁰ Cf. NIETZSCHE, op. cit., 2009a, p. 45.

⁷¹ LIMA, op. cit., vocábulo sobre O NASCIMENTO DA TRAGÉDIA, 2016, p. 39, diz que: “[...] as artes dionisíacas serão essencialmente o canto e a dança, daí a música ser a arte que melhor as simboliza. Nietzsche retoma a exposição de Schopenhauer, para quem a música é uma forma artística superior às demais, porque rompe com o princípio de individuação e revela a essência do mundo. Ao associar a música ao *impulso dionisíaco*, nosso autor concebe a embriaguez e o esquecimento de si, porque são um rompimento com a individualidade apolínea, como uma manifestação da vontade, da coisa- em- si”. (grifo nosso).

⁷² LIMA, op. cit., 2006, p. 26, afirma que: “Em Nietzsche, nunca haveria a negação. Mesmo o opositor faz parte da perspectiva da força que quer se afirmar”. Nesse rumo, gostaríamos de salientar que em nosso trabalho não estamos competindo para sermos os melhores como se estivéssemos numa arena, onde inevitavelmente teria que haver um vencedor e um perdedor. Ao contrário disso, vamos utilizar a ideia de *sensualismo poético como pathos dominante* tão-somente como algo “diferente” e com o intuito de ressaltar que a poesia seja o sentimento dominante em *O nascimento da tragédia* para servir de “recurso ôntico-metafísico” para o homem fazer o enfrentamento dos seus dramas existenciais. Dessa forma, gostaríamos de dizer ainda que o *pathos dominante* é aquilo que determina a intensidade de força no momento. Trata-se daquilo em que a sua variação intensiva é o próprio corpo existindo. O *pathos* é a fraqueza ou a força, não importando o ethos expresso predominantemente no instante. O estado melancólico (ético/moral), por exemplo, não corresponde obrigatoriamente a um *pathos da fraqueza*. “Pra matar a tristeza, só mesa de bar”. Ou: “Tudo vai mal, sejamos felizes”. Contudo, a vida segue e se os acasos das matérias não matarem o homem no momento, ele estará no “lucro”.

⁷³ Cf. ROSSET, Clément. **A Antinatureza: elementos para uma filosofia trágica**. Tradução de Getúlio Puell. – Rio de Janeiro: Espaço e Tempo, 1989, p. 15.

A primeira Natureza, o homem nunca a atinge, e sim tão somente a segunda e, com certeza só por meio dos sentimentos e emoções, que, por sua vez, são orientados por textos de determinados autores. Assim, a Natureza que o homem imagina conhecer é a Natureza sentida e pensada por quem a criou por meio de suas impressões textuais. Desse modo, o homem não conhece a Natureza, mas uma ficção, uma imagem que se relaciona analogamente com outra imagem. Tal exemplo de Natureza pode ser estendido para a ideia de ser ou de arte. Poderíamos conjecturar que o ser não existe, pois não há o Primeiro Ser. O que existe é o segundo ser: o ser da linguagem. Todavia, pergunta-se: se não há uma primeira Natureza e um primeiro Ser, por que o homem acredita na ideia de Natureza? Nietzsche responde:

O homem que não crê na Natureza, senão que por todas as partes ver metamorfoses, simulacros, mascaramentos, que vê nos touros deuses, nos cavalos pesquisadores da Natureza plenos de sabedoria, nas árvores ninfas -- - agora, quando ele se põe a si mesmo como a lei da veracidade crer também na veracidade da Natureza em sua frente⁷⁴.

A partir dessa citação, o homem crê na Natureza quando se põe como a lei da veracidade. Assim, pela crença na linguagem, o homem representa, atribui valor e veracidade. Por meio da representação da linguagem, o homem acredita na Natureza. Trata-se de ilusão ou de ficção a serviço da vida, pois, afinal, a vida dos humanos necessita de ilusão para suportar suas tragédias cotidianas. A arte é ilusão – ainda assim, o homem a toma como ilusão em seu corpo, isto é, em sua vida.

Reconhecemos que os termos *Natureza*, *ser* e *arte* são ficções de fundamentos ontológicos a fim de que o homem afirme sua vida como sentido maior, porque, quando busca entender ou criar algo novo, ele busca, na verdade, a plenitude do conhecimento de si na estrutura de seu próprio corpo, dado que o corpo é o núcleo da vida; e a vida, o ponto nuclear da estética nietzschiana.

Dessa forma, motivados pelo dinamismo corporal da filosofia de Nietzsche, que eleva esse dinamismo à obra de arte, percebemos que o corpo é único e, ao mesmo tempo, diverso, porque, nele mesmo, pulsa a infinidade de outros corpos que lutam para se afirmar enquanto expressão da vida. Voltando a falar a respeito dos gregos trágicos, que concebiam a vida como unidade, Nietzsche assevera que “seu conhecimento e sua vida permaneceram completamente juntos”⁷⁵. Não havia negação do mundo e muito menos crença no além-mundo.

⁷⁴ Cf. NIETZSCHE, op. cit., 2010, p. 388, Verão de 1872 – Começo de 1873, KSA 19 [207].

⁷⁵ Cf. Idem, ibidem, p. 128, Setembro de 1870 – Janeiro de 1871, KSA 5 [31].

Se a vida era totalidade que se manifestava pelo sentir, esse mesmo sentir era a base de tudo, porque o homem, enquanto sujeito do *ethos* e do *pathos*, aprendia o necessário à vida. *Sujeito e mundo* faziam parte de um casamento idiossincrático: um não existia sem o outro. Logo, parafraseamos: o sujeito é o mundo e o mundo é o sujeito, pois ambos são “fabricados” a partir da linguagem, e essa, uma vez a serviço da criação humana, oferta ao homem o transbordamento da vida.

Pela criação artística, aventuramo-nos a expressar a Natureza, mas isso consiste somente em tentativas de nos aproximarmos dela e adjetivá-la, pois não há como manter relação comunicativa com a essência da Natureza pela linguagem. Não obstante, talvez pela Natureza real que acontece na relação imediata com o corpo, possamos pelo menos nos aproximar de uma ação comunicativa com a Natureza real por meio da embriaguez dionisíaca, que tem estas primícias: a bebida narcótica, a poesia lírica, a música e a dança.

Convém ressaltar que a embriaguez dionisíaca rompe com o princípio de individuação, fazendo com que o homem tenha um experiência singular com seus instintos mais primitivos presentes no coração da Natureza. Desse modo, aprendemos que a experiência singular com tal embriaguez só é possível enquanto ação estética, posto que a *aesthesis* possa significar “entrar pelos poros” pela sensibilidade corporal. Nesse caso, a sensibilidade (ou o sensualismo) é a forma mais imediata para entrar em contato com a Natureza, e o poeta, por meio da poesia, cumpre com o papel de estabelecer artisticamente a ponte entre o homem e a Natureza, por isso a nossa hipótese tangencia a ideia de que o sensualismo poético seja o *pathos dominante* em *O nascimento da tragédia*, pois para Nietzsche a poesia é central na cultura helena, como podemos identificar na citação a seguir:

A maravilhosa saúde da arte poética (e da música) grega: não há gêneros uns ao lado dos outros, mas somente etapas preparatórias e de realização, enfim declínio, isto é, aqui o desmembramento do que havia crescido a partir de um único impulso⁷⁶.

Percebe-se que na cultura grega não havia gêneros uns ao lado dos outros, tudo subordinava-se à poesia e à música; convém lembrar, contudo, que tanto a poesia quanto a música eram de ocasião, ou seja, eram feitas para um momento único, obedecendo à relação de comunicação com o real da linguagem, e esse real só pode ser efetivado no exato momento em que se fala, dado que a linguagem poética é corpo vivo a se manifestar em forma de emoção e de sentimento.

⁷⁶ Cf. NIETZSCHE, op. cit., 2010, p. 66, Outono de 1869, KSA 1 [9].

Aparentemente imaginamos que os elementos da embriaguez são revelados como força do real da Natureza em seu sentido mais primitivo. Dionísio irrompe, pelo *tato* e pela *audição*, em pulsões inconscientes da Natureza. Ele encontra o seu gozo no frenesi das danças e dos corpos a roçar uns nos outros embalados pela música até que a carne-espírito atinge o êxtase e sente o deleite de pertencimento à Natureza.

Segundo a arte dionisíaca (poesia lírica, música e dança), reconhecemos que a poesia ditava o ritmo, preenchendo espaços vazios em relação ao sentimento do homem com seu tom revelador de aproximar corpos. Ao se tratar de poesia sensualista - poesia essa voltada ao corpo e à vida -, a ficção expressa o real por meio da linguagem, tendo em vista que o real só é real no exato momento em que está acontecendo na condição de arte, o que serve tanto ao real da Natureza quanto ao real da linguagem - e quem melhor ofertava esses reais era o poeta trágico conforme suas narrativas, na verdade, tratava-se de formas de expressar o corpo e do seu entorno naquilo que se chama cultura.

A respeito da descrição da natureza do filósofo da sabedoria trágico-dionisíaca, Nietzsche salienta que “ele conhece poetizando e poetiza conhecendo”⁷⁷. Em vista disso, imbuído de seu instinto estético, o filósofo mantinha estreita relação entre corpo e conhecimento por meio da poesia, o que permite Nietzsche afirmar que “o verdadeiro gozo consiste em produzir imagens sob a orientação do poeta”⁷⁸. Assim, o filósofo-poeta, ao produzir e ao ouvir declamações poéticas e músicas, sentia prazer com esse jogo dos contrários, razão de Nietzsche enfatizar que “a estética só faz sentido como ciência natural: como o apolíneo e o dionisíaco”⁷⁹. Assim, ao que parece, ponderamos que grande parcela da identidade do homem grego formava-se a partir da relação entre poesia e mundo instintivo, mundo que brotava do coração da Natureza.

Dessa forma, a poesia não era fruto somente de devaneios da cabeça do poeta, mas da intensa relação do poeta com a vida prática das pessoas e com a Natureza. Da estrutura do concreto, a poesia se alimentava; e, alinhado a esse sentido, o homem heleno, por intermédio da sensibilidade de sua própria vida como obra de arte, põe em movimento seu corpo individual para agir no *corpus* social e político.

Ainda seguindo trilhas da cultura mítica dos helenos, observamos que o poeta é, com suas narrativas, o responsável por ofertar sentido à realidade, pois, por meio da arte, cria a *identidade cósmica* dos gregos, estabelecendo a ponte entre a Natureza (*Phýsis*) e as

⁷⁷ Cf. NIETZSCHE, op. cit., 2010, p. 329, Verão de 1871 – Primavera de 1872, KSA 16 [6].

⁷⁸ Cf. Idem, ibidem, p. 329, Verão de 1871 – Primavera de 1872, KSA 16 [6].

⁷⁹ Cf. Idem, ibidem, p. 329, Verão de 1871 – Primavera de 1872, KSA 16 [6].

convenções (*nómos*), de forma a gerar no homem a sensação de completude e de bem-estar na existência. Por essa ótica, a arte, conforme a sabedoria trágica, comanda a vida por senti-la como fluxo constante da imanência, ou seja, sem porto-seguro, a arte sente a vida, tão “presente” na matéria, como *vir a ser*, porque sabe que tudo se modifica a cada instante. Porém, enquanto isso não acontece, vamos apostando na ilusão da aparência como forma de fazer frente ao real. Importante dizer que, diante do real, podemos jogar tanto com a aparência dos instintos apolíneos quanto com a aparência dos instintos dionisíacos, em síntese, podemos jogar com o *paradoxo*.

Ademais, a sabedoria trágica reconhece o artifício da aparência artística para expressar-se esteticamente pela poesia, uma das sustentações da vida como obra de arte e como sentimento. Sem embargo, o corpo, (des)medida para a sabedoria trágica, é beleza que foge à beleza em-si ou ao belo natural, afinal, em sua relação com outros corpos, belo é sempre o *corpo*⁸⁰. Dessa forma, é na relação com o corpo do outro que se cria a sensibilidade para com a beleza. Nesse sentido, Nietzsche assevera que “toda a inclinação, amizade e amor

⁸⁰ Cf. DOVER, Kennedh. **A homossexualidade na Grécia Antiga**. Tradução de Luís Sérgio Krausz. – São Paulo: Nova Alexandria, 1994, p. 33. James a respeito da beleza comenta que: “É preciso enfatizar que os gregos não costumavam chamar uma pessoa de “bonita” em função da moral, da inteligência, da habilidade ou do temperamento desta pessoa, mas exclusivamente por causa de sua forma, cor, textura e movimento”. Já NIETZSCHE, op. cit. 2010, p. 102, *Fragmento póstumo*, Inverno de 1869-1870 – Primavera de 1870, KSA 3 [18], vislumbrava a possibilidade de associar a beleza e a arte a uma prática do prazer. Tendo em vista que: “Um prazer comunicado é arte”. “Un pracer comunicado es arte”. E no aforismo 3 [20], p. 103 da mesma obra acrescenta: “A convivência é o pressuposto de todo prazer: também do prazer estético”. “La convivencia es el presupuesto de todo pracer: también del placer estético”. A respeito do “belo natural” NIETZSCHE, Friedrich. **Sabedoria Para Depois de Amanhã; seleção dos fragmentos póstumos por Heinz Friedrich**. Tradução de Karina Jannini. – São Paulo: Martins Fontes, 2005b, p. 11, 7[116] fragmento do final de 1870 – abril de 1871, afirma que: “Não existe o belo natural, mas sim o feio perturbador e um ponto de indiferença. Basta pensarmos na realidade da dissonância diante da realidade da consonância. Portanto, produtiva é a dor, que produz o belo como cor complementar – a partir desse ponto de indiferença. Um exemplo excepcional: o santo mártir que sente um arrebatamento indolor e até prazeroso. Até onde chega essa idealidade? Trata-se de uma idealidade permanentemente viva e crescente, um mundo no mundo. Por acaso a realidade não passa da dor, e dela nasce a *representação*? De que espécie é então o *gozo*? O gozo por algo irreal, apenas ideal? E será que toda a vida, enquanto for gozo, não passa de tal realidade? E qual é esse ponto de indiferença que a Natureza alcança? Como é possível a ausência de dor? A intuição é um produto estético. O que, então, é real? O que é intuitivo? São possíveis a pluralidade e a indiferença da dor como estado de um ser? O que é o ser nesses pontos de indiferença? Por acaso o *tempo* deve ser explicado da mesma maneira que o *espaço* a partir desses pontos de indiferenças? E será que a pluralidade da dor deve derivar desses pontos de indiferença? Aqui é importante a comparação da obra de arte com esse ponto de indiferença, do qual ela surge, e a comparação do mundo a partir de um ponto vazio de dor. Nesse lugar se produz a representação. A subjetividade do mundo não é uma subjetividade antropomórfica, mas mundana: somos as figuras no sonho de Deus, que advinham como ele sonha”. Desse modo, portanto, o homem é um corpo formado por um misto de realidade e ilusão, que encontra na arte um *instrumento metafísico* para suportar as suas dores.

são ao mesmo tempo algo fisiológico. Nós ignoramos quão profundo e alto chega a *Phýsis*”⁸¹. Diante desse quadro transfigurador, reconhecemos: o *tato* é a base, pois, conforme a filosofia dionisiaca, a pele é o que temos de mais profundo por ser a porta de entrada para as sensações - limite entre corpos na prática do prazer.

Por meio da aparência, a realidade se revela porque, chegando a nós o mundo por meio das sensações do corpo, a aparência deseja a vida como *pathos dominante* no conjunto da *filosofia trágica*⁸² e na estreita relação com a Natureza. Assim, seguindo as trilhas da carne, visível a estética nietzschiana ser fruto do sentimento trágico, sentimento, aliás, que nos remete ao mito, que é crença, sentimento e arte. Por isso, Nietzsche deseja resgatar o mito trágico pelo sentimento poético-musical.

Fruto da percepção nietzschiana, a filosofia trágico-dionisiaca entendeu que a arte grega, assim como a concepção estética, não se alicerçou somente no instinto apolíneo, como até então acreditavam em sua época filólogos da Alemanha. Por isso, nosso autor, em *O nascimento da tragédia*, apresenta a filosofia trágico-dionisiaca como elemento importante para a construção de sua visão de mundo, o que o faz edificar a ponte entre as culturas grega e alemã. Nesse sentido, Nietzsche enfatiza:

Também na Idade Média alemã, multidões cada vez maiores iam rodando de um lugar para outro, cantando e dançando sob a influência da mesma violência dionisiaca: naqueles dançarinos de São João e São Vítor reconhecemos os coros báquicos dos gregos, com sua pré-história na Ásia Menor, que remontam à Babilônia e às seitas orgiásticas. Há homens que, por falta de experiência ou empobrecimento de espírito, se afastam desses fenômenos como “doenças populares”, zombando deles ou lamentando-os, amparados pelo sentimento da sua própria saúde: os pobres não suspeitam, de claro, que cor cadavérica e que ar fantasmagórico essa “saúde” ostenta precisamente quando ruge a seu lado a vida ardente dos entusiastas dionisiacos.

Sob a magia do dionisiaco, não só se renova a aliança entre os humanos: também a Natureza se aborrece, hostil ou subjugada, celebra a sua festa de reconciliação com o seu filho perdido, o homem.⁸³

A paixão nietzschiana pela cultura grega faz perceber a relação possível entre as festas de Dionísio na Grécia e os festejos cristãos de São João e São Vítor⁸⁴ na Alemanha, onde

⁸¹ Cf. NIETZSCHE, op. cit., 2010, p. 337, Verão de 1871 – Primavera de 1872, KSA 16 [42].

⁸² MACHADO, Roberto. **Zaratustra, a tragédia nietzschiana**. – Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1997, p. 32, afirma que: “[...] o maior presente até agora dado à humanidade, na visão de seu imodesto autor – uma filosofia trágica”. Belo presente, posto que a filosofia trágica ponha a vida como centro de gravidade juntamente com todas as artes.

⁸³ Cf. NIETZSCHE, op. cit., 2009a, p. 45/46.

expressões populares formam um só elo desafiador por meio do canto e da dança, visto que tais artes auxiliam o homem a romper com o princípio de individuação. O autor de *O nascimento da tragédia* via em festejos o coro báquico, que, ao seu modo, remetia à Ásia Menor, à Babilônia e às festas orgiásticas. Nietzsche relata que homens, “por falta de experiência ou por empobrecimento de espírito”, afastam-se das festas dionisíacas, pois essas eram enfermidades populares e, conseqüentemente, nefastas à vida. No entanto, como mitopoeta e músico, Nietzsche faz apologia aos mitos e à música grega em sintonia com a cultura alemã para não ser devorado pela cabeça de medusa, personificada na Alemanha pela ortodoxia filológica e pelos filisteus da cultura. Dessa forma, por analogia, segundo Márcio Silveira:

Quando escreveu *O nascimento da tragédia*, Nietzsche ao apropriar-se tanto das questões que os alemães já haviam formulado antes sobre os gregos quanto da filosofia de Schopenhauer, pretendia que sua obra representasse uma espécie de coroamento dessa tradição germânica⁸⁵. (*Itálico do autor*)

Em outros termos, ponderamos: ele busca incorporar elementos da mitologia e da filosofia trágicas, tais como, os *instintos artísticos dionisíacos*⁸⁶ à teoria estética da vontade de Schopenhauer e da coisa-em-si de Kant, no entanto sem extrapolar os limites da sua *metafísica de artista*⁸⁷ e tampouco deixar de lado a pegada estética wagneriana, que via na arte a possibilidade de regenerar a humanidade. Aliás, segundo Guervós:

⁸⁴ NIETZSCHE, op. cit., 2009a, p. 45, Andrés Sánchez Pascual traduz por São Vitor, enquanto que em: NIETZSCHE, Friedrich. **O Nascimento da Tragédia ou Helenismo e Pessimismo**. - São Paulo: Companhia das Letras, 1992, Jacó Guinsburg o traduz por São Guido.

⁸⁵ LIMA, op. cit., 2006, p. 17.

⁸⁶ LEFRANC, Jean. **Compreender Nietzsche**. Tradução de Lúcia M. Endlich Orth. – Petrópolis, RJ: Vozes, 2005, p. 69/70, destaca que: “[...] Apolo e Dioniso não se deixam reduzir a “objetos” de uma pesquisa científica e só existiriam para nós traduzidos em conceitos diáfanos e incertos. Vamos devagar: não façamos precipitadamente de Dioniso e de Apolo símbolos a decifrar que os grandes poetas da Antiguidade não cessavam de enriquecer com a maior liberdade; toda a genialidade de Nietzsche seria então ter sido, por sua vez e de novo, um grande fabricante de mitos com os materiais da filologia clássica, assim como Wagner já era com os materiais da mitologia germânica dos *Nibelungen*. Sem dúvida foi isto que os meios wagnerianos e o próprio Wagner compreenderam. O Nietzsche, criador de mitos, o “mitopoeta”, pode dar ocasião a múltiplas interpretações simbólicas ou alegóricas, a comentários indefinidos – o que não faltou. Mas o autor do *Nascimento da tragédia* não renunciou à filosofia nem à metafísica, como diz explicitamente a dedicatória a Richard Wagner. Ele pôde lastimar depois de não ter feito obra mais pessoal”. Em nosso trabalho relatamos que o trágico que Nietzsche estuda é especificamente o trágico das tragédias gregas, onde estamos tentando produzir um recorte do primeiro Nietzsche pelo foco do sensualismo poético.

⁸⁷ LIMA, op. cit., 2006, p. 17, afirma que: “Afinal, O mundo como vontade e representação foi de fato o grande livro que motivou Nietzsche a pensar o surgimento da tragédia a partir de fundamentos metafísicos”.

Tanto para Wagner como para Nietzsche a tragédia grega representa um modelo. Esta transcreve a liberação do desejo ínsito na criação popular das figuras míticas em uma forma de necessidade. Ademais, na tragédia se nega a arbitrária separação das artes, já que a ideia sublime poética unia todas as artes em um centro para criar o drama, que se considera a obra de arte mais elevada que se possa pensar⁸⁸.

Além disso, ainda poderíamos dizer que Wagner e Nietzsche tivessem como ponto comum a metafísica de Schopenhauer; a música como expressão da vontade; a percepção da ópera como fruto da decadência; e viam na tragédia uma possível solução para os dramas existenciais do homem, visto que os dois são adeptos do pensamento trágico da Grécia.

Por esse ângulo, retomando a ideia e o sentido do trágico, notamos que, com a magia dos instintos dionisíacos do êxtase, o homem não só estabelece laços com outros homens, mas com toda a Natureza, até então alienada. Assim, o homem, *o filho pródigo*⁸⁹, celebra sua festa de reconciliação com a Natureza por meio do canto e da multidão dançante, dando vazão a seus instintos mais primitivos em forma de embriaguez, cujo ápice é o da reconciliação e o do prazer. É possível afirmar que o instinto dionisíaco, sentido como força da Natureza, não necessita de erudição, pois essa obstaculiza a criação e o sentimento espontâneos. Sem erudição, a Natureza revela-se artista, e, diante da própria força da matéria dentro da *Natureza*⁹⁰, a arte dionisíaca imita a Natureza, cabendo a indagação de Nietzsche:

⁸⁸ Cf. Luis E. de Santiago Guervós In: **El nacimiento de la tragedia o Grecia y el pesimismo**. Introducción, traducción y notas de Andrés Sánchez Pascual. – Madrid: Alianza Editorial, 2009a, p. 46.

⁸⁹ “O filho perdido”. Cf. NIETZSCHE, op. cit., 2009a, p. 46. Nesse ponto, observamos que Nietzsche faz uma analogia com a ideia do “filho pródigo” do Novo Testamento. Convém lembrar, que no Novo Testamento o filho pródigo é o que se deserta em busca dos prazeres da carne no mundo, tem uma vida errante, se arrepende e depois volta para junto do pai, moralmente correto. Enquanto que para Nietzsche, o filho pródigo é exatamente aquele que foge dos prazeres do corpo relacionados ao mundo natural, mas que um dia volta para o seio da Natureza e se reconcilia pelo prazer com Ela.

⁹⁰ Percebemos que o jovem poeta Nietzsche tivera o seu olhar voltado para alguns filósofos e poetas alemães do século XVIII e estes sempre buscaram fazer uma retomada dos clássicos gregos para enaltecer a relação do homem com a Natureza. Todavia, segundo REALE, Giovanni. **História da filosofia: Do romantismo até nossos dias**. Tradução de Alvaro Cunha. – São Paulo: Edições Paulinas, 1991, p. 14, relata que: “entre 1770-1780, a intempérie cultural registrava na Alemanha as suas primeiras modificações de vulto que, a prazo médio, na passagem do século, levariam à superação total do iluminismo. O movimento que produziu tais modificações nessa década ficou conhecido sob o nome de *Sturm und Drang*, que significa “Tempestade e Assalto” ou, melhor ainda, “Tempestade e Ímpeto”. A denominação do título de drama escrito em 1776 por um dos expoentes do movimento, Friedrich Maximilian Klingler (1752-1831), e que parece ter sido usada pela primeira vez para designar todo movimento, por A. Schlegel, no início do século XIX. Os dois termos provavelmente devem ser entendidos como hendiádis, ou seja, como dois termos que expressam conceito único com duas palavras: assim, o sentido deveria ser “ímpeto tempestuoso”, “tempestade de sentimentos”, “efervescência caótica de sentimentos”. (O título original dado por Klingler ao seu drama era *Wirrwarr*, ou seja, “confusão caótica”). São as seguintes as posições e as ideias de fundo desse movimento: a) A Natureza é redescoberta, exaltada como força onipotente e criadora de vida. b)

O que é a arte? A capacidade de criar o mundo da vontade sem vontade? Não. É reproduzir o mundo da vontade sem que o produto *tenha a sua vontade*. Portanto, pode-se dizer que é a produção da falta de vontade pela vontade e *instintivamente*⁹¹. (*Itálico do autor*)

Tratando-se da arte como imitação da Natureza, prevalece a vontade da própria Natureza, e não a do artista. O mais curioso é que Nietzsche apresenta a vontade como *instinto* e, por analogia, podemos afirmar que a embriaguez é uma epifania da própria vontade da Natureza no homem; é a Natureza revelando-se por intermédio do homem enquanto unidade idiossincrática. Assim sendo, em sintonia com a celebração das festas dionisíacas, que primavam pelos instintos mais vitais do homem, reconhecemos os seguintes elementos como os principais que devem predominar na existência humana como forma de louvar a vida: a alegria e o prazer. A partir disso, percebemos que

De maneira espontânea a terra oferece seus presentes, e pacificamente se aproximam os animais predadores das rochas e do deserto. De flores e guirlandas está coberto o carro de Dioniso: sob seu jugo avançam a pantera e o tigre. Transforme o hino À alegria de Beethoven em pintura e que ninguém se deixe levar pela imaginação quando milhões se prostram tremendo no pó: assim será possível aproximar-se do dionisíaco. [...] Agora, no evangelho da harmonia universal, cada um se sente não só reunido, reconciliado, fundido com seu próximo, mas com ele, como se o véu de Maia se rasgasse e agora só esvoaçasse de um lado para o outro, em farrapos, antes do misterioso Uno primordial. [...] desaprendeu a andar e a falar e está a caminho de voar pelos ares dançando. Por seus gestos fala a transformação mágica. Assim como agora os animais falam e a terra dá leite e mel, também nele ressoa algo sobrenatural: se sente como um deus, ele próprio agora estático e ereto como nos sonhos via caminhar os deuses. O ser humano não é mais um artista, se converteu numa obra de arte: para a suprema satisfação e deleite do Uno Primordial, a potência artística da Natureza inteira se revela aqui sob os estremecimentos da embriaguez.⁹²

Relaciona-se estreitamente com a Natureza o “gênio”, entendido como força originária: o gênio cria analogamente à Natureza e, portanto, não extrai suas normas do exterior, mas é ele próprio a norma. c) À concepção deísta da Divindade como Intelecto ou Razão Suprema, próprio do iluminismo, começa a se contrapor o panteísmo, ao passo que a religiosidade assume novas formas que, em seus pontos externos, se expressam no titanismo paganizante do Prometeu de Goethe ou no titanismo cristão da santidade e do martírio de certas personagens de Michel Reinhold Lens (1751-1792). d) O sentimento pátrio se expressa no ódio ao tirano, na exaltação da liberdade e no desejo de infringir convenções e leis externas. e) Apreciam-se os sentimentos fortes e as paixões calorosas e impetuosas, como os caracteres francos e abertos”. Ainda Reale na obra retrocitada, 1991, p. 15, salienta que: “Quem deu sentido e relevância história e supranacional ao *Sturm* foram ninguém mais que Goethe, Schiller e os filósofos Jacobi e Herder, com sua primeira produção poética literária”. Nessa direção, ao que tudo indica que Nietzsche através dos seus poetas preferidos Goethe e Schiller e do filósofo Herder tenha conhecimento do ideário do movimento “Sturm und Drang”. E por analogia tenha sofrido alguma “influência”.

⁹¹ NIETZSCHE, op. cit., 2005b, p. 13, 1[47] fragmento de 1869.

⁹² Cf. NIETZSCHE, op. cit., 2009a, p. 46.

As festas de Dionísio fazem parte do jogo entre o homem e a embriaguez, e tal jogo tem a ver com a pulsão da primavera (*Frühlingstrieb*) e com a bebida narcótica. Por esse intermédio, o homem rompe com o princípio de individuação e soma-se à força material da Natureza, deixando falar em seu corpo seus instintos mais vitais para sentir o êxtase e a gratuidade de existir. É a ideia de alegria e de pertencimento da Natureza que toma conta de seu corpo.

Sendo assim, os homens, aos milhões, prostram-se tremendo no pó, no húmus, em contato com a matéria dentro da Natureza real e simbólica⁹³; a sua sensação é de completude, de bem-estar e, assim, cada vez mais, aproxima-se do dionisíaco. Nesse rumo, Nietzsche acentua que “o escravo é homem livre, o nobre e o de baixa extração unem-se no mesmo coro báquico”⁹⁴. Identificamos, dessa forma, que a música e a dança aproximam os corpos, permitindo que os homens aprendam a falar a mesma língua, qual seja, a do prazer.

Por conseguinte, o prazer torna-se espécie de evangelho da harmonia universal: cada um sente-se não só reunido, reconciliado, fundido com seu próximo; mas, pelas sensações prazerosas, sente-se parte da vontade do Uno primordial, posto que, acreditando na consumação sexual, o homem tem a *sensação* de que seu corpo funde-se a outro corpo como se fosse Uno - a ideia é a de que a sensualidade é a ponte que liga, pela prática efetiva do prazer, o homem à Natureza.

Nessa direção, convém ainda ressaltar que a procissão ao deus Dionísio cumpre o papel de dizer que a vida do homem mistura realidade e prazer, por isso o homem não deve se prender somente ao julgo das formas perfeitas da racionalidade apolínea porque seu corpo tem de extravasar suas frustrações e de sentir prazer para poder alegrar-se na vida.

Sob influência de Schopenhauer, Nietzsche percebe que o artista dionisíaco é um imitador da Natureza e, por meio de sua arte, baseada em sentimentos prazerosos, busca ensinar o homem a encontrar sua identidade em imagens da própria Natureza e, com Ela, reconciliar-se e celebrar todo seu júbilo em expressões da vida, visto que, antes de tudo, para Nietzsche, o homem dionisíaco

⁹³ A Natureza simbólica, segundo Nietzsche, op. cit., 2009a, p. 46, tem a ver com a ideia de “o *analogan* simbólico da capacidade vaticinadora e, em geral, das artes, que tornam a vida possível e digna de ser vivida”. O simbólico aqui diz respeito à representação que se faz da Natureza por intermédio da linguagem. São as figurações ou imagens que são criadas da Natureza através das artes. A simbólica representada em forma de imagem é criada tanto para o ouvido quanto para o olho. Dessa forma, o simbólico possui uma base sensível. Posto que, até mesmo o “metafísico” tem uma relação com o mundo da experiência. O símbolo é para dizer do sentido figurado, mas que toma como modelo um objeto do mundo material.

⁹⁴ Cf. NIETZSCHE, op. cit., 2005a, p. 9.

sente-se encantado e tornou-se realmente algo o diverso. Assim como as bestas falam e a terra dá leite e mel, também soa a partir dele algo sobrenatural. Ele se sente como um deus: o que outrora vivia somente em sua força imaginativa, agora ele *sente em si mesmo*. O que são para ele agora imagens e estátuas? O homem não é mais artista, tornou-se obra de arte, caminha tão extasiado e elevado como vira em sonho os deuses caminharem. O poder artístico da Natureza, não mais o de um homem, revela-se aqui: uma argila mais nobre é aqui modelada, um mármore mais precioso é aqui talhado: o homem. Este homem, conformado pelo artista Dioniso, está para a Natureza assim como a estátua está para o artista apolíneo⁹⁵. (*Itálico nosso*)

O homem dionisiaco é a representação do móvel. A ele é conferido a criação de um acontecimento, do diverso; o que possibilita o sensível reconhecimento de que as festas dionisiacas são meios de reconciliação com a Natureza, onde homens e animais reúnem-se desarmados e prontos para festejar, e o júbilo é tamanho com que o homem se sente um deus. Aquelas imagens ou estátuas no pretérito fazem parte unicamente de sua imaginação no delírio das festas dionisiacas, onde sente tudo em seu corpo, e o mais importante: porque não é mais artista, sente-se como obra de arte.

Tudo aquilo que fazia parte do mundo onírico do homem dionisiaco transmuta-se em algo real na estrutura do sentimento. O sonho não só se transforma em realidade, mas se une como artifício ao poder da Natureza; e, por conseguinte, a Natureza em sua grandiosidade modela um novo mármore, o homem. A partir desse pensamento, observa-se que o homem, sendo obra de arte da Natureza, é conformado pelo artista Dionísio para louvar a vida no pulsar do instante.

Ainda por analogia, conforme já escrevemos, o sentimento vital de gratuidade pode ser narrado pelo poeta, que o estabelece como *pathos dominante*, unindo o trágico da vida ao trágico da literatura na forma de expressão poética, pois o poeta trágico contribui para o homem aprender a extrair do seu instinto vital, no portal do instante, a força a fim de seguir vivendo entre a ilusão e a realidade.

Em vista disso, a filosofia dionisiaca configurar-se como devir, e Scarlett Marton endossa que “o impulso dionisiaco revela o caráter inexorável do vir-a-ser. [...] Quando Dioniso predomina, o ser humano está entregue ao arrebatamento selvagem”⁹⁶. Nesse sentido, o homem, talhado conforme o espírito dionisiaco, aponta o seu querer para um profundo amor às coisas da terra e para uma prática de vida sublimada com sensualidade e prazer. Assim, apesar de o homem trágico-dionisiaco não dominar o vir a ser da Natureza, ele acredita no

⁹⁵ Cf. NIETZSCHE, op. cit., 2005a, p. 9.

⁹⁶ MARTON, Scarlett. **Nietzsche e a arte de decifrar enigmas – Treze conferências europeias**. – São Paulo: Edições Loyola, 2014, p. 27.

próprio corpo como força que pode ser modelada como obra de arte. Essa é a sua maior crença metafísica que serve para amenizar as crueldades do mundo físico.

Dessa forma, toda criação do artista dionisíaco, diria Nietzsche, está na ideia de que “a embriaguez é o jogo da Natureza com o homem”⁹⁷, visto que a condução do jogo é dada pelo fluxo da Natureza, cabendo ao homem obedecer e entrar em sintonia com esse fluxo para poder imitá-la. Entre a embriaguez e o homem dionisíaco, o jogo engendra produções artísticas e suporta a crueldade do real. Além disso, a criação, seja ela qual for, expressa sempre obra do homem como fruto da Natureza, e o ápice desse prazer criador ocorre no estado de embriaguez. Contudo, Nietzsche afirma:

Este estado deixa-se conceber somente alegoricamente, se não se experimentou por si próprio: é alguma coisa de semelhante a quando se sonha e se vislumbra o sonho como sonho. Assim o servidor de Dioniso precisa estar embriagado e ao mesmo tempo ficar à espreita atrás de si, como observador. O caráter artístico dionisíaco não se mostra na alternância de lucidez e embriaguez, mas sim em sua conjugação⁹⁸.

Como podemos observar, a embriaguez acontece a partir de duas formas de sentir: o da alegoria e o da experiência. O que isso pode representar? Ponderamos que é para dizer que toda criação demanda ficção e realidade, pois, afinal, cometeríamos equívoco se afirmássemos que o artista dionisíaco cria somente em estado de embriaguez. Reconhecemos, no entanto, que sua criação acolhe a lucidez e a embriaguez, o que significa dizer que o artista dionisíaco para criar bebe da razão apolínea. Logo, o homem dionisíaco precisa estar embriagado e, ao mesmo tempo, ficar à espreita como observador. Se a embriaguez dionisíaca impulsiona o artista para a criação, estabelece-se a modelagem pela lucidez do deus plasmador, Apolo. No estado de embriaguez e de lucidez, portanto, o artista dionisíaco cria. Dessa maneira, Nietzsche salienta que

A argila mais nobre, o mármore mais precioso são aqui amassados e esculpados, o ser humano, e aos golpes de cinzel do artista dionisíaco dos mundos ressoa o chamado dos mistérios de Elêusis: “Vocês se curvam, milhões? Vocês estão ajoelhados diante Dele?”⁹⁹.

Imbuídos de dinâmica conceitual, autores alemães do século XVIII, que nunca foram tão helenistas, tinham como inspiração a classificação da arte clássica segundo Schopenhauer,

⁹⁷ Cf. NIETZSCHE, op. cit., 2005a, p. 9.

⁹⁸ Cf. Idem, ibidem, p. 9.

⁹⁹ Cf. NIETZSCHE, op. cit., 2009a, p. 46/47.

que elege a *música*¹⁰⁰ como a mais importante; Nietzsche, porém, decide encerrar o primeiro parágrafo de *O nascimento da tragédia* enaltecendo a alegria da velha sabedoria trágica para a criação do artista dionisíaco, artista dos *mistérios eleusinos*¹⁰¹, que preferia olhar o mundo por meio da arte, do sentir e do perceber, pois essas formas afirmam a vida, tudo em sintonia com os versos de *Ode à alegria*¹⁰², de Friedrich Schiller, onde enaltece a relação entre o homem e a Natureza enquanto poesia lírica, ou melhor, a Natureza como fonte criadora. Se a Natureza tem de ser imitada, imagina-se, segundo a visão metafísica do jovem Nietzsche, que a

¹⁰⁰ SCHOPENHAUER, Arthur. **O Mundo como Vontade e Representação**. (III PARTE). – São Paulo: Nova Cultural, 2005, p. 103, afirma que na relação da música com as outras artes: “Esta se situa inteiramente isolada de todas as outras. Não reconhecemos nela nenhuma cópia, reprodução de uma ideia dos seres no mundo; contudo trata-se de uma a sorte a tal ponto grandiosa e majestosa, a atuar tão intensamente sobre o que há de mais interior no homem, onde é compreendida com tal intensidade e perfeição, como se fosse uma linguagem totalmente comum, cuja clareza ultrapassa mesmo a do próprio mundo intuitivo [...]”. Nessa direção ainda e na mesma obra citada, p. 104/105, destaca-se que: “[...] a música é uma reprodução e uma objetivação tão *imediate* de toda a *vontade*, como a constitui o próprio mundo, como são as ideias, cujo fenômeno multiplicado forma o mundo das coisas individuais. Portanto, de modo algum a música é, como as outras artes, reprodução das ideias, mas *reprodução da própria vontade*, cuja objetividade também são as ideias; por isto o efeito da música é tão mais poderoso e incisivo do que o das outras artes; pois essas somente se referem à sombras, aquela porém à essência”.

¹⁰¹ COLLI, op. cit. 2012, p. 357, enfatiza que: “**3 [A 1]** – Este é o texto literário mais antigo sobre os mistérios eleusinos (a datação mais verossímil do *Hino a Deméter* é o final do VII século a. C, como propõem Nilsson I 655 e Fränkel DPH 288). É surpreendente, já nesta passagem, a ênfase esteja na conclusão extático-visionária dos ritos místéricos. Note-se o caráter imediato e intuitivo [...], o caráter abstrato [...], conforme a habitual designação do objeto místico. [...] Outro elemento importante é o rígido segredo que protege todo o ritual. Não é possível nem “apreender” essas coisas [...], isto é, obter deles um conhecimento indireto (dado que sua Natureza requer imediatismo), nem “proferi-las”, pois a realidade delas é estranha à palavra. Também isto é uma característica que, com frequência, se encontra nos ambientes do misticismo cognoscitivo: no Upanixade, entre os pitagóricos e também em Platão (cf. a *Carta VII*). **3 [A 2]** Outro trecho antigo em que se menciona a consciência mística com palavras quase idênticas àquelas usadas em **3[A 1]**. Mais ainda, depois da tradicional designação abstrata, tenta-se um esclarecimento do objeto cognoscitivo com a expressão “o fim e o princípio da vida”, com uma peremptória referência metafísica. **3 [A 3]** – Esta é a passagem mais antiga que testemunha a presença de Dioniso em Elêusis. De fato, a ligação Dioniso-Deméter não pode ser colocada em outro lugar (a referência a Tebas, de Graf 52, 10, não tem nenhum fundamento). Sem entrar em detalhes sobre tal questão, nem daquela a respeito da identificação Dioniso-Iaco (cf. nota a **1 [A 3]** – Questão ligada à primeira, enquanto Iaco é uma divindade eleusiana bem testemunhada -, limito-me a lembrar que contra a prevalente relutância dos estudiosos em admitir uma presença primária e primitiva de Dioniso em Elêusis [...]. Além disso, Colli, Op. cit. 2012, p. 358, acrescenta: “O estudo mais recente sobre Elêusis, de Fritz Graf, mantém uma posição intermediária [...], distinguindo a origem de Dioniso e Iaco e depois unificando-os, e admitindo uma penetração de Dioniso em Elêusis a partir do V século a. C.”. Como podemos perceber que são muitas as “máscaras de Dioniso” desde os relatos literários mais antigos até os estudos filológicos do século XVIII. Contudo, mesmo observando que essas “máscaras” tenham sobremaneira um tom de “mistérios”, “esoterismo” ou “caráter metafísico”, apesar disso, elas têm elementos “imediatos” e “intuitivos” relacionados aos sentidos, principalmente quando se trata de algo cognoscitivo no tocante à seguinte expressão: “o fim e o princípio da vida”.

¹⁰² Texto poético que contribuiu com Beethoven na composição do último movimento da 9ª Sinfonia e que é entoada em forma de coral.

Natureza deve ser louvada pelo fato de Ela ter talhado sua obra-prima, o homem. Em consonância com isso, nosso filósofo destaca que

o *Hino à Alegria* de Schiller adquire seu verdadeiro e profundo pano de fundo artístico. Vemos como o poeta trata de interpretar em imagens seu impulso dionisíaco germanicamente profundo: porém, como homem moderno, vemos que como só sabe balbuciar torpemente. Mas se agora Beethoven nos apresenta o verdadeiro pano de fundo schilleriano, então temos perfeição e grandeza infinita¹⁰³. (*Itálico do autor*)

O poeta-filósofo Nietzsche interpreta o pano de fundo artístico e musical do *Hino à Alegria*, de Schiller, enaltecendo o impulso dionisíaco ao mesmo tempo em que estabelece a ponte entre a artes trágicas grega e alemã para enfrentar os filisteus da cultura moderna e da moda a partir do jogo entre essência e aparência. Dessa maneira, identificamos que, no texto *Beethoven*¹⁰⁴, da mesma época de *O nascimento da tragédia*, Wagner destaca no tocante à música:

Devemos admitir que a música dos helenos mergulhava profundamente no mundo da aparência, fundindo-se com as leis de sua perceptividade. É certo que os números de Pitágoras só podem ser vivamente compreendidos a partir da música; o arquiteto construía segundo as leis da euritmia; segundo as leis da harmonia, o escultor apreendia a figura humana; as regras da melodia faziam do poeta um cantor e a partir do canto coral o drama projetava-se no palco, de modo que vemos por toda parte a lei interior, que se torna inteligível somente a partir do espírito da música, determinar a lei exterior que ordena o mundo das formas plásticas¹⁰⁵.

Como schopenhaueriano, Wagner vê na música a arte suprema, já que revela a essência mais profunda da Natureza; e, em segundo plano, a poesia, pois, por meio do som, dar visibilidade à música. Essência e aparência fundem-se, exclusivamente, no som e revelam as formas de sentimento do mundo sem a presença avassaladora da moda. A respeito do músico Beethoven, Wagner diz que “no poema de Schiller, que musicou no extraordinário último movimento da Sinfonia n.9, o compositor reconheceu, sobretudo, que a alegria da Natureza liberta do domínio da ‘moda’”¹⁰⁶; portanto, desse modo, Nietzsche finaliza o parágrafo com a poética trágico-lírica sensualista de Schiller, transformada em música por Beethoven para aludir às suas duas artes prediletas: a música e a poesia. Quanto à música,

¹⁰³ Cf. NIETZSCHE, op. cit., 2010, p. 249, UI 4A. 1871, KSA 9 [10].

¹⁰⁴ Texto escrito pelo músico alemão Richard Wagner, publicado em 1870, em comemoração aos 100 anos da data de nascimento do músico Beethoven. Cf. WAGNER, Richard. **Beethoven**. Tradução e notas de Anna Hartmann Cavalcanti. – Rio de Janeiro: Zahar, 2010, p. 99.

¹⁰⁵ Cf. WAGNER, op. cit., 2010, p. 93.

¹⁰⁶ Cf. Idem, ibidem, p. 94.

diante dela, deve-se calar; pois, ainda que ela não fale, pode, em uma estrutura sentimental, tocar o homem profundamente, no sentido de aguçar sua intuição e sua percepção do mundo, além de auxiliar a ciência estética a dar frutos em prol da vida ou em prol da arte como imitação da Natureza, o que desenvolveremos no segundo capítulo, tendo como fio condutor o segundo e o terceiro parágrafos de *O nascimento da tragédia* (2009a), *Fragmentos póstumos* (2010), *A visão dionisíaca do mundo* (2005a), *Fragmentos póstumos / Sabedoria para depois de amanhã* (2005b) e *O livro do filósofo* (2004).

Capítulo II

A ARTE COMO IMITAÇÃO DA NATUREZA

O pensamento trágico nietzschiano, voltado para os antigos poetas e filósofos gregos que olhavam o mundo pela estética, nos faz pensar que, diante do desamparo e da falta de sentido da vida, o homem sente a necessidade de usar a arte para servir de consolo metafísico, no sentido de suportar o peso da existência, de transfigurar a realidade e de encontrar redenção. Assim, em continuidade com esta ideia destacamos que a arte como imitação da natureza é uma forma de pensar por analogia e de reconhecer o quanto a ideia de natureza é importante para o homem no seu processo de representação do mundo como aparência e ilusão.

Dessa forma, levando em consideração a arte como imitação da Natureza e, conseqüentemente, o filósofo e o artista como seus imitadores, Nietzsche assevera que “o filósofo é uma das maneiras pela qual se manifesta a oficina da Natureza – o filósofo e o artista falam dos segredos da atividade da Natureza”¹⁰⁷. Desse modo, devemos entender que a imitação ocorre como vontade da Natureza presente no corpo do homem e manifestada pelos sentidos e pela razão, sendo a própria razão uma espécie de extensão dos sentidos humanos, de modo que o homem reconhece que a base do pensamento é fisiológica e sua vontade, vontade da Natureza.

No fundo, quem produz é a Natureza, o homem só a imita. Por essa razão, o indivíduo tem de se adequar a Ela, uma vez que a razão humana não pode submeter e dominar sua força a seu bel-prazer pela ideia de conhecimento. Sendo assim, é conveniente ele entender que existe “primeiro a Natureza e depois o conceito”¹⁰⁸. À vista disso, cabe ao homem aprender a jogar com a Natureza e com seus semelhantes em forma de aparência e de ilusão, pois

A Natureza rodeou o homem de puras ilusões. - Este é seu elemento próprio. Vê formas, sente estímulos em vez de verdades, sonha, se imagina homens-deuses como Natureza.

O homem foi convertido casualmente em um ser que conhece mediante a conjunção involuntária de duas qualidades. Em qualquer momento terá um final e não terá sucedido nada.

¹⁰⁷ NIETZSCHE, op. cit., 2004, p. 3, aforismo 24, O último filósofo, Considerações sobre o conflito entre arte e conhecimento. [Outono-Inverno, 1872].

¹⁰⁸ Cf. NIETZSCHE, op. cit., 2010, p. 395, Final de 1871 – Primavera de 1872, KSA 19 [236].

Durante muito tempo não existiram, e quando haverem deixado de existir, não haverá sucedido nada. Os homens não têm nem uma missão ulterior nem um fim.

O homem é um animal sumamente patético e se torna tão sério em suas propriedades como se fosse as dobradiças do mundo.

O semelhante evoca ao semelhante e se compara com ele: isso é o conhecimento, a rápida subjunção do que é da mesma Natureza. Só o semelhante percebe o semelhante: um processo fisiológico. A percepção do novo é o mesmo que a memória. Não se trata de uma sucessão de pensamentos¹⁰⁹. (*Itálico do autor*)

A ilusão é o elemento mais característico do homem, pois foi a própria Natureza que lhe rodeou de ilusões. O homem no jogo com a Natureza é nivelado a sentir estímulos em vez de verdade, assim com outras situações prefere acreditar nas ilusões artísticas a crer nas verdades lógicas e morais. Dessa forma, o homem, pelos sentidos, converte a ilusão em aparência para seguir vivendo apesar de sua insignificância na Natureza, porque sabe que, a qualquer momento, sua vida pode chegar ao final, mas a Natureza seguirá sua trajetória.

No tocante ao conhecimento, tragicamente, o homem conhece por uma eventualidade, no entanto ele aposta na ilusão do conhecimento para fazer frente a suas dores e a seus sofrimentos diante do acaso da Natureza. Ainda em relação ao conhecimento, Nietzsche pensa que ele não é uma dádiva de entidade metafísica, e sim tem nos sentidos sua maior força expressiva. O conhecimento é uma criação humana; e, por seu intermédio, o homem, mesmo sabendo que não tem nenhuma missão ulterior e nem finalidade especial, mensura o mundo mesmo assim e suporta os fardos da existência.

Inevitavelmente, o homem é convidado a jogar com a aparência e com a ilusão enquanto *práticas cognitivas*¹¹⁰ para amenizar suas tragédias cotidianas. Nessa direção, Nietzsche ressalta: “O homem é homem somente quando joga, diz Schiller: o mundo dos deuses do Olimpo (e a civilização grega) são seus representantes”¹¹¹. Aqui, perceptível o homem jogar com a aparência dos conhecimentos míticos e religiosos para lhe dar

¹⁰⁹ Cf. NIETZSCHE, op. cit., 2010, p. 383, Final de 1871 – Primavera de 1872, KSA 19 [179].

¹¹⁰ As *práticas cognitivas* surgem das necessidades reais do homem e estão relacionadas ao conhecimento mitológico, filosófico, teológico e científico. Todos estes tipos de conhecimentos têm suas fontes na *experiência, razão e intuição* e, conseqüentemente, só se manifestam em forma de aparência para tentar dizer alguma coisa sobre o real e pelos sentidos reconfortar o corpo do homem. Posto que, segundo Nietzsche, “O verdadeiro material de todo conhecimento está constituído pelas mais delicadas sensações de prazer e de desprazer: o verdadeiro segrega se encontra naquela superfície em que a atividade nervosa, consiste em prazer e em dor, sinaliza formas: aquilo que é uma sensação projeta ao mesmo tempo *formas*, que logo voltam a produzir novas sensações. A essência da sensação de prazer e desprazer há de se expressar em movimentos adequados: devido a que estes movimentos adequados estimulam a outros nervos para a sensação da *imagem*”. Cf. NIETZSCHE, op. cit., 2010, p. 365, Final de 1871 – Primavera de 1872, KSA 19 [84].

¹¹¹ NIETZSCHE, op. cit., 2005b, p. 6, 3[49] fragmento do final de 1870 – abril de 1871.

visibilidade e fazer com que ele sublime suas frustrações diante do quadro da Natureza (a verdadeira artista), tendo como protótipo os deuses olímpicos. Por isso, sendo os deuses perfeitos, eles representam o homem no jogo da vontade e da imitação da Natureza.

Ademais, o homem deve aprender a jogar com o conhecimento como imitação da Natureza, como aparência e expressão artística, posto que, por meio do pensar analógico, o homem sente a necessidade de criar, artisticamente ou não, uma série de imagens e de representações para a vida ter sentido. A Natureza é para o homem o seu espelho maior como *expressão da vontade*¹¹², onde se reflete o prazer, o desprazer, a dor e o sofrimento. Por essa ótica, ao que parece, resta tragicamente ao homem a imitação da Natureza por meio da aparência, sendo a arte a principal forma de aparência e de consolo metafísico. Assim, não só a respeito da imitação da Natureza, mas da imitação em geral, Nietzsche salienta:

A imitação é o instrumento de toda cultura mediante o que se gera pouco a pouco o instinto. Toda comparação (pensamento original) é uma imitação. Assim se formam as espécies, de maneira que as primeiras só imitam intensamente exemplares semelhantes, quer dizer, imitam ao exemplar maior e mais poderoso. Inclusão de uma segunda Natureza por meio da imitação. Na procriação, o mais notável é a reprodução inconsciente, em seguida vem a educação de uma segunda Natureza. A imitação pressupõe uma recepção e, em seguida, uma transposição continuada da imagem recebida em mil metáforas, todas atuando. O análogo¹¹³. (Itálico do autor)

Em primeiro lugar, destaca-se que em toda cultura reina a imitação, até mesmo um pensamento original é fruto da imitação. Isso nos encaminha para o pensar por analogia, onde o homem necessita de imagens para entender como funcionam a representação, uma vez que a imagem relaciona-se a outras imagens para poder imitar a Natureza. No mundo do conhecimento conceitual, tudo depende da transposição continuada da imagem para gerar a compreensão lógica das coisas.

Nossa função não se atrela exclusivamente ao rigorismo lógico, mas aborda a arte como imitação da Natureza de forma a alertar o homem de que, no jogo entre Natureza e cultura conforme o pensamento de Nietzsche, “[...] o puro *impulso de conhecimento* não é o que decide, senão o *impulso estético*: a filosofia pouco demonstrada de Heráclito tem um valor artístico maior do que todas as proposições de Aristóteles”¹¹⁴. Percebe-se que, a partir

¹¹² “A vontade é a forma mais universal da aparência: isto é, a alternância de dor e prazer: pressupõe o mundo como a continua cura da dor através do prazer da intuição pura”. Cf. NIETZSCHE, op. cit., 2010, p. 197, Final de 1870 – Abril de 1871, KSA 7 [165].

¹¹³ Cf. NIETZSCHE, op. cit., 2010, p. 392/393, Final de 1871 – Primavera de 1872, KSA 19 [226].

¹¹⁴ Cf. Idem, ibidem, p. 363, Final de 1871 – Primavera de 1872, KSA 19 [76].

dessa ideia, o filósofo aposta na *estética* como arquétipo para avaliar a existência, pois é a forma de aparência que representa com mais eficácia os dramas universais do homem pelo fato de se aproximar da vida instintiva por meio do jogo entre *sentimentos, sensações e afetos*¹¹⁵, como sendo ato de vontade da Natureza.

Levando-se em consideração a ideia da arte como imitação da Natureza e do pensar por analogia, Nietzsche tomou como parâmetro a *Metafísica da vontade*, de Arthur Schopenhauer, a estética de Richard Wagner e o pensamento trágico dos gregos para mensurar o seu tempo. O primeiro Nietzsche (1869-1876), motivado pelo romantismo alemão renascentista, tem a preocupação de elaborar algumas considerações a respeito do homem grego como imitador da Natureza e do homem moderno no tocante à cultura. O primeiro tinha o pensamento voltado para questões universais do ser humano, enquanto o segundo prima exageradamente pela individualização. Nietzsche acrescenta: “O homem completamente individualizado ‘é’ muito fraco e cai em meio a um bando de escravos: por exemplo, o de uma ciência, o de um conceito, o de um vício”¹¹⁶. Em relação ao primeiro, o filósofo alemão enfatiza que “os atenienses sucumbiram porque eram exigidos por toda parte; o limite das necessidades não era tão estreito. Porém, todas essas necessidades eram universais”¹¹⁷. Dessa maneira, percebe-se que se trata de visões de mundo diferentes, mas pode haver alguma equivalência entre tais visões, como podemos identificar no seguinte texto:

o homem moderno anela por aquele tempo em que ele acredita ouvir o unísono completo entre o homem e a Natureza, por isso o helênico é a palavra-chave para todos os que têm de procurar brilhantes protótipos para a sua afirmação consciente da Vontade; por isso, finalmente, surgiu o conceito de “sereno-jovialidade grega” entre as mãos de escritores ciosos de gozo, de modo que, de maneira irreverente, uma preguiçosa vida de indolência se atraveu a desculpar-se e mesmo a honrar-se com a palavra “grego”¹¹⁸.

Supostamente, o homem moderno quer a afirmação consciente da vontade para ilustrar e valorizar conceitualmente suas narrativas, no sentido de estabelecer a supremacia do homem teórico sobre a vida, comandada outrora por expressões artísticas na era trágica dos gregos, cuja existência era estética. No entanto, o germe dessa ideia sobre o homem moderno encontrava-se no conceito de *serena jovialidade grega*, posto que priorizava a racionalidade e

¹¹⁵ Cf. op. cit., 2010, p. 302, Primavera de 1871, KSA 12 [1].

¹¹⁶ Cf. NIETZSCHE, op. cit., 2005b, p. 6, 3[44] fragmento do final de 1870 – abril de 1871.

¹¹⁷ Cf. Idem, ibidem, p. 6, 3[44] fragmento do final de 1870 – abril de 1871.

¹¹⁸ Cf. NIETZSCHE, op. cit., 2005a, p. 17.

a arte apolínea, estabelecendo uma radical ruptura com a arte trágico-dionisíaca, o que parte de estudiosos da cultura moderna da época de Nietzsche praticava.

O conceito de *serena jovialidade grega*, segundo Nietzsche, é uma maneira de o homem grego deixar de ser irreverente a fim de aceitar uma preguiçosa vida de indolência. De igual modo, o homem moderno segue basicamente as mesmas pegadas, usando determinados elementos conceituais da cultura grega como espécie de selo de garantia para justificar seu pensamento. A helenidade sempre dá o que falar, pois continua a demarcar território em nossa cultura e, por conseguinte, cabe estabelecer algumas diferenças entre culturas grega e moderna.

O homem grego da era trágica via o mundo por meio da narrativa mítica e da arte como expressões metafísicas para enfrentar seu sofrimento sem crença no além-morte. Dessa maneira, Nietzsche destaca:

Os antigos gregos sem teologia normativa: cada um tem o direito de inventar neste terreno e pode crer no que quiser.
A enorme massa de pensamento entre os gregos (continuando como teologia através de todos os séculos).
As grandes forças lógicas se revelam, por exemplo, na ordenação das esferas do culto de cada uma das cidades¹¹⁹.

Diferente disso, o homem moderno enxerga o mundo pelo olhar da metafísica judaico-cristã, a qual acredita na salvação da alma. O homem grego, todavia, pela imaginação, cria ficções para aumentar sua força vital, enquanto o homem moderno vive assombrado por sua imaginação, por isso inventa meios que o escravizam ainda mais. O grego entende que a vida, por ser eterno devir, não necessita da camisa de força a fim de justificar a ideia correta. Em contraposição, o homem moderno procura a promessa porque assegura a ele conforto e proteção. Se o homem grego volta-se à totalidade exterior, o moderno tem seu foco direcionado ao interior ou ao lodaçal de sua subjetividade. Por fim, para Nietzsche, “os antigos não eram patológicos diante dos seus dramas: eram como atores potencializados”¹²⁰. O homem grego coloca vida na realidade por meio da arte, compreendendo arte enquanto ficção que motiva a vida ao combate contra o pessimismo e a crueldade impostos pelo desamparo da realidade. O homem moderno, segundo nosso filósofo, é patológico e tem dificuldade de insuflar, por exemplo, um personagem em razão de sua pouca força anímica.

¹¹⁹ Cf. NIETZSCHE, op. cit., 2010, p. 370, Final de 1871 – Primavera de 1872, KSA 19 [110].

¹²⁰ Cf. Idem, ibidem, p. 270, U I 4A. 1871, KSA 9 [92].

Na visão de Nietzsche, a retomada do pensamento trágico não pode ser confundida com a volta de uma pseudo-helenidade, onde se ilustra a ideia de verdade como *modus operandi*. Nietzsche, ao contrário de muitos, debruça-se nos clássicos da literatura grega, enquanto alguns homens modernos de mente preguiçosa decidem honrar-se somente com a palavra *grego*, ou seja, decidem falar algo relacionado à cultura helênica para representar profundidade e segurança, mas sem ser profundo. Contrária a essa ideia, o filósofo enfatiza que

Temos que aprender da mesma maneira que os gregos aprenderam de seus vizinhos e de seu passado – tendo em vista a *vida*; por conseguinte, com uma visão mais ampla possível e utilizando imediatamente todo o aprendido como um ponto de apoio para elevar-se – e superar a todos os vizinhos¹²¹.
(*Itálico do autor*)

A ideia de que Nietzsche absorve a cultura grega corresponde ao aprendizado de superação de obstáculos relacionados à vida da forma mais ampla possível. Certamente, deve-se aprender com os vizinhos, mas também superá-los. Assim, como modelo de superação, o nosso filósofo toma como espelho transfigurador a cultura helênica geral e, mais especificamente, busca entender quais foram os fundamentos da cultura apolínea.

2. 1 Os fundamentos ontológicos da cultura apolínea

A cultura apolínea tem como pressuposto principal a criação dos deuses olímpicos a partir dos sonhos para servir de meio metafísico, no sentido de enfrentar os horrores da existência, a saber, o pessimismo, o sofrimento e o medo da morte. A respeito da criação artística dos deuses como rudimento em conformidade com o ideário cultural apolíneo, Nietzsche observa:

Aqui descobrimos em primeiro lugar as magníficas figuras dos deuses *olímpicos*, que se erguem sob os frontões desse edifício e cujas proezas, representadas em relevos a resplandecer na distância, ornamentam seus frisos¹²². (*Itálico do autor*)

Ao se aproximar da escrita de nosso filósofo sobre os deuses olímpicos, ela é fecunda de linguagem poética quando escreve, por exemplo, que as proezas dos deuses são

¹²¹ Cf. NIETZSCHE, op. cit., 2010, p. 270, U I 4A. 1871, KSA 9 [92].

¹²² Cf. NIETZSCHE, op. cit., 2009a, p. 53.

representadas em relevos a resplandecer na distância. *Relevos e cores*, assim como o *epos*, demarcavam o território da sensibilidade e criação artísticas dos gregos. Nessa direção, o autor de *O nascimento da tragédia* destaca a epopéia enquanto história de “uma série de imagens. Relevo”¹²³, pois o poeta, por meio da epopéia, dá visibilidade às coisas do mundo como imitação da Natureza tanto pela intuição (sonho) quanto pela percepção (conhecimento), criando imagens artísticas ilusórias para auxiliar o homem a suportar o viver, dado que existe a crença de que seria bem mais complicado viver sem nenhum artifício metafísico.

Assim, por uma perspectiva trágica, baseada na noção de aparência e de ilusão - e mesmo sabendo que a arte é ilusão -, Nietzsche destaca que “a ilusão é necessária para o ser que sente, para viver. A ilusão é necessária para progredir na cultura”¹²⁴. Nesse sentido, acreditamos que os deuses olímpicos enquanto invenções dos poetas foram criados do mesmo instinto de sensibilidade artística e da extraordinária luminosidade da Natureza. O apolíneo, portanto, é um instinto da própria Natureza. O curioso, segundo Nietzsche, é que no meio das divindades está Apolo, criado pelo mesmo instinto dos outros deuses, e ele não almejava ser melhor do que os outros e tampouco ser o representante central do movimento cultural, que, posteriormente, é chamado de “apolíneo”. No entanto, em termos de visibilidade, todos os outros deuses tinham a sua figura sensível determinada pelo protótipo de Apolo, ou seja, tinham a semelhança do referido deus¹²⁵, pois representava o modelo de perfeição e de equilíbrio.

Por conseguinte, gostaríamos de voltar ao foco de nossa lente para a seguinte questão: “qual foi a enorme necessidade de surgir um grupo tão resplandecente de seres olímpicos?”¹²⁶. Uma possível resposta vem do próprio Nietzsche; ele, entretanto, adverte:

Quem se acerque desses seres olímpicos levando em seu coração uma religião diferente e busque neles elevação ética, mais ainda, santidade, espiritualização incorpórea, misericordiosos olhares de amor, logo terá que dar as costas, desalentado e decepcionado. Aqui nada lembra a ascese, a espiritualidade e o dever: aqui nos fala tão somente uma existência

¹²³ Cf. NIETZSCHE, op. cit., 2010, p. 279, U I 4A. 1871, KSA 9 [125].

¹²⁴ Cf. NIETZSCHE, ibidem, p. 360, P I 20B (Os textos deste caderno estavam destinados a um escrito sobre o filósofo, conhecido frequentemente como o “Livro do filósofo”), Verão de 1872 – Começo de 1873. KSA 19 [64].

¹²⁵ Para justificar tal ideia, Nietzsche relata que: “Todo esse mundo olímpico nasceu de mesmo instinto e que tinha sua figura sensível em Apolo”. Cf. NIETZSCHE, op. cit., 2009a, p. 53.

¹²⁶ Cf. NIETZSCHE, op. cit., 2009a, p. 53.

exuberante, mais ainda, triunfal, onde todo o existente está divinizado, não se importando se é bom ou mau¹²⁷.

Para bem compreender a função dos deuses olímpicos, convém destacar que eles não foram criados mediante a necessidade de ascese, de espiritualidade, de dever e tampouco de santidade conforme a ortodoxia, por exemplo, da religião cristã. Ao contrário, foram criados pelos poetas, tendo como fonte inspiradora o mundo onírico. O embasamento ontológico se dá dentro de uma concepção da *metafísica imanente*, ou seja, os deuses olímpicos surgem da necessidade de exaltar a vida e de divinizar o momento como único, pouco importando se este é bom ou mau. Por essa visão, quem deve comandar a vida é a arte, a estética, e não a moral com seu ideal de verdade. Os deuses foram inventados poeticamente segundo a necessidade do homem para serem seu espelho transfigurador, razão de serem símbolos do transbordamento de vida, de ampararem e de confortarem o homem com a crueza do real, além de representarem vida por meio da arte, principalmente, por meio da épica. O poeta, pela invenção dos deuses, almeja transbordar o coração do homem com o sentimento da alegria a fim de combater o pessimismo diante do sofrimento e do destino mais aterrorizante do homem, a morte.

A idéia agora é apresentar como aconteceu a transformação da sabedoria popular pessimista em sabedoria que exalta a vida por meio dos deuses olímpicos. Nesse rumo, Nietzsche percebe que os gregos, diante da sabedoria popular, representada na sabedoria pessimista de Sileno, quando indagado pelo rei Midas sobre o que seria melhor e mais preferível para o homem, responde com o sorriso estridente: “O melhor de tudo é totalmente inacessível para ti: não ter nascido, não ser, ser *nada*. E o melhor em segundo lugar é para ti – morrer logo”¹²⁸. Diante dessa cruel panorâmica trágica, o autor de *A visão dionisíaca do mundo* salienta que “o grego conheceu e sentiu os temores e horrores da existência: para poder viver, teve de colocar diante deles a resplandecente criação onírica dos deuses olímpicos”¹²⁹. A criação dos deuses pelos poetas, na verdade, trata da ilusão artística a serviço da vida, já que, conforme a rubrica do pensamento do primeiro Nietzsche, tal criação serviu de consolo metafísico e de sobrevivência para os gregos, pois estavam submergidos em um mundo sombrio de dores e de sofrimentos (o mundo titânico), e os poetas trágicos souberam

¹²⁷ Cf. NIETZSCHE, op. cit., 2009a, p. 54/55. Nessa continuidade, a respeito da religião grega, Nietzsche destaca que se trata de “A religião para a vida: completamente imanente: religião da beleza como religião da abundância, não da carência”. Cf. NIETZSCHE, op. cit., 2010, p. 107, Inverno de 1869 – 1870 – Primavera de 1870, KSA 3 [42].

¹²⁸ Cf. NIETZSCHE, op. cit., 2009a, p. 54.

¹²⁹ Cf. Idem, ibidem, p. 54.

inverter a sabedoria pessimista de Sileno em sabedoria afirmativa. No caso, a nova sabedoria atestava que, para os homens, “o pior de tudo é para eles morrer logo; e o pior em segundo lugar é morrer algum dia”¹³⁰. Tal pensamento vinha acompanhada da ideia de vida curta, e isso soa muito cruel aos ouvidos do homem.

Por conseguinte, os poetas, com suas narrativas, foram, paulatinamente, substituindo a ideia de vida curta pelo arquétipo da vida heroica, regida pelo ideal de moderação e pela forte capacidade de enfrentar o sofrimento, pois, como esse manifestava-se e afirmava-se na vida, a sabedoria popular aprendeu a suportá-lo em nome da vida. O sofrimento no período homérico constitui-se em espécie de louvor à vida e em sintonia com a Natureza; e, ao trabalhar nesse período com a arte apolínea, predominava, com efeito, a noção de justa medida e de equilíbrio a fim de enaltecer a configuração do pensamento da vida heroica, e o grande protótipo de tal vida encontra-se no exemplo dos deuses olímpicos, visto que a criação de tais deuses é fruto do instinto da vida presente na Natureza para suavizar o sofrimento humano.

Sendo assim, a ilusão do homem em deuses - algo digno de glorificação - era uma forma de crença, a de que a vida corporal poderia receber sentido ontológico e ser glorificada para amenizar o sofrimento por meio do ideal artístico, *flutuando na doce sensualidade*¹³¹ de sua própria existência. Desse modo, reconhecemos que o homem estava inserido no ideal da metafísica imanente, onde havia a necessidade de enaltecer a imitação da Natureza como força de expressão da beleza e do prazer em seu próprio corpo para seguir vivendo.

Por esse deleite, o poeta grego soube jogar com o sensualismo para, segundo a aparência e a ilusão, encontrar medidas artísticas adequadas à sua transfiguração. No caso, os deuses, enquanto criação do sentimento do homem, integram a metafísica de artista, auxiliando-o a afirmar a vida em seu devir. Nietzsche avulta:

Os deuses gregos, na perfeição com que os encontramos já em Homero, não devem ser concebidos como rebentos da penúria (*Not*) e da necessidade: tais entidades não foram inventadas certamente pelo ânimo (*Gemüt*) abalado pela angústia: não foi para voltar as costas à vida que uma genial fantasia projetou suas imagens no azul. A partir delas fala uma religião da vida, não do dever, da ascese ou da espiritualidade. Todas estas figuras respiram o triunfo da existência, um sentimento exuberante de vida acompanha o seu culto¹³².

¹³⁰ Cf. NIETZSCHE, op. cit., 2009a, p. 55.

¹³¹ Cf. Idem, ibidem, p. 54.

¹³² Cf. NIETZSCHE, op. cit., 2005a, p. 15.

O instinto de vida em forma de aparência e ilusão motivou o homem a criar os deuses olímpicos a fim de ele cumprir o objetivo principal da teodiceia ou da metafísica de artista, qual seja: servir de ponte para o homem projetar suas imagens no azul, louvar e engrandecer as belezas da vida na própria vida, e nada além disso, pois a vontade helênica colocou diante dela um espelho transfigurador. Assim, os deuses justificam a vida humana pelo fato de eles a viverem – “única teodiceia que se basta”¹³³. É perceptível que, a partir da metafísica imanente, o poeta épico entende e sente que os deuses olímpicos são para o homem fazer frente aos poderes titânicos da Natureza e ao destino (Moira), que é a morte. Nesse seguimento, Prometeu e Édipo tornam-se símbolos desse destino horroroso. Os deuses são “como as rosas, brotam de um arbusto espinhoso”¹³⁴ (que era o sofrimento) para mudar a ordem titânica do horror pela força da alegria e pela afirmação da vida. Nesse sentido, a religião cultua a vida, não a morte, já que não foi criada pelo homem a fim de ele virar as costas para a vida, ao contrário, o homem deve falar da exuberância de vida em seus cultos.

Mesmo de forma não tão bem elaborada pelo primeiro Nietzsche, ele criticava as metafísicas religiosas, que priorizavam os rebentos da penúria. Tais metafísicas não devem se transformar em rio caudaloso de lamentações e de injúrias contra a vida ou em poço de ressentimento ao estilo de adeptos da religião cristã, posto que isso representa decadência. Ademais, importa frisar que, na religião antropomórfica grega, Nietzsche sublinha que não havia grandes exigências:

Nelas o existente é divinizado, seja ele bom ou mau. Medida a partir da seriedade, da santidade e do rigor de outras religiões, a religião grega corre o perigo de ser depreciada como uma fantástica brincadeira – se não se considera um traço frequentemente desconhecido da mais profunda sabedoria, por meio do qual aquele ser epicúrio dos deuses repentinamente aparece como criação do incomparável povo de artistas, e quase como a mais alta criação¹³⁵.

A partir dessa narrativa, logo no início apresenta-se esta marca importante da sabedoria trágica: a afirmação do existente do jeito que ele é e sem exacerbação dos julgamentos morais. Cabe ressaltar que, em termos éticos, fala-se de bom e de mau, e não de bem ou de mal, dado que se trata de algo criado pelo próprio homem, não por uma entidade metafísica. Importa esclarecer que o bom e o mau, não sendo orientados pelo prisma da santidade e da seriedade de outras religiões, atrelam-se à noção de prazer corporal, à sensação

¹³³ Cf. NIETZSCHE, op. cit., 2009a, p. 55.

¹³⁴ Cf. Idem, ibidem p. 55.

¹³⁵ Cf. NIETZSCHE, op. cit., 2005a, p. 15.

de bem-estar físico, uma vez que os deuses, adeptos da vida prazerosa, são divindades que refletem o sentimento e a sensualidade do homem, por isso os deuses aparecem como a mais alta criação do artista não para condenar a vida, e sim pelo prazer louvá-la.

Metafórica e artisticamente, podemos afirmar como Nietzsche que “o grego conhecia os terrores e horrores da existência, mas os encobria para poder viver”¹³⁶. Apesar do lado sombrio da existência, o homem grego via na arte uma forma de sentir prazer. Tal homem, segundo a rubrica do pensamento trágico de Nietzsche, não quer o contentamento, e sim a guerra, mas não a guerra em que se luta pelo porto-seguro, e sim pela força de criar conforme a arte, pois, se o homem não almeja a vida no além-mundo, ele deseja desfrutar dos artifícios artísticos para viver intensamente. Não se corre desvairadamente em busca da virtude para ser santo, no entanto sempre se investe em um *quanta* de força para obter a excelência nas coisas do mundo conforme as necessidades do instante. No tocante às necessidades, até mesmo os deuses gregos subordinavam-se a elas. Sobre essa questão, Nietzsche relata:

este é um credo da mais rara sabedoria. Ver sua existência, tal como ela é inelutavelmente, em um espelho transfigurador e proteger-se com esse espelho contra medusa – essa foi a genial estratégia da “Vontade” helênica para poder viver. Pois de que outra maneira aquele povo infinitamente sensível e tão brilhantemente dotado para o *sofrer* poderia suportar a existência, se a ele não se mostrasse *essa mesma existência* nimbada de uma glória mais alta nos seus deuses! A mesma pulsão (*Trieb*) que chama a arte à vida, como preenchimento e completude da existência seduzindo para continuar vivendo, deixou também que surgisse o mundo olímpico, um mundo da beleza, da calma, do gozo¹³⁷. (*Itálico do autor*)

O reconhecimento da vida subordinada à necessidade torna-se um credo de mais rara sabedoria trágica, pois até mesmo os deuses obedecem a essa necessidade e, uma vez aproximados do homem, gera-se uma identificação maior entre o homem e os deuses quando aquele imita a Natureza. Os deuses, enquanto invenções humanas, são o espelho do homem no que tange à perfeição da aparência, o que oferta ao homem sublimar suas dores existenciais e sentir alegria por ver as coisas boas projetadas nas figuras dos deuses e sentidas em seu corpo como expressão do prazer. Consequentemente, se os deuses são fontes de vida, de alegria e de prazer, o mundo olímpico, por sua vez, permeia-se de beleza, de calma e de gozo. Com a beleza transfigurada no espelho dos deuses olímpicos, o homem se protege da força da cabeça de Medusa – orgulhosa, queria reinar com poder funesto - e obedece à calma do deus plasmador, Apolo. Metafisicamente, o homem se afirma no gozo ao preencher a vida

¹³⁶ Cf. NIETZSCHE, op. cit., 2005a, p. 16.

¹³⁷ Cf. Idem, ibidem, p. 15.

com arte. Por conseguinte, ainda a respeito dos deuses gregos no mundo homérico, Nietzsche enfatiza que

a partir do efeito de uma tal religião, a vida é conhecida como o que é em si digno de ser almejado: a vida sobre o claro brilho solar de tais deuses. A dor do homem homérico reporta-se ao abandono dessa existência, antes de tudo ao ter que abandoná-la cedo: quando o lamento se faz ouvir, é por “Aquiles de curta vida”, é pela mudança do gênero humano (*Menschengeschlechtes*), pelo desaparecimento dos tempos dos heróis¹³⁸.

No período homérico, a crença no herói, que imortalizaria sua alma pelos feitos grandiosos, começa a sofrer variações. Habitualmente treinado para superar o medo da morte no campo de batalha, o herói não se preocupava com a vida longa, mas com a vida cheia de glória. Com a curta vida de Aquiles, o sentimento do homem se modificou, e ele iniciou uma série de questionamentos a respeito da cultura do herói, principalmente, no tocante a ter vida curta.

Nesse sentido, Nietzsche aponta que o homem lutou “pelo desaparecimento do tempo dos heróis. Não é indigno dos maiores heróis ansiar por continuar vivendo, mesmo que seja como um trabalhador diarista”¹³⁹. A partir dessa ideia, ressalta-se que a vida tem de ser celebrada com a vida, não com a morte. A cultura do herói, que morre cedo em nome da imortalidade da alma, não incorpora mais adeptos, porque esses preferem ser rebaixados à condição diarista de trabalhadores. Se o tom a ditar o ritmo é o da vida, ninguém deve morrer por crer ou na ideia, ou no pensamento, ou no conceito, o que poderia até mesmo soar como lamento ou sinal de fraqueza. Não obstante, enquanto liberdade de expressão na helenidade, era como se fosse uma canção de louvor à vida, pois reflete o sentimento do homem e a ideia de que nenhum valor deve estar acima da vida. A visão artística dos gregos estava bastante alinhada à idéia da vida como obra de arte e como imitação da vontade da Natureza. Em sintonia com esta visão, Nietzsche evidencia:

Nos gregos a Vontade queria se contemplar transfigurada em obra de arte: para se magnificar as suas criaturas precisavam se sentir como dignas de magnificação, elas precisavam se rever em uma esfera mais alta, como que elevadas ao ideal, sem que esse mundo perfeito da contemplação agisse

¹³⁸ Cf. NIETZSCHE, op. cit., 2005a, p. 17.

¹³⁹ Cf. Idem, ibidem, p. 17. Em **El nacimiento de la tragedia**, 2009a, p. 56, Andrés Sánchez Pascual se refere a Aquiles “como jornalista”. E Jacó Guinsburg em *O nascimento da tragédia*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992, p. 37, fala de Aquiles “como trabalhador a jornal”. Entretanto, o que nos interessa aqui é a questão de adesão à vida, de modo a romper com o ideal de “vida heroica e curta”.

como imperativo ou reprovação. Essa é a esfera da beleza na qual eles miravam as suas imagens especulares, os olímpicos¹⁴⁰.

Deliberadamente, Nietzsche, a exemplo dos gregos trágicos, prefere optar pela aparência da arte para comandar a vida. O nosso autor compreende que a visão do homem apolíneo inspirava-se nos deuses olímpicos; o curioso, entretanto, é que, entre os deuses e o homem, não havia a prevalência de um imperativo moral para vigiar e punir o homem. A esfera na qual os gregos transitavam era a da arte, pois ela lhes trazia leveza e beleza. Eles, de certa forma, sabiam que a arte era uma quimera, mas preferiam acreditar na ilusão artística a nada crer, dado que tal ilusão servia de fundamento metafísico para viver com a dor e com o sofrimento.

Ainda a respeito do sofrimento, observamos que este forçou o homem grego a criar uma sabedoria do sofrer e, dentro dessa sabedoria, os gregos entenderam ser impossível uma vida sem sofrimento, tendo aprendido a criar por necessidade os caminhos para suavizar e sublimar seu sofrimento. Desse modo, cabe ressaltar que nos gregos a vontade queria se contemplar transfigurada em obra de arte. Nesse sentido - e conforme a cosmovisão de Nietzsche sobre os helenos -, o homem tem de se sentir digno da magnificação, e ele realmente se sente, fazendo opção por magnificar sua força por meio da criação artística, personificada nas figura luminosa dos deuses olímpicos. Nessa direção, os deuses eram os reflexos da perfeição humana. Assim, dentro dos limites do seu sensualismo e da sua sabedoria trágica, os gregos encontraram a medida mais elevada para mensurar a beleza pela arte plástica e pela poesia épica para contribuir com o nascimento da tragédia, pois a arte trágica apolínea se transformou, posteriormente, em parte integrante da tragédia.

Do exemplo dos deuses, os gregos levam para a tragédia a ideia de uma *transfiguração metafísica imanente* a fim de auxiliar o homem em seu processo de sentir prazer e de atingir o seu ponto máximo de expressão, o êxtase. O papel principal tanto dos deuses quanto da tragédia é o de servir de elemento transfigurador e de amparo para o homem amenizar o peso da existência. Em ambas as expressões, trata-se, portanto, do humano emprestando suas formas (qualidades) por meio da arte a fim de que o homem seja glorificado por essa mesma arte enquanto vazão de seu sofrimento. Por falar em sofrimento, o pensamento nietzschiano apresenta dupla face: ora manifestando-se na embriaguez do sofrer, ora na embriaguez do júbilo. Porque imaginavam pertencer à vontade da Natureza, os gregos

¹⁴⁰ Cf. NIETZSCHE, op. cit., 2005a, p. 18.

acreditavam que a essência é composta pela dor primordial e pela alegria do instinto criador - e, pela criação, o homem sente prazer.

Nessa direção, podemos dizer que os deuses engendrados pelos artistas “são bons e maus, assemelham-se ao acaso, assustam com os seus planos que emergem subitamente, que não têm compaixão nem o prazer no belo”¹⁴¹. Em considerando tudo isso, é curioso que os deuses sejam comandados pela ideia de acaso, e não de destino; que sejam bons e maus em suas ações; e que seus planos possam emergir a qualquer momento, porque, conforme a cosmovisão dos gregos trágicos, tudo estava sujeito à transformação no decorrer do tempo e do espaço.

Não obstante, essas características alinham-se ao dinamismo do devir na Natureza, e essa, por sua vez, reina de seu jeito, independente da vontade humana. Os deuses não se compadecem dos homens; ao que tudo indica, parece que são insensíveis aos mortais. Essa concepção dos deuses tangencia a indicação de que a vida do homem, apesar da criação dos deuses, continua desamparada.

Perguntamo-nos: para que servem os deuses? “como se deve viver com eles?”¹⁴². Uma possível resposta para a primeira indagação é a seguinte: para fazer parte do *pathos dominante* do homem grego pela criação do poeta. Na verdade, o que resta ao homem é jogar com a aparência enquanto artifício da linguagem para dizer que, mesmo existindo a crueldade do acaso da Natureza, o homem pode se iludir com alguma imagem, ser supostamente protegido e confortado por ela.

Desse jeito, qualquer que seja a ideia de proteção, ela está embasada na crença da linguagem como expressão e como imitação da Natureza. No fundo, é a linguagem que nos dá a sensação de que estamos sendo protegidos. No tocante ao acaso, os deuses cumprem com o papel de nos alertar de que na vida não há porto-seguro, tudo está sujeito à transformação, e que, por fim, a morte chegará.

A resposta à segunda pergunta, Nietzsche ressalta: “Contemplá-los pode petrificar”¹⁴³. A exemplo da cabeça de Medusa, o homem não pode contemplar os deuses em demasia para não ser petrificado, dito de outra forma, o homem não pode se fixar numa imagem tão sedutora e poderosa (de uma deusa ou deus) para não permanecer imóvel, abandonando a intensidade do viver. Por isso, o nosso filósofo destaca: “Como se deve viver com eles? Mas

¹⁴¹ Cf. NIETZSCHE, op. cit., 2005a, p. 19.

¹⁴² Cf. Idem, ibidem, p. 19.

¹⁴³ Cf. Idem, ibidem, p. 19.

não se deve: essa é a sua lição”¹⁴⁴, pois cada homem, de forma artística, pode ser o seu próprio deus e construir o seu destino, os deuses são só reflexos a brilhar nos corpos humanos, considerando que eles sejam antropomórficos.

Por conseguinte, o interessante para o homem é tratar os deuses somente como quimera nos sonhos ou como *artifício metafísico transfigurador*, condensado na ideia de ilusão e de aparência como elemento trágico a iluminar suas ações, começando talvez a sentir e a perceber que a existência necessita de algo além da arte apolínea e, com efeito, possa caminhar para abraçar a arte dionisíaca como *pathos estético*. Por essa visão, Nietzsche sinaliza:

Desse mundo divino – se ele não pode ser encoberto completamente como um segredo culpável – o olhar deve ser substituído por meio do brilhante nascimento onírico do mundo olímpico colocado junto a ele: por isso, quanto mais forte se faz valer a verdade ou o símbolo daquele mundo divino, tanto mais se acentua a cadência das cores e a sensibilidade das formas desse mundo olímpico. Nunca, porém, a luta entre verdade e beleza foi maior do que na invasão do culto de Dioniso: nela a Natureza se desvelou e falou de seu segredo com uma terrível clareza, com o *tom* diante do qual a aparência sedutora quase perdeu seu poder¹⁴⁵. (*Itálico do autor*)

O mundo ideal dos sonhos, revelador dos deuses olímpicos e sempre ornamentado por muitas cores que enaltecem a luminosidade de Apolo, começa a mudar e a ficar desfigurado com a chegada de Dionísio. O estilo apolíneo é o das formas mais perfeitas; entretanto, com a invasão do culto de Dionísio no templo de Apolo, começa o embate entre verdade e beleza. A verdade é apresentada como vontade proveniente da Natureza, ganhando visibilidade por intermédio da visão apolínea do mundo. A beleza, por sua vez, está na visibilidade da proporção das formas mais adequadas, enquanto nos cultos dionisíacos a verdade e a beleza estão sempre no meio para estabelecer as relações dos homens entre si e com a Natureza, tendo por base a linguagem viva presente nos corpos que se expressam por meio da arte, seja apolínea, seja dionisíaca.

Diga-se de passagem: nos cultos a Dionísio, no templo de Apolo, a Natureza nunca antes tinha revelado seus segredos com tamanha intensidade como até então. Apolo fica desfigurado e quase perde o seu poder diante da aparência sedutora de Dionísio. Em sintonia com essas duas visões de mundo, o poeta trágico, com suas narrativas, fala do corpo e do seu entorno, ele sabia lidar com o mundo, dando-lhe nova feição. A criação da tragédia, contudo,

¹⁴⁴ Cf. NIETZSCHE, op. cit., 2005a, p. 19.

¹⁴⁵ Cf. Idem, ibidem, p. 19.

só foi possível quando houve a percepção poética de incorporar os elementos trágicos dionisíacos aos elementos apolíneos.

Todavia, antes de finalizar esse tópico, gostaríamos de frisar que a harmonia mais perfeita entre o homem e a Natureza ocorre com a criação dos deuses olímpicos, porque permite o casamento entre a relação do homem ingênuo, “educado junto ao coração da Natureza”¹⁴⁶, e as noções de ilusão e de aparência por meio da arte plástica, que tinha sua primazia na visão e na criação de imagens como descarga da Natureza.

Ademais, verificamos que a arte apolínea em sua jornada teve de “derrubar primeiro um reino de titãs e matar monstros”¹⁴⁷ para, por meio da criação dos deuses olímpicos, distanciar-se das sombras do mundo titânico sem abandonar a grande capacidade de o grego sofrer, porque o homem ingênuo enredava-se na beleza da aparência.

Portanto, ao depositar sua crença na ilusão e na aparência, o artista assemelha-se à ilusão da Natureza, atingindo seus propósitos pela arte enquanto imitação da Natureza, cuja ilusão serve de recurso tanto para o homem sublimar seus dramas existenciais quanto a própria Natureza, dando vazão, dessa forma, à sua dor primordial para atingir sua meta principal: o prazer. Nesse sentido, conjecturamos que o prazer capitaneado pelo sensualismo seja o ponto a ligar o homem à imitação da Natureza, sendo que tal imitação ocorre por intermédio das artes no drama, tendo como *pathos dominante* a arte poética, a qual orientava tanto a visão apolínea quanto a visão dionisíaca.

2.1.1 A visão apolínea sensualista

A visão apolínea sensualista é uma forma de avaliação da existência por meio da razão e dos sentidos, conceitos criadores de narrativas poéticas e tais narrativas são meios de expressão das necessidades humanas. Nessa direção, destacamos que o alcance humano do mundo é do tamanho do alcance da razão e dos seus sentidos, obedecendo às suas contingências e necessidades. Assim sendo, o sensualismo apolíneo como “imitação da Natureza”¹⁴⁸ é uma maneira de o poeta Nietzsche valorizar as sensações como jogo metafórico do conhecimento em sua metafísica de artista para enaltecer a ideia da arte

¹⁴⁶ Cf. NIETZSCHE, op. cit., 2009a, p. 56.

¹⁴⁷ Cf. Idem, ibidem, p. 56.

¹⁴⁸ LIMA, Márcio José Silveira. In: **Dicionário Nietzsche**. Vocábulo sobre **O Nascimento da Tragédia**. - São Paulo: Edições Loyola, 2016, p. 39, enfatiza que: “No segundo parágrafo, explica como a arte, imitando a Natureza, expressa suas criações por meio dos impulsos dionisíaco e apolíneo”.

enquanto instinto (*Trieb*) a brotar da própria Natureza, de modo que possa expressar-se como aparência (*Schein*) e, por meio da arte, sentir prazer e extravasar sua dor primordial. Nesse seguimento, Márcio José Silveira Lima, com precisão, sobreleva:

Há [...] um caráter teleológico nas aparências, pois são criadas pelo ser verdadeiro para seu alívio, em busca por transfiguração e redenção da dor que lhe são intrínsecas. Portanto, o mundo empírico é uma aparência com a qual se reconforta o Uno-primordial. Essa visão metafísica é a base da ciência estética elaborada por Nietzsche, e o filósofo encontra na mitologia grega o mais alto simbolismo para expressar a efetividade e sua relação com a aparência¹⁴⁹.

A relação de Nietzsche com a *aparência* é fruto da assimilação da filosofia schopenhaueriana em sua vida e também do seu grande amor pela cultura helênica, fazendo com que ele adotasse como um dos temas centrais de *O nascimento da tragédia*. A aparência põe o homem em sintonia com os sentidos. Pelos sentidos, todas as formas nos falam e dão consolo para o homem seguir vivendo.

Em consonância com o pensamento exposto acima, ponderamos que a aparência é aquilo que se apresenta ao homem como representação da vontade presente do Uno primordial como matéria única. Toda a visibilidade é para revelar o grandioso e o extraordinário mundo apolíneo, que deve ser compreendido como instinto artístico da própria Natureza, pois é ela quem cria. Cabe ao homem entrar em sintonia com a Natureza para fazer bom uso dos seus sentidos no mundo.

Nesse rumo, Nietzsche salienta que “o homem conhece o mundo na medida em que ele se conhece: quer dizer, a profundidade do mundo se desvela na medida em que ele se maravilha de si mesmo e de sua complexidade”¹⁵⁰. Sendo assim, o conhecimento do mundo só depende das condições de materialidade do próprio homem; é por meio da criação de imagens que o homem se conhece e, ao se conhecer, conhece o mundo, percebendo, dessa forma, que a criação de imagens é sempre fruto da relação dele com a Natureza, de sua capacidade de estabelecer analogias e de entender que os sentidos são fundamentais na produção e na consecução do conhecimento.

Acredita-se que até mesmo a imagem dos sonhos é reflexo dos sentidos, que necessita de formas e de conteúdo para se alinhar ao conjunto da Natureza a fim de representar o máximo possível a aparência da vida. Ele (o sonho) é parte integrante e envolvente de forças artísticas presentes nas manifestações da Natureza para evidenciar as suas imagens mais

¹⁴⁹ Cf. LIMA, op. cit., Vocábulo sobre **Aparência**. 2016, p. 116.

¹⁵⁰ Cf. NIETZSCHE, op. cit., 2010, p. 372, Verão de 1872 – Começo de 1873, KSA 19 [118].

perfeitas. O grande artista é a Natureza e, por conseguinte, o homem é tão somente seu imitador. O artista apolíneo imita a Natureza como expressão da vontade; busca acompanhar suas mudanças pelos sentidos e também por intermédio das imagens oníricas que são transformadas por ele em forma de aparência visual para sentir prazer em viver.

Nesse sentido, Nietzsche destaca que “a arte como festa de júbilo da vontade é a mais forte sedutora da vida. A ciência também está debaixo do impulso da vida: o mundo digno de ser conhecido: o triunfo do conhecimento se agarra à vida [...]”¹⁵¹. Diante desse quadro, percebe-se que a vida seja o ponto nuclear da filosofia nietzschiana, e a arte é a fonte sedutora da vida. Contudo, todas essas ideias estão subordinadas à ideia de vontade presente na Natureza; e, por sua vez, a Natureza se manifesta ao homem em forma de prazer e de desprazer; pois “todo prazer está em proporção, e o desprazer, em desproporção”¹⁵². No entanto, a ideia principal para o artista apolíneo é sentir prazer com a visibilidade da sua criação. Por essa razão, tal artista como imitador da Natureza vai agir no mundo levando em consideração o fato de que toda decisão deve ser tomada por prazer e para fugir do desprazer, reconhecendo que na vida existe a dor e o sofrimento e que esses fazem parte do jogo da Natureza. Nesse sentido, Nietzsche salienta:

Vivemos da mescla de sofrimento e prazer na essência do mundo. Não somos mais que cascas que envolvem esse núcleo imortal.
Nossa existência mesma é um contínuo ato artístico, enquanto a dor primordial se rompe pela representação. A atividade criadora do artista é, portanto, uma *imitação da Natureza* no sentido mais profundo [...]¹⁵³.
(Itálico do autor)

A Natureza enquanto tal é instinto em estado puro; e o filósofo e o artista, os instrumentos para interpretar e imitar a Natureza em sua forma de aparência. Eles falam dos segredos de profissão da Natureza. O olhar de ambos deve estar carregado de sensualismo, o qual se volta para as dores do mundo assim como para as cores mais luminosas que são capazes de trazer brilho e esplendor para a vida em todas as suas formas de expressões artísticas, fazendo com que o homem, dentro do conjunto de suas necessidades e contingências, encontre a medida mais adequada para suportar o peso da existência, sendo o sonho uma dessas formas, por isso os helenos tinham tanta necessidade de sonhar e de criar para imitar a Natureza, pois eles serviam de alento para eles.

¹⁵¹ Cf. NIETZSCHE, op. cit., 2010, p. 98, Inverno de 1869-1870 – Primavera de 1870, KSA 3 [3].

¹⁵² NIETZSCHE, op. cit., 2005b, p. 27, aforismo 23 [42], Final de 1876 – Verão de 1877.

¹⁵³ Cf. NIETZSCHE, op. cit., 2010, p. 204, Final de 1870 – Abril de 1871, KSA 7 [196].

O sonho apolíneo dos gregos não era pura e simples quimera, já que possuía causalidade lógica, externada nas linhas e nos contornos de artes capazes de estabelecer relações profundas com a Natureza e de se aproximar de sua imitação e perfeição. Desse modo, ao que tudo indica, o artista épico-apolíneo é alguém que acredita que, por intermédio de sua arte, consegue representar o sonho em conformidade com o ritmo de perfeição da Natureza. A respeito dessa singularidade, Nietzsche realça que

Dos *sonhos* dos gregos, no que pese toda sua literatura onírica e as numerosas anedotas sobre eles, só se pode falar com conjecturas, porém, no entanto, com bastante segurança: dada a aptidão plástica de seu olho, incrivelmente precisa e segura, assim como seu luminoso e sincero prazer pelas cores, não será possível abster-se de propor, para a vergonha de todos os pósteros que também os seus sonhos possuíam uma causalidade lógica de linhas e contornos, cores e grupos, uma sucessão de cenas análogas a seus melhores relevos, cuja perfeição nos autorizaria certamente, se fosse possível tal comparação, que os gregos que sonham são Homeros e Homero é um grego sonhador: isso em um sentido mais profundo do que ocorre com o homem moderno, quando ele ousa, com respeito a seus sonhos, comparar-se a Shakepeare¹⁵⁴. (*Itálico do autor*)

Os gregos, a exemplo de Homero¹⁵⁵, eram classificados como sonhadores; buscavam retroalimentar a sua existência por intermédio dos sonhos. O sonho era traduzido artisticamente em forma multicolorida para se aproximar da perfeição e da luminosidade radiante dos deuses e da Natureza, pois esses, na cosmovisão dos helenos, eram os verdadeiros espelhos para o homem. Da sementeira do sonho dos helenos como reflexo da Natureza brotava a literatura, do olho plástico do artista e do seu intenso prazer pelas cores

¹⁵⁴ Cf. NIETZSCHE, op. cit., 2009a, p. 49.

¹⁵⁵ NIETZSCHE, 2005b, p. 5, 2[24] fragmento do Inverno de 1869-70 – primavera de 1870. O nosso filósofo a respeito da estética homérica ressalta que: “Algo obscuro e elementar é inerente a toda criação. A autoconsciência tem uma venda em seus olhos. Homero é cego. Isso vale para as épocas em que mais se refletiu. É possível fazer apenas um conceito bastante ingênuo da estética *consciente* da idade homérica. Nela, tudo era impulso. Seus ouvintes ainda não eram capazes de uma reflexão: como as crianças que ouvem os contos de fadas, eles apreciavam os poetas segundo o melhor conteúdo. Mas, para eles, o poeta vinha em segundo plano: o conteúdo era o desejado”. A tradutora fala de “impulso”, entretanto, vamos continuar obedecendo a tradução de Andrés Sánchez Pascual sobre **El nacimiento de la tragedia o Grecia y el pesimismo** de NIETZSCHE. – Madrid: Alianza Editorial, 2009a, onde segue a ideia de “instinto”, por se tratar de algo ligado diretamente à Natureza. Contudo o que nos chama mais a atenção é a ideia de que o conteúdo seja mais importante do que o poeta. Poste que, no mundo da aparência como manifestação da Natureza, como expressão do “Uno-primordial”, onde o simbolismo parece ter força em si, o mais importante é o conteúdo que cumpre com o papel de preencher o vazio existencial do homem. Nesse sentido, a busca pelo conteúdo que refletisse a perfeição do “Uno-primordial” era o alimento metafísico que gerava prazer no homem e lhe ponha em ação. Portanto, o conteúdo fazia parte da ordem do desejo ou do prazer como sendo algo proveniente das forças e dos instintos da própria Natureza. O poeta ou artista eram tão somente canais das manifestações da Natureza, por isso é que “Homero era cego”, o olho dele, na verdade, não era seu, mas da Natureza que via através dele.

que as múltiplas formas de ser do mundo ganhavam maior esplendor, a vida era exaltada pela beleza nas artes plásticas e na dimensão corporal através do intenso cuidado com o corpo por meio da ginástica. Todas essas formas vitais de expressão eram fontes geradoras de prazer e de bem-estar.

Todavia, tratava-se de um prazer teleguiado pela noção de justa medida, onde reinava a ideia de equilíbrio, nem a falta e nem o excesso nas relações dos homens entre si. Durante algum tempo, tal noção assegurou-se pelo medo da cabeça de Medusa, a qual afugentava os instintos dionisíacos sexuais dos homens. Nesse sentido, Nietzsche relata que “Apolo é um deus helênico da arte. [...] foi o seu poder que estabeleceu a tal ponto medidas ao Dioniso que irrompia tempestuoso da Ásia”¹⁵⁶. Assim, a racionalidade, a luminosidade e a máxima aparência das artes apolíneas conseguiam, de certo modo, controlar as manifestações mais baixas dos instintos dionisíacos.

Como se trata, contudo, de forças que provém da Natureza, cabe ao artista encontrar a medida mais adequada para fazer a reconciliação do homem com a própria Natureza. A arte apolínea, apesar de toda a sua luminosidade, não consegue dominar por completo os instintos mais selvagens do homem, pois em tais instintos é a Natureza que se manifesta com todo o seu ímpeto, fazendo aparecer os desejos sexuais como força inerente à vida do ser humano e, como a Natureza tem suas formas de aparência para se manifestar, cabe ao artista apolíneo se adequar a essas novas formas reveladoras do prazer mais profundo do homem, posto que o apolíneo configura-se em uma espécie de véu de Maia, o qual dificulta o homem a estabelecer uma ruptura com o princípio de individuação. Para tal intento, nem mesmo a música apolínea serviu, pois para Nietzsche “a música de Apolo era arquitetura dórica em sons, porém em sons só insinuados, como são os próprios da cítara”¹⁵⁷. Por esta ótica de os sons serem insinuados, podemos perceber que a música só se revela em forma de aparência; é na aparência que sempre se recorre à ideia de forma e de conteúdo para avaliar a existência. A música apolínea, porém, pode ser medida pela insinuação do ritmo, visto que o ritmo possa ser uma espécie de arquitetura dos sons, fazendo com que o homem perceba a música por intermédio das sensações.

Por conseguinte, ainda falando da Natureza como imitação e espelho, o jovem Nietzsche a caracteriza como vontade, como instinto e como sensação, o que se constitui de força vital e que convida o homem a se aproximar dela para sentir e perceber a vida em toda a sua grandeza luminosa, musicalidade e esplendor em uma relação imediata como o tempo e o

¹⁵⁶ NIETZSCHE, op. cit., 2005a, p. 10.

¹⁵⁷ Cf. NIETZSCHE, op. cit., 2009a, p. 51.

espaço. Assim, por exemplo, o conhecimento que temos do mundo é registrado em nosso corpo a partir das nossas funções sensoriais. O conhecimento, seja ele qual for, é proveniente das sensações, do corpo. Observa-se que na tragédia, apesar de ela ser fruto de um conhecimento poético, o sensualismo é a sua base.

Ademais, salienta-se que, no tocante aos seus elementos apolíneos, a tragédia cumpriu com o papel de auxiliar o homem a perceber que a vida é complexa e tem de ser sentida com intensidade a cada *momento*¹⁵⁸ como sendo única e também como extensão do devir inerente à própria vontade da Natureza, visto que dentro das necessidades e das contingências humanas a Natureza sempre põe o homem no seu devido lugar para que este reconheça o quanto a vida é efêmera e trágica.

Nesse ínterim, o homem, enquanto ser que cria o conhecimento e estabelece inevitavelmente relação com o tempo, com o espaço e com a causalidade, tem a necessidade de seguir vivendo e tentando propor uma hermenêutica baseada nos sentidos para explicar o mundo, posto que, segundo Nietzsche,

Tempo, espaço e causalidade não são mais que *metáforas* do conhecimento com as quais interpretamos as coisas. União de estímulo e atividade: não sabemos como, não compreendemos nenhuma causalidade única, porém temos uma experiência imediata dela. Toda afecção provoca uma ação, toda ação uma afecção – este sentimento, o mais generalizado, é já uma *metáfora*. A pluralidade percebida pressupõe já então tempo, espaço, sucessão e justaposição. A justaposição no tempo produz a sensação do espaço. A sensação de tempo é dada com o sentimento de causa e efeito como resposta à questão do grau de velocidade nas distintas causalidades. A sensação do espaço só se pode inferir da sensação do tempo através da metáfora – ou é o inverso? [...] ¹⁵⁹. (*Itálico do autor*)

A partir da ideia de conhecimento como jogo com o análogo, onde o homem aprende a imitar e a criar imagens, sejam elas conceituais ou não, é que o próprio homem orienta a sua percepção para o reconhecimento de que as transformações que existem no mundo podem ser sentidas primeiramente no seu corpo como sensação de tempo, de espaço e de causalidade.

¹⁵⁸ A respeito da singularidade do *momento* NIETZSCHE, op. cit. 2010, p. 201, Final de 1870 – Abril de 1871, KSA 7 [175] destaca que: “A Natureza de cada homem consiste em potencializar-se tão alto quanto possa a intuição. Este desenvolvimento está conectado com a representação da liberdade: como se o homem pudesse fazer também outra coisa! Do feito de que o homem possa potencializar-se segue que em nenhum momento seja o mesmo, também seu corpo é um devir. Só *existe* a vontade *única*: o homem é uma representação que nasce a cada momento. O que é o caráter firme? Uma atividade da vontade que intui, se fala da aptidão de um caráter para ser formado. E deste modo, nosso pensamento é só uma imagem do intelecto primordial, é um pensamento que surge pela intuição da vontade *única*, a qual pensa a si mesma pensando a figura que aparece em sua visão. Intuímos o pensamento como corpo – porque nós somos vontade [...]”.

¹⁵⁹ Cf. NIETZSCHE, op. cit., 2010, p.389, Verão de 1872 – Começo de 1873, KSA 19 [210].

Todavia, observa-se que não há causalidade única fora do mundo sensível. O mundo do conhecimento é uma criação humana e, como tal neste mundo, tudo está subordinado ao crivo do corpo com suas múltiplas sensações e causas, dado que, segundo Nietzsche, “nós interpretamos o mundo para nós mesmos em nossas funções sensíveis: quer dizer, pressupomos sempre uma causalidade, porque nós mesmos continuamente experimentamos tais mudanças”¹⁶⁰. Em vista disso, entendemos que as sensações citadas acima podem ser transpostas para as artes apolíneas por meio do prazer visível da poesia épica e que se transformam em *pathos dominante*. Trata-se de um jogo poético idiossincrático entre sentimento e metáfora, pois ponderamos que, assim como um sentimento cria uma metáfora para se expressar, também a metáfora só frutifica se for regada por fortes sentimentos. Estamos diante de um jogo metafórico de causalidade, entretanto o nosso filósofo enfatiza que

A única causalidade da qual somos conscientes se encontra entre o querer e o fazer, a transpomos a todas as coisas e interpretamos a relação de duas variações que sempre se dão juntas. A intenção ou o querer proporcionam os *nomina*, o fazer os *verba*¹⁶¹. (Itálico do autor)

Pelo intermédio do querer, o homem cria os *nomes* e, pelo fazer, inventa os *verbos*; tudo isso, porém, passa necessariamente pelos sentidos para poder criar a linguagem a fim de dar sentido ao mundo, mas a linguagem não pode se distanciar da imitação da Natureza. Nesse sentido, ainda a respeito da linguagem, Nietzsche afirma:

A linguagem é uma soma de conceitos.
O *conceito* num primeiro momento de sua formação é um fenômeno artístico, a simbolização de uma completa profusão de aparências, originariamente uma imagem, um hieróglifo. Por conseguinte, uma imagem no lugar de uma coisa.
São reflexos apolíneos de fundo dionisíaco [...].
Todo o nosso mundo da aparência é um *símbolo do impulso*. Por conseguinte, também do sonho [...]¹⁶². (Itálico do autor)

O mundo conceitual é o que dita o ritmo da linguagem em suas formas de aparências e como manifestação da vontade da Natureza. Desse modo, conforme a rubrica do pensamento do primeiro Nietzsche, a arte apolínea como imitação da Natureza é delimitada sobremaneira pela ideia de “[...] bela aparência do mundo onírico, no qual cada homem é um artista pleno, é

¹⁶⁰ Cf. NIETZSCHE, op. cit., 2010, p. 388, Verão de 1872 – Começo de 1873, KSA 19 [209].

¹⁶¹ Cf. Idem, ibidem, p. 388, Verão de 1872 – Começo de 1873, KSA 19 [209].

¹⁶² Cf. Idem, ibidem, p. 222, Inverno de 1870-1871 – Outono de 1872, KSA 8 [41].

o pai de toda arte plástica e, como iremos ver, também de uma metade importante da poesia”¹⁶³. Em seguida, acrescentamos a ideia da visão, do belo e do tato.

Assim sendo, no jogo da arte apolínea com os sentidos e com o belo, quem tem a maior prevalência é a visão, logo depois, o tato a fim de estabelecer o elo do real com a sensibilidade. Dessa maneira, em relação ao belo, Nietzsche salienta que ele “é um *sorriso* da Natureza, o excesso de força e de sentimento de prazer da existência [...]. A finalidade da Natureza neste belo sorriso de seus fenômenos é a sedução de outros indivíduos à existência”¹⁶⁴. A base de sustentação do belo está nas sensações e na sedução de outros indivíduos por meio da aparência artística. Observamos que da arte da bela aparência é que surge a epopeia, as artes plásticas e parte da música, tais artes servem de meio para o artista e o poeta porem em forma de imagem aquilo que outrora fazia parte somente do mundo onírico deles.

A recordação pelas funções sensoriais e pelos sentimentos é o que sustenta a recriação de algum acontecimento do pretérito e torna-o grandioso pelo seu valor. *Metafórico* e *simbolicamente*, o artista plástico em seu processo de criação revelará o deus vivo por meio da estátua; e o poeta, por meio da poesia. Conquanto o interesse aqui seja destacar o fim para atingir o objetivo, o desafio maior de ambos é imitar com a máxima perfeição aquilo que a Natureza objetiva expressar na configuração dos deuses. Trata-se de dar visibilidade aos deuses enquanto manifestação perfeita da Natureza, não cabendo aqui a discussão para saber qual das artes é a mais eficaz na revelação do deus vivo. O importante é que o artista e o poeta tenham conseguido fazer chegar de forma inteligível a mensagem do deus para o expectador e com que esse sonhou.

De certo modo, se entendemos adequadamente, é isso que alimenta a ortodoxia do conhecimento, o qual se alimenta de metáforas e de imagens. Nesse rumo, acreditamos que a figura do comentador, por exemplo, seja bem isso: estuda profundamente o autor para transmiti-lo ao expectador da forma mais fiel possível. A sua produção não é artística, pois não cria imagens, só busca acompanhar o mais colado possível o ritmo da criação das imagens fabricadas pelo autor. Dessa maneira, também o artista como imitador da Natureza só empresta o seu corpo para a Natureza a fim de poder se manifestar em forma de aparência para o homem. Assim, a aparência passa a ser a principal medida para o homem. Com isso, percebemos que a visão apolínea do mundo basicamente é caracterizada pela noção de

¹⁶³ Cf. NIETZSCHE, op. cit., 2005a, p. 5.

¹⁶⁴ Cf. NIETZSCHE, op. cit. 2010, p. 160, Final de 1870 – Abril de 1871, KSA 7 [27].

medida, de exatidão e de busca incessante pela bela aparência das imagens, extremando a perfeição. Em consonância com tudo isto, Nietzsche acentua:

O culto às imagens da *cultura* apolínea, tenha essa se exprimido no templo, na estátua ou na epopeia homérica, tinha o seu fim sublime na exigência ética da *medida*, que corre paralela à exigência da beleza. A medida, colocada como exigência, só é possível onde a medida, o limite é *cognoscível*¹⁶⁵. (*Itálico do autor*)

O intuito aqui é perceber que um dos propósitos principais da arte apolínea é o de criar imagens tanto físicas, criadas pelo artista plástico, quanto as intelectivas, inventadas pelo poeta. Ambas as criações estavam sujeitas à exigência ética da medida. Nada obstante, o seu critério ético era estabelecido pelo conhecimento. Nessa direção, Nietzsche reconhece que, “para que possam observar os próprios limites, precisa-se conhecê-los”¹⁶⁶. Certamente, a partir de tal ideia, é que surge a advertência apolínea do “conhece-te a ti mesmo” como servindo de paradigma ético e gnosiológico. O espelho está posto, e seus reflexos estão a penetrar e a estipular a medida para as ações dos homens. Sobremodo, são os usos e os costumes pensados pelo foco da tocha da ética apolínea a iluminar as ações dos homens também em forma de conhecimento. Em tal tocha, os gregos apolíneos se viam, pois era o reflexo dos deuses do Olimpo, com quem tinham profunda identificação. Na verdade, já era o prenúncio da ética (ou da verdade), tentando se configurar como forma de conhecimento e de mensuração do mundo. Em relação à verdade, Nietzsche salienta que

A vida mais elevada e mais pura é possível quando se tem fé na verdade. *Crer na verdade* é uma necessidade para o homem. A verdade se apresenta como uma necessidade social; logo, mediante uma metástase, se aplica a tudo, inclusive onde não há necessidade. Todas as virtudes surgem de necessidades apressadas. Com a sociedade começa a necessidade da veracidade. Caso contrário, o homem viveria numa eterna simulação. A fundação dos Estados necessita da veracidade.

O impulso do conhecimento tem uma fonte *moral*¹⁶⁷. (*Itálico do autor*)

A invenção da verdade é fruto da necessidade do Estado, que visa estabelecer a justa medida para manter o controle dos homens com quem se associa. A verdade se torna um artifício para o homem orientar a sua existência. Trata-se de um recurso semelhante à ideia de ilusão e de aparência. Aliás, também a verdade, assim como qualquer coisa na esfera

¹⁶⁵ Cf. NIETZSCHE, op. cit., 2005a, p. 22.

¹⁶⁶ Cf. Idem, ibidem, p. 22.

¹⁶⁷ Cf. NIETZSCHE, op. cit., 2010, p. 382, Verão de 1872 – Começo de 1873, KSA 19 [175].

cognitiva, só existe em forma de aparência, por isso o homem tem tanta necessidade da ilusão e da aparência para viver. Nesse rumo, Nietzsche assevera:

Sem dúvida, nós vivemos em uma contínua ilusão devida à superficialidade de nosso intelecto: quer dizer, necessitamos a todo momento da arte para viver. Nosso olho nos mantém atados às *formas*. Porém somos nós mesmos que pouco a pouco educamos esse olho, veremos então reinar em nós mesmos uma *força artística*. Portanto, vemos na Natureza mesma mecanismos contra o saber absoluto: o filósofo CONHECE a linguagem da Natureza e diz: “necessitamos da arte” e “só temos necessidade de uma parte do saber”¹⁶⁸. (*Itálico do autor*)

O conhecimento absoluto é uma metáfora que não assegura a totalidade do viver do homem e muito menos a harmonia deste com a Natureza, uma vez que o homem sempre encontrará dificuldade para controlar o conjunto das forças presentes na matéria. Todavia, apesar disso, o homem necessita do conhecimento em forma de ilusão artística para viver, pois serve a ele de alento perante as intempéries da vida. Assim, reconhecemos que a vida necessita de arte para ter encanto e leveza a partir das sensações. No jogo entre vida e conhecimento artístico, percebemos que “a poesia trágica é a forma privilegiada do conhecimento compatível com o dinamismo vital”¹⁶⁹, porque se trata da arte que produziu a tragédia, sendo a tragédia a máxima expressão da aparência e da ilusão a serviço da vida. Com a tragédia, o homem grego encontra o remédio para o seu sofrer no conjunto da Natureza, dado que, segundo Nietzsche,

Em sua mitologia, os gregos reabsorveram toda a Natureza neles mesmos. De alguma maneira, viram na Natureza algo assim como uma máscara e como um disfarce de deuses-homens. Nesse ponto foram a antítese de todos os realistas. A oposição entre verdade e aparência foi profunda neles. As metamorfoses lhes são os elementos específicos. Isto expressou Tales em sua proposição de que tudo seja água¹⁷⁰.

Era do jogo constante entre o real e a aparência que se vislumbrava a possibilidade de se encontrar a *paideia poética* dos gregos como máscara dos deuses e da Natureza. Em sintonia com isso, Nietzsche salienta “a forma *livremente poética* com que os gregos tratavam seus deuses! Estamos muito acostumados à contraposição entre verdade histórica e falsidade.

¹⁶⁸ Cf. NIETZSCHE, op. cit., 2010, p. 356, Verão de 1872 – Começo de 1873, KSA 19 [49].

¹⁶⁹ SOUZA, Ronaldo de Melo e. **Atualidade da tragédia grega**. In: **Filosofia e literatura: o trágico** / [organizado por KathrinHolzermayr Rosenfield, com colaboração de Francisco Marshall]. – Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2001, p. 131.

¹⁷⁰ Cf. NIETZSCHE, op. cit., 2010, p. 370, Verão de 1872 – Começo de 1873, KSA 19 [110].

É cômico que os mitos cristãos tenham que ser completamente históricos!”¹⁷¹. Os poetas trágicos eram bastante livres em suas criações; entretanto tinham a preocupação de falar da multiplicidade dentro da unidade, visto que “a pluralidade está nas coisas porque o intelecto está nelas. Pluralidade e unidade são a mesma coisa”¹⁷², porque “a individuação *não* é produto do espírito consciente. Por isso nos permitimos falar de representações ilusórias, debaixo do pressuposto da realidade da individuação”¹⁷³. Na verdade, a individuação, sendo produto da vontade presente na Natureza, manifesta-se em forma de conhecimento lógico-racional por intermédio da aparência das artes apolíneas.

Além disso, observamos, a partir do foco da lente de Nietzsche sobre os gregos, que a cosmovisão dos antigos helenos *objetivamente* visava a imortalidade e a glória no mundo vivido, e o espelho transfigurador para o homem (*individualmente*) motivar suas ações era os deuses e a Natureza. Em tal cenário, caberia ao homem imitá-los para se aproximar da perfeição das belas imagens da Natureza e dos deuses, por isso mesmo pressupomos que a estética apolínea seja também da ordem dos corpos, da beleza viva, traduzida por sensualidade e cuidado com o próprio corpo, tendo como medida de beleza o prazer e o desprazer.

No entanto, segundo a concepção artística apolínea, Nietzsche, como helenista, olha para a epopeia, percebendo que esse gênero aproxima-se do lado apolíneo da existência, pois o filósofo se atém à expressão heroica do homem, o qual possui profunda necessidade de estabelecer medida e aparência para as coisas. Desse modo, reconhecemos que a estética trágico-apolínea, apesar de ser imitação da Natureza, é determinada pela sensualidade e pelo humor do artista, principalmente, em saber depositar seus mais íntimos sentimentos, emoções e sensações como extensões de seu próprio corpo, dando visibilidade à beleza do mundo.

Escrito isso, sentimos a necessidade de resgatar, constantemente, a ideia do pensamento trágico grego, pois acreditava que as artes ligavam-se intimamente ao corpo e cumpriam esta principal função: alentar e suavizar o corpo humano. No caso, consideravam-se os poemas épicos uma espécie de *manual de artes* a expressar a grandeza do que o corpo era capaz de produzir em uma interação com o meio. Ainda nessa direção, a arte tinha uma espécie de teleologia. A estética, nesse sentido, possuía função, podendo ser considerada somente bela se realmente fosse capaz de se adequar ao fim para o qual foi criada: imitar os instintos artísticos da Natureza.

¹⁷¹ Cf. NIETZSCHE, op. cit., 2010, p. 354, Verão de 1872 – Começo de 1873, KSA 19 [40].

¹⁷² Cf. Idem, ibidem, p. 136, Agosto-Setembro de 1870, KSA 5 [79].

¹⁷³ Cf. Idem, ibidem, p. 136, Agosto-Setembro de 1870, KSA 5 [79].

A partir dessa ideia, percebe-se: para Nietzsche, a estética “só tem sentido enquanto ciência natural: como o apolíneo e o dionisíaco”¹⁷⁴. Dessa forma, ponderamos que o belo relaciona-se à questão da afirmação do mundo como expressão dos instintos que brotam da Natureza como fonte de prazer ou de desprazer. Em termos de existência e de manifestação sensual, o belo artístico tem a ver com a afirmação incondicional da vida, já que, nessa direção, ao que tudo indica, o olhar do filósofo volta-se à ideia de que o homem, por meio da arte, deseja a vida, por isso sentir o prazer e a beleza do corpo para efervescer o bailar da existência, uma vez que o pensador trágico vive a intensidade do momento, compreende que a medida da arte é a vida e trabalha para enaltecer a própria vida como valor maior na terra. Assim, há de se reconhecer que não existe beleza em si. Ao contrário, a beleza vive no corpo como sensação e como imitação da Natureza para suavizar o peso da existência humana.

Contudo, observamos, a partir do pensamento de nosso filósofo em *O nascimento da tragédia*, que a estética trágico-apolínea, motivada pela poesia épica, nos impulsiona a ver o mundo em sua crueldade e em sua beleza; é, no espelho do olho, na visibilidade, que essa estética manifesta-se por meio das artes plásticas no mundo e, por meio do sensualismo, reina com pujança da aparência para enaltecer os feitos grandiosos e exuberantes da vida; pois, como diz Nietzsche, “o maior julgamento sobre a vida surge apenas da maior energia da vida; o espírito deve distanciar-se ao máximo do abatimento”¹⁷⁵. Dessa forma, reconhecemos que a estética no jogo de energia da vida nos faz perceber que só somos aquilo que conseguimos externar como sentimento ou como conhecimento. Isso... é muito cruel. Somos somente afecções, até mesmo o conhecimento é afecção, entretanto o conhecimento se constitui no afeto por excelência para o homem. O conhecimento é uma criação da Natureza por intermédio do homem e reflete o quanto ele é insignificante diante da grandeza da própria Natureza. Nesse sentido, Nietzsche relata:

EM ALGUM remoto rincão do universo cintilante que se derrame em um sem-número de sistemas solares, havia uma vez um astro, em que animais inteligentes inventaram o conhecimento. Foi o minuto mais soberbo e mais mentiroso da “história universal”: mas também foi somente um minuto. Passaram poucos fôlegos da Natureza congelou-se o astro, e os animais inteligentes tiveram que morrer. – Assim poderia alguém inventar uma fábula e nem por isso teria ilustrado suficientemente quão lamentável, quão fantasmagórico e fugaz, quão sem finalidade e gratuito fica o intelecto humano dentro da Natureza. Houve eternidades, em que ele não estava; quando de novo ele tiver passado, nada terá acontecido. Pois não há para aquele intelecto nenhuma missão mais vasta, que conduzisse além da vida

¹⁷⁴ Cf. NIETZSCHE, op. cit., 2010, p. 329, Verão de 1871 – Primavera de 1872, KSA 16 [6].

¹⁷⁵ Cf. NIETZSCHE, op. cit., 2005b, p. 47, aforismo 5 [180], Setembro de 1870 – Janeiro de 1871.

humana. Ao contrário, ele é humano [...] ¹⁷⁶. (*Destaque em maiúsculo do autor*)

Em primeiro lugar, cabe ressaltar que o conhecimento, conforme interpretação do texto acima, é obra do acaso, “é casual, quer dizer, não surgiu com a intenção finalista racional”¹⁷⁷. Gostaríamos de nos aventurar a escrever, entretanto, que nosso Nietzsche, de inspiração metafísico-schopenhaueriana, acredita, de certa forma, na ideia do conhecimento como fruto da ação do homem sob inspiração e sob imitação da Natureza, pois, afinal, é a Natureza que cria em forma de aparência.

Sendo assim, na aparência das artes, a Natureza encontra prazer para aplacar sua dor primordial. Desse modo, “a aparência constitui o processo artístico primordial. Tudo que vive, vive na aparência”¹⁷⁸. Até mesmo a vontade, segundo Nietzsche, pertence à aparência, logo o homem transforma o conhecimento em aparência ou em artifício, podendo ter o propósito metafísico de servir de instrumento para fazer frente ao sofrimento do homem e tornar sua vida suportável, pois, o homem tem muitas limitações que o atormentam diante da grande vastidão da vontade da Natureza; mas, apesar de sua pequenez, ele é o único a criar o conhecimento de forma metafórica e simbólica para, por meio da aparência, retroalimentá-lo.

A ilusão do conhecimento é a ilusão mais eficaz do homem. Em nosso caso, trata-se da ilusão do conhecimento artístico, que joga com a aparência. Em tal jogo, o homem, embora seja contingente e temporal, adquire sensibilidade em relação à beleza do corpo e busca estendê-la na visibilidade. O fato é que o homem apolíneo julga o mundo mediante seu sensualismo estético. O mundo é do tamanho do alcance dos seus sentidos, das suas sensações, uma vez que

A sensação não é um resultado da célula, senão que a célula é um resultado da sensação, quer dizer, uma projeção artística, uma imagem. O substancial é a sensação, o aparente é o corpo, a matéria. A intuição tem suas raízes na sensação¹⁷⁹.

A partir dessa citação, percebemos que a sensação é a base da estética. Toda imagem e projeção, assim como a célula, é fruto das sensações. O corpo, por intermédio das sensações, torna-se modelo de avaliação da existência. Diante desse quadro, acreditamos que o propósito

¹⁷⁶ Cf. NIETZSCHE. **Sobre Verdade e Mentira no Sentido Extramoral**. Coleção: Os Pensadores. – São Paulo: Nova Cultural, 2005c, p. 53.

¹⁷⁷ Cf. NIETZSCHE, op. cit., 2010, p. 382, Verão de 1872 – Começo de 1873, KSA 19 [178].

¹⁷⁸ Cf. Idem, ibidem, p. 198, Final de 1870 – Abril de 1871, KSA 7 [167].

¹⁷⁹ Cf. Idem, ibidem, p. 198, Final de 1870 – Abril de 1871, KSA 7 [168].

do homem é olhar o mundo pela lente da estética e ver a vida se manifestar como sensação no pulsar do instante. Certamente, por essa ótica, a poesia épica é um meio de expressão da vida enquanto obra de arte. O poeta, alguém que se afeta, e sua afecção pela poesia é, sob certa medida, afecção pela vida. Qual compromisso do poeta Nietzsche? Ora, é com a vida, com o conhecimento em forma de vontade e com a arte enquanto recurso metafísico para a vida.

Agora imaginamos que seria importante abordar sobre a origem e a função da arte, pois ela, forma de ilusão mais nobre, faz com que em *O nascimento da tragédia* o filósofo indague:

Como surge a arte? Como remédio do conhecimento. A vida só é possível graças a *imagens* artísticas *delirantes*.
A experiência empírica condicionada pela representação.
Quem precisa dessa representação artística?
Se o originário necessita da aparência é porque sua essência é a contradição.
A aparência, o devir, o prazer¹⁸⁰. (*Itálico do autor*)

Em seus solilóquios caminhantes, Nietzsche chega à conclusão de que a arte surge “como remédio do conhecimento”, é o conhecimento fazendo parte da vida e a seu serviço. Por esse ângulo, a vida tem a necessidade de imagens artísticas delirantes para deixar o corpo mais leve dos seus fardos existenciais, porque a vivência da realidade nua e crua é como se fosse uma esfinge a devorar com extrema violência o homem. Por isso, torna-se importante a arte ser representação, aparência, ilusão e transfiguração a fim de amenizar as dores e os sofrimentos humanos, uma vez que, até mesmo o Uno primordial, tem necessidade da aparência artística para extravasar sua dor e sentir prazer.

Dessa forma, diante da insegurança e do desamparo provocados pelo devir presente na Natureza, o homem sente a necessidade da aparência artística e do prazer para conviver com as contradições da existência. Desse jeito, a arte apolínea cumpre com o papel de servir de alento para o sofrimento humano. Tal arte, em termos cognitivos, ético e estético, torna-se parâmetro. Nesse sentido, Nietzsche afirma que

A suprema preparação apolínea está na claridade, na moderação [...]. A *ciência* é uma consequência. Atenuação do terrível da existência. Moderação severa do homem. Sua meta é o artista sacerdotal. Pitágoras é o típico poeta épico. – Por isso os “indivíduos” de Apolo são “poetas sacerdotais. Não se pode explicar a tragédia partindo de Apolo.
Os Mistérios – novo mecanismo. Aqui o estupor diante da existência não fica debilitado, a existência foi profundamente lamentada com o

¹⁸⁰ Cf. NIETZSCHE, op. cit., 2005b, p. 13, 7 [155], fragmento do final de 1870 – abril de 1871.

despedaçamento do deus. Uma forte metafísica devolveu finalmente a alegria aos rostos¹⁸¹. (*Itálico do autor*)

Diante das necessidades humanas, observa-se que o modelo apolíneo de avaliação da existência na cultura helênica não é o único capaz de dar conta de todas as facetas da realidade humana. Percebe-se que, paulatinamente, há a necessidade do reconhecimento e da inserção da visão dionisíaca do mundo na cultura grega como *pathos estético*, visto que não se pode explicar a tragédia partindo de Apolo. Metaforicamente, poderíamos dizer: não podemos explicar a existência tão somente pela visão apolínea do mundo, uma vez que a cultura grega não era só claridade e moderação que comandavam o *éthos* e o *pathos*; havia também a visão dionisíaca do mundo, capitaneada por fortes sentimentos e emoções. Aliás, é a concepção dionisíaca que contribuirá com as artes apolíneas na elaboração e na consolidação da tragédia. Todavia, não vamos tratar agora do ponto culminante que desembocou em *O nascimento da tragédia*.

A partir dessas ideias, entretanto, apresentadas como derradeiras, levantamos a hipótese de que a poesia épica esteja carregada de uma forte dosagem de sensualismo para poder contribuir, pelo menos em parte, com *O nascimento da tragédia*. Não podemos olvidar, sobretudo, que a poesia épica sensualista, com a música da cítara de Apolo, preenchia certo vazio sentimental do homem e preparava-o para que houvesse a transfiguração de seus sofrimentos e sentisse prazer.

Dessa forma, reconhecemos que na cultura artística apolínea existia certo sentido metafísico e isso podemos perceber por meio da rubrica do pensamento do *primeiro Nietzsche*: “O sentido metafísico da existência é também o sentido de toda cultura [...]”¹⁸². Desse jeito, imaginamos que a estética de Nietzsche, em consonância com o pensamento trágico helênico, apropria-se da poesia sensualista para suportar o peso da sua existência. Em razão disso, intuímos que o poeta trágico Nietzsche percebe que a poesia é a arte que revela o lado mais *luminoso* e *sombrio* da existência. Ela (a poesia) traduz todos os elos de reconciliação do homem com o próprio homem e com a Natureza, porque é um canal de expressão de emoções e de sentimentos humanos.

Sendo assim, por intermédio da concatenação da palavra construída poeticamente, existe a união da percepção com a sensação para materializar efetivamente a beleza viva nos corpos para que haja a transfiguração da realidade. No entanto, para que isso ocorra com

¹⁸¹ Cf. NIETZSCHE, op. cit., 2010, p. 165, Final de 1870 – Abril de 1871, KSA 7 [62].

¹⁸² Cf. Idem, ibidem, p. 591, Começo de 1874 – Primavera de 1874, KSA 32 [80].

maior perspicácia, existe a necessidade de se penetrar mais profundamente no sensualismo dionisíaco como imitação da Natureza, o que ora vamos tratar no texto a seguir.

2.2 Os fundamentos ontológicos da cultura dionisíaca

A entrada de Dionísio no mundo olímpico ocorre gradualmente e se torna um marco importante que ajudará na criação da tragédia, na cultura helênica, uma vez que a tragédia não é composta somente por elementos artísticos apolíneos, mas também por elementos das artes dionisíacas. Convém destacar, no entanto, que os fundamentos ontológicos da cultura dionisíaca começam a ser sistematizados de forma mais clara, pelo menos, na visão de Nietzsche, a partir do reconhecimento de Dionísio por Apolo conforme indica o quarto parágrafo de *O nascimento da tragédia*.

A respeito do germe de que se originou a tragédia, o filósofo dá maior ênfase à *lírica como sendo o primeiro fundamento*, posto que “a lírica, da qual se desenvolveu a tragédia, foi a dionisíaca, não a apolínea”¹⁸³. Acreditamos, contudo, ser importante frisar que o nascimento da tragédia deve ser entendido concomitantemente com o conceito de trágico que abarca o trágico da literatura e o trágico da vida enquanto manifestação de sensações, de emoções e de sentimentos do homem. Por ora, porém, o foco da nossa lente se voltará para o *épos*¹⁸⁴ ou para as *narrativas poéticas* como *pathos dominante*, destacando como tais narrativas construíram-se para inserir o deus Dionísio com suas artes no cenário dos deuses olímpicos. Nesse sentido, observamos a forma hiperbólica com que Nietzsche trata a representação mítico-poética de Dionísio, que é, no mínimo, interessante quando diz:

Essa fonte originou-se da Ásia: mas deveria tornar-se na Grécia um rio, porque ela aqui encontrou pela primeira vez o que na Ásia não lhe ofertou, a mais excitável sensibilidade e capacidade de sofrer emparelhadas com a mais leve reflexão e perspicácia¹⁸⁵.

¹⁸³ Cf. NIETZSCHE, Friedrich Wilhelm. **Introdução à tragédia de Sófocles**. Tradução e notas Marcos Sinésio Pereira Fernandes; revisão técnica e da tradução e apresentação André Luis Muniz Garcia. – São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2014, p. 11.

¹⁸⁴ Cf. NIETZSCHE, op. cit., 2014, p. 10, enfatiza que: “O épos vive nesse mundo porque gosta”. São narrativas que enaltecem a intensidade do viver colado nos instintos, e, acima de tudo, do viver com gosto e carregado de afetos. O viver que “ilude” o homem com a ideia para seguir vivendo. Nessa direção, Nietzsche, na mesma obra supracitada, p. 7, enfatiza que: “A mais elevada Antiguidade grega não tinha no conceito, mas no instinto, a mesma crença na ideia [...]”. A ruptura com o pensamento trágico vai ocorrer quando Sócrates, Platão e Aristóteles que elegem o conceito como sendo o instrumento de avaliação da existência.

¹⁸⁵ Cf. NIETZSCHE, op. cit., 2005a, p. 19.

O deus estrangeiro, Dionísio, encontrou um terreno fértil na Grécia para cultivar seu parreiral e produzir o vinho a fim de auxiliar o homem na embriaguez. Convém destacar que a embriaguez dionisíaca não é tão somente itílica ou narcótica, e sim embriaguez do espírito por meio das artes, onde se priorizava a necessidade da escuta do corpo para atingir pelo *conhecer* e pelo *sentir* o ápice do prazer, o êxtase. Nesse sentido, o nosso autor enfatiza que “o grego tem maior talento para ouvir”¹⁸⁶. Assim, motivado pela *música* e pela *dança*¹⁸⁷, o homem grego atinge o transe e reconcilia-se com a Natureza.

A efervescência do culto de Dionísio se deu com tanta eficácia por duas razões fundamentais: a *mais excitável sensibilidade do homem grego para a beleza e a sua grande capacidade de suportar o sofrimento*. A sensibilidade, sempre muito despertada desde cedo pela *música* e pela *poesia*, preparava o espírito do homem grego, voltado para sentir intensa relação com a beleza e com o conhecimento enquanto afeto, sem, entretanto, deixar de lado o sofrimento, pois considerava-o natural na vida do homem grego. Assim, conjecturamos que, baseado nessas ideias, Dionísio adentra-se com pujança na Grécia, pois encontra sensibilidade e força capazes de cultuar a vida pelo que a vida é. Por esse ângulo, Nietzsche acentua:

Nunca se fizeram tantas cerimônias com um deus estrangeiro: deveras ele era um terrível estrangeiro (hostis em todo sentido), poderoso o bastante para arruinar a casa hospedeira. Uma grande revolução começou em todas as formas de vida: em toda parte penetrou Dioniso, mesmo na arte¹⁸⁸.

Atraído pela bela aparência do mundo solar de Apolo – mundo, aliás, das “magníficas figuras dos deuses *olímpicos*”¹⁸⁹, Dionísio recebe muitas honrarias como deus da festa e, por conseguinte, como força divina a acolher o diferente. Por intermédio da visão dionisíaca do mundo, inicia-se na Grécia uma série de transformações na vida. Observa-se que, da estreita relação do grego com a beleza viva do corpo e com o conhecimento, surge a percepção de que a vida não se reduz à pura racionalidade apolínea, mas se amplia na condição de jogo ébrio dionisíaco com o instinto artístico da Natureza, com as sensações mais vitais.

É perceptível que o mundo solar apolíneo tenha como modelo a noção de perfeição e de justa medida para balizar a vida do homem dentro de relações sociais, a fim de que estabeleça boa convivência. Cabe ao homem, porém, não se atrelar, demasiadamente, às medidas, transformando-as em camisa de força, pois seu corpo, quando submetido a regras

¹⁸⁶ Cf. NIETZSCHE, op. cit., 2014, p. 11.

¹⁸⁷ A música e a dança se tornam “fundamentos ontológicos” da cultura dionisíaca porque auxiliam o homem para atingir a embriaguez.

¹⁸⁸ Cf. NIETZSCHE, op. cit., 2005a, p. 20.

¹⁸⁹ Cf. NIETZSCHE, op. cit., 2009a, p. 53.

severas de conduta, sentirá a necessidade de se distanciar de tais regas. Então, entra Dionísio em ação, convidando o homem a sentir um pouco de prazer por meio da lírica, da música, da dança, do vinho ou do coito, dado que, na órbita da filosofia trágica, o homem, para viver como obra de arte, tem necessidade tanto da luminosidade radiante de Apolo quanto da embriaguez sombria de Dionísio. Apesar disso, o que nos interessa no momento é sublinhar como ocorre o culto de Dionísio na Grécia. Sobre tal acontecimento, Nietzsche relata que a celebração dionisíaca surge como forma desmedida da Natureza.

Tudo o que até agora valia como limite, como determinação de medida, mostrou-se aqui como uma aparência artificial: a “desmedida” desvelava-se como verdade. Pela primeira vez bramia a canção popular, demoniacamente fascinante, em toda a ebriedade de um sentimento superpotente: o que significava diante disso o artista salmodiante de Apolo [...]?¹⁹⁰.

É provável que o som da cítara de Apolo tenha se tornado fraco diante dos tambores, dos instrumentos de sopro e da instintiva força vital de Dionísio, força essa motivada pela canção popular. Dionísio, símbolo da verdade da Natureza, revela-se por meio do prazer, do sofrimento e do conhecimento. Dessarte, o pacote da Natureza é completo: aprende-se a conviver com tudo, inclusive, com a desmedida e com o devir. Não se opta só por uma coisa, visto que não estaria em sintonia com a intensidade das forças afirmativas, as quais impulsionam o homem a viver.

Convém dizer que na Natureza a vontade está em tudo, tudo compete por mais força e prazer. A Natureza atinge o seu fim por causa das ilusões do homem, e o fim é a sensualidade, que produz arte como imitação da própria Natureza. De acordo com o pensamento do primeiro Nietzsche sob inspiração da “metafísica da vontade”¹⁹¹ de Arthur Schopenhauer, a Natureza sempre se reveste do gênio da espécie para se transfigurar e sentir prazer.

O gênio da espécie é uma forma de a Natureza iludir o homem para ela se efetivar em ato, por exemplo, em nome do amor, o homem seduz a mulher com palavras encantadoras para ela ceder ao coito e, conseqüentemente, procriar um novo ser. Por essa razão, o amor é o artifício ilusório para a Natureza agir e se perpetuar. Assim como na Natureza tudo compete

¹⁹⁰ Cf. NIETZSCHE, op. cit., 2005a, p. 23.

¹⁹¹ Segundo Marcos Sinésio Pereira Fernandes, tradutor de NIETZSCHE, Friedrich Wilhelm. **Introdução à tragédia de Sófocles**. – São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2014, p. IX, do prefácio, ele afirma que foi no texto *A Visão Dionisíaca do mundo*, onde Nietzsche melhor associa o “dionisíaco” como expressão da “Vontade” que brota da Natureza, fazendo, dessa forma, uma espécie de homenagem ao filósofo Schopenhauer que tanto lhe influenciara através do seu livro *O Mundo como Vontade e Representação*.

entre si por mais intensidade, o homem dionisíaco vive sempre competindo por mais força para acolher e aprovar o mundo.

Na correlação de forças entre os pensamentos apolíneos e dionisíacos, na morada privilegiada de Apolo, percebemos que o mundo medido conforme a régua de Apolo começa a perder força e a se tornar artificial diante da desmedida e do *pathos dominante* de Dionísio. Em função disso, quando Dionísio penetra no templo de Apolo, começa a se instaurar, conforme Nietzsche, “o nascimento do pensamento trágico”¹⁹² e, certamente, outro paradigma entra em ação.

Desse modo, entendemos que, quando os protótipos mudam, se o homem for capaz de acompanhar o ritmo da mudança por intermédio da linguagem das sensações e do conhecimento como afeto, logo perceberá que tudo se transformará. Sobre certa medida, acreditamos que aqui já está o germe da ideia de Nietzsche, de que um valor só se combate com outro mais forte, posto que o que estamos a olhar é que a força da medida apolínea se enfraquece quando entra em cena a força da desmedida dionisíaca. Indaga-se: não seria o caso da desmedida ou da aparência ser considerada como valor? Aqui, estamos diante de mais uma forma embrionária do pensamento de Nietzsche a respeito dos preconceitos morais. Assim, nos perguntamos: por que a mentira e a aparência não podem ser consideradas verdades ou mentoras de conhecimentos? A resposta seria: por causa do puro preconceito moral ou da falta de sensibilidade estética a respeito das necessidades fundamentais do ser humano, uma vez que nos cultos dionisíacos a desmedida da Natureza se revelava como verdade. Apesar de tudo isso, estamos diante de um jogo que pode ser jogado tanto com as regras de Apolo (ao som da cítara) quanto com as regras de Dionísio (ao som dos instrumentos de sopro e dos tambores).

Conquanto, com a entrada da caravana de Dionísio no templo de Apolo, aquilo que outrora era “propagado em corporações poético-musicais, que se dispunham em formas de castas, e era ao mesmo tempo mantido afastado de toda participação profana [...]”¹⁹³, agora começa ao som das canções populares a se misturar com o “profano”. Os limites da arte apolínea são repensados ao estilo da ressonância profunda da música dionisíaca. Assim, Nietzsche reforça:

Agora, as coisas em torno de Dioniso, que no mundo apolíneo jaziam veladas artificialmente, ganham som: todo o esplendor dos deuses olímpicos empalidecia diante da sabedoria do Sileno. Uma arte que em sua embriaguez

¹⁹² Cf. NIETZSCHE, op. cit., 2005a, p. 24.

¹⁹³ Cf. Idem, ibidem, p. 23.

extática dizia a verdade afugentava as musas das artes da aparência; no esquecimento de si dos estados dionisíacos dava-se o ocaso do indivíduo com seus limites e medidas; um crepúsculo dos deuses era iminente¹⁹⁴.

O brilho solar das artes apolíneas começa a empalidecer diante da sabedoria de Sileno, por quê? Sobre certa medida, conjecturamos que foi por causa da crueldade da verdade de Sileno, pois esta representava, por sua vez, a verdade mais profunda da Natureza, de que a vida é comandada pela dor primordial. Nesse sentido, Nietzsche enfatiza que “o fundo criador é a dor primordial dionisíaca que se manifesta em uma imagem análoga, de tal maneira que nós nos sentimos arrastados por essa imagem, senão por este fundo”¹⁹⁵. Dessa maneira, a ideia de subjetividade, que comanda o mundo, é só uma ilusão, visto que no fundo quem comanda é a dor primordial. Somos como se fôssemos marionetes nas mãos da vontade da Natureza; mas, apesar disso, o importante é que haja nesse jogo algum instrumento para o homem e a Natureza sentirem prazer, e esse instrumento é a arte. Nesse sentido, toda construção do ideário “da vontade grega é exaltação da vontade através da arte”¹⁹⁶. Dessa forma, a arte é a expressão máxima tanto da vontade grega enquanto vontade do homem e da Natureza.

Com a sabedoria de Sileno, reformulada por Dionísio, todos os instintos do homem e os prazeres carnavais que, outrora, conforme a sabedoria apolínea, eram rebaixados à categoria inferior e ocultadas suas verdades mais profundas, agora são postos em evidência. Em vista disso, ponderamos que as artes dionisíacas vivas e presentes nos corpos sejam importantes, assim como são as artes da aparência, porque, diante das nossas necessidades reais e físicas da beleza, reconhecemos que seja fundamental não só ver as artes, mas senti-las na esfera corporal, sendo que nos estados dionisíacos o *ver* e o *sentir* fundem-se na sensação de bem-estar, de completude e de júbilo para anunciar o crepúsculo dos deuses pelo prazer.

Assim, *metafórica e simbolicamente*, segundo a sabedoria trágica, é preferível anunciar a morte dos deuses para fazer reinar o homem do que o contrário. Diante do jogo com o artifício, cabe ao homem sempre *intuir* ou *perceber* que nenhum artifício deve estar acima da sua própria vida. Nesse sentido, devemos anunciar o pensamento trágico dionisíaco para equilibrar as medidas exacerbadas do pensamento apolíneo. Ainda assim, o homem sempre necessita de medidas para balizar a sua existência e, de igual modo, precisa, aqui e acolá, da prática de algum ato desmedido.

Perante esse quadro, entendemos que, pelo foco da lente trágica, devemos usar os artifícios não como fuga da realidade, e sim como meio de aumentar a nossa força perante o

¹⁹⁴ Cf. NIETZSCHE, op. cit., 2005a, p. 24.

¹⁹⁵ Cf. NIETZSCHE, op. cit., 2010, p. 210, Inverno de 1870-1871 – Outono de 1872, KSA 8 [7].

¹⁹⁶ Cf. Idem, idem, p. 157, Final de 1870 – Abril de 1871, KSA 7 [19].

desamparo da vida. O pensamento trágico dionisíaco auxilia o homem a se apropriar da arte para *enfrentar seu destino, resolver bem seus dramas do passado e se livrar do sentimento de culpa*. Por isso, Nietzsche focaliza:

O arrebatamento do estado dionisíaco, com a sua aniquilação das barreiras e limites habituais da existência, contém, enquanto dura, um elemento letárgico no qual mergulha tudo o que foi vivenciado no passado. Assim se separam, por meio desse abismo do esquecimento, o mundo da realidade cotidiana e o mundo da realidade dionisíaca. Tão logo, porém, aquela realidade cotidiana retorna à consciência é sentida como tal com *repugnância*: uma disposição de humor *ascética*, negadora da Vontade, é fruto daqueles estados. No pensamento, o dionisíaco, como uma ordenação de mundo mais elevada, se opõe a uma ordenação de mundo vulgar e ruim: o grego queria absoluta fuga desse mundo da culpa e do destino¹⁹⁷. (*Itálico do autor*)

O drama sempre marcante do homem grego é se livrar do sentimento de culpa e do destino; por isso, com força hercúlea, deposita nos seus *deuses* e nas *artes* a saída para a resolução das suas dificuldades existenciais. Por esse ângulo, Nietzsche atesta que “o grego queria absoluta fuga para fora desse mundo da culpa e do mundo do destino: sua tragédia não consolava, algo como um mundo após a morte¹⁹⁸”. O remédio, sempre carregado de ânimo para combater a culpa, chama-se *êxtase* ou *esquecimento* na tragédia¹⁹⁹. Como se pratica o esquecimento? Somente na embriaguez dionisíaca, pois, uma vez nela, rompe-se com o princípio de individuação e com a crença no passado aprisionador, fazendo, dessa forma, o homem reconciliar-se novamente com a Natureza.

A embriaguez dionisíaca mostra ao homem um mundo mais elevado e sintonizado com a Natureza. Em vista disso, observando o ideal grego da filosofia trágica, Nietzsche ressalta que “o grego [...] ia mais alto, para além dos deuses”²⁰⁰. A sua força estava voltada para enxergar o absurdo da existência e saber sublimar pela arte tal absurdo. A arte e a ideia trágicas são os meios pelos quais o homem encontra abrigo para seguir vivendo pelo fato de o

¹⁹⁷ Cf. NIETZSCHE, op. cit., 2005a, p. 24.

¹⁹⁸ Cf. NIETZSCHE, op. cit., 2014, p. 13.

¹⁹⁹ NIETZSCHE, op. cit., 2014, p. 13/14, a respeito do sentimento na tragédia, destaca que: “[...] momentaneamente, abriu-se ao grego a intuição de uma ordem das coisas inteiramente transfigurada: o mesmo sentimento que temos diante de uma tragédia [esquiliano -] shakespeariana. Não podemos exigir que os próprios poetas expressem o que é o efeito trágico em nós: os atenienses fizeram isso abertamente quando *não* coroaram o *Oedipus rex*: eles ouviram tão somente os golpes de timbale, o selvagem circulozinho das Mênades, mas queriam também que Sófocles lhes dissesse que tinha visto Dioniso”. Isso sobremaneira só reforça a ideia de que, conforme Nietzsche, só podemos estudar as tragédias gregas como literatura e como sentimento. Tanto lá na Grécia quanto aqui na modernidade o que predomina é a sensibilidade ou sensualidade individualizada para demarcar e expressar os sentimentos e emoções no tocante ao gênero em questão.

²⁰⁰ Cf. NIETZSCHE, op. cit., 2005a, p. 25.

viver nu e cru ser sempre um ato absurdo e ridículo, já que teríamos de ir além da aparência para saber o que seria o que é o viver. Como isso não é possível, porque estamos sempre dentro da aparência da linguagem, e essa nos reduz aos seus limites, nunca saberemos do real do viver fora da linguagem. Essa, uma das nossas tragédias do cotidiano e, contra ela, não podemos lutar.

Isso, entretanto, não motiva o homem a se aprisionar no pessimismo, ao contrário, ele tem de aprender a conviver com a crueldade do real, além de se apropriar da aparência e das ilusões artísticas para viver. Nesse sentido, observamos na cultura helênica o instinto de vida que contribuiu para o homem criar artisticamente os deuses olímpicos, incorporando a esse Dionísio com todas as suas máscaras para serem o seu espelho transfigurador diante do sofrimento e a máxima expressão da verdade da Natureza em forma de arte. Assim sendo, diante dessa panorâmica, gostaríamos de seguir endossando sobre a importância dos sentidos para uma visão dionisíaca do mundo.

2.2.1 A visão dionisíaca sensualista

O sensualismo dionisíaco, enquanto expressão artística e imitação da Natureza, estabelece o jogo imediato do homem com a embriaguez e fá-lo se aproximar o máximo possível da vontade presente na Natureza para, por meio da *aparência*²⁰¹, revelar a essência das coisas e ir aprendendo a conviver com o inevitável sofrimento. Assim, percebe-se que a força do homem está no sentir o corpo como extensão do instinto da própria Natureza, reconciliar-se com ela e experimentar o sentimento de delícia por pertencer ao mundo. O intuito é redimir o homem “mediante um sentimento místico de unidade”²⁰² por meio do êxtase. Dessa forma, há de se ponderar que o artista dionisíaco em suas criações não pode se distanciar dos sentidos, pois estabelecem relação direta com a Natureza e com o mundo. Como ação prazerosa, o sensualismo alavanca a compreensão do sentido mais profundo da existência. Por falar em sentido, leiamos como a cultura helênica constrói esse entendimento.

²⁰¹ MACHADO, op. cit., 2017, p. 13. No tocante ao conceito de aparência do primeiro Nietzsche, Machado comenta que: “[...] embora o pensamento filosófico nessa época se utilize da oposição metafísica essência-aparência, sua singularidade é fazer uma apologia da aparência como necessária à vida e única via de acesso à essência: uma apologia, portanto, da arte”. Ainda a respeito da aparência, Machado acrescenta: “Uma das teses principais de *O nascimento da tragédia*, sua “hipótese metafísica”, é que o ser verdadeiro, o “uno originário” tem a necessidade da bela aparência para sua libertação; uma libertação da dor pela aparência”.

²⁰² Cf. NIETZSCHE, op. cit., 2009a, p. 48.

No tocante às narrativas poéticas sobre o mito de Dionísio como expressão mais profunda da imitação e da manifestação da Natureza, esse deus estrangeiro entra aos poucos no cenário oficial dos rituais dos deuses gregos, no templo de Apolo. A festa de Dionísio começa pela periferia; trata de uma festa que enaltece as manifestações da Natureza e, dentro do conjunto dessas manifestações, pulsa o instinto sexual, que, em determinado momento da festa dedicada ao deus, é exaltado por meio da prática do coito. Essa festa de origem asiática remodela-se pelos poetas helenos como uma festa de “libertação do mundo, um dia de apoteose”²⁰³. Ainda a respeito dessa festa, Nietzsche acentua: “Nunca, todavia, a helenidade esteve em maior perigo do que na tempestuosa irrupção do novo deus”²⁰⁴, a saber, Dionísio, com suas poucas medidas; nele, predomina sua paixão pelos instintos sexuais e pela prática de uma vida prazerosa para poder desfrutar a grandeza daquilo que é. Aquilo que seria ameaça no reduto grego se transforma em semicatividade. Nesse seguimento, Nietzsche frisa:

Na medida em que os sacerdotes délficos discerniam o profundo efeito do novo culto nos processos de regeneração social e o fomentavam segundo o seu propósito político-religioso, na medida em que o artista apolíneo com refletida moderação aprendia a partir da arte revolucionária do serviço de Baco, na medida, finalmente, em que o senhorio sobre o ano na ordenação do culto délfico foi dividido entre Apolo e Dioniso, ambos os deuses saíram vencedores da disputa: uma reconciliação no campo de batalha²⁰⁵.

O deus Dionísio com o seu sensualismo vai aos poucos conquistando espaço na mentalidade dos sacerdotes délficos. Esses, por sua vez, fizeram uma leitura no sentido de reconhecer a importância do novo culto do deus para atender ao propósito político-religioso e, igualmente, atender à regeneração social. A arte dionisíaca começa a ter o reconhecimento por parte dos guardiões da arte apolínea a ponto de estes cederem espaço para o deus Dionísio fazer parte dos deuses cultuados no templo de Apolo, em Delfos. Aquilo que outrora era um campo de batalha, agora, do ponto de vista artístico, torna-se um ambiente pacificado. Com a reconciliação, os dois deuses saem vitoriosos e mais fortes, pois um pode auxiliar o outro em suas ações conforme as sensações do poeta-sacerdote.

É importante lembrar que, antes da reconciliação entre Apolo e Dionísio, a guerra artística entre ambos os deuses era intensa. Quanto mais a irrupção dos instintos dionisíacos se manifestava, mais forçavam Apolo a se “mostrar numa luz mais bela”²⁰⁶. Algo similar diz

²⁰³ Cf. NIETZSCHE, op. cit., 2005a, p. 10.

²⁰⁴ Cf. Idem, ibidem, p. 10.

²⁰⁵ Cf. Idem, ibidem, p. 10/11.

²⁰⁶ Cf. Idem, ibidem, p. 10.

Nietzsche a respeito da arte dionisíaca: “Quanto mais forte medrava o espírito da arte apolínea, mais livre se desenvolvia o deus irmão Dioniso”²⁰⁷. Destarte, observamos que na guerra a vida se desenvolve com mais intensidade, mesmo porque, tanto no conjunto da Natureza quanto no mundo das relações sociais, a vida do homem insere-se em um jogo de conflitos. Por meio desse jogo, as ações do indivíduo se tornam mais fortes e belas no presente, visto que, motivados pela sensação de prazer das artes dionisíacas, acreditamos que o homem pode viver mais plenamente o momento sem ficar atrelado às imagens do pretérito. A luta de Dionísio é para fazer o homem sentir o mais profundo da Natureza e imitá-la como expressão artística na esfera do seu próprio corpo conforme a estrutura temporal do presente. Por isso mesmo, nesse rumo, criaram-se as festas de Dionísio para enaltecer o corpo e as sensações como destaca Nietzsche:

De todos os confins do mundo antigo – para deixar aqui o moderno, de Roma até a Babilônia, podemos demonstrar a existência de festividades dionisíacas, cujo tipo, na melhor das hipóteses, mantem com as festas gregas a mesma relação que o sátiro barbudo, cujo nome e atributos derivam do bode, em relação ao próprio Dioniso. Quase por toda parte, o centro dessas celebrações consistia numa desbordante licença sexual, cujas ondas passavam por cima de toda instituição familiar e de seus estatutos veneráveis; aqui eram desencadeadas precisamente as bestas mais selvagens da Natureza, até chegar àquela atroz mistura de voluptuosidade e crueldade que a mim se afigurou sempre à autêntica “beberagem das bruxas”²⁰⁸.

Em variados lugares do mundo, as diversas festas ao deus Dionísio tinham alguns elementos comuns o sátiro barbudo, o bode como símbolo da Natureza e da tragédia, os desbordantes e selvagens atos sexuais, a desobediência em relação à instituição familiar, a aceitação do corpo do jeito que ele é. Na verdade, as festas dionisíacas eram para o homem dar vazão aos seus instintos mais selvagens conforme o instinto da Natureza e olvidar as suas tormentas do passado²⁰⁹ por intermédio do prazer proporcionado pelo êxtase. Trata-se da

²⁰⁷ Cf. NIETZSCHE, op. cit., 2005a, p. 11.

²⁰⁸ Cf. NIETZSCHE, op. cit., 2009a, p. 49/50.

²⁰⁹ MACHADO, op. cit., 2017, p. 32, afirma que: “o êxtase dionisíaco produz, enquanto dura, um efeito letárgico que dissipa tudo o que foi vivido no passado: é uma negação do indivíduo, da consciência, do Estado, da civilização, da história. Metamorfoseados em sátiros e silenos, seres da Natureza que são protótipos do homem verdadeiro, os “loucos de Dioniso” desintegram o eu, a consciência, a individualidade e se sentem na verdadeira Natureza”. Desse modo, MACHADO, op. cit., 2017, p. 33, enfatiza que: “A civilização, que é um mundo aparente, fenomenal, é revelada como impostura pela Natureza, pelo núcleo eterno das coisas, pela verdade dionisíaca”. A respeito do conceito de Natureza, ARALDI, Clademir. In: **Dicionário Nietzsche**. Vocábulo sobre **Natureza**. – São Paulo: Edições Loyola, 2016, p. 322, enfatiza que: “[...] o jovem Nietzsche propunha uma concepção *sui generis* de Natureza divinizada por meio de Dioniso. A divindade Dioniso mostra-se como “impulso” e como “fundo” artístico da própria Natureza, cujos poderes titânicos sobressaíam nas

vontade da Natureza e em forma de arte que quer se manifestar no homem para fazê-lo atingir o prazer. Para tanto, é necessário a presença da música dionisíaca, pois ela mobiliza os corpos e dá profundidade para as coisas do mundo. Nessa direção, Nietzsche afirma que “no ditirambo dionisíaco o homem é estimulado até a intensificação máxima de todas as suas capacidades simbólicas”²¹⁰. Além disso, a música dionisíaca tem “o poder comovedor do som e o mundo absolutamente incomparável da harmonia”²¹¹. Tal música sabe penetrar nas formas de sentimento do mundo para entoar cantos de louvores à vida. Nesse sentido, de forma geral, Nietzsche destaca que:

[...] o artista dionisíaco apresentará de modo imediatamente inteligível a essência do fenômeno: ele domina deveras sobre o caos da Vontade ainda não conformada e pode, a partir dele, em cada momento criador, engendrar um novo mundo – *mas também o antigo*, conhecimento como fenômeno. Em sentido derradeiro, ele é músico trágico²¹². (*Itálico do autor*)

Como imitador da Natureza, o artista dionisíaco tem a perspicácia do olhar por saber unir inteligência com sentimento para entender o fenômeno, isso porque ainda não foi dominado pela noção do som da cítara de Apolo, o qual põe medida em tudo. O homem dionisíaco sabe que, por meio do caos, da guerra, cria-se o conhecimento; pela invenção do conhecimento, o homem percebe que é possível criar novas condições de vida.

Sem embargo, para que isso ocorra a Vontade²¹³ enquanto força dionisíaca da Natureza, tem de se manifestar com todo o seu esplendor; pois, como diz Nietzsche, “quanto mais a Vontade está degradada, tanto mais tudo se despedaça em indivíduos isolados, tanto mais egoísta e arbitrário é desenvolvido o indivíduo, tanto mais fraco é o organismo ao qual

festas dionisíacas e nos mitos gregos. Nos gregos, o sátiro configurava a verdade, o núcleo mais íntimo da Natureza, em contraposição à mentira da civilização. Nesse sentido, há ainda uma concepção teleológica de Natureza: equiparada à vontade, a Natureza uma se serve de ilusões do indivíduo para atingir seus alvos. Entretanto, além da crueldade e do retorno ao fundo primordial, através da arte da bela aparência seria possível afirmar a Natureza na multiplicidade de seus fenômenos”.

²¹⁰ Cf. NIETZSCHE, op. cit., 2009a, p. 51.

²¹¹ Cf. NIETZSCHE, op. cit., 2005a, p. 12.

²¹² Cf. Idem, *ibidem*, p. 12.

²¹³ MARTON, op. cit., 2016, p. 422, vocábulo sobre Vontade (*Wille*), destaca que, segundo Nietzsche, existem “duas concepções distintas da vontade: a psicológica e a metafísica. No seu entender, a “teoria psicológica” compreende o ato como consciência necessária da vontade, pois basta querer para agir. Com isso, é levada a postular um sujeito por trás da ação: a ele caberia exercer ou não a vontade e, por conseguinte, realizar ou não o ato. Ao contrário do que supõe a “teoria psicológica”, o sujeito não é o executor da ação e sim o “efeito”. A vontade, atuando em todo organismo, ganha adeptos e esbarra em opositores, depara solicitações que lhe são conformes e outras antagônicas, conjuga-se com os elementos de disposição concordante e vence os que lhe opõem resistência, predomina, enfim, graças ao concerto de pluralidades de impulsos”.

ele serve”²¹⁴. A vontade do indivíduo só tem força quando está em sintonia com a Vontade da Natureza, visto que essa revela a verdade presente no seio da própria Natureza. A sabedoria trágica sempre indica ao homem que a sua grande vontade de viver encontra-se nas experiências dionisíacas que unem o homem à Natureza, tornando-o mais forte pela ação efetiva do prazer.

Os sacerdotes do templo de Delfos, que outrora só conheciam o culto dedicado a Apolo, quando tomaram conhecimento do culto dedicado a Dionísio, segundo Nietzsche, tiveram

Os afetos misturados da maneira a mais estranha, dores despertam prazer, o júbilo arrebatado do peito sons torturados [...] O deus [...] libertou todas as coisas de si mesmas, tudo transmutou. O canto e a mímica das massas assim agitadas, nas quais a Natureza foi dotada de voz e movimento, eram algo de completamente novo e inaudito para o mundo grego-homérico. Para esse mundo, ele era algo de oriental que ele tinha primeiro que dominar, e mesmo dominou, com sua imensa força rítmica imagética, como dominou também, ao mesmo tempo, o estilo do templo egípcio²¹⁵.

A função principal do culto dionisíaco permite os afetos e os sentimentos sofrerem variações, o que é importante para entender que tudo está sujeito ao devir, à transformação. Tudo é acaso. Não temos como fugir de sua crueza, ele sempre nos encontra. Entrementes, no jogo com a embriaguez do culto dionisíaco, os afetos se transmutam, há uma “milagrosa mescla e duplicidade de afetos dos entusiastas dionisíacos”²¹⁶ de forma um tanto estranha aos olhos da racionalidade ou das mensurações apolíneas, pois como entender, por exemplo, um indivíduo sentir alegria na dor? Só a alegria trágica explicaria isso, uma vez que ela, sem medida, é porque é em forma de prazer ou de dor. O homem que vive essa alegria alegra-se pura e simplesmente pelo fato de estar vivo. As suas ações são produzidas em nome da alegria, da afirmação da vida e com o mínimo possível de julgamentos morais, porque reina nela um instinto de vida.

Ademais, percebemos que o deus Dionísio libertou todas as coisas de si mesmas, e tal proposição pode significar muitas possibilidades, todavia ponderamos que, no âmbito humano, pode significar quebrar o princípio da individuação, posto que esse princípio limita o homem à sua vontade para entrar em sintonia com a vontade da Natureza. No culto dionisíaco, o homem associa-se ao poder do Uno originário, que é a Natureza. Nela, o uno e o múltiplo fundem-se em seus acasos para transmutar tudo. O canto e a mímica das massas

²¹⁴ Cf. NIETZSCHE, op. cit., 2005a, p. 12/13.

²¹⁵ Cf. Idem, ibidem, p. 13.

²¹⁶ Cf. NIETZSCHE, op. cit., 2009a, p. 51.

representavam a voz da Natureza, a caravana de Dionísio era algo novo para o mundo grego. Eram os instintos naturais começando a adentrar-se nos espaços de Apolo, e Dionísio, com sua procissão sempre crescente, a exemplo do templo do Egito, onde dominou o estilo, inicia o seu triunfo via canto e dança no mundo grego, fazendo parte do templo de Apolo. Dessa forma, a cabeça de Medusa, condensada simbolicamente nos grandes focos de resistências das artes apolíneas, não conseguiu mais frear os instintos dionisíacos de se inserir na cultura helênica. Ainda a respeito das festas dionisíacas, Nietzsche sublinha que, diferente das festas babilônicas,

[...] as festas dionisíacas dos gregos têm o significado de festividades de redenção do mundo e de dias de transfiguração. Só com elas alcança a Natureza seu júbilo artístico, só com elas o rompimento do *principium individuationis* se converte em um fenômeno artístico. Aquela repugnante beberagem mágica de volúpia e crueldade carecia de força: somente a maravilhosa mistura e duplicidade dos afetos dos entusiastas dionisíacos lembram aquela beberagem – como um remédio nos trazem à memória os venenos mortais – aquele fenômeno, segundo o qual as dores despertam prazer, de que o júbilo arranque do coração sons dolorosos. Da alegria mais elevada soa o grito de espanto ou o lamento nostálgico por uma perda insubstituível. Naqueles festivais gregos prorrompia, por assim dizer, um traço sentimental da Natureza, como se esta soluçasse por seu despedaçamento em indivíduos²¹⁷. (*Itálico do autor*)

De antemão, importa frisar a singularidade das festas gregas dionisíacas no tocante ao seu caráter metafísico, pois, para Nietzsche, somente elas imprimem o significado de festividades de redenção do mundo e de dias de transfiguração, e não mais o estigma de completa beberagem e permissividade sexual. Ao contrário, as festas dionisíacas dos helenos vão além e se transformam em êxtase metafísico para o homem pacificar a sua consciência em relação a uma possível culpa do passado ou a uma perda insubstituível, tornando-o alguém mais leve, reconciliado consigo e com a Natureza.

Dessa forma, o nosso pensador ressalta que, somente nas festas dionisíacas gregas, a Natureza alcança seu júbilo artístico, e o rompimento do *principium individuationis* converte-se em fenômeno artístico, ganhando o reconhecimento de *pathos estético*, porque nessas festas o homem reconhece suas limitações diante da dor e do sofrimento, alinha-se ao ritmo da Natureza e deixa-a aparecer de forma artística e conforme a vontade do Uno primordial. Assim, pela aparência artística, a Natureza sente prazer. Por fim, nas referidas festas, há o reconhecimento da mistura e da duplicidade dos afetos; nelas, os sentimentos, as emoções e

²¹⁷ Cf. NIETZSCHE, op. cit., 2009a, p. 50/51.

os instintos passam a ser vistos como força e manifestação da Natureza, sendo ela própria a grande criadora artística a modelar o homem.

Diante do exposto, o nosso filósofo afirma que “o canto e a linguagem mímica destes entusiastas de duplos sentimentos foram, para o mundo da Grécia de Homero, algo novo e inaudito: e em especial produziu horror e espanto a esse mundo, a *música* dionisíaca”²¹⁸. A música dionisíaca soa estranha aos ouvidos dos homens apolíneos, pois representa os instintos vitais da Natureza. Contudo, os poetas gregos, com muita sutileza e sensualidade, souberam incorporar a força bruta da Natureza, simbolizada na figura do deus Dionísio, o deus de muitas máscaras e de duplos sentimentos, pelo pensamento das artes apolíneas para alcançar um refinamento cultural singular na tragédia se comparado com outras culturas.

A respeito desse casamento idiossincrático entre as artes apolíneas e dionisíacas para formar a tragédia, Roberto Machado destaca: “A arte trágica possibilita [...] a união entre essência e aparência. [...] a tragédia não se limita, como a poesia épica, à aparência: dá uma experiência trágica da essência do mundo”²¹⁹. A partir da ideia de Machado, observamos como Nietzsche desenvolve o seu pensamento sobre a essência e aparência dentro do horizonte da cultura trágica grega e inspirado, outrossim, na filosofia de Arthur Schopenhauer. Primeiramente, ele aponta que

No ditirambo dionisíaco o homem é estimulado à máxima intensificação de todas as suas capacidades simbólicas; algo jamais sentido aspira a exteriorizar-se, a destruição do véu de Maia, a unidade como gênio da espécie, sim, da Natureza. Agora a essência da Natureza deve expressar-se simbolicamente; é necessário um novo mundo de símbolos, todo o simbolismo corporal, não apenas o simbolismo dos lábios, do semblante, da palavra, mas o conjunto inteiro, que move todos os membros. Além disso, de repente outras forças simbólicas da música crescem impetuosamente, em forma de rítmica, dinâmica e harmonia. Para captar esse desencadeamento simultâneo de todas as forças simbólicas o ser humano tem que já ter chegado ao cume da autoalienação que quer expressar-se simbolicamente naquelas forças; o servidor ditirâmico de Dioniso é entendido, pois, somente por seus iguais²²⁰.

Diante da crueza do real, o homem trágico busca se pôr em sintonia com o jogo das festas dionisíacas e tenta encontrar as verdades mais profundas que brotam do seio da Natureza. Assim sendo, observamos que a ortodoxia ritualística de Apolo cede espaço aos rituais dionisíacos, que, alimentados pela união do simbolismo corporal com o simbolismo

²¹⁸ Cf. NIETZSCHE, op. cit., 2009a, p. 51.

²¹⁹ MACHADO, op. cit., 2017, p. 37/38.

²²⁰ Cf. NIETZSCHE, op. cit., 2009a, p. 51/52.

musical dos ditirambos dionisíacos nas festas gregas, permitem o homem romper com o véu de Maia da consciência apolínea e, com efeito, atingir o êxtase por meio da embriaguez dionisíaca, embalada pela música.

Na cultura grega, o ponto culminante de tal êxtase ocorre nas tragédias, onde existe o gozo na contradição²²¹ e a vitória no perecer. A grande capacidade de idealizar e de criar dos poetas trágicos, como reflexo da criação da própria Natureza, foi capaz de promover a mais complexa união entre Apolo e Dionísio como forma de transfiguração artística na tragédia. Na aparência da criação artística, o homem encontra o seu ideal metafísico para enfrentar os seus dramas existenciais.

A arte pela sensação e pela criação é o ponto de apoio do homem para catapultar a realidade nua e crua. Nessa direção, Nietzsche assevera que “nossa salvação não está no conhecer, senão no criar. Nossa grandeza está na aparência suprema, na emoção mais nobre. Se o universo não se importa conosco, temos o direito de depreciá-lo”²²². No jogo do homem com os acasos da Natureza, o homem grego trágico sabe da sua contingência perante a enormidade das forças, onde muitas das quais ele não poderia delir; porém, apesar disso, vê nas artes a possibilidade de construção de uma vida prazerosa, porque tal homem entendia que era pela aparência artística que se dá visibilidade aos sentimentos e às emoções e transfigura-se o lado mais horrível da existência. O que seria da vida do homem sem sensações, emoções, afetos e sentimentos? Conjecturas, não sabemos, mas esse não é nosso foco.

Convém lembrar que o nosso objetivo é analisar como o sensualismo poético se transforma em *pathos dominante* em *O nascimento da tragédia*. Entretanto, para tal empreendimento, temos de levar em consideração as artes apolíneas e dionisíacas, pois nelas o homem trágico grego encontra prazer para seguir vivendo. No tocante a esses dois instintos alinhados nessa obra, percebemos que o nosso filósofo sofre influência de Schopenhauer para a elaboração do seu pensamento em relação ao apolíneo e ao dionisíaco. Nesse sentido, Márcio Silveira ressalta:

²²¹ NIETZSCHE, 2005b, p. 14, 8[2] fragmento do Inverno de 1870-71 – outubro de 1872. A respeito do gozo na contradição, o nosso filósofo começa indagando: “De onde provém o gozo na *contradição*, na essência do trágico? 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. O herói vence ao perecer. A aniquilação do indivíduo como exame da *aniquilação da individuação*, o maior jogo de reflexos. A luta dos indivíduos – fundamento da vontade – suspiro da Natureza”. No tocante à ilusão metafísica da tragédia, observamos que ela não seja tão diferente das outras metafísicas. Nela o que reina é a ilusão de que “o herói vence ao perecer”. Enquanto que na metafísica cristã, por exemplo, o “fiel” chega a morrer por causa de uma ilusão de uma possível “salvação eterna”. A diferença é que o primeiro se apropria duma “metafísica artística” no plano da imanência e o segundo duma “metafísica religiosa” que apregoa uma crença no além-mundo.

²²² Cf. NIETZSCHE, op. cit., 2010, p. 373, Verão de 1872 – Começo de 1873, KSA 19 [125].

Eles seriam, portanto, uma dupla forma pela qual o Uno-primordial se efetiva no mundo da aparência. Daí por que a vontade, no sentido schopenhauriano, ter sido definida como a forma mais geral desse processo; não apenas o binômio Apolo/Representação é tomado como pertencente ao mundo da aparência, mas também aquele outro composto por Dioniso/Vontade. Toda a metafísica de artista (*Artisten-Metaphysik*) e a estética que dela emerge em *O nascimento da tragédia* decorrem dessa dinâmica dos dois impulsos com esse cerne último das coisas que padece de dor e de contradição²²³. (*Itálico do autor*)

Levando em consideração a complexidade da existência enquanto fenômeno estético trágico, verificamos que as tragédias gregas eram talhadas pelos poetas de forma a representar com maestria o casamento do trágico da literatura com o trágico da vida e vice-versa, enaltecendo a importância de a arte ser reflexo e imitação do Uno-primordial²²⁴, de modo que o homem seja, enquanto artista, um imitador da Natureza e identifique o quanto a ilusão e a aparência artística são importantes para afirmação da vida. Por isso, é perceptível que, por meio da arte trágico-dionisíaca, o homem expressa intensamente os seus mais profundos sentimentos de alegria e de tristeza, pois, afinal, tudo aquilo que envolve a existência é parte anelante da Natureza. Trata-se da Natureza enquanto vontade se expressando e sentindo prazer por meio da aparência artística e encontrando uma forma de se transfigurar como imortal. Diante desse quadro, o homem dionisíaco terá suas ilusões e, apesar da sua insignificância no conjunto da Natureza, lutará para imortalizar-se por meio da arte. Em consonância como o exposto, Nietzsche notabiliza que

O filósofo do conhecimento trágico. [...] Trabalha na construção de uma nova vida: restabelece o direito à arte. [...] Para o filósofo trágico o feito de que a metafísica apareça só antropomorficamente completa a *imagem da existência*. Ele não é cético. Aqui se há de criar um conceito: pois o ceticismo não é a meta. O impulso do conhecimento, quando chega a seus limites, se volta contra si mesmo para proceder a *crítica do saber*. O

²²³LIMA, op. cit., 2006, p. 41.

²²⁴ LIMA, op. cit., 2006, p. 43, no tocante à imitação da Natureza como expressão do Uno-primordial, ele ressalta que: “O verdadeiro criador a que se refere Nietzsche é o Uno-primordial, sendo todo o mundo da aparência uma imagem artística dele. Mas essas imagens não existem senão porque delas tem necessidade o verdadeiro existente; nesse mundo ilusório da aparência, o Uno-primordial pode transfigurar aquela dor e contradição que lhe são próprias. Seja como for, o filósofo argumenta que a arte existe justamente porque também o homem percebe que no mundo do vir a ser essa contradição e dor que, no limite, são oriundas de sua visão sobre a destruição de tudo que há. Nesse sentido, o homem, ao fazer arte a fim de avaliar seus tormentos, está vinculado metafisicamente ao Uno-primordial. É, pois, uma necessidade metafísica deste em transfigurar a dor que impede o ser humano a criar o mundo artístico da aparência”.

conhecimento a serviço de uma vida melhor. Incluso se deve *querer a ilusão* – nisso consiste o trágico²²⁵. (*Itálico do autor*)

A exemplo dos gregos apolíneos, também os gregos dionisíacos entendiam que a arte servia como alento para o homem suportar o caráter inalterável do real de uma perda irreparável e também se tornar imortal. Em sua existência, o homem dionisíaco sabe que a vida é carregada de contradições: onde impera alegria existe dor e sofrimento. A contradição pertence à Natureza da vida, cabendo ao homem do conhecimento trágico, pela ilusão, criar os instrumentos artísticos metafísicos e figurativos para dar vazão aos sentimentos que foram encobertos pela consciência reluzente apolínea e, dessa forma, deixar a Natureza se manifestar por intermédio da aparência artística nos gestos e nas palavras em forma de arte. Parafraseando tal ideia, seria a Natureza produzindo arte e a arte contribuindo com a Natureza para essa aparecer. Ou poderia ser: a vida como obra de arte refletindo a beleza mais profunda da Natureza em forma de representação e também para destacar que o sensualismo poético pode se transformar em *pathos dominante*, o que desenvolveremos no capítulo a seguir a partir de *A visão dionisíaca do mundo* (2005a), *Fragmentos póstumos* (2010) e dos parágrafos 4º, 5º, 6º e 7º de *O nascimento da tragédia* (2009a).

²²⁵ Cf. NIETZSCHE, op. cit., 2010, p. 352, Verão de 1872 – Começo de 1873, KSA 19 [35].

Capítulo III

O SENSUALISMO POÉTICO COMO PATHOS DOMINANTE

O sensualismo poético que destacamos até agora como *sentimento dominante* evidencia que o pensamento do jovem Nietzsche em *O nascimento da tragédia*, apesar de sua vasta formação filológica clássica, centrada nos rigores metodológicos acadêmicos, relaciona-se à interpretação de mundo pautada em uma concepção filosófica e artística, a trágica, onde pulsa intuição e poesia em sua construção, até porque o autor entende que, por trás de um problema filológico, há sempre uma concepção filosófica²²⁶ para demarcar peremptoriamente as percepções sobre a vida, posto que, no jogo do homem com o conhecimento, os conceitos, inevitavelmente, fazem parte da vida para auxiliar no balizamento do seu corpo enquanto ser em meio a outros corpos no mundo.

Nesse seguimento, ponderamos que, mesmo as ideias do *primeiro Nietzsche* sendo carregadas de metafísica - principalmente, de metafísica schopenhaueriana da vontade enquanto manifestação da Natureza, de metafísica trágica e de metafísica de artista de Wagner -, essas ideias possuem uma forte intersecção com o mundo da fisiologia, pois tudo ocorre na esfera do corpo, estabelecendo, assim, que o próprio ato de o homem pensar, conhecer,

²²⁶ Na introdução da tradução espanhola da **Correspondencia II / Abril 1869 – Diciembre 1874** (Título original: *SÄMTLICHE BRIEFE*) de Friedrich Nietzsche, 2012, p. 24, a respeito da visão de Nietzsche sobre a filologia, Marco Parmeggiani Rueda, destaca que: “[...] o que está por trás da atividade filológica é sempre uma concepção filosófica do mundo [...]”. Nesse sentido, também Roberto Machado, na introdução do livro **Nietzsche e a polêmica sobre O nascimento da tragédia / textos de Rohde, Wagner e Wilamowitz-Möllendorff**; tradução do alemão e notas de Pedro Süssekind. – Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2005, p. 14/15, enfatiza que: “Nietzsche chega a estabelecer que só quem é filósofo e artista está predestinado a ser filólogo. É que, segundo ele, a compreensão histórica dada pela filologia consiste em interpretar os fatos a partir do classicismo da Antiguidade, com suas leis eternamente válidas e sua superioridade em relação ao mundo moderno. Ora, o classicismo da Antiguidade é, para ele, uma pressuposição filosófica, e implica que, guiado pela filosofia, o filólogo se liberte dos detalhes, considerando as coisas com amplitude, como um todo. O que só se realizará se o filólogo assimilar o ensinamento dos grandes modernos, como Winckelmann, Lessing, Goethe, Schiller, sobre o que é Antiguidade. Assim, o princípio que possibilita a crítica nietzschiana da filologia é que esta não é uma ciência autônoma, devendo estar em constante interação com a arte e a filosofia. Uma filologia puramente científica nos faz perder o “verdadeiro perfume” da Antiguidade. Ao julgar que a filologia tem sido indiferente aos verdadeiros e mais urgentes problemas da vida, e utilizar-se da ciência da Antiguidade para pensar filosoficamente, Nietzsche, já nesse primeiro momento de sua reflexão, é muito mais que um filólogo”. Desse modo, em relação à ideia de que não haja uma filologia pura, concordamos com Machado e em sintonia com o exposto acrescentamos que um dos empreendimentos de Nietzsche em *O nascimento da tragédia* foi tentar unir arte, filosofia e ciência com o intuito de dizer que no campo do conhecimento os conceitos interagem uns com os outros.

desejar e olhar artisticamente o mundo tem uma base fisiológica. Nesse sentido, Nietzsche salienta que

Pensar um *fenômeno artístico sem cérebro* é certamente uma forte antropopatia: porém o mesmo sucede com a vontade, a moral, etc. O desejo não é mais que um excesso de atividade fisiológica que busca descarregar-se e exerce uma pressão que se estende ao cérebro²²⁷. (*Itálico do autor*)

Observamos, desse modo, que as sensações estão no alicerce da ideia de conhecimento para Nietzsche, sem, no entanto, distanciar-se da ideia do conhecimento como a arte de criar metáforas e alegorias, tanto no sentido de se estabelecer um mundo verdadeiro quanto no sentido da mentira; e é aqui que se encaixa a poesia como instrumento metafórico que inventa a nobre mentira²²⁸ para ser o artifício artístico no enfrentamento do desamparo da vida.

Nesse rumo, o homem é levado por suas necessidades e por suas contingências a reconhecer que, no conjunto da existência, a vida é plena de sofrimento e de alegria. Nesse sentido, o homem trágico vive uma plenitude de vida, pois a vida não é só *sofrimento* assim como não é só *alegria*. Desse modo, o desafio constante para o homem é viver esses dois lados da existência na dimensão do seu próprio corpo, levando em consideração que, por mais que ele queira, não possui a capacidade de controlar o tempo, pois esse é irreversível. Além disso, ao que parece, a vida segue sendo trágica porque o homem reconhece a sua finitude e

²²⁷ Cf. NIETZSCHE, op.cit., 2010, p. 364, Verão de 1872 – começo de 1873, KSA 19 [79].

²²⁸ A respeito da “nobre mentira” Nietzsche enfatiza que: “O homem exige a verdade e a produz nas relações morais com os homens, nisso se baseia toda a vida em comum. Se pensam antecipadamente as graves consequências das mentiras recíprocas. Daqui procede o *dever da verdade*. Ao narrador épico lhe é permitido a *mentira*, porque neste caso não se prevê nenhum efeito danino. – Por conseguinte, se permite a mentira quando se considera como algo agradável: a mentira é bela e tem encanto quando não produz dano. É assim como o sacerdote que inventa os mitos de seus deuses: a mentira justifica seu caráter sublime. É extraordinariamente difícil voltar a ressuscitar em nós o sentimento mítico da mentira livre. Os grandes filósofos gregos vivem, todavia, completamente nesta justificativa da mentira. A mentira é permitida aonde não se pode saber nada como verdadeiro. Pelas noites, cada homem se deixa continuamente enganar com mentiras em seus sonhos [...]”. Cf. NIETZSCHE, op.cit., 2010, p. 367, Verão de 1872 – Começo de 1873, KSA 19 [97]. Ademais, ainda no tocante à “nobre mentira”, o autor de *O nascimento da tragédia* destaca que: “[...] Platão necessita da mentira para o Estado. Os gregos se separam da cultura devido à Natureza das seitas. Nós, ao contrário, voltamos à cultura de maneira sectária, buscamos frear de novo no filósofo o conhecimento ilimitado e tratamos de convencê-lo do caráter antropomórfico de todo conhecimento”. Cf. NIETZSCHE, op. cit., 2010, p. 383, Verão de 1872 – Começo de 1873, KSA 19 [180].

seus dramas existenciais, percebendo que não há sentido ou *plano maior para o seu sofrimento*; enfim, o homem sabe que um dia *terá de morrer* e não sabe efetivamente *se existe vida pós-morte*, visto que o que ele sabe é fruto da sua fisiologia, do seu próprio corpo e, portanto, de nenhuma base sobrenatural.

Contudo, apesar disso, o indivíduo que segue vivo e consciente tem de aprender a construir algum artifício no campo da linguagem e do conhecimento para consolá-lo diante da crueza da vida. Assim sendo, salientamos que, diante desse horizonte, buscaremos analisar o sensualismo poético como *pathos dominante* em conformidade com a filosofia trágica de Nietzsche em *O nascimento da tragédia*.

Assim, observamos que as narrativas de nosso filósofo versam predominantemente sobre questões poético-artísticas e têm uma forte intersecção com a cultura trágica dos helenos, que entendiam não ter sentido algumas questões da vida, tais como: a morte, a dor e o sofrimento. Apesar disso, tinham de seguir vivendo. Por esse motivo, ponderamos ser aí entrar a poesia trágica dos antigos poetas gregos como *nobre mentira* para servir de consolo metafísico, a fim de que o homem possa suportar essas três últimas questões existenciais, transformando a poesia em *pathos dominante* por meio tanto da poesia épica quanto da poesia lírica. Em função disso, percebemos que a primeira (a poesia épica) esteja configurada dentro do pensamento artístico apolíneo e a segunda (a poesia lírica), dentro do pensamento dionisíaco.

Diante dessa configuração, obedecendo ao pensamento de Nietzsche em *O nascimento da tragédia*, verificamos que há um casamento idiossincrático dos mundos apolíneo e dionisíaco enquanto invenções dos poetas que souberam equilibrar o *quanta* artístico para criar a tragédia como consolação metafísica (*metaphysische Trost*²²⁹) ou enquanto ilusão para

²²⁹ Cf. MACHADO, op.cit., 2006, p. 238. Também LIMA, op. cit., 2006, p. 54, escreve sobre um “consolo metafísico” (Metaphysischer Trost), se referindo a uma filosofia dionisíaca, onde “[...] Dioniso deve entrar em cena para que uma outra forma de satisfação seja permitida: aquela encontrada no êxtase dionisíaco. É a alegria ante a destruição inexorável do mundo das aparências apolíneas. Apolo prescreveu aos indivíduos as fórmulas para se livrarem dos seus horrores originais. Quando se encontram à beira do precipício, Dioniso deve assegurar-lhe o prazer existente em toda destruição. Perceber esse aniquilamento por trás do mundo dos indivíduos é o que Nietzsche denomina por concepção trágica ou visão dionisíaca do mundo; encontrar aí uma eterna alegria é o que ele entende por consolo metafísico [...]”. Desse modo, acompanhamos Lima e acrescentamos que conforme a rubrica da estética trágica de Nietzsche a arte não tem essência ou aparência “estéril”, ela serve de instrumento de expressão dos afetos e dos sentimentos dos homens relacionados tanto aos horrores quanto às alegrias da existência. A arte estabelece a relação do “interior” do homem com o “exterior”, contudo, ela não pára aí, pela sensação de bem-estar, de completude ou de êxtase consegue romper com o dualismo, produzindo no homem uma unidade idiossincrática e que serve de “consolo metafísico”. Assim, o metafísico está à serviço da vida. O simbólico, as configurações artísticas têm a ver diretamente com a vida do homem e se transformam em alento, em espelho transfigurador da sua cruel realidade.

o homem sentir prazer por meio da embriaguez dionisíaca e, assim, suportar o peso cruel do real.

Ainda nessa direção, o nosso autor enfatiza que “a ilusão é necessária para o ser que sente, para viver. A ilusão é necessária para progredir na cultura”²³⁰. Dessa forma, ponderamos que estudar a tragédia entre várias coisas significa estudar a poesia como ilusão de uma cultura que ajuda o homem a projetar o olhar existencial para o todo, para o coletivo, uma vez que a cosmovisão dos gregos era bastante teleguiada por narrativas poéticas de forma a enaltecer a vida dentro de uma ideia de unidade.

Desse jeito, o poeta era um artista da transfiguração, o seu papel era criar imagens a fim de servir de artifício para o homem dar vazão à sua dor existencial, além de ser alguém visionário e transfigurador do passado, sem deixar de despertar no homem a sensação de pertencer ao mundo no tempo presente. Nessa continuidade, o poeta, com sua capacidade de sentir (sensações), de pensar (razão) e de jogar (intuição) com o metafórico, estabelece a ponte entre pretérito-futuro-presente. Assim, observamos que o poeta era aquele ser que, por meio de sua interpretação, dava nova roupagem aos mitos e criava a ponte entre o individual²³¹ (o apolíneo) e o coletivo (o dionisíaco) na tragédia.

Ademais, notamos que na tragédia as duas divindades artísticas (Apolo e Dionísio), com suas respectivas representações imagéticas e imaginárias, criadas pelos poetas, auxiliavam o homem grego a equilibrar os seus instintos vitais dentro da vontade da cultura helênica. Nesse sentido, Nietzsche enfatiza que

A meta da vontade grega é a exaltação da vontade por meio da arte. Por isso, tinha que se preocupar de que as criações de arte fossem possíveis. Arte é o excesso da força livre de um povo, que não se esgota na luta pela existência²³².

Conforme a filosofia trágica, observamos que a exaltação da vontade por meio da arte ocorre tanto como expressão do sofrimento quanto da alegria. Subjacente a tal questão está o sentimento de plenitude de vida que impulsiona o homem a extrair do sofrimento e da alegria

²³⁰ Cf. NIETZSCHE, op. cit., 2010, p. 360, Verão de 1872 – Começo de 1873, KSA 19 [64].

²³¹ Na visão de Nietzsche, o poeta como ser individual através das suas narrativas busca estabelecer os elos com o universal por meio da ação. Nesse sentido, o filósofo enfatiza que: “Os indivíduos são as pontes sobre as quais se apoiam o devir. Todas as qualidades são originariamente só *ações isoladas* que, frequentemente se repetem em casos semelhantes, terminam por converter-se em costumes. Em toda ação está toda essência do indivíduo, e um costume significa para ele uma transformação específica. Num indivíduo tudo é individual, até a mais pequena célula, quer dizer, participa de todas as experiências do passado. Daí a possibilidade da procriação”. Cf. Idem, op. cit., 2010, p. 384, Verão de 1872 – Começo de 1873, KSA 19 [187].

²³² Cf. NIETZSCHE, op.cit., 2010, p. 157, Final de 1870 – Abril de 1871, KSA 7 [18].

a força para seguir vivendo. Trata-se, provavelmente, de certo aprendizado trágico que remete o homem à arte do bem viver.

Nesse sentido, percebemos que a arte é fruto da abundância de vida para o homem expressar a beleza por vários ângulos, pois a arte é o excesso de força livre de um povo. Todas as imagens e as representações artísticas têm, todavia, de obedecer aos sentidos (ao mundo do olho expresso por meio das artes visuais e ao mundo do ouvido ou do som expresso pela música²³³) e à percepção para manter a ideia de que o corpo é único e diverso, porque, num mesmo corpo, há muitos outros corpos que lutam para se afirmar enquanto expressão da vontade de vida no mundo. No entanto, o mais importante é não perder de vista a ideia de unidade, representada na cultura grega artisticamente. Assim, no período trágico, Machado ressalta que

As forças do homem grego não estavam cindidas, fragmentadas; o grego era um ser uno consigo mesmo e em unidade com a totalidade do mundo. Daí ser apto não só a gozar a felicidade, mas também a suportar a infelicidade, restabelecendo rapidamente de qualquer acidente interior ou exterior²³⁴.

Percebemos que, no começo da citação de Roberto Machado, usa-se o termo *força*, referindo-se implicitamente a instinto; nós optamos, contudo, por acompanhar Andrés Sánchez Pascual, pois, em *O nascimento da tragédia*, versão espanhola, traduz o termo alemão *Trieb* por “instinto” e, conseqüentemente, os termos apolíneo e dionisíaco por

²³³ NIETZSCHE, op. cit., 2010, p. 301/302/303/304/305/306/307, Primavera de 1871, KSA 12 [1], relata sobre a origem da música, estabelecendo que esta faz parte de um mundo sem imagens e que chega até o sentimento do homem por intermédio do ouvido, representando, assim, o espírito artístico dionisíaco. Enquanto o mundo das imagens e das representações, ou seja, o mundo das aparências é capitaneado pelo mundo da visão e que objetiva sempre gerar no homem sensações de prazer e desprazer. Aliás, convém ressaltar, segundo o filósofo que: “Toda a dinâmica dos sons, dos gestos e dos símbolos agem segundo o prazer – desprazer”. Dessa forma, é inteligível que “a dinâmica dos sons, dos gestos e dos símbolos” são coordenadas pelo sensualismo do corpo do homem. Uma vez que a palavra não simboliza nada mais do que representações. Tendo em vista também, segundo o nosso autor, que “nós mesmos e o mundo somos imagens. Não conhecemos a coisa em si”. Além disso, Nietzsche enfatiza que: “O prazer pela aparência não pode gerar de si mesmo o prazer pela não-aparência”. Em relação à poesia o autor de *O nascimento da tragédia* salienta que: “A poesia é a representação dos sentimentos. Todos os sentimentos estão plenos de representação – não existe sentimento em si. [...] os sentimentos servem para simbolizar a música – essa é uma tarefa do poeta lírico. O santuário da música em si não pode ser mostrado, mas somente simbolizado”. Assim, portanto, percebemos que a música não representa sentimentos, não diz nada. O poético é tão somente expressão simbólica. Não há relação necessária entre poesia e música, imagem e som são coisas diferentes. A música é música e a imagem só tem razão de ser enquanto representação simbólica.

²³⁴ Cf. MACHADO, op. cit., 2006, p. 22.

“instintos artísticos”²³⁵. Na mesma direção, segue Luis Enrique de Santiago Guervóz, que, na tradução da maioria dos *Fragmentos póstumos*²³⁶, também versão espanhola (volume I: 1869-1874), traduz os termos apolíneo e dionisíaco como “instinto”. Dessa maneira, também optamos por acompanhar os dois últimos tradutores, porque reconhecemos que no primeiro Nietzsche (1869-1876) ainda não havia a teoria da força, o que só começará a se concretizar a partir de 1881.

Contudo, apesar de não estarmos de acordo com a ideia de *força* de Roberto Machado, gostaríamos de dizer que compartilhamos com o seu pensamento de o povo grego, principalmente, no tocante ao conceito de unidade, enfrentar as adversidades para restabelecer, perante situações tenebrosas, a capacidade de transfigurar o sofrimento e se alegrar, dado que em *Fragmento póstumo*, primavera de 1876, 16 [53], Nietzsche destaca que, “para ver uma coisa por completo, o homem precisa ter dois olhos, um do amor e o outro do ódio”²³⁷. Por analogia, poderíamos conjecturar que, na cultura trágica grega, o homem sentia e entendia o mundo como unidade que se organizava poeticamente entre o apolíneo e o dionisíaco.

Em vista disso, tal unidade representava a máxima plasticidade da arte grega em forma de aparência²³⁸. Em consonância com o exposto por último e com o pensamento trágico de Nietzsche, vale dizer que a arte, criação do homem para enriquecer seus conhecimentos, relacionava-se a seus usos e costumes. Ainda na direção da ideia de unidade, os gregos

²³⁵ Cf. NIETZSCHE, Friedrich. **El nacimiento de la tragedia o Grecia y el pesimismo**. Introducción, traducción y notas de Andrés Sánchez Pascual. – Madrid: Alianza Editorial, 2009a, p. 41. Na nota de número 19, p. 276, alusiva a esta questão Andrés Sánchez traduz o termo alemão “Trieb” por “instinto” e ressalta que: “No que pese os equívocos a que possa dar lugar, traduzo sempre *Trieb* por “instinto”. Nietzsche toma este termo, assim como o de *kunstrieb* (instinto artístico), do vocabulário de Schopenhauer. Sem dúvidas há que se entender “instinto” em um sentido muito amplo [...]”. Ademais, Ivo da Silva Júnior, em seu texto *Em busca de um lugar ao sol / Nietzsche e a cultura alemã*, 2007, p. 21, ressalta que: “Civilização tem comumente para Nietzsche um sentimento negativo em virtude dos limites que ela traria para a livre expressão dos instintos humanos, pois erigiria um corpus normativo, a eticidade do costume (*Sittlichkeit der Sitte*), que alteraria de forma definitiva a “Natureza” do homem”. Logo, o termo mais adequado para se usar seria *Trieb* (instinto), até porque está mais próximo de *Uno* primordial, vontade ou Natureza, algo tão recorrente na filosofia trágica de Schopenhauer e que Nietzsche incorporou. Sendo assim, por exemplo, o dionisíaco era símbolo da vontade presente no “coração da Natureza”.

²³⁶ Cf. NIETZSCHE, Friedrich. **Fragmentos Póstumos** (Título original: *NACHGELASSENE FRAGMENTE*). 2ª Edição. Volume I (1869-1874). Tradução, introdução e notas de LUIS Enrique de Santiago Guervós. – Madrid: Editorial Tecnos (Grupo Anaya, S. A.), 2010.

²³⁷ NIETZSCHE, op. cit., 2005b, p. 52, 16 [53], Primavera de 1876.

²³⁸ Cf. NIETZSCHE, op. cit., 2010, p. 171, Final de 1870 – Abril de 1871, KSA 7 [97]. Em tal aforismo póstumo, convém lembrar que o nosso filósofo não se restringe a descrever somente a unidade entre as artes apolíneas e dionisíacas, mas trata da ideia de unidade entre o cantor, o bailarino e o poeta; coisa importante na construção do drama eminentemente trágico. Pois representa “[...] dionisiacamente a linguagem suprema dos gestos da Natureza inteira [...]”.

preocupavam-se com a beleza e com o conhecimento como unidade idiossincrática, concentrando e assumindo toda a responsabilidade da existência no corpo²³⁹, tendo a vida - já escrevemos anteriormente - como ponto de gravidade.

Nessa direção, o nosso filósofo acentua: “Temos de nos responsabilizar pela nossa existência diante de nós mesmos; em consequência, queremos ser também os timoneiros efetivos de nossa existência e não admitir que ela se equipare a uma causalidade sem pensamentos²⁴⁰”. Diante desse quadro desafiador, a existência é trágica, pois o homem, sendo *unicum*²⁴¹, é irrepetível nesta terra por estar lançado ao vir a ser. E o mais trágico ainda é a ideia de que o indivíduo só tem uma vida e, quando esta aparece, “aparece como dor e contradição²⁴²”. Dessa maneira, dor e contradição sempre aparecem no bojo dos acontecimentos da vida humana, sendo o indivíduo o único responsável a encontrar os artifícios para suportar os fardos da existência, afinal, não é interessante para ele apostar numa causalidade sem pensamentos, visto que, diante do desamparo e da crueldade da vida, até mesmo o pensamento metafísico serve de recurso.

Assim, na busca incessante para amenizar os seus dramas existenciais, o primeiro Nietzsche, apropria-se da metafísica trágica dos poetas e dos filósofos gregos antigos e da metafísica de artista de Richard Wagner. Agora, gostaríamos de apresentar um pouco as características dessas duas metafísicas e da relação de Nietzsche com elas.

3.1 Metafísica trágico-sensualista

²³⁹ MACHADO, op. cit., 2006, p. 119, comentando sobre o trágico em Hegel (mais especificamente sobre As formas das artes) destaca que: “[...] o corpo humano revela o espiritual de modo sensível. O espiritual só se torna sensível, só se manifesta no tempo encarnando-se na figura humana. Se a arte clássica da beleza é o espiritual concreto, esse concreto se encontra na forma humana. Só humanizando o espírito, a arte pode exprimir o espiritual de modo a torná-lo sensível à intuição. O homem é uma forma sensível que exprime uma interioridade na qual o espírito se exprime diretamente”. Dessa maneira, ponderamos que todos os tipos de conhecimentos passam necessariamente pelas mediações do corpo para existir, sendo as sensações os principais pontos de apoio para criações dos homens no bojo da existência. Por isso é que nos propomos a trabalhar sobre o sensualismo poético como pathos dominante em *O nascimento da tragédia* para defendermos a ideia de que as sensações estão na base do pensamento do primeiro Nietzsche. Aqui acompanhamos Roberto Machado quando este puxa para a esfera corporal o “espiritual”, posto que no campo do conhecimento tudo seja antropomórfico e que o próprio conhecimento esteja subordinado ao sensível, à “fisiologia”.

²⁴⁰ Cf. NIETZSCHE, op. cit., 2020, p. 6.

²⁴¹ Idem, ibidem, p. 3, assevera que: “No fundo, todo homem sabe bem que está no mundo somente uma vez, como um *unicum*, e que nenhum acaso tão raro mistura pela segunda vez uma multiplicidade tão maravilhosamente variegada em algo idêntico a ele. Ele sabe disso, mas oculta-o como uma má consciência – por quê? Por medo do vizinho, que exige a convenção e se esconde com ela”.

²⁴² Cf. NIETZSCHE, op.cit., 2010, p. 199, Final de 1870 – Abril de 1871, KSA 7 [172].

A metafísica trágico-sensualista acredita que o sentido da terra - se é que a terra possua algum sentido - está na própria terra, especificamente, nas relações do corpo do homem com os seus semelhantes e com a Natureza; e, dessas relações, o homem cria o mundo e a realidade, principalmente, o mundo do conhecimento para dar sentido à sua existência e às coisas. Assim, a respeito de tal metafísica, no tocante aos valores éticos e estéticos, Nietzsche destaca que “o mundo não pode ser em absoluto melhor do que o homem, pois somente existe como percepção humana”²⁴³. Dessa forma, por analogia, observamos que o sentido da terra e do mundo está na percepção humana, que julga e atribui valor às coisas; e, como arquétipo transfigurador da realidade, Nietzsche toma a filosofia trágica grega, que via, na arte; porém, precisamente, na tragédia, a principal forma de o homem suportar o desamparo, a crueldade da vida e de transfigurar a sua realidade.

Dessa maneira, percebemos que, da cultura grega, o autor de *A visão dionisíaca do mundo* assimila a ideia de cosmovisão da arte, que unia a *metafísica apolínea* à *metafísica dionisíaca*,²⁴⁴ e, de igual modo, a arte à vida, tendo, como ponto máximo de expressão artística, a representação da tragédia, onde se refletiam temores e horrores da existência humana, mas também se falava da alegria que brota do sofrimento. Nesse rumo, reconhecemos que a arte cumpre com seu papel metafísico, qual seja, o de *servir de artifício para auxiliar o homem no convívio com os seus dramas existenciais mais pavorosos e transfigurá-los*. Em consonância com o exposto por último, percebemos que a arte também

²⁴³ Cf. NIETZSCHE, op. cit. 2010, p. 603, Primavera – Verão de 1874, KSA 34 [33].

²⁴⁴ O homem trágico grego sentia na esfera do próprio corpo a experiência da *metafísica apolínea* que lhe dava prazer por meio do olho (da visão ou das artes visuais) e também da *metafísica dionisíaca* que lhe proporcionava gozo através do ouvido (da audição ou da música). Assim, tal homem vivia uma unidade artística e sentia prazer por inteiro. Em contraposição a esse homem está o homem moderno, logo a respeito do último, Nietzsche ressalta que: “[...] o mau hábito moderno de não podermos gozar como homens inteiros: estamos como que despedaçados pelas artes absolutas e só gozamos como pedaços, ora como homens-ouvidos, ora como homens-olhos, etc.”. Cf. NIETZSCHE, op. cit., 2005a, p. 51. Ainda a respeito da ideia de unidade artística vivida pelo homem trágico grego, o nosso filósofo destaca, por exemplo, que: “Os jogos olímpicos reuniram as tribos gregas separadas em uma unidade político-religiosa: o festival dramático equiparava-se a uma festa de reunificação das artes gregas. O modelo dessa festa era dado já naquelas festas dos templos, em que a aparição plástica do deus era celebrada diante de uma multidão devota com dança e canto. Como lá, a arquitetura também configura a moldura e a base por meio da qual a mais alta esfera poética fecha-se visivelmente à realidade. Vemos o pintor ocupado no cenário e toda a sedução de um variegado jogo de cores propagada na pompa do costume. A arte poética se apoderou da alma do todo; mas não novamente como forma poética particular, não como hino no serviço do templo, por exemplo. Aqueles relatos, tão essenciais ao drama grego, do *ângelus* e do *exângelus*, ou das próprias personagens em ação, rementem-nos à epopéia. A poesia lírica tem lugar nas cenas apaixonadas e no coro, e deveras segundo todas as suas gradações, desde a imediata irrupção do sentimento em interjeições, desde a mais terna flor da canção até o hino e o ditirambo”. Cf. NIETZSCHE, op. cit., 2005a, p. 51/52. Dessa forma, observamos que a unidade dramática era mantida pela poesia e isso, ao que parece, só reforça a nossa tese de que o sensualismo poético seja o pathos dominante em O nascimento da tragédia.

possui a força de reconciliar o homem consigo mesmo e com a Natureza, principalmente, quando essa nos leva a considerar que, na ideia da vida como obra de arte, tudo subordina-se à força do acaso, do devir.

Por esta ótica, o homem não tem nenhum objetivo teleguiado por um ser superior, não havendo nada definido: cada ser humano pode se manifestar de várias formas. Aqui não cabe comparação, pois somos seres únicos. No caso, a vida se constitui como um conjunto de experiências extremamente singular. Tais experiências – especificamente, as experiências de dor e de sofrimento – eram representadas na tragédia, dado que se entendia, na cultura helênica, que a dor e o sofrimento eram símbolos imanes da vida. A dor e o sofrimento são, desse modo, importantes para o homem pensar no sentido da vida e recomeçar, levando em consideração que a vida com arte pode se transformar em um misto de arrebatamento, de exaltação e de júbilo, onde tudo tem de se transformar em algo intenso, belo ou sublime.

Sendo assim, alinhados à metafísica trágica de Nietzsche, ponderamos que a vida pode ser codificada como amor ao corpo, à paixão, à percepção, à emoção, à luta, aos sentimentos e à arte como celebração da vida. Percebemos, contudo, que a arte pelo foco da lente do nosso filósofo não é conceitual, mas figurativa, intuitiva, sem deixar de fora a inteligência, visto que essa auxilia o homem por meio da arte a unir o conhecimento de si, do outro e do mundo para fazer sentido viver.

Nessa continuidade, a respeito de uma possível união da intuição com a inteligência no mundo estético, Nietzsche diz, no primeiro parágrafo de *O nascimento da tragédia*, que “teremos ganhado muito para a ciência estética se chegarmos não só à inteligência lógica, mas à certeza imediata da intuição de que o desenvolvimento da arte está ligado à duplicidade do *apolíneo* e do *dionisíaco*”²⁴⁵. Por essa perspectiva, reconhecemos que a estética nietzschiana valoriza tanto a razão quanto a intuição, dando-nos a entender, na verdade, que o pensar e o intuir são atividades que se fazem com o corpo como um todo. Nesse sentido, compreendemos que a arte é para valorizar a vida em todas as dimensões e em todas as suas formas de expressões e, como já nos referimos anteriormente, ela serve para o homem suportar o lado horrível da vida, e a filosofia tem de caminhar na mesma direção.

Dessa forma, a respeito da filosofia, Nietzsche afirma que “é uma grande arte em seus fins e em sua produção [...]. É uma forma de arte poética. Não se pode classificar [...]”²⁴⁶. Em vista disso, ao que parece, o impulso de sua filosofia está na tonalidade poética que o filósofo deposita em seus textos. Nossa hipótese é a de que Nietzsche, mesmo escrevendo em prosa

²⁴⁵ Cf. NIETZSCHE, op. cit., 2009a, p. 41.

²⁴⁶ Cf. Idem, op. cit., 2010, p. 359, Verão de 1872 – Começo de 1873, KSA 19 [62].

em *O nascimento da tragédia* a tessitura da sua obra, tem, como pano de fundo, a poética, uma vez que, tal obra aborda sobre a poesia épica e a poesia lírica.

Nessa direção, ponderamos que o nosso autor sempre manteve relação com a poesia e, em sua juventude, teve contato com a filosofia. Assim, desse misto de poesia e de filosofia, codificado na imagem sempre muito presente que Nietzsche tinha de Heráclito, assevera-se: “Heráclito nunca pode envelhecer. Se trata da poesia além dos limites da experiência, continuação do *impulso mítico*; procede também essencialmente por imagens”²⁴⁷. Convém destacar que Heráclito é um dos filósofos prediletos de Nietzsche, a sua filosofia do devir fez o filósofo alemão perceber que a vida é um fluxo de movimentos constantes, o nascimento e a morte fazem parte deste fluxo. Nada é perene, exceto a eternidade do momento presente de que a beleza da vida está a fluir.

A partir dessa percepção trágica da existência, Nietzsche demonstra o casamento idiossincrático entre a arte apolínea e a arte dionisíaca. Desse jeito, pela ótica do sensualismo, observamos que esses dois instintos artísticos mencionados por último tenham suas formas de expressão no olho e no ouvido. Sendo assim, aparentemente as artes apolíneas têm seu ponto de apoio no *olho*²⁴⁸ (visão) enquanto as artes dionisíacas se apóiam no *ouvido* (audição). Desse modo, portanto, busca-se fazer a aliança artística entre *imagem* e *som* para construir, a partir das artes, uma base metafísica que sirva de refrigério para o homem.

3.2 Metafísica de artista

²⁴⁷ Cf. NIETZSCHE, op. cit., 2010, p. 359, Verão de 1872 – Começo de 1873, KSA 19 [62].

²⁴⁸ A respeito da associação do olho à imagem e do ouvido ao som o autor de *A filosofia na era trágica dos gregos* destaca que: “A *força inconsciente e criadora de formas* mostra-se na *procriação*: aqui atua o impulso artístico. [...] Parece ser o mesmo impulso artístico que obriga o artista a idealizar a Natureza e todo homem a uma contemplação figurativa de si mesmo e da Natureza. Por fim, ele precisa ter dado lugar à construção do olho. O intelecto se mostra como uma *conseqüência* de um aparato em princípio artístico.

O despertar do impulso artístico diferencia as criaturas animais. Não compartilhamos com nenhum animal nossa visão da Natureza como tal, de modo tão artístico. No entanto, há também uma gradação artística dos animais.

Ver as formas é o meio para escapar do constante sofrimento do impulso. Chega-se a ter órgãos.

No lado oposto está o som! Ele não pertence ao mundo das aparências, mas fala do que nunca aparece, eternamente compreensível. Vincula enquanto o olho separa”. NIETZSCHE, op. cit., 2005b, p. 19/20, Verão de 1871 – Primavera de 1872, Fragmento póstumo, 15 [13]. Todavia, apesar do antagonismo do olho com o ouvido, da imagem com o som, pela engenharia dos poetas foi construído o casamento artístico através da tragédia no mundo grego antigo. Coisa que sobremaneira Nietzsche demonstra em *O nascimento da tragédia*.

A metafísica de artista é uma maneira de Richard Wagner depositar especificamente na música sua crença de regeneração da humanidade. Isso, na prática, por parte do autor do *Anel de nibelungos*, desemboca efetivamente na construção de um teatro em Bayreuth, onde o poeta-músico passa a divulgar a sua arte. Tal acontecimento é relatado por Nietzsche em sua obra *Wagner em Bayreuth: quarta consideração extemporânea* (1875). Nela, o nosso filósofo, em tom poético, homenageia o amigo, músico e compositor alemão. Ainda a respeito dessa obra, Anna Hartmann Cavalcanti enfatiza:

Nietzsche procura adotar, em sua interpretação, o ponto de vista do próprio Wagner e, nesse movimento, faz coincidir a sua própria perspectiva com a do compositor. 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 o confronto com a obra teórica e musical wagneriana, e como através desse diálogo surgiu, com clareza cada vez maior, sua própria filosofia²⁴⁹.

Do encontro de Nietzsche com Wagner, destacamos a discussão sobre a relação entre filologia e música, ciência e arte. Entretanto, o que mais saltava aos olhos do jovem filólogo era o fato de Wagner ter uma “profunda paixão pela música e o fascínio pelo mundo sonoro e visual da tragédia grega, que logo se converteu no principal tema de suas conversas”²⁵⁰. Dessa forma, ao que tudo indica, percebemos que o ponto comum entre Wagner e Nietzsche é o da paixão pela cultura helênica, logo o espelho transfigurador do mundo moderno, na visão dos dois teóricos, deveria ser o drama trágico grego. Outro ponto comum entre eles era em relação ao nacionalismo, pois acreditava-se resgatar uma cultura genuinamente alemã e ir suplantando os filisteus da cultura que pensavam que a arte era simplesmente um artigo de moda. Nesse sentido, Cavalcanti destaca que “o nacionalismo desempenhou um papel crucial no projeto wagneriano de uma reforma da ópera, pois através da ideia do renascimento de uma forte cultura popular ele via o fim do público filisteu e a renovação da sociedade como um todo”²⁵¹. Nesse rumo, segundo Cavalcanti (2000), a partir de 1848, sob inspiração do papel da mitologia na arte e na cultura grega, Wagner começou a compor um conjunto de mitos nascidos das tradições do povo alemão, daí surgiu o *Anel de nibelungos*, que teve como título *A morte de Siegfried*. Em tal obra, Wagner direciona a sua crítica à cultura burguesa de sua época, que via, basicamente, tudo como mercadoria, sendo o teatro, para muitos burgueses,

²⁴⁹ CAVALCANTI, Anna Hartmann. In: NIETZSCHE, Friedrich Wilhelm. **Wagner em Bayreuth: quarta consideração extemporânea**. Introdução, tradução e notas de Anna Hartmann Cavalcanti. – Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2009b, p. 15.

²⁵⁰ Cf. CAVALCANTI, op. cit., 2009b, p. 13.

²⁵¹ Cf. NIETZSCHE, op. cit., 2009b, p. 18.

um lugar de negócios. No caso da ópera, essa era vista como entretenimento, por isso Wagner preocupou-se em efetivar algumas mudanças no cenário artístico a partir do seu próprio teatro em Bayreuth, como, por exemplo, “desestimulou o aplauso durante os atos e tomou a decisão de apagar as luzes ao longo do espetáculo, o que impedia os espectadores de ler o libreto durante a ópera, como estavam habituados”²⁵². Além dessas transformações, o próprio Nietzsche destaca mais algumas ideias como foco de resistência ao projeto de instrumentalização da arte moderna:

Bayreuth significa para nós a manhã de consagração no dia da batalha. Não se poderia fazer pior injustiça do que supor que, para nós, trata-se unicamente da arte: como se a arte fosse um remédio ou narcótico, graças ao qual fosse possível se desfazer de todas as outras misérias. Vemos na imagem de obra de arte trágica de Bayreuth justamente a luta dos indivíduos contra tudo o que se apresenta como uma necessidade aparentemente inexorável: contra o poder, a lei, a tradição, a convenção e toda a ordem estabelecida das coisas. Os indivíduos só podem viver uma vida que vale a pena quando amadurecem para a morte e se sacrificam em sua luta pela justiça e pelo amor²⁵³.

Convém dizer, desse modo, que a arte não cumpre pura e simplesmente com o papel de ser remédio ou narcótico, ou então, servir somente de consolo metafísico. A arte associada à vida cumpre com a função político-social de ser revolucionária, no sentido de contribuir com as transformações no espírito do homem e na sociedade. Logo, possivelmente, Nietzsche imagina que o projeto artístico de Bayreuth, proposto por Wagner, deveria estar no restabelecimento de uma cultura geral, onde se prioriza a relação entre arte e vida. Assim, nessa continuidade, para destacar ainda mais um pouco do projeto wagneriano de regeneração da cultura moderna, baseado nas narrativas mítico-populares alemãs e no ideal de cultura trágica grega,

Wagner elabora a ideia de um festival nacional capaz de unir o país em uma comunidade de interesse público. Em *A obra de arte do futuro*, apresentou a proposta da ópera como uma livre associação artística do povo, com o fim de incentivar a formação de uma cultura musical nacional e combater a influência que a ópera franco-italiana exercia, em meados do século, na Alemanha²⁵⁴. (*Itálico do autor*)

Em sintonia com o exposto nesta última citação, ponderamos que a popularização da ópera era uma forma de tentar conciliar poesia e música na composição do drama musical,

²⁵² Cf. CAVALCANTI, op. cit., 2009b, p. 22

²⁵³ Cf. Idem, ibidem, p. 65.

²⁵⁴ Cf. Idem, ibidem, p. 18.

que deveria estar voltado para o todo, assim como era na cultura helênica. Dessa forma, sob inspiração de Schopenhauer e da cultura trágico-grega, Wagner via a possibilidade de, estreitamente, da arte com a vida, ser a base para sua metafísica de artista e, conseqüentemente, presumimos que foi essa uma das principais influências de Wagner em Nietzsche, que auxiliou o jovem filósofo a formatar o seu projeto artístico-trágico como foco de resistência contra a instrumentalização da arte moderna e como consolação metafísica para suportar o desamparo e o lado finito da vida humana, tendo em vista a unidade idiossincrática entre o ser e o pensar.

Nessa direção, Cavalcanti ressalta que “não se trata de pensar o artista unicamente do ponto de vista da obra, mas o artista e a obra do ponto de vista da vida”²⁵⁵. Por isso, chega-se à conclusão de que a vida é o ponto nuclear da filosofia nietzschiana. Ela, o valor maior pela qual o homem sonha e luta pela realização, pois, afinal, a vida humana é um misto de sonho e realidade.

Após apresentar um pouco das três metafísicas mencionadas acima, gostaríamos ainda de dizer que Schopenhauer concebia a vontade como *Una* e que existia independentemente das categorias de tempo-espaço-causalidade, tratava-se da coisa em si, além de abordar a vontade como “dor ou sofrimento primordial”²⁵⁶. Enquanto Wagner, como já destacamos acima, em sua metafísica de artista via nas artes – e, mais especificamente, na música – a possibilidade de regeneração da humanidade. A respeito de Wagner, Nietzsche escreve: “Reconheço a única forma de vida na grega: e considero Wagner como o mais nobre para fazê-la renascer no ser alemão”²⁵⁷. A ideia era fazer uma retomada da cultura trágica dos gregos, resgatando os mitos trágicos sob os efeitos do espírito da música.

À vista disso, seguimos observando que Nietzsche se mantém firme nas suas pegadas para construir uma metafísica trágica. A sua metafísica tem como ponto de apoio as artes como forma de o nosso autor encontrar refrigério para sua melancolia, suas dores e seus sofrimentos. Tratava-se de uma metafísica de artista centrada no sensualismo, onde o filósofo, por meio da *poesia* e da *música*, encontrou a forma de expressão dos seus sentimentos e da sua concepção de mundo.

²⁵⁵ Cf. CAVALCANTI, op. cit., 2009b, p. 23/24.

²⁵⁶ A respeito da “dor e do sofrimento do Uno primordial” podemos observar ainda nos seguintes *Fragmentos póstumos*: Cf. Idem, op. cit., 2010, p. 196, KSA 7 [161]; p. 197, KSA 7 [162]; KSA 7 [165]; p. 198, KSA 7 [167]; KSA 7 [168]. De forma análoga também se pode cf. MACHADO, op. cit., 2006, p. 168/169.

²⁵⁷ Cf. NIETZSCHE, op. cit., 2010, p. 255, U I 4A. 1871, KSA 9 [34].

Assim, diante desse quadro, imaginamos que o filósofo acredita que a vida precisa ser vivida como experiência artística a partir do sensualismo apolíneo e dionisíaco, enquanto proposta de uma redenção da própria vida. Isso, sobremaneira, significa dizer que o Nietzsche da juventude é, na verdade, metafísico. Contudo, a sua metafísica não se distancia dos sentidos, uma vez que os sentidos estão na base do seu pensamento fisiológico e estético. Em síntese, observamos que a sua metafísica une intuição com inteligência a serviço da construção da vida como obra de arte aqui na terra, e não no além-mundo.

Percebemos, dessa forma, que a sua metafísica trágica é imanente, pois se trata de um conhecimento cuja fonte é a fisiologia. O corpo do homem, por meio dos sentidos e da razão, é a medida, e o indivíduo cria o conhecimento para auxiliá-lo a viver, atribuindo sentido às coisas do mundo. Assim, o próprio indivíduo adiciona sentido à sua existência; a objetivação das coisas do mundo por parte do indivíduo, contudo, não corresponde a nenhuma justificativa, em termos gnosiológicos, que não tenha a sua base no humano. Nessa direção, Nietzsche assevera:

Todo conhecimento é um reflexo em formas totalmente determinadas, que não existem de antemão. A Natureza não conhece nenhuma *forma*, nenhuma *dimensão*, mas apenas para quem tem conhecimento as coisas aparecem tão grandes e tão pequenas. O *infinito* na Natureza: ela não tem limites, em lugar algum. Somente para nós existe o finito. O tempo pode ser dividido no *infinito*²⁵⁸. (*Itálico do autor*)

Percebemos, desse modo, que todo conhecimento, seja metafísico, seja não metafísico, tem como base a fisiologia e a criação humana. Nessa direção, Nietzsche destaca que, “para o filósofo trágico, o fato de que a metafísica apareça só antropomorficamente completa a *imagem da existência*”²⁵⁹. Sendo assim, se a metafísica é uma construção antropomórfica, onde se refletem as próprias necessidades humanas, podemos afirmar, ao que parece, que a metafísica trágica de Nietzsche é sensualista, pois tem seu alicerce na fisiologia humana, estritamente, nos sentidos.

Nesse rumo ainda, poderíamos dizer que até mesmo os sonhos como representação do apolíneo e a embriaguez como manifestação do dionisíaco são considerados como estados fisiológicos presentes nos corpos dos homens, além de serem considerados como instintos e reflexos da Natureza. Assim, ponderamos que o apolíneo e o dionisíaco, na verdade, são duas partes conflituosas do mundo artístico; porém, conforme a engenhosidade dos poetas, essas

²⁵⁸ Cf. NIETZSCHE, op. cit., 2005b, p. 24. Também se pode conferir em: NIETZSCHE, op. cit. 2010, p.374, Verão de 1872 – Começo de 1873, KSA 19 [133].

²⁵⁹ Cf. NIETZSCHE, op. cit., 2010, p. 352, Verão de 1872 – Começo de 1873, KSA 19 [35].

partes unem-se em prol da vida e da redenção da própria vida humana pela arte, posto que as artes expressem o refinamento dos sentidos.

Portanto, observamos que Nietzsche se apropriou da *Metafísica da vontade*, de Schopenhauer, que entendia que tanto a vontade quanto a representação tinham como fundamento o corpo do homem. Também faz uso da *Metafísica de artista*, de Wagner, que via na música a possibilidade de regeneração da humanidade e, por fim, toma como referência o pensamento trágico dos antigos poetas e filósofos gregos, incorporando ao seu para formar a sua metafísica trágico-sensualista, que, assim como os gregos, via nas artes a possibilidade de auxílio para suportar o peso da existência.

Dessa maneira, alinhados de certo modo à polifonia do pensamento grego, exclusivamente, da filosofia na era trágica dos helenos, da relação do homem com a Natureza e com a linguagem, o que nos interessa no momento é saber como Nietzsche aborda as questões dos sentimentos e das sensações relacionadas à dinâmica dos *gestos*, do *som* e dos *símbolos* para demonstrar que, além das suas preocupações sobre o *nascimento da tragédia ática*, ele também se preocupou enquanto poeta de como surgiu a poesia. Sobre esta última, iremos acompanhar o seu surgimento, tendo por base a obra de época do nosso filósofo denominada de *A visão dionisíaca do mundo* (2005a), além de nos apropriarmos também de alguns *Fragmentos póstumos* (2010), assim, pois, em ambos os textos, o nosso intuito é analisar e evidenciar como a poética se transformou em *pathos dominante*.

3.3 O sensualismo que possibilitou o nascimento da poética

O sensualismo poético enquanto manifestação dos sentimentos foi algo que sempre acompanhou Nietzsche em seus estudos sobre a cultura grega. Assim, no tempo em que foi professor de filologia na universidade de Basileia, buscou trabalhar os clássicos da literatura helênica, enaltecendo a veia poética dos autores atrelada a uma concepção trágica do mundo. No fundo, quando o filósofo produziu *O nascimento da tragédia*, queria “fazer ver que toda atividade filológica tem que estar sempre impregnada numa concepção filosófica do mundo, em que os frequentes problemas de interpretação e crítica são subsumidos por uma visão artística cuja finalidade não é outra que a de ‘iluminar a própria existência’”²⁶⁰. Desse modo, percebemos que, na obra mencionada um pouco acima, temos a possibilidade de analisar

²⁶⁰ Cf. GUERVÓS, Luis Enrique de Santiago. In: NIETZSCHE, Friedrich. **Fragmentos Póstumos** (Título original: *NACHGELASSENE FRAGMENTE*). 2ª Edição. Volume I (1869-1874). Tradução, introdução e notas de LUIS Enrique de Santiago Guervós. – Madrid: Editorial Tecnos (Grupo Anaya, S. A.), 2010, p. 48.

como ocorreu a gênese da poesia épica e também da poesia lírica como *pathos dominante* sob uma panorâmica dos mitos de Apolo e de Dionísio. Tendo, portanto, como representante da poesia épica, Homero e, da poesia lírica, Arquíloco.

Ainda a respeito da relação de Nietzsche com a cultura trágica, verificamos que ele manteve uma profunda paixão em relação às narrativas poéticas, sendo leitor de Hördelin, Goethe, Schiller e mais os poetas trágicos gregos. Assim, conjecturamos que, a partir do contato do filósofo com a poesia, ele começa a perceber, por exemplo, que, no mundo helênico, o poeta era o grande adaptador do conteúdo mítico-trágico e o responsável pelas variações e integração das partes com o todo na tragédia, tendo em vista, segundo Nietzsche, que “a tragédia original mantém e exige distintas unidades: a da parte lírico-musical, a do relato épico e a das imagens mímicas”²⁶¹. Dessa forma, é de responsabilidade do poeta manter a ideia de unidade no drama por intermédio de suas narrativas poéticas e tem por objetivo expressar, conforme o tempo e o espaço, o sentimento mais adequado, pois, supostamente, o poeta trabalha para o desenvolvimento das boas afecções para que o homem viva bem artística e, politicamente, evitando, assim, a degeneração da cultura. Dessa forma, portanto, o poeta com sua plástica da palavra era o responsável para estabelecer a ponte da arte com a vida, do trágico da vida com o trágico da literatura, fazendo com que a arte cumprisse com sua finalidade metafísica.

Agora, uma vez que relatamos sobre o papel do poeta conforme a filosofia trágica, veremos como a nobre arte poética surgiu e também passou a ser a expressão das sensações e dos sentimentos dos homens. Dessa maneira, no começo de seu texto *A visão dionisíaca do mundo*, Nietzsche destaca que

Tudo o que nós podemos exprimir como característica das diferentes sensações de desprazer são imagens das representações que se tornaram claras por meio da simbólica dos gestos: por exemplo, quando falamos do repentino terror, do “percutir, puxar, estremecer, espetar-cortar-modercoçar” da dor. Com isso parecem ser expressas certas “formas de intermitência” da Vontade, em suma – na simbólica da linguagem do som – a *rítmica*²⁶². (*Itálico do autor*)

²⁶¹ Cf. NIETZSCHE, op. cit., 2010, p. 75, 1. P II 1B Outono de 1869, conforme nota de Guervós, se trata da segunda parte do caderno P II I, de 108 páginas que contém principalmente anotações para GMD (O drama musical grego) e ST (Sócrates e a tragédia), além de alguns esboços e planos, KSA I [54].

²⁶² NIETZSCHE, op. cit., 2005a, p. 35. Além desse pensamento supracitado, pode-se encontrar a ideia semelhante em NIETZSCHE, 2010, op. cit., p. 102, *Fragmento póstumo*, Inverno de 1869 – Primavera de 1870, KSA 3 [19]. Entretanto, em tal fragmento póstumo, o nosso autor enfatiza que: “Os sentimentos são aspirações e representações de Natureza inconsciente [...]”. Contudo, ponderamos que os sentimentos não sejam só da ordem de “Natureza inconsciente”, mas que eles podem ser criados a

No bojo de nossas percepções sobre o corpo dentro do pensamento estético trágico de Nietzsche, reconhecemos a simbólica dos gestos enquanto reflexo do sensualismo e do sentimento do homem, que se apresenta em forma de prazer-desprazer por meio da aparência (*Schein*). No fundo, trata-se da vontade (*Wille*) materializando-se no corpo, que sente e exterioriza pelo gesto seus sentimentos.

Dentro dessa panorâmica, cabe dizer que a linguagem gestual insere-se na vontade, e essa constitui-se na primeira fase de todas as linguagens. Enquanto realidade primeira do homem e conforme seu jogo de necessidade em aplacar seu sofrimento, a vontade vai estabelecendo uma possível comunicação com o real, ou seja, com o corpo do homem. Desse jeito, obedecendo à relação da vontade com o homem, ponderamos que tal comunicação começa pela porta de entrada do corpo, o tato, por meio das ações, por exemplo, de “puxar”, de “espetar”, de “cortar”, de “morder”, de “coçar”, o que revela as manifestações da própria vontade, representadas na extensão do próprio corpo do homem; trata-se do corpo que sente e se posiciona para a ação conforme a necessidade indicada pelos verbos citados um pouco acima, sempre tentando alinhar o corpo aos sentidos e à harmonia da Natureza.

Contudo, podemos observar que Nietzsche parece perceber que, mesmo as coisas, apresentando-se, aparentemente como harmônicas na Natureza, existem formas de intermitência da vontade de como o som se expressa ao ouvido do homem. Por isso, podemos conjecturar: a harmonia encontra-se na Natureza ou na capacidade de o homem mensurar e de organizar a linguagem sonora em ritmos? Na Natureza, pode haver desordem e caos? Para se obter uma determinada resposta a essas indagações, depende muito do ângulo de que se olha.

Assim, pelo foco da lente das artes apolíneas, tudo é manifestado em perfeita harmonia pelas formas, pelos sons e pelas cores, ao contrário, pela ótica da arte dionisíaca difere-se, pois joga com o acaso, com o devir, com o movimento; joga com o contraditório como fazendo parte da essência do trágico. Nietzsche, nessa direção, salienta que “a contradição como essência das coisas se volta a refletir na ação trágica”²⁶³. Dessa forma, ao que parece, a tragédia, enquanto criação dos poetas, é, em sua essência, tentativa de dar conta das contradições da existência ou de elucidar que a vida é trágica, posto que a vida é composta de dor e de sofrimento, mas também de prazer e de alegria. Além disso, é inerente à vida a ideia de renascimentos e de mortes constantes no próprio corpo do homem e, por fim,

partir da consciência do nosso corpo com as coisas, ou seja, da relação do nosso corpo com os objetos através dos sentidos.

²⁶³ Cf. NIETZSCHE, op. cit., 2010, p. 209, Inverno de 1870-1871 – Outono de 1872, KSA 8 [2].

há a morte total do corpo, coisa que sempre incomoda o homem, provocando nele sofrimento. Logo, diante desse quadro, a tragédia tem por finalidade central gerar no indivíduo a *ilusão metafísica* para servir a ele de artifício, a fim de que siga vivendo e realizando-se por meio de suas ações.

Ora, ainda falando da ideia de devir e de movimento, reconhecemos que, assim como a Natureza, o homem sofre transformações. Aqui, do ponto de vista das artes dionisíacas, joga-se com o desamparo e com todas as possibilidades do acaso na Natureza e, inesperadamente, desamparo e acaso constituem a vida do homem trágico, da sua criação no jogo com a Natureza.

Nietzsche ressalta, nesse sentido, que “o homem trágico é a Natureza em sua força suprema de criação e de conhecimento e, por isso, procria com dores”²⁶⁴. Desse modo, apesar da crueldade dos acasos da Natureza, carregada de dores e de sofrimentos por meio da arte dionisíaca, permeada de paixão e de sentimento pela vida, o homem se põe a sentir prazer e se alegrar. Aliás, o homem trágico incorpora as dores e os sofrimentos enquanto partes da existência e consegue, na dinâmica do som da Natureza, extrair as formas sonoras para louvar a vida.

Os instrumentos de sopro e os tambores, nessa direção, soam fortemente para movimentar, em forma de dança, o corpo do homem para prestar louvores ao deus Dionísio, o qual representa a Natureza desmesurada e os instintos mais selvagens dos homens como deus a expressar os sentimentos do próprio coração da Natureza.

Por conseguinte, na concepção de Nietzsche - que em *A visão dionisíaca do mundo* parafraseia Schopenhauer -, percebe-se que tanto a arte apolínea quanto a dionisíaca são manifestações da vontade: esta como reflexo dos instintos mais cruéis e inconscientes da Natureza dos corpos e aquela como bom símbolo do lado mais ordenado da Natureza.

Todavia, percebemos que as artes apolíneas representam o lado mais extrínseco da vontade, a imagem criada da forma mais perfeita possível a partir da *visão*; e, por meio do sentimento, as artes dionisíacas representam o lado mais intrínseco do homem gerado, principalmente, pela *escuta*, porque a arte dionisíaca reflete as verdades mais secretas do homem que brotam do coração da própria Natureza.

Em suma: o lado mais extrínseco da vontade, segundo Nietzsche, “se dá a conhecer em símbolos”²⁶⁵, e o lado mais intrínseco por meio da “simbólica do sentimento”²⁶⁶. Contudo,

²⁶⁴ Cf. NIETZSCHE, op. cit., 2010, p. 140, Setembro de 1870 – Janeiro de 1871, KSA 5 [94].

²⁶⁵ Cf. NIETZSCHE, op. cit., 2005a, p. 35.

²⁶⁶ Cf. Idem, ibidem, p. 35.

segundo a estética trágica do autor de *O nascimento da tragédia*, o que está em jogo é a relação do homem com a aparência. Dessa forma, seguimos observando que “a música pode ser aprimorada como arte da aparência”²⁶⁷, como arte da justa medida apolínea, determinada pelo princípio de individuação. Enquanto na poesia ditirâmbica “o homem não quer se exprimir como indivíduo, mas como homem representante da espécie”²⁶⁸, como alguém que faz parte da força integradora e apaziguadora da Natureza em estado de êxtase.

Assim sendo, o homem dionisíaco, por meio da simbólica do olho, da linguagem do gesto e da sua capacidade de escutar, aprende a se transformar e “passa a falar como *sátiro*”²⁶⁹, ou seja, passa a “expressar-se como um ser genérico. [...] se converte em homem da Natureza entre homens da Natureza”²⁷⁰, de forma lúdica, cantando e dançando sob os efeitos da embriaguez.

Além disso, salientamos que o sátiro é companheiro de Dionísio, alguém que representa as verdades mais profundas da Natureza, mas que também sabe impor leveza à vida e desfruta com intensidade o momento na estrutura do próprio corpo. O fato é que, conforme a filosofia trágica de Nietzsche, o homem dionisíaco, por intermédio da linguagem, aprende a ser simples com as coisas do mundo e se tornar um

[...] ser natural entre outros seres naturais, em gestos e deveras na linguagem dos gestos intensificada, no *gesto da dança*. Por meio do som, porém, ele exprime os mais íntimos pensamentos da Natureza: não somente o gênio da espécie, como no *gesto*, mas o gênio da existência em si, a Vontade se faz aqui imediatamente inteligível. Com o gesto ele permanece dentro dos limites da espécie, portanto dentro dos limites do mundo fenomenal. No entanto, com o som, ele como que dilui o mundo do fenômeno em sua unidade original, o mundo de Maia desaparece diante de seu encantamento²⁷¹. (*Itálico do autor*)

A linguagem dos gestos e da dança é configurada por meio da visão. Desse modo, a visão estabelece individualidade em relação ao mundo exterior, ao passo que, por meio da linguagem sonora, exprimem-se os mais íntimos pensamentos da Natureza e, por conseguinte, ao que tudo indica, os sentimentos mais profundos do homem. Assim, quando a linguagem dos gestos (campo de visão) intensifica-se em sintonia com o som (campo de escuta), o corpo se põe a vibrar, e a dança é iniciada. Nesse momento, o homem dança, mas, junto com ele, dança também a Natureza, e a vontade se faz imediatamente inteligível, pois, ao embalo da

²⁶⁷ Cf. NIETZSCHE, op. cit., 2005a, p. 36.

²⁶⁸ Cf. Idem, ibidem, p. 36.

²⁶⁹ Cf. Idem, ibidem, p. 36.

²⁷⁰ Cf. NIETZSCHE, op. cit., 2010, p. 103, Inverno de 1869-1870 – Primavera de 1870, KSA 3 [21].

²⁷¹ Cf. NIETZSCHE, op. cit. 2005a, p. 36.

junção da linguagem dos gestos e do som, momento em que se transforma em música, a dança é inevitável para gerar o êxtase e, por meio desse, a sensação de pertencimento do homem à Natureza. Assim, rompe-se com o princípio de individualidade e passa-se a pertencer ao gênio da espécie na vontade da própria Natureza, onde há sentimento de plenitude e de unidade. Dessa forma, Nietzsche apresenta o homem submerso na metafísica da vontade e entende que “a arte, como festa jubilosa da vontade, é a mais forte sedutora da vida”²⁷². Apesar de a ênfase ser dada para a arte, convém salientar que os mundos das artes, da história, da ciência e do conhecimento em geral estão sob o domínio da vida, pois a vida, como já escrevemos acima, é o ponto central da filosofia nietzschiana.

Dessa maneira, em conformidade com a filosofia trágica de Nietzsche, que prima pela vida em sintonia com a Natureza, buscar-se-á entender as seguintes indagações: “Quando, porém, chega o homem natural à simbólica do som? Quando a linguagem dos gestos não é mais suficiente? Quando o som se torna música?”²⁷³. Todas as possíveis respostas para essas indagações estão concentradas em uma única passagem: “[...] na *embriaguez do sentimento*: no grito”²⁷⁴. O sentimento dita o ritmo, o grito é o ponto máximo de expressão do sentimento em forma de linguagem do *gesto* e do *som*.

Assim sendo, reconhecemos que o sentimento é sempre mais perspicaz do que o olhar, pois joga com o corpo inserido na condição do momento, enquanto o olhar joga com o simbólico na forma de conceito. Em termos artísticos, contudo, tanto a embriaguez do sentimento quanto o mundo ordenado das imagens e dos “conceitos”²⁷⁵ fazem sentido para o

²⁷² Cf. NIETZSCHE, op. cit., 2010, p. 98, Inverno de 1869-1870 – Primavera de 1870, KSA 3 [3].

²⁷³ Cf. NIETZSCHE, op. cit., 2005a, p. 36.

²⁷⁴ Idem, op. cit. 2005a, p. 37. Em relação até mesmo à origem da linguagem, num *Fragmento póstumo*, op. cit., 2010, p. 101, Inverno de 1869-1870 – Primavera de 1870, KSA 3 [15], Nietzsche relata que: “A *linguagem* nasceu do grito acompanhada de gestos: a essência da coisa se expressa ali com a entonação, a intensidade, o ritmo, com o movimento da boca se expressa a representação concomitante, a imagem da essência, a aparência”.

²⁷⁵ Acreditamos que dentro duma ótica nietzschiana que seja importante dizer o que se entende por “conceito” e também por “sentimento”. Nesse sentido, para esclarecer tais ideias, gostaríamos de citar a nota 63 dos tradutores de *A Visão Dionisíaca do Mundo*, 2005a, p. 37, onde Marcos Sinésio Pereira Fernandes e Maria Cristina dos Santos de Souza, afirmam que tal nota foi baseada no *Fragmento póstumo* 3[15], inverno de 1869-70 – primavera de 1870, Apêndice. A referida nota atesta que: “Com os lábios, a língua, o palato e a garganta nós fazemos os gestos, ou representações acompanhantes, que significam o conceito. O som da palavra – a sua intensidade, a sua gravidade, etc. – significa mais apropriadamente o sentimento, o patos que é veiculado por ela”. (N. do T.). Ora, desse modo, acompanhamos a hermenêutica da nota dos tradutores, pois percebemos que um conceito necessita de “representações acompanhantes”, assim podemos ponderar também que um conceito nunca é sozinho, ele tem a necessidade do auxílio de outros conceitos para existir. Numa relação com o corpo do homem, o conceito é trabalhado por intermédio dos “lábios, língua, palato, garganta, gestos, representações”. Já os sentimentos são representados pelo “som da palavra” emitidos pelo homem.

homem pensar sobre sua existência a partir da linguagem de forma harmônica. Nessa direção, Nietzsche relata:

A mais íntima e mais frequente fusão entre uma espécie de simbólica dos gestos e do som denomina-se linguagem. A essência da coisa é simbolizada na palavra por meio do som e de sua cadência, da força e do ritmo de sua sonorização; a representação paralela, a imagem, o fenômeno da essência são simbolizados por meio do gesto da boca²⁷⁶.

É perceptível a linguagem agregar a dinâmica simbólica do gesto, (representada em imagem pela mediação do olho), e também do som, (representada pelo sentimento intermediado pelo ouvido). Ela (a linguagem) revela a essência das coisas na forma de expressão do instante. Desse modo, a linguagem dita o ritmo do ser, aliás, a própria ideia de ser é ficção, estabelecida pela linguagem. Sendo assim, uma suposta essência da coisa é sempre simbolizada pela palavra, cujo som diz a coisa. A boca é a medida e, com seu gesto, fala das imagens ou das representações.

Nessa continuação, conforme a visão sensualista de Nietzsche, quem fala é o corpo; e, a partir das suas necessidades e contingências, o corpo cria narrativas para representar as coisas do mundo, incluindo, nessas narrativas, a poética. Dessa forma, ao que tudo indica, o mundo é uma composição de narrativas criadas pelo homem para lhe servir de amparo configurativo, simbólico ou conceitual, dado que, segundo Nietzsche,

Os símbolos podem e precisam ser múltiplos; eles crescem, porém, instintivamente e com grande e sábia regularidade. Um símbolo entendido (*gemerkt*) é um conceito: porque ao ser retido na memória o som se esvai completamente, no conceito só é guardado o símbolo da representação paralela. O que se pode designar e diferenciar é o que se “concebe”. A essência da palavra se revela mais clara e mais sensível no símbolo do som em meio à intensificação do sentimento: por isso a palavra tem mais sonoridade²⁷⁷.

A partir da citação acima, percebemos que, diante do desamparo da vida, os símbolos servem para dar suposta proteção ao homem. A ideia de devir constante pode ser desesperadora para o indivíduo; entretanto, na linguagem carregada de sentimentos e de diversos símbolos, o homem encontra sentido e proteção para a sua vida e, quando se trata de vida no campo da linguagem, acreditamos que um dos melhores refinamentos da linguagem é dado pela força do sentimento como expressão poética. É na esfera do sentimento e da poesia

²⁷⁶ Cf. NIETZSCHE, op. cit., 2005a, p. 37.

²⁷⁷ Cf. Idem, ibidem, p. 37.

que o homem acredita saber mensurar com eficácia as coisas e expressá-las em palavras, obedecendo à rítmica musical. Nesse sentido, Nietzsche relata que “a palavra cantada (*Sprechgesang*) é como uma volta da Natureza”²⁷⁸. Em vista disso, a poética cantada, o recitativo, transforma-se em *pathos dominante* e serve como ponte a conduzir o homem à musicalidade da Natureza, uma vez que todos os sons e ritmos presentificam-se na Natureza, cabendo ao homem aprender a mensurá-los por meio de seus sentidos.

Por essa ótica, observa-se a Natureza musical e caberia ao homem entrar em sintonia a fim de sentir sua musicalidade. A Natureza é o manancial dos sons. Por isso, a relação do homem com a Natureza deve ser íntima, dado que todas as vezes que os símbolos banalizam-se e perdem sua força significativa pelo desgasto do uso é para a Natureza²⁷⁹ que o homem deve voltar seu olhar e seu sentimento para poder se retroalimentar. Por causa disso, conjecturamos a Natureza ser a fonte poética inspiradora do homem para criar artisticamente e, por meio da arte, aproximar-se da “pura essência (*Essenz*) da vontade”²⁸⁰, principalmente, por meio da embriaguez dionisíaca. Por essa visão, a embriaguez dionisíaca, sentida no corpo como afeto, torna-se mais clara e estabelece a comunhão entre a *rítmica*, a *dinâmica* e a *harmonia* para a excitação de uma linguagem mais elevada, gerando a possibilidade de construção da poética como expressão do sentimento. Sendo assim, verificamos, por intermédio do pensamento de Nietzsche, que

Na sequência de palavras, portanto por meio de uma cadeia de símbolos, algo de novo e maior deve ser simbolicamente apresentado: a esse nível tornam-se novamente necessárias rítmica, dinâmica e harmonia. Esse círculo mais alto domina agora o círculo mais estreito da palavra isolada: torna-se necessária uma escolha das palavras, uma nova disposição delas, começa a poesia²⁸¹.

A poesia surge quando o homem começa a sequenciar as palavras em cadeia simbólica, onde se leva em consideração a rítmica, a dinâmica e a harmonia como algo novo, destacando a aproximação do círculo mais alto (= rítmica, dinâmica e harmonia) da palavra com a palavra isolada, o que força o homem a escolher uma nova disposição para as palavras dentro da diversidade de símbolos, dando início à poesia. Em outras palavras: a poesia é fruto

²⁷⁸ Cf. NIETZSCHE, op. cit., 2005a, p. 37.

²⁷⁹ NIETZSCHE, op. cit., 2010, p. 101, Inverno de 1869-1870 – Primavera de 1870, KSA 3 [16], destaca que: “O recitativo, é de certa forma, um retorno à Natureza, e sempre o produto de uma excitação superior”. Em vista disso, é que acreditamos que a poética seja o *pathos dominante* na estética do primeiro Nietzsche.

²⁸⁰ Cf. NIETZSCHE, op. cit. 2005a, p. 36.

²⁸¹ Cf. Idem, ibidem, p. 38.

da relação do homem não com a palavra isolada, e sim com a palavra associada ao simbólico, ao metafórico, cuja estética harmoniosa suaviza a existência. Nesse rumo, a poesia, expressão simbólica a selecionar a adequada sonoridade da palavra, externa o sentimento do mundo, unindo intuição e inteligência num só corpo. Trata-se da forma de o homem jogar com a aparência para aprender a conviver com a crueldade do real.

Ademais, a respeito da relação do homem com a sonoridade da palavra, Nietzsche alerta que “a palavra cantada em uma frase não é uma sequência de sons de palavras”²⁸², mas deve ser entendida “como símbolo da representação paralela ou como símbolo da comoção original da Vontade”²⁸³. De tal comoção sentimental, imprime-se o ritmo da poesia, fluindo por dois caminhos: a *epopeia* e a *lírica*, desencadeando, desse modo, a poética como *sentimento dominante* a reinar no território da linguagem, posto que, dessas duas estéticas de expressão poética, surgiram as artes apolínea e dionisíaca na cultura helênica.

Dessa maneira, segundo Nietzsche, o primeiro caminho “conduz à arte plástica”²⁸⁴; e o segundo, à música. Ainda para o autor, “o prazer no fenômeno domina a epopeia, a Vontade revela-se na lírica. Aquela desprende-se da música, esta permanece em ligação com ela”²⁸⁵. Nesse caso, a música desvincula-se da *epopeia*²⁸⁶ enquanto a lírica permanece atrelada à sonoridade, porém algo é certo: por intermédio da epopeia e da lírica, o que reina, na verdade, é o *sensualismo poético como pathos dominante*, porque ponderamos ser a poesia, por meio dos sentidos, a povoar os sentimentos e as emoções dos homens e a preencher seus espaços vazios diante do desamparo da vida.

Desse modo, vejamos agora como a épica torna-se o sentimento dominante para o artista ingênuo, usando como principal referencial teórico o *quarto parágrafo* de *O nascimento da tragédia* (2009a), onde Nietzsche fala do artista ingênuo, do reconhecimento de Dionísio por Apolo e do Uno primordial pelo foco do sensualismo e do prazer. Trata-se do enaltecimento dos sentidos sempre presentes no corpo e do reconhecimento das ilusões como fundamentais à vida.

²⁸² Cf. NIETZSCHE, op. cit., 2005a, p. 38.

²⁸³ Cf. Idem, ibidem, p. 39.

²⁸⁴ Cf. Idem, ibidem, p. 39.

²⁸⁵ NIETZSCHE, op. cit., 2005a, p. 39. Ainda a respeito da epopeia e da lírica, o autor de *O nascimento da tragédia* em um *Fragmento póstumo – Inverno de 1869-1870 – Primavera de 1870*, op. cit., 2010, p. 101, KSA 3 [16], enfatiza que: “Lírica e epopeia: um caminho que conduz ao sentimento e à imagem”. Em vista disso, o sentimento é a marca fundamental das artes trágico-dionisíacas e a imagem como a representação das artes apolíneas. Contudo, ambas as artes objetivam produzir no homem a sensação de gozo e de prazer pela existência. Nesse sentido, algo similar se pode Cf. NIETZSCHE, op. cit., 2010, p. 103, Inverno de 1869-1870 – Primavera de 1870, KSA 3 [20].

²⁸⁶ É importante ressaltar aqui que Nietzsche desvincula o som da cítara de Apolo da epopeia e reconhece a música somente na poesia lírica.

3.4 O sensualismo do artista ingênuo e a épica

A poesia épica como expressão do sensualismo do artista ingênuo é uma maneira de dizer que o corpo se alimenta das ilusões por meio da linguagem, inclusive das ilusões dos sonhos para fazer frente à crueza do real da vida diária. Assim, a arte, por meio da aparência, constitui-se no elemento principal para o homem continuar sonhando e apostando na possibilidade de uma vida melhor²⁸⁷, mesmo sabendo que se trata de uma ilusão e de uma crença metafísica.

Nesse seguimento, o artista ingênuo é um sonhador, como já dissemos anteriormente, ele sabe que aquilo é um sonho, mas, mesmo assim, prefere seguir sonhando, pois “temos de inferir que a visão do sonho produz um prazer profundo e íntimo”²⁸⁸. Dessa forma, em nome do prazer, o artista ingênuo mantém uma estreita relação com o mundo onírico. O prazer que ele sente nos sonhos transforma-se em instrumento para esquecer os acontecimentos terríveis que sucederam durante o dia. Ademais, tal artista é alguém que não se acanha em usar os sentidos em prol da vida e, com perspicácia, aprende a apostar na aparência artística como consolo metafísico.

Assim, em consonância com a rubrica do pensamento do primeiro Nietzsche, imaginamos a vida diária ser apresentada mediante duas partes, a *desperta* e a *sonhadora*. A primeira, segundo o filósofo, constitui-se como “muito mais privilegiada, importante e digna de ser vivida”²⁸⁹, enquanto a segunda apresenta-se como sendo “aquele fundo misterioso do nosso ser do qual nós somos a aparência”²⁹⁰. Ambas as partes, todavia, têm seu ponto de confluência, a sua redenção na aparência prazerosa da Natureza, que é nosso espelho, e revela-se a nós por intermédio dos seus instintos artísticos. Nessa direção, para Nietzsche, cabe destacar:

[...] quanto mais vejo na Natureza aqueles instintos artísticos onipotentes, e neles um desejo ardente de aparência, para conseguir a redenção por meio da aparência, tanto mais empurrado me sinto à conjectura metafísica de que o verdadeiro existente, o Uno primordial, necessita ao mesmo tempo, na medida em que é o eternamente sofredor e contraditório, para sua redenção permanente, a visão extasiante, a aparência prazerosa: nós, que estamos

²⁸⁷ NIETZSCHE, op. cit., 2010, p. 127, Setembro de 1870 – Janeiro de 1871, KSA 5 [25], a respeito dos caminhos tortuosos criados pelo conhecimento do próprio homem, o nosso autor destaca que: “[...] frente a isso, só há salvação na aparência artística”. Posto que a aparência artística seja a única capaz de acolher a “ilusão do conhecimento”, a “ilusão da beleza”, a “ilusão dos ideais”, etc.

²⁸⁸ Cf. NIETZSCHE, op. cit., 2009a. p. 58.

²⁸⁹ Cf. Idem, ibidem, p. 58.

²⁹⁰ Cf. Idem, ibidem, p. 58.

completamente aprisionados nessa aparência e nela consistimos, vemo-nos obrigados a senti-la como o que realmente não existe, isto é, como um contínuo devir no tempo, espaço e causalidade, dito com outras palavras, como realidade empírica. Portanto, se dispensarmos por um momento nossa própria "realidade", se concebermos nossa existência empírica, e também a do mundo em geral, como uma representação do Uno primordial engendrado a cada momento, então teremos que considerar agora o sonho como aparência da aparência e, por conseguinte, como uma satisfação ainda maior do desejo primordial de aparência. Por este mesmo motivo é que o núcleo mais íntimo da Natureza sente aquele prazer indescritível para o artista ingênuo e para a obra de arte ingênua, que também é apenas "*aparência da aparência*"²⁹¹. (*Itálico do autor*)

Verificamos na citação acima que o nosso filósofo na construção de sua metafísica de artista apropria-se de narrativas poéticas, tais como instintos artísticos onipresentes, desejo ardente de aparência, redenção por meio da aparência para afirmar que o verdadeiro existente é o Uno primordial – ele é transformado em uma espécie de entidade metafísica pela tonalidade poética, onde revela o lado mais profundo do ser, a verdade que brota do seio da Natureza como expressão da vontade.

No entanto, se levarmos em consideração o mundo em geral como uma representação do Uno primordial engendrado a cada momento, então teremos de considerar agora o sonho como aparência da aparência. À vista disso, somos motivados a crer que a relação do Uno primordial com o sonho faz parte de uma espécie de simulacro para esse revelar o seu apetite mais elevado por meio do sonho do artista ingênuo e da arte ingênua. Assim, o Uno primordial, o eternamente sofrente, consegue extravasar a sua dor e sentir prazer pela aparência artística.

Por analogia, podemos dizer que a criação do artista ingênuo, por se tratar de a imitação da Natureza ser aparência da aparência, regida pela cultura apolínea dos sonhos, tem o propósito de agradar aos sentidos do homem para esse sentir prazer por meio da imagem, captada pelo órgão da visão, o olho; pois, afinal, toda criação e/ou representação, tanto por parte do Uno primordial quanto do artista ingênuo, é configurada como forma de aparência prazerosa e, de certo modo, isso remete o homem à sua realidade primeva, onde, penetrando no cerne do coração da Natureza, reconcilia-se com a própria Natureza e sente prazer na aparência.

Desse modo, a aparência é o elo de prazer do homem com o mundo. Imitador da Natureza, o artista ingênuo expressa seu maior júbilo na transformação do seu sonho em arte, sabendo não estar jogando somente com a aparência, que provém da representação geral das

²⁹¹ Cf. NIETZSCHE, op. cit., 2009a, p. 58/59.

coisas do mundo, e sim com a aparência da aparência, que é criação artística, instrumento a dar prazer à Natureza e a si próprio.

Sendo assim, em consonância com o pensamento estético-trágico de Nietzsche, objetiva-se equilibrar o fundamento único do mundo, que é a dor primordial com os reflexos da eterna contradição ou o jogo com a aparência, dado que o Uno primordial só pode ser representado de maneira individualizada. Nessa continuidade, percebemos que o artista ingênuo é aquele a transformar os sonhos dos homens em arte e, com isso, viabiliza a manifestação e a divinização do Uno primordial a cada momento em forma de aparência prazerosa. O prazer é, portanto, a teleologia máxima do Uno primordial, assim como pode ser também a finalidade do artista ingênuo e, conseqüentemente, do homem em geral.

Voltando sempre o foco da nossa lente para o sensualismo do artista ingênuo, alinhado ao mundo luminoso apolíneo, que joga com sensualidade e aparência, observamos que o mundo poético épico-apolíneo tem a capacidade de mensurar não só o território da axiologia estética, mas também dos valores éticos. Desse jeito, segundo o autor de *O nascimento da tragédia*, podemos compreender que

Apolo, enquanto divindade ética exige medida dos seus, para poder manter o conhecimento de si mesmo. E assim, a exigência do "conhece-te a ti mesmo" e do "nada em demasia!". Esta marcha era paralela à necessidade estética da beleza, enquanto a presunção e o excesso eram reputados como demônios propriamente hostis, peculiares à esfera não apolínea e, portanto, como qualidades próprias da época pré-apolínea, a época dos titãs e do mundo extra-apolíneo, isto é, o mundo dos bárbaros²⁹².

Na relação da arte com a vida, tudo aquilo que representa desmesura e extrapola as regras de convivência da ortodoxia da cultura helênica tinha de ser alinhado ao âmbito do autoconhecimento apolíneo do nada em demasia para não ser considerado bárbaro. Metaforicamente, o homem tem de se adequar à noção de justa medida para não ser devorado pela esfinge do conhecimento desmesurado e das paixões desenfreadas dos instintos dionisíacos. Entrementes, é perceptível que no mundo titânico e no bárbaro, representados na figura dos heróis apolíneos, reinava a necessidade do espírito da embriaguez dionisíaca para sentir prazer e aplacar a dor da desobediência aos deuses.

Nessa direção, por intermédio do pensamento do jovem Nietzsche, observamos que, em determinados momentos da cultura helênica, o deus das justas mensurações, do princípio de individuação e da bela aparência tem necessidade do lapso da desmesura das festas

²⁹² Cf. NIETZSCHE, op. cit., 2009a, p. 60.

dionisíacas para dar vazão a suas dores e a seus sofrimentos, posto que as festas de Dionísio são eivadas de prazer e de sensibilidade dos homens entre si e com a Natureza. Na prática, trata-se de uma forma de a Natureza revelar suas verdades mais cruéis e profundas ao homem e este sentir prazer por meio da aparência artística, uma vez que o prazer é o foco principal tanto das artes apolíneas quanto das artes dionisíacas.

Entretanto, ponderamos que o prazer seria muito improvável se não existissem os sentidos, e que estes, quando aguçados poeticamente pela linguagem, podem fornecer frutos deliciosos ao corpo do homem, dado que “o canto dos pássaros tem o poder de despertar o espírito dos heróis²⁹³”. Assim, pela dinâmica do som, o herói é seduzido para a prática do prazer no seio da Natureza por meio das artes. A arte é sua salvação, forma transfiguradora da sua dura realidade.

Reconhecemos que a cultura grega trágica, apesar de sua visão apolínea de mundo relacionar-se à noção de medida, de bela aparência, comandada pelo espírito de possível autoconhecimento, tem necessidade da arte dionisíaca, já que aprofunda a realidade pelos sentidos ou pela faculdade do sentir na esfera do instante, uma vez que a vida só é no momento em que o homem a vive. Desse modo, a respeito do reconhecimento e da aceitação da ideia de viver o instante para ser feliz, Nietzsche salienta:

Aquele que não sabe instalar-se no limiar do instante, esquecendo todo o passado, aquele não sabe, como uma deusa vitória, colocar-se de pé uma vez sequer, sem medo e sem vertigem, este não saberá jamais o que é felicidade, e o que é ainda pior: ele jamais estará em condições de tornar os outros felizes²⁹⁴.

Diante desse quadro do portal do instante como sendo a realidade temporal mais interessante para o homem, percebemos que, assim como a vida, é uma manifestação do agora ou a felicidade presente no corpo como expressão dos sentidos para atingir o prazer; pois, na esfera do tempo presente, o homem constrói a sua felicidade e torna os outros felizes. Trata-se da relação do homem com a alteridade para, por meio dos sentidos presentes no corpo, edificar a vida como obra de arte.

Sendo assim, em termos artísticos, os sentidos do homem têm maior visibilidade por meio da amálgama entre Apolo e Dionísio, configurada nas artes apolínea - arte da imagem perfeita, gerada a partir da *visão* - e dionisíaca - arte relacionada ao sentimento por meio da

²⁹³ Cf. NIETZSCHE, op. cit., 2010, p. 70, Outono de 1869, KSA 1[35].

²⁹⁴ Cf. NIETZSCHE, Friedrich. **Escritos sobre história. II Consideração Intempestiva sobre a utilidade e os inconvenientes da História para a vida (1874)**. Apresentação, tradução e notas de Noéli Correia de Melo Sobrinho. – Rio de Janeiro: Ed. PUC-Rio; São Paulo: Loyola, 2005c, p. 72.

audição. Por sua vez, o amalgamento dessas artes na tragédia representa o apogeu cultural dos gregos. Analisando tal união mitológica e artística, observamos que a profundidade do olhar é dada pela perspicácia da escuta dionisíaca como expressão da vontade e do prazer do Uno primordial, daí temos de reconhecer que até mesmo o titânico e o bárbaro, quando envolvidos no êxtase da embriaguez dionisíaca, tinham de

sentir algo mais: sua existência inteira, com toda a sua beleza e moderação, descansava sobre um substrato de sofrimento e de conhecimento, um substrato que mais uma vez lhe foi exposto pelo dionisíaco. E eis que Apolo não poderia viver sem Dioniso! O "titânico" e o "bárbaro" eram, em última análise, uma necessidade, assim como o apolíneo!²⁹⁵

No jogo trágico da vida, existe a necessidade da conjunção de todos os instintos, tanto os titânicos e os bárbaros, prefigurados na ideia de um *pathos dominante* e relacionados aos instintos carnis do homem, quanto os instintos éticos apolíneos, teleguiados pelo imperativo de uma vida comandada pela noção de práticas sem excessos. Todavia, em sintonia com a rubrica do pensamento trágico de Nietzsche, percebemos que o substrato do sofrimento e da morte iguala todos os mortais. Aqui, Apolo, apesar de todo seu esplendor, de sua moderação, sente a necessidade da convivência com Dionísio para suportar o peso da existência diante dos substratos mencionados por derradeiro.

Por conseguinte, diante desse quadro existencial desesperador, o artista trágico ingênuo sabe conjugar todos os instintos desmesurados da Natureza e das paixões humanas, assim como o prazer, a dor e o conhecimento a favor da vida. É perceptível que o *ethos*, o *pathos* e o *gnosiológico* se juntam para se transformarem em sonoridade, é o apolíneo transmutando-se em *pathos dominante* pelo som da cítara (da música épica) quanto pelo som da música lírica.

Embalados pelo sensualismo poético, o *pathos apolíneo*, mesclado pelo *pathos dionisíaco*, tem o intuito de revestir o homem com o vigor instintivo inconsciente a fim de equilibrar a vida e de afirmá-la conforme o sentimento do momento para ele se sentir parte integrante do conjunto da Natureza. Em vista disso, notamos que o homem trágico grego vive a estreitar todos os possíveis abismos entre ele e a Natureza. Tal homem prefere se aproximar e ser um imitador da Natureza ao invés de cultivar um sentimento contrário a ela, ele opta por viver os instintos da Natureza e manter profunda relação com seus arquétipos artísticos, no caso, o apolíneo e o dionisíaco.

²⁹⁵ Cf. NIETZSCHE, op. cit., 2009a, p. 61.

A união desses dois arquétipos instintivos da Natureza, segundo Anna Hartmann Cavalcanti, “significa o fim da separação entre os domínios da arte e da vida, o que implica uma ampliação da experiência de criação artística, entendida não mais como uma atividade isolada, mas como um poder de dar forma, de criar a própria vida”²⁹⁶. Nessa direção, entendemos que a construção da vida como obra de arte é o principal projeto estético-trágico de Nietzsche, que se baseia nas ideias de *essência* e de *aparência* da metafísica schopenhauriana da vontade.

Por esse ângulo, o que resta ao homem trágico é reconhecer que seu papel principal joga com a aparência; nela, Apolo e Dionísio amalgamam-se, aliás, é só na aparência que eles, uma vez amalgamados, manifestam-se. Por causa disso, o homem trágico não busca a verdade ou a beleza em si mesma, externa ao corpo e aos sentidos, porém a busca pela verossimilhança ou pela aparência como forma de relacionar o homem aos costumes. Consequentemente, o poeta trágico grego, diante do quadro artístico existencial de sua época, chega à conclusão de que tanto a representação artística apolínea quanto a dionisíaca importam para a formação da cultura grega, dado que uma é o ponto de equilíbrio da outra.

Nessa continuidade, compreendemos que a arte dionisíaca consegue equilibrar o ímpeto do homem apolíneo em relação à forma e à medida perfeitas, atreladas ao princípio reluzente da razão, deixando-o leve por intermédio do prazer, posto que, quando o corpo tensiona-se por causa da rigidez do conhecimento e de normas sociais, importa aliviá-lo por meio do prazer. Em sequência, a arte apolínea “salvou o grego do êxtase clarividente e da repugnância pela existência – por meio da obra de arte do pensamento tragicômico”²⁹⁷. Desse modo, a arte trágica contribuí com a preservação e com a afirmação da vida por meio da aparência, sendo a poética a estabelecer pelo sentimento o elo entre as artes para favorecer o equilíbrio do homem com ele mesmo e com a Natureza, porque, pela aparência artística, o homem encontra sua redenção.

Dessa maneira, compreendemos que, em busca de redenção, o artista ingênuo apolíneo começa a engendrar sua grande ilusão metafísica: a crença de uma existência melhor. Além disso, o artista ingênuo também acredita em sonhos, em seus projetos como concretização dos sonhos, posto que, segundo Nietzsche,

²⁹⁶ HARTMANN, Anna Cavalcanti. In: NIETZSCHE, Friedrich Wilhelm. **Wagner em Bayreuth: quarta consideração extemporânea**. Introdução, tradução e notas de Anna Hartmann Cavalcanti. – Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2009b, p. 30.

²⁹⁷ Cf. NIETZSCHE, op. cit., 2005a, p. 26.

cada ser vivo não poder ser sadio, forte e fecundo senão no interior de um horizonte determinado; quando não se é capaz de traçar em volta de si um horizonte, quando inversamente se é demasiado egocêntrico para lançar o seu olhar para um horizonte estranho, este se consoma numa apatia ou numa atividade febril, e não tarda a morrer²⁹⁸.

Instinto anímico da Natureza, o sonho motiva o homem a desejar o horizonte e a lutar por sua concretude. O homem, sendo assim, aposta na possibilidade de afastar de si a apatia e de construir uma vida capaz de insuflar o corpo a ter saúde. O artista, nesse sentido, vive os sonhos enquanto manifestação da Natureza e expressa a aparência da arte, o que nos faz observar que a estética do artista ingênuo brota das pulsões da Natureza e de forma inconsciente. Entretanto, trata-se de algo que o artista sente e processa em seu próprio corpo como sensação de bem-estar, algo que desperta paixão e, por meio de sua criação artística, dá amparo metafísico, prazer e refrigério para seguir vivendo no mundo de dor e de sofrimento.

Como exemplo de artista ingênuo imortal, segundo Nietzsche, no quarto parágrafo de *O nascimento da tragédia*, temos Rafael, cuja pintura representou a despotencialização da aparência, que é o processo primordial do artista e da cultura apolínea representar o lado luminoso da existência, sem deixar de mostrar seu lado sombrio e cruel por meio da contradição da existência proposta por Rafael na representação da sua obra de arte, denominada de *Transfiguração*²⁹⁹; nela, o artista convida a visualizar

na metade inferior, com o rapaz possesso, os carregadores e discípulos desesperados, nos mostra o reflexo da eterna dor primordial, fundamento único do mundo: a “aparência” é aqui o reflexo da contradição eterna, mãe de todas as coisas. Dessa aparência eleva-se agora, qual um perfume de ambrosia, um novo mundo de aparência, quase visionário, do qual nada vêem os que ficaram presos na primeira aparência – um luminoso pairar em uma delícia puríssima e em uma intuição sem dor que irradia seu contemplar radiante de olhos bem abertos³⁰⁰.

Rafael aborda a existência ao mostrar o lado da dor e do sofrimento humano como fundamento único do mundo; ele, porém, não se esquece de evidenciar o mundo radiante a ser refletido pela materialização do sonho na pintura como forma de redenção. Como artista ingênuo, ele percebeu que o mais importante é destacar que, da dor e do sofrimento, brota um mundo de aparência fulgurante, regido pela ideia de transfiguração. Aqui, trata-se da redenção metafísica por meio da arte e que não fica presa à primeira aparência, mas, com olhos cada

²⁹⁸ NIETZSCHE, op. cit., 2005c, p. 74.

²⁹⁹ Trata-se de uma pintura de Rafael Sanzio, produzida entre 1517 e 1520 e que se encontra na Pinacoteca do Vaticano.

³⁰⁰ Cf. NIETZSCHE, op. cit., 2009a, p. 59/60.

vez mais abertos, aprofunda o processo de criação por intermédio da intuição sem dor – um mundo supremo de beleza, regido pela aparência artística que possibilita prazer e sensação de plenitude ao homem na forma da expressão do instante, dado que, em sua *II Consideração Intempestiva sobre a utilidade e os inconvenientes da História para a vida*, Nietzsche destaca que “o mundo em cada instante está realizado e alcançou o seu fim”³⁰¹. Dessa maneira, o artista ingênuo trágico, repleto do sentimento poético de plenitude de vida, reconhece o lado tenebroso da existência, mas também o lado da beleza transfiguradora no pulsar do instante, além de perceber o presente como a principal estrutura temporal. Nesse seguimento - e levando-se em consideração a cultura grega sempre atrelada à ideia de Natureza e de unidade -, vai-se do mundo titânico ao mundo luminoso apolíneo e, paulatinamente, incorporou-se também em tal cultura a visão dionisíaca do mundo.

Desse jeito, em busca de uma justificativa para a aparência das coisas, Nietzsche destaca que por trás das aparências apolíneas e dionisíacas “[...] se manifesta a Natureza unitária da vontade, em brilho ofuscante. A ilusão, a alucinação está em seu apogeu”³⁰², pois tudo que é possível representar transforma-se em aparência do Uno primordial como vontade que brota do coração da Natureza não uma aparência instável, e sim uma aparência acompanhada de devir.

A respeito do exposto por último, Nietzsche afirma que “no devir se mostra a Natureza representativa das coisas: não *há* nada, nada é, tudo é devir, quer dizer, é representação”³⁰³. Destarte, ao que parece, podemos enfatizar que no mundo da representação tudo é aparência a se transformar, assim como tudo é antropomórfico, e até mesmo uma suposta projeção da vontade do Uno primordial no mundo fenomênico, em termos de conhecimento, é fruto de uma construção humana.

Nesse sentido, Nietzsche afirma que “há que *demonstrar* que todas as construções do mundo são antropomorfismos: além disso, o são todas as ciências, supondo que Kant tenha razão”³⁰⁴. Em vista disso, seguindo a ideia de que todas as ciências ou de que todos os tipos de conhecimento são antropomórficos, o autor da *Filosofia na era trágica dos gregos* acentua que “não há uma só causalidade da qual não conheçamos a verdadeira essência”³⁰⁵. Contudo, apesar disso, levantamos a hipótese de que o homem não suportaria viver o tempo todo dentro de uma estrutura lógica do real, ou seja, sob a égide de um conhecimento estritamente lógico,

³⁰¹ Cf. NIETZSCHE, op. cit., 2005c, p. 79.

³⁰² Cf. NIETZSCHE, op. cit., 2005a, p. 30.

³⁰³ Cf. NIETZSCHE, op. cit., 2010, p. 206, Final de 1870 – Abril de 1871, KSA 7 [203].

³⁰⁴ Cf. Idem, ibidem, p. 372, Verão de 1872 – Começo de 1873, KSA 19 [125].

³⁰⁵ Cf. Idem, ibidem, p. 372, Verão de 1872 – Começo de 1873, KSA 19 [121].

tendo de ficar a cada momento entendendo e explicando as conexões lógicas de cada coisa ou acontecimento, por isso ele sente a necessidade da *arte* e da *ilusão* para amenizar os seus dramas existenciais no conjunto do seu próprio corpo.

Nesse rumo, Nietzsche assevera que “o *conhecimento sensível* humano culmina seguramente na *beleza* e transfigura o mundo. [...] É necessário *contentar-se* com o mundo intuído artisticamente!”³⁰⁶. Dessa forma, o conhecimento sensível culmina na beleza, sendo a ilusão da beleza umas das formas de transfiguração do mundo e expressão da própria vontade da Natureza por meio do artista ingênuo, que encara a ilusão como parte da vida.

Em consonância com a cultura helênica, a vontade da Natureza ou a representação do Uno primordial chega ao ápice da aparência quando o poeta trágico celebra o casamento dos instintos contraditórios entre as artes apolínea e dionisíaca no teatro. Assim, em forma de representação, Apolo reconhece Dionísio, e Dionísio se serve da máscara apolínea. Simbolicamente, essa união representa a reconciliação do homem com a Natureza em forma de prazer, e este tem seu ponto culminante no êxtase dionisíaco. Diante desse quadro transfigurador, por analogia, o mundo da *physis* entra em sintonia com o mundo da *norma*, da racionalidade e vice-versa. Tudo isso para o homem experimentar, poeticamente, pelo sentimento, pelas sensações, o trágico do mundo natural com o trágico da literatura e fazer frente ao sofrimento e ao medo da morte.

Nessa direção, segundo o nosso filósofo, a ideia é “representar a vida como um sofrimento sem precedente, que produz sempre em cada momento uma forte sensação de prazer, mediante o qual nós, como seres que sentimos, alcançamos certo equilíbrio [...]”³⁰⁷. Como recurso artístico metafísico, a poética é o *pathos dominante* no jogo do homem com a aparência para ele não atribuir culpa ao seu passado, e sim aproveitar a grandeza no eterno pulsar do instante, sendo tal instante regado pela arte visual e pelo som da canção popular e da poesia lírica, cujo sentimento enaltece a vida pelo sensualismo em forma de beleza.

Desse modo, portanto, desenvolveremos, a partir do sexto parágrafo de *O nascimento da tragédia*, um texto que dê conta do sensualismo do artista lírico e da canção popular.

3.5 O sensualismo do artista lírico e a canção popular

O sensualismo é o que prepara o homem para sentir e perceber a canção popular como espelho musical do mundo e a lírica como expressão do sentimento deste mundo, tendo como

³⁰⁶ Cf. NIETZSCHE, op.cit., 2010, p. 376, Verão de 1872 – Começo de 1873 KSA 19 [145].

³⁰⁷ Cf. Idem, ibidem, p. 206, Final de 1870 – Abril de 1871, KSA 7 [202].

substrato ontológico o pensamento dionisíaco. A canção popular, entretanto, ganha mais abrangência quando acontece o casamento artístico entre os pensamentos apolíneo e dionisíaco. Tal casamento, como ressaltamos acima, é fruto das percepções e das sensações do poeta trágico grego, o qual, perante os tremores do sofrimento e da morte, encontra na arte transfiguração para seguir com o propósito de viver, mesmo tratando-se de duas ficções artísticas. Essas duas vertentes também transformam-se em dois estilos de avaliação da existência, tanto pela estética quanto pela ética.

Em relação às vertentes apolínea e dionisíaca, Nietzsche as vê como “instintos artísticos da Natureza”³⁰⁸, os quais se manifestam no mundo por meio do indivíduo e, nesta linha, destaca-se a importância de Arquíloco para a *poesia lírica* e para a *canção popular*, por conseguinte, a união dos instintos artísticos apolíneo e dionisíaco. Nessa direção, nosso autor relata que “no que se refere a Arquíloco, a pesquisa erudita descobriu que foi ele quem introduziu a canção popular (*Volkslied*) na literatura, e que é isso que lhe dá na avaliação geral dos gregos aquela posição única ao lado de Homero”³⁰⁹. Dessa forma, o poeta Arquíloco, na visão de Nietzsche, é posto na cultura grega ao lado de Homero; àquele, atribui-se o feito de introduzir a poesia lírica e a canção popular na literatura, cabendo ressaltar que tanto o apolíneo quanto o dionisíaco são trabalhados plasticamente com muita sensualidade pelos poetas de ambas as estéticas, de forma a inserir frutos sempre novos a partir da recriação dos mitos. Então, devemos ficar atentos para observar quais são esses frutos novos apresentados por cada poeta.

O fruto principal de Homero foi, por meio de seu sensualismo - principalmente da visão -, criar um *epos* capaz de versar sobre os feitos grandiosos dos deuses, dos reis e dos heróis para revelar, por intermédio da arte apolínea e da racionalidade, o lado luminoso da existência, além de evidenciar a importância do onírico para a cultura helênica como manifestação da Natureza.

Assim, resta ao artista apolíneo materializar por meio da arte o que outrora manifestou-se somente como sonho. Desse modo, o foco da lente do olhar do artista apolíneo volta-se para a Natureza e para sua imitação, reconhecendo que a Natureza é a sua musa inspiradora em seu processo de criação. Enquanto o fruto de *Arquíloco*, por meio do seu sensualismo - fundamentalmente da audição -, foi ressaltar o coração, refletido na poesia lírica e na canção popular para auxiliar o homem, por meio da música, a atingir o estado de embriaguez dionisíaca enquanto ápice da manifestação da própria vontade da Natureza. E

³⁰⁸ Cf. NIETZSCHE, op. cit., 2009a, p. 70.

³⁰⁹ Cf. Idem, ibidem, p. 70.

percebe-se isso pela “leitura sem pressa”³¹⁰ deste texto de Nietzsche: *A visão dionisíaca do mundo*.

Cabe ressaltar ainda que a canção popular, um dos elementos dionisíacos centrais, contribuiu para perpetuar o amálgama entre as artes dionisíaca e apolínea na tragédia, visto que, sem música, não há tragédia. A música une todos os sentidos em um único sentido, qual seja, viver a sensação do aqui e agora. Com isso, a canção popular, esse elemento dionisíaco, é uma das artes que mais bem representa o sentimento de um povo; é o espelho musical do mundo para representar tanto as dores e os sofrimentos dos homens quanto suas alegrias e seus louvores à vida em forma de aparência, posto que, para Nietzsche, “o mundo é aparência”³¹¹. Portanto, só resta o mundo da aparência para o homem representar seus sentimentos e percepções da vida no mundo.

Ora, voltando ao foco das ideias dos poetas Homero e Arquíloco, reconhecemos que, apesar da contraposição aparente do pensamento dos dois, há um ponto comum entre eles: a crença de que a Natureza manifesta-se por meio de seus instintos artísticos nos sonhos e na embriaguez dionisíaca. À vista disso, os instintos apolíneos estabelecem a medida e o equilíbrio para o homem estruturar sua vida social, enquanto os instintos dionisíacos são os responsáveis para revelar no homem as paixões e os sentimentos mais profundos associados ao prazer. Não obstante, pela ótica da estética trágica, o homem, para suportar o sofrimento eterno, serve-se dos dois instintos artísticos e encontra o equilíbrio para a sua vida.

Agora, retorna-se ao eixo da canção popular e da poesia lírica para o casamento das artes apolíneas com as artes dionisíacas. Desse jeito, quando se fala, por exemplo, da canção popular segundo a rubrica do primeiro Nietzsche, fala-se da ideia de que o substrato da canção popular é o pensamento dionisíaco. Nesse sentido, o nosso filósofo assevera que

a canção popular é antes de tudo o espelho musical do mundo, a melodia original, que agora busca uma aparência onírica paralela e a expressa na poesia. *A melodia é, pois, o primeiro e universal*, que, por isso, pode suportar em si mesma também múltiplas objetivações, em múltiplos textos. Ela é também, na estima ingênua do povo, mais importante e necessária do que tudo o mais. A melodia gera a partir de si a poesia e retorna continuamente para gerá-la; é isso e nada mais que *a forma estrófica da canção popular* quer nos dizer: um fenômeno que sempre encontrei com espanto, até que finalmente encontrei essa explicação. Quem examinar à luz dessa teoria uma coletânea de canções populares, por exemplo, *A Corneta*

³¹⁰ Menção ao texto de Nietzsche **2º Prefácio** In: NIETZSCHE, Friedrich. **Escritos sobre Educação**. Tradução, apresentação e notas de Noéli Correia de Melo Sobrinho. – Rio de Janeiro: PUC-Rio; São Paulo: Ed. Loyola, 2009c, p. 54, que atesta sobre o leitor ideal nos seguintes termos: “O leitor de quem espero algo deve ter três qualidades: ele deve ser calmo e ler sem pressa, não deve privilegiar a si mesmo e à sua “cultura”, não deve, enfim, esperar por encerrar um quadro de resultados”.

³¹¹ Cf. NIETZSCHE, op. cit., 2010, p. 396, Verão de 1872 – Começo de 1873, KSA 19 [240].

maravilhosa do menino, encontrará inúmeros exemplos de como a melodia, que continuamente está dando luz às coisas, lança em sua volta centelhas-imagens, as quais revelam com sua policromia, com as suas mudanças repentinas, mais ainda, com sua turbulenta precipitação, revelam uma força absolutamente estranha à aparência épica e ao seu tranquilo transcorrer³¹².
(*Itálico do autor*)

Presente na forma estrófica da canção popular com as suas formas, a melodia, segundo Nietzsche, torna-se na visão ingênua do povo, ao que tudo indica, a coisa mais importante; transforma-se em verdadeiro espelho musical do mundo. Não só isso: o filósofo acredita que a poesia foi gerada da melodia universal presente no coração da Natureza, o que significa que a narrativa poética encontra-se em um patamar abaixo da música; sem, contudo, deixar de ser o *pathos dominante*, uma vez que o sentimento geral é coordenado na tragédia pelo poeta.

Diante desse quadro, na cultura grega, por meio dos escritos de Nietzsche, Arquíloco foi o responsável por introduzir na literatura a canção popular e a poesia lírica como elementos centrais do pensamento trágico-dionisíaco. Já na cultura alemã a música lírico-dionisíaca começa a ser representada pelo cancionero popular, denominada *A corneta maravilhosa do menino*³¹³, cujas centelhas de imagens revelam uma força selvagem estranha à ortodoxia da música alemã.

O foco da nossa lente se voltará agora para a poesia da canção popular, uma vez que a música toca na *sensibilidade*, e a poesia entra em cena para falar das *imagens* por meio da linguagem dos sentimentos. Desse modo, percebemos, segundo a rubrica do pensamento de Schopenhauer e de Nietzsche, a criação poética enquanto fruto da melodia da canção popular. Assim, obedecendo à classificação geral das artes de Schopenhauer, a música ocupa o lugar mais elevado, coisa que Nietzsche não arreda das pegadas do seu mestre educador, como podemos observar no texto a seguir:

Na poesia da canção popular vemos, pois, a linguagem fazer um esforço supremo para imitar a música: Daí com Arquíloco começa um novo mundo da poesia, que em seu fundo mais íntimo contradiz o mundo homérico. Com isso sinalamos a única relação possível entre poesia e música, entre palavra e som: a palavra, a imagem, o conceito buscam uma expressão análoga à música e sofrem em si mesmo o poder desta³¹⁴.

³¹² Cf. NIETZSCHE, op. cit., 2009a, p. 70/71.

³¹³ *Des Knaben Wunderhorn*, segundo nota de Andrés Sánchez Pascual, se trata de uma famosa coleção de cantos populares alemães reunida por Ludwig Achim Von Arnim e Clement Brentano, publicada em três volumes em Heidelberg nos anos de 1806-1808. In: NIETZSCHE, Friedrich. **El nacimiento de la tragedia o Grecia y el pesimismo**. Introducción, traducción y notas de Andrés Sánchez Pascual. – Madrid: Alianza Editorial, 2009a, nota 88, p. 283.

³¹⁴ Cf. NIETZSCHE, op. cit., 2009a, p. 71.

De antemão, somos levados a reconhecer que a arte deve imitar a música, principalmente, no que se refere à ideia de harmonia, pois tal ideia apresenta-se em toda arte. Por conseguinte, acreditamos que a linguagem poética deve ser a mais musical possível a fim de conduzir o homem à música universal, dado que, conforme a explicação de Nietzsche, até mesmo o conceito tem de imitar a música; pois, na música, há cadência e harmonia. De forma análoga, no conceito, tem de existir organização das palavras e das ideias para se aproximar da imitação do real e, conseqüentemente, da verdade para ser aceito por uma comunidade filosófica ou científica.

Deliberadamente, reconhecemos que, da proximidade da música com a linguagem, estabelece-se uma relação entre som e palavra, fazendo nascer a poesia. Todavia, importa salientar que a visão de Schopenhauer e Nietzsche é a de que a música ocupa o primeiro mundo, enquanto as outras artes, ocupam o segundo mundo das imagens aparentes. Contudo, segundo Nietzsche,

[...] não é permitido distinguir duas correntes principais na história linguística do povo grego, conforme a língua tenha imitado o mundo das aparências e das imagens, ou o mundo da música. Basta refletir um pouco mais profundamente sobre a diferença que existe em termos de cor, estrutura sintática e vocabulário entre a linguagem de Homero e a de Píndaro para entender o significado dessa antítese; Além disso, ficará palpavelmente claro para nós que entre Homero e Píndaro devem ter ressoado as *melodias orgiásticas da flauta do Olimpo*, que mesmo à época de Aristóteles, em meio a música infinitamente mais desenvolvida, arrastavam os homens a um entusiasmo embriagado, e sem dúvida em seu efeito originário, todos os meios de expressão poética incitaram os contemporâneos a imitá-los³¹⁵.
(*Itálico do autor*)

A visão de nosso autor sobre a poesia da canção popular é a de que, na história linguística do povo helênico, não há separação entre o mundo da aparência, da imagem e o da música. Se, para o filósofo, há relação entre som e palavra, ou seja, entre música e poesia, então o mundo essencial e o mundo da aparência estão em contínua relação por intermédio do sensualismo no corpo do homem, instrumentalizando todos os meios de expressão artística.

Em função disso, ao que parece, tudo se encaminha para o casamento das artes apolínea e dionisíaca na tragédia, posto que, uma vez ressoadas as melodias da flauta de Olimpo, os homens têm os meios de expressão poética incitados, o que os prepara para se unirem à harmoniosa música do Uno primordial, expresso em forma de aparência na embriaguez dionisíaca. Percebe-se que se fala de todos os meios de expressão poética, logo podemos imaginar que se trata das poéticas épica e lírica.

³¹⁵ Cf. NIETZSCHE, op. cit., 2009a, p. 71/72.

Todavia, conforme o sensualismo, o que nos interessa é o efeito catártico gerado na poesia épica por intermédio dos efeitos e das imagens oníricas e, na poesia lírica, a manifestação do sentimento mais profundo por meio do prazeroso êxtase. Diante dessa panorâmica, imaginamos que a poética cumpre com um papel fundamental: estabelecer a ponte da *palavra* com o *som* e, assim, dar sentido ao aparentemente contraditório, por exemplo: sentir prazer na dor ou no sofrimento. O prazer é o foco central, como podemos observar nesta citação: “O belo e a arte têm sua origem na produção direta da maior quantidade e diversidade possíveis de *prazer*”³¹⁶. Do ponto de vista estético, na cultura helênica, tal prazer encontra-se na tragédia, enquanto na cultura moderna percebe-o em uma peça musical.

No entanto, nas duas representações - helênica e moderna -, os movimentos e o colorido dos atos estabelecem-se pelo poeta do som e das imagens sentimentais. Por esse ângulo, Nietzsche salienta:

Este processo pelo qual a música se descarrega em imagens, temos de transpô-lo para uma massa popular no vigor da juventude, linguisticamente criativa, para vislumbrarmos como surge a canção popular estrófica e como a capacidade lingüística inteira é incitada pelo novo princípio de imitação da música³¹⁷.

A novidade que se apresenta como tesouro lingüístico habita na poesia lírica, na condição de “uma fulguração imitativa da música em imagens e conceitos”³¹⁸. Assim sendo, diante de imagens e de conceitos, segundo nosso autor, a música “aparece como vontade”³¹⁹. A partir do pensamento schopenhaueriano entre os conceitos de essência e de aparência, a poesia lírica insere-se nesse contexto. Sobre tal questão, Nietzsche endossa que

Aqui há de se estabelecer uma distinção o mais clara possível entre o conceito de essência e o conceito de aparência (*Erscheinung*): porque, por sua própria essência, é impossível que a música seja vontade, uma vez que, se fosse, teria que ser completamente banido do terreno da arte - a vontade é, com efeito, o não-estético em si -; porém aparece como vontade. Para expressar a aparência da música em imagens, o lírico necessita de todos os movimentos da paixão, desde os sussurros de afetos aos trovões da loucura; Impelido a falar de música com símbolos apolíneos, o lírico concebe a Natureza inteira, e a si mesmo dentro dela, tão-somente como o eternamente querente, desejante, anelante³²⁰.

³¹⁶ Cf. NIETZSCHE, 2005b, p. 66, *Fragmento póstumo* 23 [81] – Final de 1876 – Verão de 1877.

³¹⁷ Cf. NIETZSCHE, op. cit., 2009a, p. 72/73.

³¹⁸ Cf. Idem, ibidem, p. 73.

³¹⁹ Cf. Idem, ibidem, p. 73.

³²⁰ Cf. Idem, ibidem, p. 73.

O pensamento acima nos faz perceber que a essência da música é dionisíaca; e a aparência, apolínea. Por esse motivo, a hermenêutica, em forma de imagens musicais, é sempre apolínea, pois se trata da aparência constituída a partir da linguagem. Entretanto, convém lembrar: o alicerce da aparência, orientado pelo sensualismo, tem como meio de expressão desde o sussurro dos afetos ao trovão das loucuras, posto que o poeta lírico - ou o homem lírico em geral - necessita dos sentidos para jogar com a representação e com a linguagem artística. Desse jeito, acreditamos que o homem, por meio da poesia lírica, consegue o sentimento de pertencimento da Natureza e a percepção de que na Natureza tudo é vontade - ela é o eternamente querente assim como em outros momentos ela tenha sido apresentada como eterno sofrente.

Entretanto, o que nos interessa é a ideia de que vontade e sofrimento têm sensualidade, ou seja, o indivíduo de carne e osso mensura as coisas na esfera corporal, sentindo-se parte anelante da ideia de Natureza. Sendo assim, o homem pelo sentir comunica-se com o mundo e encontra a medida para, por meio da arte, suportar a crueldade do desamparo diante do acaso da Natureza, uma vez que esta é sempre constituída de uma infinidade de movimentos, como podemos observar no pensamento de Heráclito citado por Nietzsche:

Vejo apenas o vir a ser. Não vos deixeis enganar! É devido vossa miopia, e não à essência das coisas, que credes ver no mar do vir a ser e do perecimento alguma terra firme. Vós empregais os nomes das coisas como se tivessem uma rígida duração: mas até mesmo a correnteza, na qual pondeis vossos pés pela segunda vez, não é a mesma que na primeira vez³²¹.

Em vista disso, a estética trágica do autor de *A filosofia na era trágica dos gregos* alinha-se ao pensamento trágico dos antigos poetas e filósofos gregos, que consideravam a vida verdadeiro fluxo do vir a ser, assim como acreditavam expressar na tragédia as vicissitudes humanas e encontrar conforto.

Retornemos ao eixo hermenêutico do aparecimento da lírica musical e poética, que contribui como *pathos dominante* em *O nascimento da tragédia*, posto que tal obra foi construída por Nietzsche sob o olhar e o sentimento das artes apolíneas e dionisíacas para servir ao homem de consolo metafísico. Por esse ponto de vista, na interpretação da música por imagens, a visão apolínea de mundo sempre encontra prazer e sossego na calmaria do deus comedido e plasmador, Apolo. Não obstante, na visão dionisíaca de mundo, segundo

³²¹ Cf. NIETZSCHE, op. cit., 2017, p. 56.

Nietzsche, o prazer ocorre “por *medium* da música”³²², onde o homem “se encontra submetido a um movimento impetuoso e agitado”³²³; entretanto, apesar disso, pelo sentimento, ele mensura o mundo e dá vazão à dor e ao sofrimento dentro das adversidades da existência, visto que

quando o lírico se divisa a si mesmo através desse mesmo *medium*, sua própria imagem se lhe apresenta em estado de sentimento insatisfeito: seu próprio querer, anelar, gemer, grito de alegria é para ele um símile com o que interpreta para si a música. Este é o fenômeno do lírico: como um gênio apolíneo, interpreta a música através da imagem da vontade, enquanto ele próprio, completamente desvinculado da ganância da vontade, é um olho solar puro e imperturbável³²⁴. (*Itálico do autor*)

Tendo por base toda interpretação musical ser sempre apolínea, a música, em sua essência mais pura e pertencente ao coração da Natureza, é dionisíaca, não necessitando de imagens e tampouco de conceitos para existir. Embora, para Nietzsche, a música em sua essência seja a-conceitual, ela tem de conviver com o mundo da representação conceitual; pois, mesmo não gostando de tal mundo, ela “unicamente os *suporta* ao seu lado”³²⁵. Ainda assim, no caso da poesia lírica, temos de reconhecer inevitavelmente que ela só existe a partir do espírito da música, já que a palavra da poética lírica tem de ser a mais musical possível. Nesse seguimento, o nosso autor assevera:

A poesia do lírico não pode exprimir nada que já não esteja, com a máxima generalidade e validade universal, na música que obrigou o lírico a usar uma linguagem figurativa. Com a linguagem é impossível atingir exaustivamente o simbolismo universal da música, precisamente porque esta se refere de maneira simbólica à contradição e à dor primordiais existentes no coração do Uno primordial, e, portanto, simboliza uma esfera que está acima e antes de toda a aparência³²⁶.

A partir dessa citação, reconhecemos a poesia lírica possuir sua estrutura na linguagem, não podendo expressar nada o que já não contivesse no espírito da música universal, por isso esse espírito forçou o lírico a se expressar em linguagem figurada e, como qualquer outra, tal linguagem é incapaz de encontrar e de expressar o simbolismo universal da música, porque, principalmente, a música se refere de maneira simbólica à contradição e à dor no coração do Uno primordial.

³²² Cf. NIETZSCHE, op. cit., 2009a, p. 73.

³²³ Cf. Idem, ibidem, p. 73.

³²⁴ Cf. Idem, ibidem, p. 73/74.

³²⁵ Cf. Idem, ibidem, p. 74.

³²⁶ Cf. Idem, ibidem, p. 74.

Desse modo, a música universal encontra-se acima das aparências, o que nos leva a considerar que mesmo a linguagem poético-lírica, com toda sua eloquência e sentimento, não está à altura de expressar a grandeza e a profundidade da música, posto que a linguagem não pode exteriorizar a interioridade mais profunda da música. Por isso, a linguagem, transformada em órgão e em símbolo da aparência, auxilia o homem no processo de construção da realidade, de forma a criar pela aparência artística um instrumento *metafísico imanente* para esse mesmo homem suportar a crueldade do real.

Nessa direção, vamos apresentar como o poeta fez nascer pela poesia a ideia grega de perfeição em seus graus e de tragédia enquanto *redenção* e o ponto culminante de expressão artística dos gregos no período trágico, além da ideia de tragédia enquanto *pathos dominante* como forma de louvor à vida na própria vida apesar de ser por meio da *ilusão* e da *aparência* artística.

Assim sendo, o tópico seguinte baseou-se na combinação entre o quinto e o sétimo parágrafos de *O nascimento da tragédia*, onde no quinto Nietzsche tem como meta principal estudar a união do “conhecimento do gênio dionisíaco-apolíneo e de sua obra de arte”³²⁷ e explicar o mistério dessa unidade, levando em consideração a abordagem do lírico a partir da metafísica estética. Além disso, destacam-se os elementos que contribuíram para o nascimento da tragédia na cultura helênica, passando inevitavelmente pelas primeiras sementes poéticas até a construção do ditirambo dramático. Dessa maneira, conforme a rubrica do pensamento estético-trágico do filósofo de *A visão dionisíaca do mundo*, conjecturamos que as produções artísticas apolíneas e dionisíacas são bem mais compreendidas por intermédio da intuição poética e/ou do sentimento, dado que a sensibilidade ou os sentidos são a porta de entrada para o estudo e para o entendimento da estética associada ao sentido da vida.

Já no sétimo parágrafo Nietzsche relata sobre a origem da tragédia, abrindo o foco da sua lente para o princípio artístico, uma vez que na tragédia o poeta fazia a engenharia de usar praticamente a arte para suavizar as dores e os sofrimentos do homem. Nessa continuidade, ainda a respeito do embrião da tragédia, o filósofo aderiu à ideia de que “a tragédia surgiu do coro trágico e que em sua origem era unicamente coro e nada mais que coro”³²⁸, sendo o coro a forma de expressão do mais profundo sentimento que brota do coração da Natureza tanto no sentido de revelar o sofrimento quanto na representação e na transfiguração desse sofrimento em alegria. Em vista disso, portanto, o coro dos sátiros era uma forma de o homem não

³²⁷ Cf. NIETZSCHE, op. cit. 2009a, p. 63.

³²⁸ Cf. Idem, ibidem, p. 70.

sucumbir diante da crueldade e dos horrores da existência, de encontrar redenção, conforto metafísico na arte para seguir, em seu próprio corpo, com fé na vida.

3.6 A tragédia como redenção e pathos dominante

Como redenção e como *pathos dominante*, a tragédia, por ser uma forma de o homem falar da arte como aparência e como ilusão necessárias à vida, enaltece a poética e utiliza as artes apolínea e dionisíaca como recurso para enfrentar o desamparo da vida no jogo com a existência e, dessa forma, suportar o sofrimento de sua cruel realidade.

À vista disso, a finalidade central da tragédia é “fazer o espectador aceitar o sofrimento com alegria, como parte integrante da vida, porque o seu próprio aniquilamento como indivíduo em nada afeta a essência da vida, o mais íntimo do mundo, da vontade”³²⁹. Daí, no jogo dos acontecimentos trágicos, há sempre algo de indelével em que existe o “caráter inexorável do vir a ser, em que tudo o que vem a lume perece”³³⁰; sem alterar, no entanto, a vontade geral do mundo.

Contudo, apesar de o homem reconhecer o lado trágico do real, não fica atrelado somente à ideia de morte. Ao contrário, ele fará suas apostas no conhecimento enquanto ilusão e aparência para aguentar o absurdo que é viver desamparadamente; pois, afinal, no caso específico de Nietzsche, o filósofo busca guarida para seus dramas existenciais na filosofia de Schopenhauer, na poesia trágica dos poetas gregos e na música de Wagner, encontrando nisso a base de formação de sua metafísica artística para sentir prazer e seguir vivendo.

A exemplo do autor de *O nascimento da tragédia*, o homem sente a necessidade de uma consolação metafísica; e, nesse rumo, a tragédia cumpre com esse papel redentor, além de cumprir com a ideia de que o homem deve aprender com o sofrimento a ponto de chegar a se alegrar com ele; entender que a dinâmica da vida é um processo de sentir e de perecer conforme os ditames do vir a ser; mostrar que o conhecimento é uma construção antropológica; evidenciar que a tragédia tem uma função educativa que tangencia o espírito e o sentimento do homem para a alegria de uma superabundância de vida na própria vida como expressão do instante.

³²⁹ Cf. MACHADO, op. cit. 2006, p. 237/238.

³³⁰ Cf. LIMA, op. cit., 2006, p. 49.

Em razão disso, ponderamos que a tragédia, pelo olhar de Nietzsche, tinha razão de ser para “produzir alegria”³³¹ e para discutir os problemas da existência humana nas mediações de uma metafísica de artista (*Artisten-Metaphysik*³³²), ou seja, no plano da imanência e em contraposição à ideia de uma metafísica que pensa a existência de um Ser absoluto e Eterno.

Na empreitada da construção de uma metafísica imanente, o filósofo alemão toma o exemplo do poeta trágico grego por ter o mito como pano de fundo e a poesia como articuladora a estabelecer integração das artes na própria tragédia para, por meio do sofrimento, chegar a ponto de sentir prazer e alegria. Contudo, vale destacar que na tragédia tinha-se a sensação e a percepção de uma harmonia, onde tudo relacionava-se ao sentido do corpo no contexto da vontade no coração da Natureza e em relação ao corpus social.

Apesar dessa harmonia, não podemos olvidar que na tragédia havia confrontos da tradição mítica com a vida da *pólis*, e tais confrontos eram refletidos no drama trágico. Dessa forma, pela intuição ou pelo sentimento (*pathos*), o trágico da literatura tem alguma relação com o trágico da existência e, assim, servir de luz na escuridão do sofrimento humano. Algo análogo, metaforicamente falando, aconteceu com Nietzsche em relação a seus dramas existenciais na cultura alemã, onde buscou o renascimento da cultura trágica, levando em consideração os mitos alemães e a música de Wagner para fazer valer a ideia de unidade.

Ademais, o nosso autor mostrou as contradições inerentes à cultura moderna, principalmente, por intermédio dos seus textos de época: *Schopenhauer como Educador / Considerações extemporâneas III* (1874); *David Strauss, o confessor e o escritor / Considerações extemporâneas I* (1873); *Wagner em Bayreuth / Considerações extemporânea IV* (1875); *Sobre a utilidade e os inconvenientes da História para a vida / Considerações extemporânea II* (1874); *Sobre o futuro de nossos estabelecimentos de ensino* (1872); *Sobre verdade e mentira no sentido extra-moral* (1873); *Fragmentos póstumos* (1869-1876).

³³¹ Cf. MACHADO, Roberto. **Nietzsche e a verdade**. – Rio de Janeiro / São Paulo: Paz e Terra, 2017, p. 38/39, ainda a respeito da função da tragédia, Machado destaca que: “Segundo Nietzsche a finalidade da tragédia é produzir alegria. A tragédia, ao mostrar que o destino do herói trágico é sofrer, não produz sofrimento, mas alegria: uma alegria que não é o mascaramento da dor, nem resignação, mas a expressão de uma resistência ao próprio sofrimento. Ideia esboçada por ele nessa época nos termos de uma “metafísica de artista” que pretende conjugar na arte trágica aparência e essência: “A alegria metafísica que nasce do trágico é a tradução, na linguagem da imagem, da instintiva e inconsciente sabedoria dionisíaca: o herói, manifestação suprema da vontade, é negado para o nosso prazer porque é apenas manifestação e porque o seu aniquilamento em nada afeta a vida eterna da vontade”. Representando a luta e a vitória de Dioniso, a tal ponto que todo herói deve ser compreendido como seu substituto, ou sua máscara, a alegria que proporciona a tragédia é o sentimento de que o limite da individualidade será abolido e a unidade originária, restaurada”. Assim sendo, nós acompanhamos Machado na sua hermenêutica, principalmente no tocante à ideia de que a alegria é uma forma de se resistir ao sofrimento e as trevas do “mundo titânico”.

³³² Cf. LIMA, op. cit., 2006, 41.

Contudo, não vamos detalhar agora as considerações de Nietzsche sobre a modernidade em cada um dos textos mencionados por último.

Nada obstante, o que nos interessa no momento, antes de discutirmos mais sobre alguns detalhes do nosso objeto de tese, é apresentar um pouco a relação de Nietzsche com o pensamento trágico grego. A respeito de tal relação, podemos ter uma impressão por meio de um *Fragmento póstumo* – Inverno de 1872-1873, KSA 25 [1], onde o nosso autor se enfatiza que

Devemos nos pôr no lugar do grego na completa manifestação de sua vida, como ator trágico, como cantor, como bailarino, como espectador único, artístico e exigente. Porém se somos capazes de nos incorporar com o pensamento aos gregos, então haveremos quase recriado também a tragédia antiga partindo de nós [...] ³³³.

Olhando para esta última citação, percebemos que o primeiro Nietzsche tinha profunda relação com a cultura trágica dos helenos por meio do pensamento e do sentimento. Assim, o sentimento é a forma mais adequada para o indivíduo se pôr no lugar do outro e incorporar a sua cultura. Dessa forma, conjecturamos que, da idealização da cultura grega, o filósofo apostou na arte trágica como consolo metafísico para suportar dores e sofrimentos.

Em vista disso, em sua singularidade, ele decide transformar sua própria vida em verdadeira obra de arte e em prática prazerosa, acentuando que o prazer é o fim supremo de toda arte, por isso optou por jogar com a beleza por intermédio da poesia e da música, submergidas nas expressões artísticas apolínea e dionisíaca.

Nessa direção, percebemos que a visão nietzschiana da tragédia como redenção é fruto da sua metafísica de artista (*Artisten-Metaphysik*) e tem como pressuposto os instintos artísticos apolíneo e dionisíaco da Natureza como forma de aparência do Uno primordial (*Erscheinung*). Sendo assim, no *Fragmento póstumo* – final de 1870 – abril de 1871, KSA 7 [174], observamos que

o indivíduo é só aparência: quando ele se torna um gênio, ele é então a meta do prazer da vontade. Ou seja, o Uno primordial, que sofre eternamente, intui sem dor. Nossa realidade é por um lado a do Uno primordial, a daquele que sofre: por outro lado a realidade como representação daquele. – Aquela auto-superação da vontade, aquele renascimento, etc., são possíveis, porque a vontade mesma não é outra coisa senão aparência, e somente nela encontra o Uno primordial uma aparência [...] ³³⁴.

³³³ Cf. NIETZSCHE, op. cit., 2010, p. 449.

³³⁴ Cf. Idem, ibidem, p. 200.

Por meio da citação acima, verificamos nas aparências artísticas que o Uno primordial encontra alívio para sua dor e contradição. Contudo, mesmo em se tratando de uma metafísica artística da vontade, percebemos no mesmo aforismo que Nietzsche escreve claramente: “Quanto mais profundamente penetre nosso conhecimento no ser primordial – que nós *somos* – tanto mais se produz também em nós a intuição pura do Uno primordial”³³⁵. Assim, ao que parece, a aparência é a única forma do homem ser e se manifestar. Nesse sentido, de maneira análoga, o autor de *O nascimento da tragédia* salienta que “a projeção da aparência constitui o processo artístico primordial. Tudo que vive, vive na aparência. A vontade pertence à aparência”³³⁶, tendo na figura do poeta-artista o organizador das manifestações artísticas apolínea e dionisíaca, que formaram a tragédia, sendo esta, na cultura helênica - como já destacamos anteriormente -, o ponto culminante de aparência artística, servindo de elemento catártico para o homem transfigurar a sua dura realidade.

Levando em consideração o exposto por último, antes de avançarmos na discussão da tragédia como redenção e *pathos dominante*, queremos delinear quais foram os fundamentos que possibilitaram o nascimento da tragédia entre os gregos. Nesse rumo, Nietzsche indica que o primeiro embrião foi a *poesia grega*, criada por Homero e Arquíloco, e o nosso filósofo em uma linguagem recheada de poesia enaltece os dois poetas, ressaltando que “só esses dois devem ser considerados por Naturezas iguais e plenamente originais, dos quais segue fluindo uma corrente de fogo sobre toda a posteridade grega”³³⁷. Dessa forma, observamos que a posteridade da cultura grega baliza-se a partir das concepções mítico-poéticas dos gênios apolíneo e dionisíaco, configuradas na poesia de Homero e de Arquíloco enquanto ilusões e aparências que ajudam o homem em suas vicissitudes e representações a viver bem na *pólis*, posto que “o homem é uma representação que nasce a cada momento”³³⁸. Por isso, os mitos eram recriados constantemente pelo poeta trágico para refletir o *vir a ser* presente no bojo da existência corporal do homem por meio do sensualismo, uma vez que pelos sentidos o homem experimenta o vivido.

Na continuidade dos fundamentos que contribuíram para o nascimento da tragédia, destacamos as poesias épica e lírica. Como representante da primeira, temos Homero – “o velho sonhador absorvido em si mesmo, o tipo de artista [...] ingênuo”³³⁹, sempre muito colado à imitação da Natureza como manifestação onírica e, por outro lado, representando a

³³⁵ Cf. NIETZSCHE, op. cit., 2010, p. 200.

³³⁶ Cf. Idem, ibidem, p. 198, Final de 1870 – Abril de 1871, KSA 7 [167].

³³⁷ Cf. NIETZSCHE, op. cit., 2009a, p. 63.

³³⁸ Cf. NIETZSCHE, op. cit., 2010, p. 201, Final de 1870 – Abril de 1871, KSA 7 [175].

³³⁹ Cf. NIETZSCHE, op. cit., 2009a, p. 63.

segunda, temos Arquíloco, o “belicoso servo das musas selvagemmente arrastado pela existência”³⁴⁰. Por sua vez, o segundo poeta para Nietzsche contraria a legenda do pensamento artístico moderno, pois atestava que

[...] conhecemos o artista subjetivo somente como um mau artista, e em todas as espécies e níveis de artes exigimos, antes de mais nada a vitória sobre o subjetivo, a redenção do “eu” e o silenciamento de todas as vontades e caprichos individuais. Além disso, se não houver objetividade, se não houver contemplação pura e desinteressada, nunca poderemos acreditar jamais na produção verdadeiramente artística³⁴¹.

Apesar deste protótipo estético citado acima, o poeta Arquíloco apresenta-se como artista subjetivo, pois fala do eu, de suas paixões e desejos. No entanto, isso não reflete tão somente o lado instintivo da concupiscência da carne do poeta isoladamente. Trata-se de algo presente no coração da Natureza como gênio do mundo. Aquilo que aparentemente seria o homem individual transforma-se na *espécie* dentro do conjunto da Natureza. De certo modo, metaforicamente, o eu de Arquíloco não é externado, e sim o eu da Natureza ou do Uno primordial em forma de sentimento a se manifestar por meio do corpo do poeta como gênio da espécie. Assim, o sentimento lírico da Natureza expressa-se por meio das narrativas do poeta. Desse modo, a poética torna-se o *pathos dominante* a refletir no comportamento dos homens. Contudo, a empreitada mais importante construída por Arquíloco foi eliminar a ideia dicotômica entre *interior* e *exterior*, *subjetivo* e *objetivo*. Com sua poesia, temos o sentimento de unidade e de pertencimento ao coração da Natureza.

Ainda a respeito do sentimento de Arquíloco presente na poesia, Nietzsche cita Schiller: “O sentimento carece de mim, a princípio, um objeto definido e claro; este não é formado até mais tarde. Precede certo estado de alma musical, e este é seguido mais tarde em mim pela ideia poética”³⁴². Em vista disso, a poesia de Arquíloco, antecedida por um estado de alma musical, nos remete à discussão do primeiro Nietzsche sob influência de Schopenhauer e de Wagner, que elabora sua teoria estética fundamentalmente subjugada às noções de *essência* e de *aparência*.

Desse modo, o estado de alma musical seria a *essência*; e a representação rítmica da música na forma de expressão do canto, a *aparência*. Por isso, o poeta trata o verbo e a palavra com sensualidade para fazê-los soar com leveza no corpo do homem a fim de que este entre sutilmente em sintonia com a Natureza e nela encontrar a sua redenção, posto que, na

³⁴⁰ Cf. NIETZSCHE, op. cit., 2009a, p. 63.

³⁴¹ Cf. Idem, ibidem, p. 64.

³⁴² Cf. Idem, ibidem, p. 64.

visão de Nietzsche, o poeta lírico tem de produzir a sua arte de forma mais natural e alinhar o seu corpo pelos sentidos o máximo possível do coração da Natureza para externar no canto os sentimentos da própria Natureza. A respeito disso, o nosso filósofo sublinha que

O poeta lírico canta “como o pássaro canta”, só, da mais íntima necessidade [...]. O poeta lírico canta seu hino, assim como canta o povo a canção popular para si mesmos, empurrado por um instinto interior, despreocupado sobre si, a palavra é compreensível a alguém que não participa da canção [...] ³⁴³.

No lírico musical e no poético, o instinto age revelando as necessidades mais profundas da Natureza para o homem tentar se harmonizar com elas. Por esse ângulo, na poesia de Arquíloco, há uma identidade do lírico com o musical, e tal identidade na lírica antiga era considerada natural, visto que as narrativas poéticas de Arquíloco refletem, por intermédio da filosofia trágica dionisíaca, os grandes dramas existenciais humanos. O poeta Arquíloco buscou entender a relação da palavra poética com a música, observando que a lírica poética mantinha relação de proximidade com a música por meio das ideias de unidade e de harmonia. Em consonância com isso, ele sentiu que a palavra lírica é considerada entre as palavras e linguagens a mais musical. Por isso, ela é o *pathos dominante* como forma de aparência a suavizar a existência e a redimir o homem de seus elos perdidos com a Natureza.

Não obstante, na tão reverberada cultura moderna, a lírica “aparece como a estátua sem cabeça de um deus” ³⁴⁴, ou seja, sem harmonia corporal do homem consigo mesmo e tampouco com a Natureza. Em vista disso, falta à cultura moderna ânimo para sonhar e insuflar a realidade, dado que temos a crença de que a poética sensualista, tanto lírica quanto épica, embala sonhos e embriaga o homem, além de auxiliá-lo a preencher seus vazios existenciais sem se distanciar da Natureza. Uma vez que a lírica como extensão da Natureza é o que nos interessa agora, vejamos como são estabelecidos os seus fundamentos a partir da metafísica artística de Nietzsche. Nesse sentido, a respeito do homem trágico dionisíaco e de sua relação com a Natureza, o nosso autor relata que

Antes de tudo, como artista dionisíaco, ele se identificou plenamente com o Uno primordial, com sua dor e contradição, e produz uma réplica desse Uno primordial em forma de música, embora, por outro lado, esta tenha sido chamada com todo direito de uma repetição do mundo e um segundo esvaziamento dele; depois essa música torna-se visível para ele novamente, sob o efeito apolíneo do sonho, como em uma *imagem onírica simbólica*.

³⁴³ Cf. NIETZSCHE, op. cit., 2010, p. 307, Inverno de 1870-1871 – Outono de 1872, KSA 8 [1].

³⁴⁴ Cf. NIETZSCHE, op. cit., 2009a, p. 65.

Aquele reflexo a-conceitual e a-figurativa da dor primordial na música, com sua redenção na aparência, agora engendra um segundo reflexo, na forma de símbolo ou exemplificação individual³⁴⁵. (*Iálico do autor*)

O que está posto em destaque é que o artista lírico-dionisíaco possui uma identificação profunda com o Uno primordial, com a sua dor ou sofrimento, buscando extravasá-los por meio da embriaguez ou do êxtase artístico. Além disso, tal artista percebe que a música está na Natureza, cabendo a ele captá-la para lhe servir de amparo perante o eterno sofrimento do mundo. Em posse da música, o homem dionisíaco sente que ela é recurso metafísico a conduzi-lo à contemplação do belo.

Num primeiro momento, a música, um dos canais a contribuir para o indivíduo atingir a embriaguez, é um meio que revela o Uno primordial, além de ser uma das formas do próprio indivíduo e do Uno primordial sentirem prazer na aparência. Destarte, da relação do Uno primordial com o homem por meio da arte, revelam-se as verdades mais profundas da Natureza referentes ao sofrimento e ao prazer. O poeta trágico-dionisíaco arquiteta a ruptura do homem com o princípio de individuação por intermédio da arte, sendo a música o instrumento principal, segundo Schopenhauer e Nietzsche, para auxiliar o homem nessa ruptura, dado que para tais filósofos, como foi dito anteriormente, todas as artes subordinam-se à música.

Ademais, imbuído da lírica musical e poética, o poeta trabalha fervorosamente na revelação dos sentimentos mais densos do homem que brotam da Natureza até este atingir o ponto culminante do prazer, que é a embriaguez. Em vista disso, o poeta trágico-lírico é o responsável por alinhar o homem ao sentimento da Natureza conforme a metafísica da vontade.

Em um segundo momento, a música torna a se revelar por intermédio dos sonhos. O poeta épico vive a inventar individualidades e a representar o mundo a partir de simulacros oníricos, sempre atrelados à representação da Natureza. Dessa maneira, identificamos, a partir do pensamento do primeiro Nietzsche, que a vida do homem, enquanto conhecimento verdadeiro e fantasioso, é feita de imagens que podem ser observadas pelo olho³⁴⁶.

Assim, em sua singularidade, o artista apolíneo se apraz por meio dos sonhos e das imagens dos sonhos representadas na arte visual. De modo análogo, também a Natureza se

³⁴⁵ Cf. NIETZSCHE, op. cit., 2009a, p. 65

³⁴⁶ “A produção da fantasia se pode observar no olho. Uma semelhança conduz a desenvolvimentos mais audazes: porém também a relações completamente distintas, o contraste evoca ao contraste e assim ininterruptamente. Aqui se vê a extraordinária produtividade do intelecto. É uma vida feita de imagens”. Cf. NIETZSCHE, op. cit., 2010, p. 363, Verão de 1872 – Começo de 1873, KSA 19 [77].

individualiza, revela-se e sente prazer por meio do sonho transformado em arte pelo artista apolíneo. Consequentemente, parafraseando Nietzsche em *O nascimento da tragédia, A visão dionisíaca do mundo* e em muitos *Fragmentos póstumos*, tanto a Natureza representada na ideia do Uno primordial quanto o indivíduo dão vazão, por meio do sonho, a seus sofrimentos e encontram sua redenção na aparência, ou melhor, na aparência da aparência, pois se trata de a criação artística como fruto do sonho e individualizada dar prazer ao homem e à Natureza.

Além disso, vamos acompanhar como Nietzsche, pelo foco de sua estética dionisíaca, estabelece a ruptura com a individualidade e revela a contradição do Uno primordial como reflexo de uma articulação poético-metafísica. Nesse sentido, o nosso filósofo ressalta que

no processo dionisíaco, o artista abandonou sua subjetividade: a imagem que sua unidade com o coração do mundo lhe mostra agora é uma cena de sonho, que torna sensível aquela contradição e dor primordial junto com o prazer primordial próprio da aparência. O "eu" do lírico ressoa, então, do abismo do ser: sua "subjetividade", no sentido da estética moderna, é pura imaginação³⁴⁷.

A partir do pensamento trágico-dionisíaco, observamos no sonho a subjetividade e o eu de Arquíloco abandonados para que façam parte da unidade do coração da Natureza. Na embriaguez dionisíaca, sofrimento e prazer fundem-se, e aqui pulsa a contradição do Uno primordial: ter de unir prazer e sofrimento em um só corpo, aceitando a aparência como única forma de manifestação e de comunicação com o mundo. Tragicamente, esta é a grande contradição do homem: aprender que a dor, o sofrimento e o prazer integram sua vida corporal, e esta é remediada pela aparência artística para estabelecer possíveis elos de comunicação com o mundo.

Desse modo, em termos de comunicação e de aparência, cabe ressaltar que o eu-lírico ressoa do abismo mais profundo do ser, revelando as verdades mais profundas da Natureza e estabelecendo uma relação da música, que está presente na Natureza com a palavra, especialmente, com a palavra poética.

Assim, ponderamos que a música e a poesia lírica, pelo fio condutor do sentimento, podem caminhar juntas e servir de fundamento para a construção da tragédia no mundo helênico, posto que temos a crença de que a palavra poético-lírica, sendo fruto da imaginação e da intuição do poeta como imitação da própria Natureza, é a mais musical para revelar a beleza do homem no conjunto da Natureza e da existência. Nessa direção, Nietzsche destaca que

³⁴⁷ Cf. NIETZSCHE, op. cit., 2009a, p. 65.

Quando Arquíloco, o primeiro lírico dos gregos, proclama seu furioso amor e, ao mesmo tempo, seu desprezo pelas filhas de Licambes, não é sua paixão que dança diante de nós em um redemoinho orgíaco: vemos Dioniso e as mônades, vemos o embriagado entusiasta Arquíloco imerso em sono profundo – tal como Eurípides nos descreve em *As bacantes*, dormindo em um alto prado de montanha, ao sol do meio-dia -: e agora Apolo se aproxima dele e o toca com o louro. A transformação mágica dionisíaco-musical do adormecido agora lança em torno dele, por assim dizer, faíscas-imagens, poesias líricas, que, em sua exibição suprema, são chamadas de tragédias e ditirambos dramáticos³⁴⁸. (*Itálico do autor*)

Conforme o olhar de Nietzsche, Arquíloco é o verdadeiro artista dionisíaco, alguém que nutre de uma profunda identificação com a Natureza por meio da poesia lírica e da música, conseguindo criar os artifícios artísticos adequados para externar o sofrimento e o prazer do Uno primordial, sem deixar de revelar a sua eterna contradição. O eu-lírico em Arquíloco não é o seu eu egoísta e isolado, mas se trata de uma manifestação extasiante do instinto da Natureza como um todo no instante da embriaguez. Desse modo, tem-se a sensação de unidade e de plenitude, algo tão presente na filosofia vitalista de Nietzsche.

Nessa sequência, percebe-se que a vida é uma totalidade que se expressa pelos sentidos, sendo o sentir a base de tudo na esfera do humano, dado que pelo sentir o homem, enquanto sujeito, aprende o que é necessário à vida. Contudo, segundo o pensamento trágico de Nietzsche, observamos que sujeito e mundo fazem parte de um casamento idiossincrático, onde um não existe sem o outro. Nesse sentido, poderíamos dizer que sujeito é mundo e mundo é sujeito, pois ambos os conceitos são construídos a partir da linguagem. Ainda nessa direção, imaginamos que todos os recursos da linguagem utilizados pelo homem é para se obter um transbordamento de vida, posto que a filosofia de Nietzsche é a filosofia da plenitude.

Sendo assim, alinhados à ideia de embriaguez, verificamos que na tragédia, quando o embriagado entusiasta Arquíloco é deixado para dormir no topo da montanha e tocado pelo louro de Apolo, o mundo subterrâneo dos sentimentos começa a ter visibilidade por meio da poesia lírica. Os olhares externos da plateia conseguem ver nos atores a personificação de Dionísio e das Mônades. Pela aparência artística, a Natureza ganha individualidade e visibilidade, extravasa seu sofrimento e atinge sua teleologia metafísica, qual seja: *sensação de bem-estar, sentimento de completude e prazer para seguir vivendo*. Dessa maneira, o artista trágico, em seu jogo com o conjunto da Natureza, encontra na tragédia o ponto máximo

³⁴⁸ Cf. NIETZSCHE, op. cit., 2009a, 65.

de expressão da arte, unindo o apolíneo e o dionisíaco como forma de louvar e de engrandecer a vida. Nessa direção, Nietzsche enfatiza ainda que

O escultor e também o poeta épico, que lhe é afim, estão imersos na intuição pura das imagens. O músico dionisíaco, sem nenhuma imagem, é total e unicamente dor primordial e eco primordial de tal dor. O gênio lírico sempre brota do estado místico de auto-alienação e unidade, um mundo de imagens e símbolos cujo colorido, causalidade e velocidade são totalmente diferentes do mundo do escultor e do poeta épico³⁴⁹.

Percebemos que o escultor e o poeta épico, por mais imersos que estejam na intuição pura das imagens conforme atesta o texto acima, reconhecemos que eles atrelam-se à aparência da aparência, pois estão presos às imagens oníricas, representadas em suas obras. Entretanto, o músico dionisíaco, diferente do escultor e do poeta épico, não tendo relação com imagem, torna-se o representante único da dor e do eco de tal dor do Uno primordial. Assim, o músico dionisíaco assemelha-se ao Uno primordial, o eterno sofrente. Nesse sentido, acreditamos que convém destacar que o músico dionisíaco, apesar de se aproximar o máximo possível da vontade por meio da embriaguez, não consegue criar uma imagem que dê conta de expressar toda dor ou sofrimento eterno do Uno primordial, porque, mesmo sendo a embriaguez a máxima expressão da multiplicidade do mundo das representações, não atinge a profundidade da coisa-em-si, da Vontade como Una conforme rege a metafísica da vontade de Schopenhauer.

Poderíamos associar a música ao Uno primordial uma vez que a música não diz nada e tampouco conceitua alguma coisa. Ela é o que é. De modo semelhante, é o Uno primordial, ele é a coisa-em-si de que não sabemos algo, exceto pelas “representações ou exteriorizações figuradas”³⁵⁰ do mundo fenomênico, dado que, no mundo das construções humanas, somos limitados pelo mundo da linguagem, que é sempre aparente.

Contudo, apesar da impossibilidade de o homem estabelecer comunicação com a vontade em-si, cabe ao próprio homem sentir prazer por meio da música e preparar formas de expressão artística para o Uno primordial se manifestar, uma vez que, assim como o Uno primordial se apraz na aparência artística, o músico dionisíaco delicia-se no prazer do êxtase musical.

Em consonância com isso, o músico dionisíaco e o poeta lírico penetram até o cerne do ser conforme as condições de possibilidade do mundo das representações segundo a linguagem. Assim, imaginamos maior profundidade sobre a existência ser dada pelo músico

³⁴⁹ Cf. NIETZSCHE, op. cit., 2009a, p. 65.

³⁵⁰ Cf. NIETZSCHE, op. cit., 2010, p. 301, Primavera de 1871, KSA 12 [1].

dionisíaco e pelo poeta lírico, pois souberam captar os reflexos mais profundos do Uno primordial por meio do sonho e da embriaguez. O gênio lírico, sendo tanto o poeta quanto o músico, sabe conviver com paixões, com dores e com sofrimentos em seu corpo como fosse extensão do próprio Uno primordial. O sofrimento deles, na verdade, é o sofrimento do mundo enquanto manifestação da vontade. Nessa continuação, o nosso filósofo destaca:

Na verdade, Arquíloco, o homem que arde de paixão, que ama e odeia com paixão, é tão somente uma visão do gênio, o qual não é mais Arquíloco, senão o gênio do mundo, que expressa simbolicamente sua dor primordial naquele símile que é o homem Arquíloco: enquanto aquele homem Arquíloco, cujos desejos e apetites são subjetivos, não pode e nunca poderá ser jamais um poeta. No entanto, não é necessário de forma alguma que o lírico veja diante dele, como um reflexo do ser eterno, única e precisamente o fenômeno do homem Arquíloco; e a tragédia demonstra até que ponto o mundo visionário da lírica pode se distanciar desse fenômeno, que é de todo modo o que aparece em primeiro lugar³⁵¹.

O poeta Arquíloco, apesar de seu jogo com o lírico, sempre imbuído de revelar as questões do seu eu, é imerso por Nietzsche em uma metafísica schopenraueriana da vontade, onde atesta que tal poeta é tão somente um gênio do mundo a brotar do coração da Natureza e a usar seu corpo como instrumento de representação da dor do Uno primordial. Nesse sentido, o querer, os sentimentos e as afecções do poeta lírico estão subordinadas à vontade do Uno Primordial, tendo em vista que o lírico na tragédia é o sentimento que aparece em primeiro lugar. Desse modo, é demarcado o *pathos* estético dionisíaco como um dos elementos importantes que contribuiu com o nascimento da tragédia. Por esse ângulo, para que tal nascimento acontecesse, Nietzsche destaca:

[...] a antítese do subjetivo e do objetivo é improcedente em estética, pois o sujeito, o indivíduo que quer e que fomenta suas finalidades egoístas, pode ser pensado unicamente como adversário, não como origem da arte. Mas, na medida em que o sujeito é um artista, já está redimido de sua vontade individual e se tornou, por assim dizer, um *medium* através do qual o único sujeito verdadeiramente existente celebra sua redenção na aparência³⁵².
(*Itálico do autor*)

A estética trágica é uma forma de o homem jogar com a aparência e com a beleza para afirmar a vida naquilo que ela é, distanciando-se o máximo possível das finalidades egoístas. Trata-se da maneira de o homem justificar a existência pela beleza, pela sensualidade e pelo sentimento. Assim, olhando a vida no corpo enquanto sensação do vivido, observamos que,

³⁵¹ Cf. NIETZSCHE, op. cit., 2009a, p. 66/67.

³⁵² Cf. Idem, ibidem, p. 68.

pela estrutura do sentimento, a aparência converge tudo: nela e por ela, cria-se a arte e serve no processo de transfiguração do indivíduo em relação à tragicidade da vida, principalmente, no tocante à *irreversibilidade do tempo*, à *falta de controle absoluto dos acontecimentos* e à *inevitabilidade do sofrimento*.

Em consonância com o apresentado, percebemos nas representações trágico-teatrais que o homem reconcilia-se com a Natureza e encontra redenção na aparência. Na tragédia, fica premente, segundo Nietzsche, o apelo que

Ao espectador é feita, portanto, a exigência dionisíaca de que a ele tudo se represente sob encantamento de que ele sempre veja mais do que o símbolo, de que o mundo inteiro visível da cena e da orquestra seja o reino do milagre. Onde, todavia, está o poder que o transporta à disposição de crer em milagre, por meio do qual ele vê tudo sob encantamento? Quem vence o poder da aparência e a despotencializa até o símbolo?³⁵³

A real profundidade dos conteúdos trabalhados na tragédia se dá pela visão poético-dionisíaca no corpo do espectador e rompe com a força mais brutal da aparência da máscara para que o homem sinta o encantamento da beleza em seu corpo, pois a máscara é a porta de entrada para chegar ao mais profundo do ser no corpo. O encantamento por tal ser motiva o espectador a buscar algo além da mera aparência da máscara e a saber que, apesar de ele estar jogando com a aparência da máscara, joga de igual modo com o encantamento, com o sentimento e com as sensações vivas, obedecendo à dinâmica do corpo e visando a alcançar a máxima intensificação do prazer por intermédio do êxtase ou da embriaguez dionisíaca.

Desse modo, no bojo da busca pelo prazer estético, o elemento central que contribui para o espectador romper com o véu de Maia chama-se música dionisíaca, pois ela, reveladora do ser mais profundo do Uno primordial, rompe com o princípio de individuação, pondo em sintonia o sentimento do homem com o sentimento do próprio Uno primordial para que ele, o homem, sinta-se pertencente ao coração da Natureza e, por isso mesmo, reconciliado com Ela. Por sua vez, o Uno primordial, eterno sofrente, por intermédio da música dionisíaca, chega ao êxtase do prazer artístico, extravasando, dessa forma, seus sofrimentos. Contudo, o prazer e o sofrimento são os principais pontos que ligam o homem à Natureza.

Além disso, a música dionisíaca, enquanto instinto artístico da Natureza, pode auxiliar o homem a estreitar sua relação com a própria Natureza e, por meio do sentimento, ser redimido pela beleza, pois a beleza oferta ao homem a sensação de completude diante das

³⁵³ Cf. NIETZSCHE, op. cit., 2005a, p. 31.

coisas do mundo. Dessa maneira, a beleza é a máxima expressão dos sentidos para condensar interior e exterior em um único sentimento de unidade.

Nesse rumo, em *Considerações extemporânea III: Schopenhauer como educador*, Nietzsche, produzindo uma idealização sobre o autor de *O Mundo como vontade e representação*, diz que “a sua grandeza consiste em ter-se posto diante da imagem da vida como um todo, para poder interpretá-la como um todo [...]”³⁵⁴. Desse modo, levantamos a hipótese de que a vida enquanto imagem artística é construída *poeticamente* pelos sentidos como unidade corporal e espelho do mundo, onde se reflete pelo sentimento a beleza do próprio mundo. Sendo assim, intuímos que o sentimento seja o ponto *dominante* a penetrar nos picos e nos vales da existência, preenchendo os espaços vazios e louvando a vida naquilo que se é. Ainda balizado pela noção de sentimento, Nietzsche ressalva:

O que nós denominamos “sentimento” (*Gefühl*) a filosofia que caminha pelas vias de Schopenhauer nos ensina a conceber como um complexo de representações inconscientes e de estados da vontade. As aspirações da vontade, porém, se expressam como prazer ou desprazer [...]. Por prazer temos que entender o apaziguamento da *única* Vontade, sob o desprazer o seu não-apaziguamento³⁵⁵. (*Itálico do autor*)

A forma de analisar o mundo pelo sentimento do Nietzsche da juventude é orientada pela filosofia *Metafísica da vontade*, de Schopenhauer, onde o sentimento está sob o domínio da própria vontade³⁵⁶ e com a nomenclatura de prazer ou desprazer. Nessa sequência, o que

³⁵⁴ Cf. NIETZSCHE, op. cit., 2020, p. 27.

³⁵⁵ Cf. NIETZSCHE, op. cit., 2005a, p. 32.

³⁵⁶ Seguindo as pegadas da rubrica do pensamento de Arthur Schopenhauer, existe a Vontade como “coisa em si” (atemporal) e a *vontade de vida* que está no mundo (enquanto fenômeno). No caso o prazer e desprazer fazem parte da vontade de vida. Além disso, a respeito de Schopenhauer e a negação da Vontade Roberto Machado em seu livro **O nascimento do trágico: de Schiller a Nietzsche**. – Rio de Janeiro: Zahar, 2006, p. 169, destaca que: “A vontade é sem fundamento, sem razão (*grundlos*), sem determinações, regras, causas ou finalidades. A vontade está fora do tempo e do espaço, fora do princípio de individuação, isto é, da pluralidade; mas também não é determinada, condicionada pela causalidade, que resulta da relação do tempo e do espaço. Ela é livre, independente do princípio de razão, enquanto suas manifestações estão subordinadas à necessidade, isto é, à relação de causa e efeito. Seguindo uma posição kantiana, Schopenhauer considera que se, por um lado, o mundo do fenômeno está submetido à necessidade, isto é, à relação de causa e efeito, por outro, a vontade é livre. Para ele, a liberdade empírica é uma ilusão. As ações dos indivíduos são determinadas pela vontade. Não há escolha, pois a essência das coisas é alheia à razão, independente do princípio de razão”. E para finalizar Machado (2006, p. 170) acrescenta: “Como é essência do mundo, a vontade é uma força obscura, um impulso cego, irracional, inconsciente, indeterminado, livre”. De certo modo, nós acompanhamos a hermenêutica de Machado quando este fala da vontade como algo inconsciente, indeterminado e livre. Todavia, quando ele se refere à vontade como “força obscura, um impulso cego”, não concordamos com a ideia de “força”, pois “força” é uma conceito que não se aplica ao primeiro Nietzsche (1869-1876); uma vez que, somente a partir de 1881 que o filósofo vai elaborar a sua teoria das forças.

nos interessa é a sua *metafísica imamente*, relacionada ao fenômeno, à ilusão da aparência como forma de sentimento do mundo e em sintonia com o prazer, pois imaginamos que o prazer é aquilo que alavanca o homem para sentir o mundo pela beleza.

Entretanto, o prazer está sobre a égide da vontade, e a vontade tem fome insaciável, o que em nome do gênio da espécie põe o homem à busca do prazer. Assim como a insaciável vontade, o prazer caminha praticamente na mesma direção, posto que o prazer deseja sempre a sua volta. Desse modo, por analogia e conforme a *Metafísica da vontade*, o homem pelo sentimento busca na aparência artísticas o prazer como fim supremo, a proteção e a redenção para seus dramas existenciais.

No que se refere ao drama existencial do homem, importa ressaltar que, no bojo dos acontecimentos, segundo a *Metafísica da vontade*, de Schopenhauer, o sentimento transforma-se paulatinamente em pensamento e em representação, podendo ser mensurado enquanto fenômeno no corpo do homem por meio da linguagem. No entanto, há algo incomensurável no campo do sentimento, visto que a linguagem não revela o ser em sua completude. Isso, de certo modo, reflete a crença de Schopenhauer na metafísica da vontade como tentativa de alcançar a coisa-em-si, assumida pelo jovem Nietzsche.

Assim sendo, por causa da dificuldade de a linguagem expressar o ser em profundidade, ambos os filósofos aproximaram-se pelo sentimento da música e da poesia para tentar revelar o universal. Um pouco nesse sentido, Nietzsche ressalta: “A música é propriamente a linguagem do universal”³⁵⁷, pois essa representa a elevação dos afetos, dos desejos e dos instintos dos homens em estado mais puro. Em sintonia com isso - e levando em consideração a poesia em estreita relação com a Natureza -, o nosso filósofo destaca que “o recitativo é, em certa medida, um retorno à Natureza e sempre o produto de uma excitação superior”³⁵⁸, contudo a linguagem não atinge a totalidade e a real profundidade do sentimento do homem.

³⁵⁷ Cf. NIETZSCHE, op. cit., 2010, p. 269, U I 4A. 1871, KSA 9 [88]. Seguindo a ideia de universalidade da música Nietzsche indaga: “O que faz a música? Resolve uma visão da vontade. Contém as formas universais de todos os estados de desejo: é o puro simbolismo dos instintos e, como tal, é completamente compreensível para qualquer pessoa em suas formas mais simples (batida, ritmo)”. Cf. NIETZSCHE, op. cit., 2010, p. 73, outono de 1869, KSA 1 [49]. Dessa forma, olhando pelo ângulo do corpo, observamos que a música seja a “linguagem do universal” porque reflete “todos os estados de desejo” e ainda representa o “simbolismo dos instintos” do homem presente no “coração da Natureza”. Ademais, percebemos que a música ganha universalidade por causa da sua simplicidade em relação à batida e ao ritmo. Sendo assim, ponderamos que a música pela *sutileza do som* tenha a capacidade de penetrar pelo sentimento no coração das pessoas para estas sentirem prazer.

³⁵⁸ Cf. NIETZSCHE, op. cit., 2010, p. 101, Inverno de 1869-1870-Primavera de 1870, KSA 3 [16].

Destarte, percebemos que, apesar da universalidade da linguagem musical e da capacidade da linguagem poética de representar as imagens e a grandeza da Natureza, tais linguagens não dão conta de medir, de avaliar e tampouco de expressar o sentimento tal qual ele é. De igual modo, percebemos também que a linguagem conceitual tem sempre dificuldade de traduzir o fenômeno como ele é. Assim, de forma geral, reconhecemos que algo sempre escapa do domínio da linguagem, seja ela artístico-figurativa ou lógico-conceitual.

No entanto, embora haja incapacidade de a linguagem expressar com fidelidade o objeto tal como ele é, o que nos resta é o ser da linguagem como forma de aparência para falar do objeto. Desse modo, ainda que a poesia, conforme a visão artística de Schopenhauer e de Nietzsche, esteja abaixo da música, ponderamos ser a poesia a melhor arte com “capacidade de expressão do sentimento”³⁵⁹, porque, pelos sentidos, cria as imagens mais adequadas para confortar o corpo do homem. Por conseguinte, pela poesia, o homem é conduzido ao caminho do *sentimento* (lírica) e da *imagem* (epopeia). Além da poesia, há duas formas de expressar o sentimento: “a linguagem dos *gestos* e do *som*”³⁶⁰. Essas formas auxiliam o homem a criar as *imagens simbólicas* para representar na consciência os instintos artísticos como expressão volitiva da Natureza presente nas formas do homem sentir e perceber o mundo.

A respeito da simbolização e da hermenêutica da *imagem* associada ao sentido da vida como unidade corporal, Nietzsche destaca que “uma imagem só pode ser simbolizada por uma imagem”³⁶¹. De forma análoga, um conceito só pode ser explicado ou analisado por outros conceitos. Não obstante, o que nos interessa é atrair os olhares de espectadores pelo *jogo metafísico imanente* do homem com o real, com relação entre a aparência e seu corpo enquanto espetáculo a ganhar novas formas de beleza para alimentar a vida com ânimo. Para compreender com mais pujança esses últimos enunciados no cenário artístico, principalmente, por meio da tragédia, entra em ação a figura do ator para enaltecer o sentimento, pois ele (o autor), no dizer de Nietzsche,

apresenta realmente o símbolo, não somente em aparência: mas o seu efeito sobre nós repousa não sobre o entendimento do símbolo: antes afundamos no sentimento simbolizado e não nos detemos no prazer da aparência, na bela aparência.

³⁵⁹ Cf. NIETZSCHE, op. cit., 2005a, p. 32.

³⁶⁰ Cf. Idem, ibidem, p. 32.

³⁶¹ Cf. Idem, ibidem, p. 33.

Assim, a decoração no drama não provoca absolutamente o prazer da aparência, mas a compreendemos como símbolo e entendemos o real aludido por ela³⁶².

O ator, aquele que no teatro apresenta o drama, convida o homem a não ficar preso tão somente à aparência do sentimento simbolizado, visto que o convida a ir para além da aparência e perceber que ela é uma forma desinteressada de remeter o espectador ao entendimento do real, associado ao sentido de sua vida no pulsar do instante. Por esse ângulo, o convite artístico do ator expressa o sentido de o homem aprender a desfrutar o prazer da aparência e do entendimento do real, sabendo usar a intuição e a inteligência a serviço do viver belamente.

Nessa sequência, entender e aceitar o real significa estar diante das coisas sem cobrança ou significa querer modificá-las o tempo todo como se algo estivesse faltando. A relação que o homem deve ter com as coisas não é a da falta, mas de completude e de gratuidade. Assim, em tom de afirmação da vida, o ator trágico pelo drama desafia o espectador a ver a plenitude de vida nas coisas, mesmo que seja somente como aparência artística. Por isso, o drama trágico carrega-se de sofrimento e de sentimento para fazer valer o acontecimento.

Todavia, tudo o que ocorre nos atos não é o acontecimento mesmo, mas a duplicação do real via representação. Trata-se de um jogo permanente entre o real e aparência para revelar não a verdade em si, e sim a verossimilhança, uma vez que o homem não pode atingir a verdade e, muito menos, ele a encontraria no teatro. Por isso, em termos artísticos, só lhe resta o *pathos poético* das representações verossimilhantes para dizer das coisas.

No fundo, o homem sabe que o drama não é o real em si; porém, mesmo assim, cria uma identificação com algum ato representado, refletindo o quanto o homem mantém relação com a aparência e com a ilusão, associando-as ao sentido de sua existência. De certa forma, a ilusão da aparência fala de algum aspecto da vida real. Na verdade, o drama, tratado pelo poeta como duplicação do real ou como aparência da aparência, alude ao real pela linguagem dos gestos e dos sons ou pela linguagem poética. Ademais, ainda dentro da linguagem artística e em tom metafísico, convém endossar que a decoração dramática permite ao homem entender o simbólico sem ficar aprisionado a ele, atingindo a verdadeira contemplação estética desinteressada e, assim, sentir prazer.

Na esteira desse pensamento, podemos necessitar do olhar de águia do poeta ou do gênio para ver se é possível vislumbrar outras possibilidades de sentir e de perceber o mundo.

³⁶² Cf. NIETZSCHE, op. cit., 2005a, p. 33/34.

Dessa maneira, gostaríamos de parafrasear Schopenhauer em *O mundo como vontade e representação*, onde escreve que o poeta assim como o gênio³⁶³ empresta seu conhecimento enquanto vontade de vida e de beleza ao mundo por meio da arte. Trata-se da representação da vontade no mundo, uma vez que a vontade³⁶⁴ objetiva-se em cada ideia. Em síntese, estamos a falar do conhecimento e da arte trabalhando juntas a serviço da vida. Por esse ponto de vista - especificamente pelo foco da lente metafísica do primeiro Nietzsche -, imaginamos sua escolha pela *aparência* e pela *ilusão* aliviar o homem de suas dores e de seus sofrimentos por meio da arte. Nessa direção, Lima sublinha:

Todo o nosso mundo da aparência só pode existir para que as artes, por meio de suas obras, transfigurem a dor que paira no coração da Natureza; assim, o fenômeno estético deve propiciar uma alegria artística que é, no limite, uma exigência metafísica da própria Natureza³⁶⁵.

Nesse sentido, convém lembrar que, conforme a arte trágica, o homem mantém profunda relação com a ideia de Natureza enquanto expressão da vontade. Alinhado a tal ideia, o artista trágico não vê a Natureza como adversária, ao contrário, busca se adequar à sua força, desejando tão somente celebrar a sua redenção pela aparência das artes dionisíaca ou apolínea³⁶⁶.

Isso posto, o poeta trágico tem a crença de que a união das artes expressa a Natureza na tragédia, o que oferta ao homem consolo metafísico. Nesse sentido, Nietzsche salienta que “a tragédia nos deixa pressentir uma redenção do mundo, proporciona a ilusão mais sublime: a *liberdade da existência* em geral. Há nisso necessidade de sofrimento – mas também de consolo”³⁶⁷. Diante disso, a tragédia, carregada de sofrimento, de júbilo, de invenção poética, serve de redenção para o homem suportar o peso da existência.

³⁶³ Na obra **O Mundo como Vontade e Representação**. Traduções de Wolfgang Leo Maar e Maria Lúcia Mello e Oliveira Cacciola. – São Paulo: Nova Cultural, 2005, p. 39, Arthur Schopenhauer, relata que: “O gênio [...] se subtrai por uma parte do seu tempo, ao serviço de sua vontade, perseverando na contemplação da própria vida, ambicionando apreender a ideia de todas as coisas, e não suas relações com outras coisas [...]”.

³⁶⁴ Nesse caso a “Vontade pura” deve ser entendida como “coisas em si”, sendo ela irracional, universal e imanente. O asceta, por sua vez, na visão de Schopenhauer, é o único homem livre e quem mais se aproxima da Vontade pura, pois ele tem uma concepção geral da vida e a capacidade de ter a contemplação estética. Vale destacar que a contemplação estética é intuição pura e que dura pouco.

³⁶⁵ Cf. LIMA, op. cit., 2006, p. 48.

³⁶⁶ LIMA, op. cit., 2006, p. 48, acentua que: “Partindo da metafísica schopenhaueriana, é sob o signo dos deuses Dioniso e Apolo que Nietzsche vai elaborar o seu pensamento estético-metafísico”. Nesse sentido, acompanhamos Lima, pois estamos a trabalhar a metafísica estética do primeiro Nietzsche (1869-1876).

³⁶⁷ Cf. NIETZSCHE, op. cit., 2010, p. 142, Setembro de 1870 – Janeiro de 1871, KSA 5 [102].

Desse modo, o poeta trágico acredita que a sua função é criar e significar obras de arte, além de uni-las enquanto parte do todo, enaltecendo a vida na condição de manifestação estética. Nietzsche salienta: “[...] nossa suprema dignidade a temos em significar obras de arte - pois só como *fenômeno estético* estão eternamente *justificados* a existência e o mundo”³⁶⁸. Por esse motivo, o intuito de nosso filósofo-educador é preparar o homem para se transformar em verdadeira obra de arte, tendo como foco principal “ensinar a ser simples e honesto, no pensar e no viver, ser extemporâneo, tomando a palavra no sentido mais profundo”³⁶⁹. Isso foi o que Nietzsche aprendeu com a idealização de *Schopenhauer como educador* e que reflete a sua própria conduta. Para o empreendimento de educar o homem, nosso autor toma como modelo o exemplo do gênio, dado que

O gênio sabe algo acerca da essência eterna da arte tão somente na medida em que, em seu ato de procriação artística, se funde com aquele artista primordial do mundo; pois quando está naquele estado, é de maneira maravilhosa, como a imagem desconcertante do conto de fadas, que pode revirar seus olhos e olhar para si mesmo; agora ele é ao mesmo tempo sujeito e objeto, ao mesmo tempo poeta, ator e espectador³⁷⁰.

Em seu ato de procriação artística, o gênio, homem devotado à Natureza, atinge a essência eterna da arte quando se funde ao Uno primordial. Por intermédio da criação artística do gênio, o Uno primordial dar vazão a seu sofrimento eterno e sente prazer. Na fusão entre o gênio e o Uno primordial, fundem-se subjetivo e objetivo, apolíneo e dionisíaco, sofrimento e prazer, gerando a sensação de bem-estar. Então, em razão desse paradoxo, a vida vale, intensamente, ser vivida como obra de arte no êxtase da tragédia.

No fundo, a respeito do gênio, trata-se do homem com consciência de sua criação e, ao mesmo tempo, trata-se do homem com júbilo por ele pertencer ao Uno primordial; esse, talvez, seja seu maior prazer. Isso, possivelmente, no âmbito da metafísica estética, corresponda à mais elevada sintonia do homem com a Natureza, visto não haver mais dicotomia entre corpo e alma; aceita-se, porém, aquilo que é conforme a conjuntura espaço-temporal-causalidade do momento, pois o homem sente-se, ao mesmo tempo, sujeito-objeto-poeta-ator-espectador, ou seja, ele se vê como parte integrante do coração da Natureza, por

³⁶⁸ Cf. NIETZSCHE, op. cit., 2009a, p. 69.

³⁶⁹ Cf. NIETZSCHE, Friedrich. **David Strauss, o confessor e o escritor: considerações extemporâneas I** (Título original: *UNZEITGEMÄSSE BETRACHTUNGEN I: DAVID STRAUSS DER BEKENNER UND DER SCHRIFTSTELLER*). Tradução, apresentação e notas de Antonio Edmilson Paschoal; revisão da tradução Ernani Chaves, André Muniz Garcia. – São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2020, p. 14.

³⁷⁰ Cf. NIETZSCHE, op. cit., 2009a, p. 69.

isso se alegra e encontra a sua redenção nas expressões artísticas, tendo na tragédia o casamento entre as artes dionisíaca e apolínea a serviço do engrandecimento da vida pela aparência.

Sendo assim, observamos que a tragédia, desde sua origem, foi a estética que Nietzsche buscou entender no começo de sua carreira de professor de Filologia ou de Literatura Clássica na Universidade Autônoma de Basileia e, em razão disso, tamanha busca percebe-se em sua primeira obra, *O nascimento da tragédia no espírito da música*. Nela, o autor abre o foco de sua lente para todos os princípios artísticos, porém se detém mais exclusivamente ao estudo e à análise dos instintos artísticos apolíneo e dionisíaco, associados ao sentido da vida entre ciência, arte e filosofia. A respeito de tal obra do filósofo alemão, Roberto Machado destaca que

Sua originalidade foi, inspirado na concepção schopenhaueriana da música e na ideia wagneriana de drama musical, valorizar a música para pensar a tragédia grega como uma arte essencialmente musical, ou como tendo origem no espírito da música. Mas também ter articulado Schopenhauer com o movimento de utilização da Grécia para pensar a cultura alemã, através de um renascimento do espírito trágico, ideia que não existe em Schopenhauer. E o elo que possibilitou isso foi certamente Wagner³⁷¹.

Desse modo, dando seguimento à gênese da tragédia, Nietzsche, enquanto filósofo trágico - como citamos anteriormente -, aderiu à ideia de que “a tragédia surgiu do coro trágico e que em sua origem era apenas coro e nada mais que coro”³⁷², sendo o coro a expressão mais profunda a brotar do coração da Natureza; e, por sua vez, o coro dos sátiros é uma forma de o homem não sucumbir diante da crueldade e dos horrores do mundo, encontrando redenção e conforto metafísico na arte.

No entanto, cumpre dizer que o coro não possuía significado político-social estritamente velado; seria blasfêmia pensar dessa forma e muito menos pensar que fosse aplicado à tragédia, pois a tragédia, na cultura grega, era um evento religioso que cumpria função metafísica. Todavia, apesar do coro não ter significado estritamente político, mesmo assim, a respeito do uso político do coro na tragédia, o nosso filósofo salienta que

Muito mais célebre do que esta explicação política do coro é o pensamento de A. W. Schlegel, que nos recomenda considerar o coro de certa forma como um compêndio e extrato da massa de espectadores, o “espectador ideal”. Confrontada esta opinião com aquela tradição histórica segundo a

³⁷¹ MACHADO, op. cit., 2006, p. 243/244.

³⁷² Cf. NIETZSCHE, op. cit., 2009a, p. 75.

qual a tragédia originalmente era apenas coro, mostra-se ser o que é, uma afirmação tosca, não científica, mas brilhante, cujo brilho procede tão-somente da forma concentrada de sua expressão, da predisposição genuinamente germânica a favor de tudo que seja adjetivado de "ideal", e de nosso espanto momentâneo. Nós ficamos espantados ao compararmos o conhecido público de teatro de hoje com aquele coro, e nos perguntamos se algum dia será possível extrair desse público, idealizando-o, algo análogo ao coro trágico³⁷³.

Apesar de Nietzsche ser helenista e querer estabelecer uma ponte entre as culturas alemã e a grega, ora pela música, ora pela poesia, no tocante ao espectador ideal, ele não consegue vislumbrar boas possibilidades sobre tal ponte, pois o público do teatro moderno é bem diferente do coro trágico, assim como se difere do expectador ideal grego.

Dessa forma, motivados pela estética trágica de Nietzsche, indagamo-nos: afinal, qual seria o espectador ideal? Em tom de consenso, o filósofo responde que o espectador genuíno seria aquele que, ao assistir uma tragédia, permanece “consciente o tempo todo de que o que está diante dele é obra de arte, não uma realidade empírica, enquanto o coro trágico dos gregos é obrigado a reconhecer as existências corpóreas nas figuras em cena”³⁷⁴. Não obstante, aqui estamos diante de dois acontecimentos: o primeiro trata do espectador ideal ou do público estritamente estético que observa e compreende a tragédia tão somente como obra de arte; e o segundo é a inserção do ator na tragédia, que, com sua força de expressão representativa, produz no expectador a sensação de maior aproximação entre arte e realidade.

Em relação ao segundo acontecimento, percebemos que, quando a tragédia começa a inserir elemento artístico apolíneo em suas cenas, ganha nova configuração, pois ela se transforma em protodrama, o que fazia parte somente do mundo onírico ou do êxtase da embriaguez dionisíaca, podendo agora ser representado imagetivamente por meio da figura do ator que encarna o deus ou o herói em cena. Entretanto, a música (protofonia) não deixou de ser a principal matéria-prima na construção da tragédia³⁷⁵, posto que, nesse sentido, Nietzsche assevera que “o coro grego é em primeiro lugar a caixa de ressonância viva, em segundo lugar

³⁷³ Cf. NIETZSCHE, op. cit., 2009a, p. 76.

³⁷⁴ Cf. Idem, ibidem, p. 77.

³⁷⁵ Segundo LIMA, op. cit., 2006, p. 70, a respeito da tragédia grega, “Nietzsche julga que uma reflexão sobre o nascimento da tragédia grega deve ser considerado antes de tudo que ela era uma festa religiosa cujos pressupostos revelavam o encantamento mítico. Os gregos que rendiam homenagem a Dioniso atribuíam aos sátiros, esses seres fictícios e naturais, todo o mérito de terem encetado os festejos em homenagem ao deus por meio do culto corista. Para os homens da Grécia antiga, criaturas que traziam em si a Natureza em seu estado primevo; neles a cultura não havia tocado e, ipso facto, eles representavam a imagem mais forte dos homens, cujas emoções estavam em seu estado mais latente. Devido a essa saúde natural de que gozavam, eles eram os mais aptos a suportar as verdades terríveis que o deus Dioniso revelava”. Assim sendo, gostaríamos de dizer que acompanhamos o pensamento de Lima sobre os gregos que mantinham uma profunda relação com a Natureza por meio da arte e, desse modo, encontravam “consolo metafísico”.

é o megafone através do qual o ator grita ao espectador seu sentimento de maneira colossal [...]”³⁷⁶. Assim, em primeiro lugar, deliberadamente, reconhecemos a importância da música como fundamental para a construção da tragédia. Contudo, em termos de importância, também observamos que a poética com suas formas sensuais de jogar com a palavra venha logo em seguida. É o poeta que capta o sentimento do mundo e, por meio da poesia, sistematiza os atos para revelar artisticamente as dores e os sofrimentos representados pelos atores nas cenas, de maneira que

o coro trágico dos gregos é obrigado a reconhecer as existências corpóreas nas figuras da cena. O coro das oceânides pensa que realmente vê o titã Prometeu diante de si e se considera tão real quanto o deus da cena. E a espécie mais alta e pura de espectador seria aquela que considerasse, ou igual às oceânides, que Prometeu está corporalmente presente e é real? E o sinal distintivo do espectador ideal seria correr para o palco e libertar o deus de seus tormentos?³⁷⁷.

O que está em jogo aqui é a concepção nietzschiana sobre o espectador ideal na tragédia. Como escrevemos acima, quando na tragédia introduz-se elementos artísticos apolíneos nos substratos dionisíacos, temos a nova tragédia. No entanto, diante desse quadro, temos a seguinte pergunta: qual o espectador ideal, aquele que acredita ver na cena a figura real do deus ou do herói ao estilo do espectador ideal de Schlegel no espetáculo e almeja libertá-los de seus tormentos ou aquele cujos servidores de Dionísio usavam o coro como uma espécie de “muralha a fim de isolarem-se da realidade”³⁷⁸ conforme o pensamento de Schiller? Segundo Lima, “a concepção de que Nietzsche mais se aproxima é a de Friedrich Schiller”³⁷⁹. Dessa forma, percebemos Nietzsche acompanhar o pensamento de Schiller, porque se tem maior abertura para a celebração e para a utilização da tragédia como recurso metafísico, fazendo uso tanto dos elementos dionisíacos quanto dos elementos apolíneos para se livrar do mundo sombrio dos instintos titânicos. No tocante ao aspecto apolíneo, celebram-se os deuses e os heróis e, em relação à dimensão dionisíaca, cultua-se “Dioniso e seus seguidores, como Sileno e os Sátiros”³⁸⁰. Temos, dessa forma, o casamento idiossincrático da

³⁷⁶ Cf. NIETZSCHE, 2010, p. 71, Outono de 1869, KSA 1 [40].

³⁷⁷ Cf. NIETZSCHE, op. cit., 2009a, p. 75.

³⁷⁸ LIMA, op. cit., 2006, p. 68. Em nota da mesma obra, o autor destaca que: “Para Schiller, antes de tudo, o coro deve ser “uma muralha viva que a tragédia edifica ao redor de si para se isolar puramente do mundo real e preservar o seu solo ideal, a sua liberdade poética”. (SCHILLER, Friedrich. “Sobre o uso do coro na tragédia”. Trad. Márcio Suzuki. In: A noiva de Messina. São Paulo: Cosac&Naify, 2004, p. 190).

³⁷⁹ LIMA, op. cit., 2006, p. 68.

³⁸⁰ Cf. Idem, ibidem, p. 69.

arte dionisíaca com a arte apolínea na tragédia. Inerente à primavera de tal união, temos, igualmente, selada a união da essência com a aparência³⁸¹. Na verdade, é a arte trágica que, poeticamente, comanda tal união.

Sendo assim, na tragédia, o mito, recriado a partir da liberdade poética, serve de consolo metafísico para o homem; pois, na base trágica, havia a poética sensualista a ditar o ritmo do corpo pela prática do prazer, posto que - como relatamos algumas vezes - até mesmo o Uno primordial tinha a necessidade da arte para sentir refrigério de seu sofrimento e atingir o néctar dos deuses, o prazer. Em consonância, percebemos na tragédia a sabedoria dionisíaca se impor da seguinte forma: apesar de seu perecimento, de sua dor e de seu sofrimento, o homem se alegra. A luta do homem encontra, na estrutura de seu próprio corpo, a sensação de unidade e de completude. Nesse sentido, as coisas que dividem e...

separam um homem do outro, dão lugar a um poderoso sentimento de unidade, que leva todas as coisas de volta ao coração da Natureza. O consolo metafísico que, como eu insinuo já aqui, deixa em nós toda a verdadeira tragédia de que no fundo das coisas, e apesar de toda mudança das aparências, a vida é indestrutivelmente poderosa e prazerosa, esse consolo aparece com evidência corporal como coro de sátiros, como um coro de seres naturais que, por assim dizer, vivem inextinguíveis por detrás de toda civilização e que, apesar de todas as mudanças de gerações e da história dos povos, permanecem eternamente os mesmos³⁸².

Esse pensamento nietzschiano nos remete à ideia do consolo metafísico, mas de um consolo que se manifesta no corpo, ou seja, no prazer. Reconhecemos, dessa forma, que tal pensamento inspira-se na poética sensualista trágica dos antigos poetas gregos. Nessa direção, somos motivados a chegar ao consenso de que o prazer é o consolo metafísico por excelência na tragédia, visto que, independente das gerações, ele sempre foi o alvo principal dos homens. Os dramas existenciais permanecem e são praticamente os mesmos e não há nada que possa

³⁸¹ MACHADO, op. cit., 2017, p. 37/38, destaca que: “A arte trágica possibilita, assim, a união entre essência e aparência. Sendo capaz de articular os dois instintos, as duas pulsões artísticas da Natureza, ao apresentar em imagens os estados dionisíacos, a tragédia não se limita, como a poesia épica, à aparência: dá uma experiência trágica da essência do mundo. Só que esse união, ela a estabelece através de um conflito. A tragédia representa o conflito entre o apolíneo e o dionisíaco, entre o *principium individuationis* e o uno originário; ou, mais precisamente, ela representa a derrota do saber apolíneo e a vitória do saber dionisíaco, ao fazer da individuação um mal e a causa de todo sofrimento. [...] Na tragédia, o destino do herói é sofrer – como sofreu Dioniso quando foi despedaçado – para fazer o espectador aceitar o sofrimento como parte integrante da vida. Segundo Nietzsche a finalidade da tragédia é produzir alegria. A tragédia, ao mostrar que o destino do herói trágico é sofrer, não produz sofrimento, mas alegria: uma alegria que não é mascaramento da dor, nem resignação, mas a expressão de uma resistência ao próprio sofrimento”.

³⁸² Cf. NIETZSCHE, op. cit., 2009a, p. 79/80.

modificar “a essência eterna das coisas”³⁸³, e elas continuam a se revelar no mundo por intermédio dos sentidos, das sensações e dos sentimentos dos homens.

Desse modo, o drama existencial do homem, no tocante ao desamparo da vida e da morte, é universal. A náusea, por exemplo, sempre existirá, porém a arte é o remédio para combatê-la. Para o homem que vive a arte trágica, resta a metafísica de artista³⁸⁴ para servir a ele de consolo diante do desamparo da vida. É a arte que dá prazer ao homem para seguir vivendo. Nesse norte, a respeito da arte dionisíaca, Roberto Machado enfatiza:

A arte dionisíaca nos quer persuadir do eterno prazer da existência, coisa em que Nietzsche sempre acreditou. A diferença é que nessa época, pensando a partir das categorias de essência e aparência, ele afirma que esse prazer só é possível à condição de o procurarmos não nos fenômenos, mas atrás deles. Na experiência trágica que a arte nos proporciona, o homem se torna o próprio ser originário, sentindo o seu desejo e o seu prazer de existir: “não obstante terror e piedade, conhecemos a felicidade de viver não como indivíduos, mas como vivente único que engendra e procria e no orgasmo de quem nos confundimos”. Enquanto a arte apolínea negada pela aparência, pela mentira, pela ilusão – o sofrimento da vida e afirma a eternidade do fenômeno, a tragédia nega o indivíduo justamente por ser fenômeno, manifestação, afirmando a eternidade da vontade³⁸⁵.

Percebemos, em vista disso, que a tragédia é criação do poeta trágico, e esse poeta, na visão nietzschiana, elabora o casamento entre as artes apolínea e dionisíaca, objetivando a existência a fim de louvar e de engrandecer a vida por intermédio tanto do sofrimento quanto da alegria. Além disso, ponderamos: do jogo do homem com a arte, a *ilusão* e a *verdade* são imagens trágicas que aparecem em nossa existência como eterno ato da vontade.

A arte trágica se constitui, nesse sentido, em uma afirmação incondicional da vontade em forma de vida, onde nela toda a humanidade se contempla, tendo em vista que o homem trágico afirma a unidade das coisas como fenômeno único, pois experimenta no seu próprio corpo a sensação de unidade mística por pertencer ao coração da Natureza, onde o sentimento torna-se dominante e aprazível ao homem enquanto expressão da vontade em forma de aparência.

³⁸³ Cf. NIETZSCHE, op. cit., 2009a, p. 80.

³⁸⁴ MACHADO, op. cit., 2017, p. 43, destaca que a ““METAFÍSICA DE ARTISTA” É A CONCEPÇÃO DE QUE A ARTE é a atividade propriamente metafísica do homem, a concepção de que apenas a arte possibilita uma experiência da vida como sendo no fundo das coisas indestrutivelmente poderosa e alegre, apesar da mudança dos fenômenos”. Sobre este pensamento de Machado, gostaríamos de dizer que estamos de acordo, pois o nosso objeto de tese está enquadrado teoricamente no *primeiro Nietzsche*, onde ele se apropria da “metafísica de artista” para construir seu pensamento estético.

³⁸⁵ Cf. MACHADO, op. cit., 2017, p. 39/40.

No fundo, a vida precisa da aparência para ser desejada, e isso observamos, por meio da criação do poeta épico, que deuses e heróis foram inventados para serem espelhos transfiguradores do homem e para o homem. Nesse rumo, Machado salienta que

A realidade dos deuses olímpicos é uma aparência, uma mentira poética. [...] Ao transformar em aparência não só o agradável mas também o sombrio, o poeta dá à vida prazer e alegria. Os deuses são um espelho luminoso que os gregos colocaram entre eles e as atrocidades da vida³⁸⁶.

Sendo assim, reconhecemos: a mentira poética, seja épica, seja lírica, é aparência que ajuda o homem a viver perante o sofrimento, visto que, desse modo, a aparência mostra-se como a única forma de o homem externar aquilo que sente e pensa. Nessa direção, a poética de Homero é uma poética da exterioridade, pois versa sobre a luminosidade dos deuses e os feitos grandiosos dos heróis. O que está em jogo, na verdade, é uma criação poético-artística apolínea de caráter individualista, pois nessa criação enaltecem-se as belas imagens por meio da *visão*.

Por outro lado, tem-se a visão dionisíaca do mundo. A respeito de tal mundo, Machado indaga:

O que é, então, o dionisíaco nietzschiano? Fundamentalmente, o culto das bacantes. Isto é, o culto manifestado nos cortejos orgiástico de mulheres que, em transe coletivo, dançando, cantando e tocando tamborins em honra de Dioniso, invadiram a Grécia vindas da Ásia, para fazer seu deus ser reconhecido, glorificado pelos gregos³⁸⁷.

No culto dionisíaco havia a manifestação lírico-musical, que, capitaneada pelo sentimento coletivo do homem, aponta para seu interior e prioriza a escuta. Por conseguinte, por meio dessa manifestação, o poeta foi preparando os ouvidos da ortodoxia grega apolínea para a entrada paulatina da arte dionisíaca no cenário helênico, até o ponto de tal arte, na concepção de Nietzsche, ganhar o status de *pathos estético dionisíaco*. Essa foi uma das principais teses do filósofo em *O nascimento da tragédia*.

Em vista disso, da capacidade sensualista de *ver* e de *escutar* do poeta, as artes apolínea e dionisíaca foram criadas e uniram-se ao mais belo casamento artístico entre os gregos, a tragédia, onde o homem tem seu espelho transfigurador da realidade a fim de suportar o lado belicoso ou titânico da existência para seguir vivendo com alegria, pois, afinal, da ilusão metafísica de artista, configura-se o amálgama entre o trágico da literatura e o da

³⁸⁶ Cf. MACHADO, op. cit., 2006, p. 207/208.

³⁸⁷ Cf. Idem, ibidem, p. 211.

vida em *O nascimento da tragédia* de Nietzsche, sendo a poética sensualista o *pathos dominante* a preencher os vazios da existência e a servir de consolo metafísico para o homem desejar e afirmar a vida em seu corpo como obra de arte.

CONCLUSÃO

Conforme apontamos na introdução, o propósito principal de nosso trabalho consiste em responder à seguinte pergunta: como ou por que o sensualismo poético transforma-se em *pathos dominante* em *O nascimento da tragédia*? Na sequência, sempre tentando ficar em sintonia com a questão geral, fomos alinhavando uma resposta para a nossa hipótese: há como justificar a ideia de que a poética é o sentimento dominante na obra mencionada por último? A resposta agora é sim, e os argumentos que justificam tal resposta foram extraídos dos seguintes pontos:

Da *visão geral que Nietzsche tinha da arte* no primeiro parágrafo de *O nascimento da tragédia*, conseguimos abstrair que tal visão possui forte relação com o pensamento trágico dos antigos poetas, dos filósofos gregos, e com a filosofia de Schopenhauer, de Kant e de Wagner. Contudo, salientamos que não entramos na seara de querer produzir um texto rente ao pensamento dos autores mencionados; fizemos um recorte e extraímos somente alguns elementos que consideramos importantes para a nossa pesquisa. Assim, a nossa empreitada principal foi analisar como ou por que o sensualismo poético transformou-se em *pathos dominante* na obra mencionada acima, a partir das visões apolínea e dionisíaca de mundo.

Nesse sentido, ressaltamos que o sensualismo poético apolíneo trata da relação do homem como o tempo e com o espaço para criar a noção de medida perfeita por meio da arte visual ou da arquitetura. Ademais, percebemos que se trata da relação do homem com o sonho em interação com o real da Natureza e com o real da linguagem, condensado no estreitamento da realidade material com a realidade psíquico-ideal, para Nietzsche o sonho e a realidade manifestam-se em forma de aparência artística para servir de espelho transfigurador ou de consolo metafísico para o homem suportar os fardos da existência.

Por outro lado, o sensualismo poético dionisíaco trata da relação do homem consigo mesmo, com a Natureza como expressão da vontade e com o jogo que ocorre na embriaguez. A embriaguez é a forma de o homem estabelecer uma ruptura com o princípio de individuação e se reconciliar com a Natureza, tendo a poesia lírica e a música como elementos fundamentais na construção de um *pathos estético dionisíaco*.

Desse modo, o orgiástico dionisíaco é também dança, música, jogo, alucinação, estado contemplativo, transfiguração artística e controle de uma grande emoção. Nesse sentido, observamos que a embriaguez dionisíaca é um jogo exultante com todas as formas de expressões artísticas em prol da vida, visto que, levando em consideração que na cultura helênica trágica um deus nasce de uma visão exultante da vida, Dionísio, em particular, nasce

de um olhar sobre toda a vida, Ele (Dionísio) redimensiona todo o pensar e o sentir a vida para a singularidade e a universalidade do instante. Assim, toda a vida se resume à estrutura do tempo presente mediante o sentimento.

Nessa direção, reconhecemos que a poética como *pathos dominante* em *O nascimento da tragédia* é uma forma de destacar que a arte que articula o drama trágico é a poesia. Assim, em seu verso, a tragédia expressa uma filosofia do trágico que reflete sobre os grandes dramas da existência humana, tais como: a falta de sentido para a dor e o sofrimento, o caráter inalterável do real, a irreversibilidade do tempo e a morte.

O grande desafio do homem diante deste quadro extremamente trágico é encontrar meios para aguentar o peso da existência. Nesse rumo, a arte foi para os gregos o consolo metafísico a enfrentar o lado trágico da vida. Pela arte, o homem grego entende que a dor, o sofrimento e o prazer são partes integrantes de sua própria vida. Nesse sentido, a alegria da criação artística transforma-se em meio de resistência ao sofrimento. Em continuidade com isso, o prazer se revela como o néctar dos deuses, ameniza o sofrimento do homem. Alvo do homem e da Natureza, o prazer foi atestado pela metafísica da vontade de Schopenhauer, e Nietzsche, em relação ao prazer, acompanha seu mestre, posto que este sempre acreditou no eterno prazer da existência.

Contudo, a respeito da filiação teórica de Nietzsche em *O nascimento da tragédia*, salientamos que se trata de terreno pantanoso e de empreitada complicada, como podemos observar particularmente no exemplo de Schopenhauer, pois nunca se sabe ao certo onde é o autor de *O mundo como vontade e representação* e o autor de *A filosofia na era trágica dos gregos*. Na verdade, *O nascimento da tragédia* é um texto complexo conforme podemos perceber no relato do Lima:

Embora a filosofia de Schopenhauer seja paradigmática para a justa compreensão de *O nascimento da tragédia*, Nietzsche quase nunca esclarece de forma precisa a relação que há no livro entre suas próprias teorias e as do seu mestre. Em grande escala, isso ocorre porque nos vários escritos elaborados à mesma época de publicação da obra, ele não raro assume uma postura diferente, chegando por vezes a contrapor-se a muitas conclusões a que chega a filosofia da vontade. Assim, o diálogo travado entre eles resulta na obra de Nietzsche não apenas numa filiação por parte deste, mas também em oposição³⁸⁸.

Todavia, o parágrafo em que trabalhamos, Nietzsche filia-se ao pensamento de Schopenhauer, e a oposição ocorre nitidamente no *Ensaio de autocrítica*; mas, como não

³⁸⁸ LIMA, op. cit., 2006, p. 37/38.

trabalhamos com tal ensaio, optamos por mostrar relação do sensualismo apolíneo e dionisíaco de Nietzsche com as teorias da vontade e da representação de Schopenhauer, tentando evidenciar a ponte estabelecida pelo autor entre as culturas germânica e helênica.

Levando-se em consideração a trama que Nietzsche realizou entre as culturas grega e alemã - e também a partir de nosso recorte -, gostaríamos de destacar que os sensualismos poéticos apolíneo e dionisíaco transformam-se em *pathos dominante* na obra mencionada acima mediante a opção do homem por jogar fortuitamente com a arte como forma de ilusão e de aparência.

Desse modo, diante do eminente risco de aniquilamento perante a dor, o sofrimento e o pessimismo, o homem encontra na arte uma forma de transfigurar-se. Assim, mediante a estética, Machado ressalta que “a apologia da arte já significa, como sempre significará para Nietzsche, o elogio da aparência como necessária não só à manutenção, mas à intensificação da vida”³⁸⁹. É a vida acolhendo com mais intensidade o mundo por meio da arte, aliás, na cultura grega, o mundo é visto pela beleza da aparência.

Neste contexto, a função do artista é ser criativo na representação das formas mais perfeitas e harmoniosas, posto que até mesmo a religião grega não se baseou na crença, e sim no ritual. O que mais importava era a perfeição da forma de expressão como meio de transfiguração, por exemplo, ao criar os deuses olímpicos, os gregos inventaram um meio para transfigurar a realidade e puseram o sonho e a ilusão a serviço da vida. Os deuses aqui são primavera e floração da vida para expressar a máxima criação e perfeição artística do homem. Tratava-se da arte como aparência que servia para aprovar a vida no sentimento do mundo. O ponto nuclear é a afirmação da vida que se manifesta em forma de beleza na arte e que quer se divinizar naquilo que existe. Nesse seguimento, Nietzsche afirma que

O *último filósofo* – talvez sejam gerações inteiras. Deve apenas ajudar a viver. “O último”, está claro, é relativo. Para o nosso mundo. Demonstra a necessidade da ilusão, da arte, e de que a arte domine a vida. Não nos é possível produzir de novo uma extirpe de filósofos como o da Grécia na época da tragédia. Daqui para frente apenas a arte executa a sua tarefa. Agora um sistema assim só é possível como arte. De acordo com o ponto de vista atual mesmo um período completo da filosofia grega prende-se ao domínio da arte³⁹⁰. (*Itálico do autor*)

Motivados pelo pensamento trágico de Nietzsche, percebemos que, na leveza da criação, nas formas de expressões, o filósofo-artista pode ajudar a viver, elegendo a arte como

³⁸⁹ Cf. MACHADO, Roberto. **Nietzsche e a verdade**. – Rio de Janeiro / São Paulo: Paz e Terra, 2017.

³⁹⁰ NIETZSCHE, op. cit. 2004, p. 8/9, Outono – inverno, 1872, **Considerações sobre o conflito entre arte e conhecimento**, aforismo, 38.

forma de louvar a vida, tendo em vista a ilusão artística ser a mais nobre das ilusões porque carrega a força da criação. Assim, por intermédio dela, o artista trágico, expressa a vida como criação, como usurpação a se alegrar pura e simplesmente pelo fato de existir.

Nesse rumo, a ilusão artística serve como consolo metafísico a fim de ofertar frescor ao homem, no sentido de aliviá-lo do desamparo da vida. Diante desse quadro, dessa pintura, a arte é ilusões e aparências criativas que motivam o homem a viver de forma mais leve a existência, posto que a vida é trágica.

Por conseguinte, a arte, esse meio expressivo que abranda a vida, equivale ao sentido ontológico do trágico e, com efeito, indagamos sobre tal sentido: onde se encontra a essência do trágico? Ora, na ilusão e na aparência, ou melhor, qualquer efeito trágico só se configura pela ilusão e pela aparência, compreendendo a ilusão enquanto crença metafísica do conhecimento e da aparência. Nesse sentido, a ilusão artística é, por excelência, a forma criadora de expressão da vida, porque, mediante a ilusão e a aparência, o artista trágico traduz a crueldade da vida em leveza.

Sendo assim, na tragédia, o poeta é aquele que entende o sabor da ilusão e da aparência, atraindo para si o sentido ontológico, pois sabe que em sua arte “a tragédia imita, apresenta a obra do próprio ser, entendido seja como identidade, espírito, vontade, unidade, etc.”³⁹¹. À vista disso, a ideia de unidade na tragédia é assegurada pela aparência da justiça poética, e qualquer movimento no sentido de evidenciar os efeitos do trágico é estabelecido pela filosofia trágica em forma de aparência.

Dito isso, o apolíneo e o dionisíaco são formas de ilusão e de aparência não alheias ao indivíduo porque pulsam no próprio homem, tratando-se, portanto, de um processo fisiológico vital que o auxilia a criar, aliás, a partir do sonho e da embriaguez, o homem cria, e a arte seria expressões simbólicas de dois deuses - Apolo e Dionísio - para alegrar a vida: enquanto a alegria apolínea encontra-se na sabedoria do mito e no prazer gerado pelas formas visuais, a alegria dionisíaca pulsa no nascimento, no crescimento e no perecimento, enfim, pulsa na capacidade do homem de se adaptar às transformações, já que a vida, pelo olhar da filosofia dionisíaca, é o paradoxo da criação-destruição-criação-destruição-criação. Diante deste quadro do devir, Nietzsche destaca que a tragédia é a arte mais elevada, em que o homem grego buscava consolo metafísico para seus dramas existenciais.

Da *arte como imitação da Natureza*, Nietzsche encontrou uma forma, mediante a arte, de evidenciar a importância vital da ilusão e da aparência para a própria arte, para a Natureza

³⁹¹ MACHADO, op. cit., 2006, p. 44.

e para a vida do homem. Assim, o fundamento ontológico mais importante para a aparência e para a expressão da arte visual é a criação dos deuses olímpicos, dado que tais deuses, porque representam a perfeição da Natureza, são espelhos transfiguradores para o homem suportar o mundo sombrio.

Por parte do poeta Homero, a criação magnífica dos deuses olímpicos representou a saída do tártaro e do mundo titânico, onde predominava, ancorada na dor e no sofrimento, a visão pessimista de mundo. Ainda sobre a criação desses deuses, a cultura popular pessimista condensava-se na sabedoria de Sileno, amigo de Dionísio, quando interrogado pelo rei Midas sobre o melhor e o preferível para o homem, responde: “O melhor de tudo é totalmente inacessível para ti: não ter nascido, não ser, ser nada. E o melhor em segundo lugar para ti – morrer logo”³⁹². Nesse sentido, conforme o segundo capítulo, Nietzsche destaca que “o grego conheceu e sentiu os horrores da existência: para poder viver teve de colocar diante deles a resplandecente criação onírica dos deuses olímpicos”³⁹³. Dessa maneira, o homem grego, na visão de nosso filósofo, cria nova visão trágica segundo a ilusão e a aparência artística: “O pior de tudo é para eles morrer logo; e o pior em segundo lugar é morrer algum dia”³⁹⁴. Nessa direção, cumpre dizer que a sabedoria popular aprendeu a suportar o sofrimento em nome da vida. No caso, a religião dos deuses olímpicos era a religião da vida para a vida ser louvada; e, dessa forma, a vida era para ser celebrada com a vida, não com a morte. A partir, do exemplo dos deuses olímpicos, os gregos levam para a tragédia a ideia de o homem transfigurar a dor e o sofrimento.

No tocante aos dois fundamentos ontológicos dionisíacos, o primeiro é as líricas musical e poética; e o segundo, a ideia de vontade da Natureza. O próprio culto a Dionísio se estabelece como elemento central, mas tal culto no mundo grego ocorreu por duas razões principais: a mais excitável sensibilidade do homem grego para a beleza e a sua grande capacidade de suportar o sofrimento.

Quando Dionísio passa pelos portões da Grécia, a canção popular torna-se fecunda, porque, com tal entrada, instaura-se o nascimento da sabedoria trágico-dionisíaca, que põe, sempre em primeiro plano, a vida, auxiliando o homem a se apropriar da arte a fim de enfrentar seu destino, resolver seus dramas pretéritos e se livrar do sentimento de culpa, dado que no êxtase dionisíaco pratica-se o esquecimento do passado, livra-se do sentimento de

³⁹² Cf. NIETZSCHE, op. cit., 2009a, p. 54.

³⁹³ Cf. Idem, ibidem, p. 54.

³⁹⁴ Cf. Idem, ibidem, p. 54.

culpa e reconcilia-se com a Natureza, uma vez que, rompendo com o princípio de individuação, tem-se a grande sensação de bem-estar por pertencer ao coração da Natureza.

Do *sensualismo poético como pathos dominante* em *O nascimento da tragédia*, aprendemos que só foi possível justificar a nossa Tese porque houve a união das poesias épica e lírica e, com a música, formam a tragédia. Tal união sela o casamento entre as artes apolínea e dionisíaca. Diante desse quadro, percebemos que houve uma valorização da poesia na tragédia, dado que, segundo Machado, “quando privilegia a poesia [Nietzsche]³⁹⁵, está levando em consideração o seu valor como conhecimento, sua capacidade de revelação ontológica [...]”³⁹⁶. Contudo, essa revelação ontológica não se distancia do sensualismo, do corpo do homem; e, conforme o pensamento fisiológico do jovem Nietzsche, as artes apolínea e dionisíaca aprazem o homem pelos sentidos, sendo o primeiro configurado no corpo pela visão; e o segundo, pela audição.

Ademais, a arte trágica e a ideia trágica são formas de aparência para o homem construir e suportar a existência, podendo transformarem-se em metafísica trágica ou em metafísica de artista a fim de que o homem aceite a vida em sua sua condição trágica e absurda, porque, no âmbito humano, não se pode ir além da aparência para saber o que é o viver; afinal, a vida, tragicamente, só é no exato momento em que é vivida. Nessa lógica, podemos parafrasear Nietzsche na *II Consideração Intempestiva sobre a utilidade e os inconvenientes da História para a vida* (1874), onde assevera que quem não vive a força de expressão do momento não sabe o que é felicidade e jamais tem condições de tornar os outros felizes, pois é no presente onde tudo acontece. Assim, configura-se pelos sentidos presentes na vida que a estrutura temporal em que o homem acredita mensurar só é possível no portal do instante.

Do sensualismo poético como *pathos dominante*, observamos que o pensamento estético do jovem Nietzsche em *O nascimento da tragédia* tem como pano de fundo a concepção trágica da existência, onde há intuição e poesia na sua construção. Nesse sentido, a metafísica trágica, fruto da intuição poético-artística, tem o sensualismo condensado nos processos fisiológicos do corpo humano. Quem cria é a vida por meio do corpo. Dessa forma, a metafísica da vontade, a metafísica trágica e a metafísica de artista têm como alicerce a intuição poética como força que motiva o homem a buscar o néctar dos deuses, qual seja, o prazer - ponto a ser tocado pela vida no corpo do homem, sem deixar de lado os sentidos. Aliás, é pelos sentidos que a vida do homem flui e sente prazer.

³⁹⁵ No caso, o Nietzsche em colchetes é nosso.

³⁹⁶ MACHADO, op. cit., 2006, p. 123.

Levando-se em consideração os canais de fruição da vida mediante a arte, com o nascimento da poesia épica e da lírica as grandes narrativas sobre o homem e seus feitos ganham maiores proporções: a épica recebe maior expressividade nas narrativas de Homero, que versam sobre a magnitude dos deuses, os feitos dos reis e dos heróis, além de revelar o lado exterior das coisas; e a lírica se expande por meio dos versos de Arquíloco, reveladores das emoções e dos sentimentos do homem que tangenciavam para a essência das coisas. Em *O nascimento da tragédia*, as poesias lírica e épica são postas em evidência. Então, conjecturamos que por esse fato a poética é o *pathos dominante*, porque, sobretudo, isso ocorreu mediante os sensualismos do artista ingênuo épico e do artista lírico, cuja ilusão artística elegeram para viver com leveza. Reconhecemos, enfim, a importância da poética na tragédia e da própria tragédia como redenção para o homem encarar suas tragédias cotidianas.

Nesse rumo, ponderamos que a poética como intuição metafísica é uma das ilusões mais interessantes que o homem já inventou para amenizar suas dores e seus sofrimentos, visto que é fruto da criação artística, e a arte tem em sua essência o faro intuitivo pela vida, pois, na verdade, quem cria é a vida por intermédio do corpo. Conforme a estética trágica de Nietzsche, o corpo, misto de intuição e de inteligência, manifesta-se em forma de aparência pelos sentidos. No caso, a aparência é epifania do sentimento humano a reinar mediante as artes apolínea e dionisíaca, tendo a poesia enquanto fio a unir sentimento e palavra. Por essa razão, ao que tudo indica, acreditamos que a poética como intuição metafísica é o *pathos* artístico dominante em *O nascimento da tragédia*.

Nessa continuação, a poética é *pathos dominante* na obra mencionada logo acima por ser a escolha do homem pela ilusão, no caso, pela ilusão artístico-metafísica como recurso para ajudar o homem a viver. Então, nesse sentido, afirma Nietzsche: “[...] deve-se *querer a ilusão* - nisso consiste o trágico”³⁹⁷. Dessa forma, reconhecemos que o trágico é uma escolha pela ilusão e, em se tratando da obra supramencionada, percebe-se a opção pelas ilusões artísticas apolínea e dionisíaca como formas de aparências no mundo. Aliás, o próprio mundo enquanto aparências apolínea e dionisíaca é uma forma de o homem manifestar poeticamente seus sentimentos.

Assim, a poética é o sentimento dominante, porque, como já dissemos, trata-se da mais bela união poético-artística entre os gregos: Apolo e Dionísio são pontos de equilíbrio um do outro, cada um aprende a falar a linguagem do outro e encontram nela prazer. De tal modelo artístico transfigurador, o homem extrai o seu entusiasmo para seguir vivendo.

³⁹⁷ Cf. NIETZSCHE, op. cit., 2010, p. 352, Verão de 1872 – começo de 1873, KSA 19 [35].

Em síntese, observamos que a intuição poética está na base da arte, visto que primeiro existe a ideia, o pensamento, o sonho e neles já existe a presença de elementos poéticos, só depois emerge a materialização da ideia ou a concretização do pensamento. Sob esse ponto de vista, pelo fato de a intuição poética estar na base da arte, notamos que ela é o *pathos dominante* na obra tantas vezes mencionada.

Contudo, ainda queremos destacar alguns elementos que nos auxiliam a justificar a nossa Tese:

Primeiramente, a construção dos sete primeiros parágrafos de *O nascimento da tragédia* é consequência da mentira poética sobre os gregos. Dessa forma, a própria mentira poética torna a poesia sentimento dominante tanto no âmbito religioso pelas narrativas míticas do sacerdote quanto no cenário artístico coordenada pelo poeta para consolo metafísico a fim de aliviar a dor e o sofrimento do homem, como também poder alegrá-lo. Nesse sentido, conjecturamos que, mesmo dentro do Estado, a arte, enquanto transfiguração da realidade, contribui com sua forma de organização quando, ao invés de praticar a violência, simplesmente representa.

Em um *segundo* momento, a poética se transforma em *pathos dominante* porque, em *O nascimento da tragédia*, Nietzsche aborda as poéticas épica e lírica pelos pensamentos artísticos apolíneo e dionisíaco, poéticas, aliás, que enaltecem a ilusão e a aparência. É o trágico da literatura auxiliando o homem a viver. Assim, por exemplo, na cultura grega, a poética era o *pathos dominante* porque fazia a intersecção entre as artes na tragédia, sendo o poeta o grande articulador.

Num *terceiro* instante, intuímos que, da relação metafísica do homem com a Natureza, impetrada na ideia de vontade, cria-se a necessidade da aparência da linguagem para representar poeticamente as coisas e a si mesmo. Dessa relação, como já dissemos muitas vezes, surge a poética como *pathos dominante* em forma de aparência artística a fim de ser o ponto de apoio para o homem suportar seus fardos existenciais.

Em *quarto lugar*, a poética torna-se o *pathos dominante* quando mescla a arte apolínea com a arte dionisíaca na tragédia para equilibrar o instinto do homem, estabelecendo, com isso, a mais perfeita união entre a inteligência e a intuição em prol da beleza da vida enquanto sorriso da Natureza.

Além disso, gostaríamos de destacar que a poética no primeiro Nietzsche transformou-se em *pathos dominante* quando em seus textos de época pôs a narrativa poética como elemento principal, o que podemos observar em *A visão dionisíaca de mundo* (1870), onde Nietzsche enaltece uma poética da guerra como expressão da vontade; *A filosofia na era*

trágica dos gregos (1873) foi uma forma que o poeta-filósofo alemão encontrou para homenagear os poetas e filósofos trágicos gregos a partir de anedotas poéticas para justificar a ontologia do vir a ser; *Verdade e mentira no sentido extra-moral* (1873) é um texto onde prevalece a narrativa poética para falar do conhecimento como construção humana; *Schopenhauer como educador* (1874) é uma grande homenagem poética a Arthur Schopenhauer, prefigurada na idealização de sua própria imagem; e, por último, *Wagner em Bayreuth* (1875), que foi uma homenagem poética de Nietzsche para o poeta e músico alemão Richard Wagner. Todavia, esse será um trabalho que pretendemos fazer em outro momento, assim como pretendemos trabalhar com os conceitos de *além-homem*, *acaso*, *amor-fati* e *eterno retorno* como uma grande “mentira poética”; pois, afinal, os poetas são grandes mentirosos, mas mentem com o propósito metafísico de tornar a vida melhor a partir da ilusão e da aparência em forma de arte.

Por fim, outro trabalho de que gostaremos realizar no futuro e justifica nosso objeto de Tese é o da relação entre Nietzsche e a poética a partir de suas **correspondências**: (Volumen II abril 1869 – diciembre 1874), edición dirigida por Luis Enrique de Santiago Guervós, traducción y notas a las cartas de José Manuel Romera Cuevas y Marco Parmeggiani. – Madrid: Editorial Trotta, 2012. E (Volumen III enero 1875 – diciembre 1879). Edición dirigida por Luis Enrique de Santiago Guervós. Traducción, introducción, notas y apéndices de Andrés Rubio. – Madrid: Editorial Trotta, 2012.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Obras de Nietzsche

NIETZSCHE, Friedrich Wilhelm. **A filosofia na era trágica dos gregos** (Título original: *DIE PHILOSOPHIE IM TRAGISCHEN ZEITALTER DER GRIECHEN*). Tradução e apresentação de Gabriel Valladão Silva. – Porto Alegre, RS: L&PM, 2017.

— **A Visão Dionisíaca do Mundo e outros textos de juventude** (Título original: *DIE DIONYSISCHE WELTANSCHAUUNG, DAS GRIECHISCHE MUSIKDRAMA e SOCRATES UM DIE TRAGOEDIE*). Tradução de Marcos Sinésio Pereira Fernandes, Maria Cristina dos Santos de Souza. - São Paulo: Martins Fontes, 2005a.

— **Correspondencia II / Abril 1869 – Diciembre 1874** (Título original: *SÄMTLICHE BRIEFE*), Edición dirigida por Luis Enrique de Santiago Guervós; Traducción y notas a las cartas de José Manuel Romero Cuevas y Marco Parmeggiani Rueda; Introducción y apéndices de Marco Parmeggiani Rueda; Editorial Trotta, S.A., 2012.

— **David Strauss, o confessor e o escritor: considerações extemporâneas I** (Título original: *UNZEITGEMÄSSE BETRACHTUNGEN I: DAVID STRAUSS DER BEKENNER UND DER SCHRIFTSTELLER*). Tradução, apresentação e notas de Antonio Edmilson Paschoal; revisão da tradução Ernani Chaves, André Muniz Garcia. – São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2020.

— **El nacimiento de la tragedia o Grecia y el pesimismo.** (Título original: *DIE GEBURT DER TRAGÖDIE, ODER: GRIECHENTUM UND PESSIMISMUS*). Novena reimpressão. Introducción, traducción y notas de Andrés Sánchez Pascual. – Madrid: Alianza Editorial, 2009a.

— **Escritos sobre Educação.** Tradução, apresentação e notas de Noéli Correia de Melo Sobrinho. – Rio de Janeiro: PUC-Rio; São Paulo: Ed. Loyola, 2009c.

— **Escritos sobre história. II Consideração Intempestiva sobre a utilidade e os inconvenientes da História para a vida.** Apresentação, tradução e notas de Noéli Correia de Melo Sobrinho. – Rio de Janeiro: Ed. PUC-Rio; São Paulo: Loyola, 2005c.

— **Fragmentos Póstumos** (Título original: *NACHGELASSENE FRAGMENTE*). 2ª Edición corregida y aumentada. Volumen I (1869-1874). Traducción, introducción y notas de LUIS E. de Santiago Guervós. – Madrid: Editorial Tecnos (Grupo Anaya, S. A.), 2010. (Edición realizada bajo los auspicios de la Sociedad Española de Estudios sobre Nietzsche – SEDEN).

— **Introdução à tragédia de Sófocles.** Tradução e notas Marcos Sinésio Pereira Fernandes; revisão técnica e da tradução e apresentação André Luis Muniz Garcia. – São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2014.

— **O livro do filósofo** (Título Original: *DAS PHILOSOPHENBUCH*). **Considerações sobre o conflito entre arte e conhecimento.** Tradução de Rubens Eduardo Frias. – São Paulo: Centauro 2004.

—. **O Nascimento da Tragédia ou Helenismo e Pessimismo**. Tradução, notas e posfácio de Jacó Guinsburg - São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

—. **Sabedoria Para Depois de Amanhã; seleção dos fragmentos póstumos por Heinz Friedrich**. (Título original: *WEISHEIT FÜR ÜBERMORGEN UNTERSTREICHUNGEN AUS DEM NACHLASS* – 1869-1889). Tradução de Karina Jannini. – São Paulo: Martins Fontes, 2005b.

—. **Schopenhauer como educador: considerações extemporâneas III** (Título original: *UNZEITGEMÄSSE BETRACHTUNGEN III*). Tradução, apresentação e notas de Clademir Luís Araldi. – São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2020.

—. **Sobre Verdade e Mentira no Sentido Extramoral**. Coleção: Os Pensadores. – São Paulo: Nova Cultural, 2005c.

—. **Wagner em Bayreuth: quarta consideração extemporânea**. Introdução, tradução e notas de Anna Hartmann Cavalcanti. - Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2009b.

Obras dos comentadores de Nietzsche

ARALDI, Clademir. In: **Dicionário Nietzsche**. Vocábulo sobre **Natureza**. – São Paulo: Edições Loyola, 2016.

COLLI, Giorgio. **A sabedoria grega: Dioniso, Apolo, Elêusis, Orfeu, Museu, Hiperbóreos, Enigma**. . (Título original: *LA SAPIENZA GRECA: Vol. I*). Tradução de Renato Ambrósio. – São Paulo: Paulus, 2012.

DOVER, Kenneth James. **A homossexualidade na Grécia antiga**. Tradução de Luís Sérgio Krausz. – São Paulo: Nova Alexandria, 1994.

GOETHE, Johann Wolfgang von. **Fausto & Werther**. (Títulos originais: *FAUST E DIE LEIDEN DES JUNGEN WERTHERS*). Tradução de Alberto Maximiliano. – São Paulo: Nova Cultural, 2002.

ITAPIRACA, André Luís Mota; LIMA, Márcio José Silveira (organizadores). **Verdade e linguagem em Nietzsche**. – Salvador: EDUFBA, 2014.

LEFRANC, Jean. **Compreender Nietzsche**. Tradução de Lúcia M. Endlich Orth. – Petrópolis, RJ: Vozes, 2005.

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

—. In: **Dicionário Nietzsche**. Vocábulo sobre **Aparência**. - São Paulo: Edições Loyola, 2016.

—. In: **Dicionário Nietzsche**. Vocábulo sobre **O Nascimento da Tragédia**. - São Paulo: Edições Loyola, 2016.

MACHADO, Roberto (Organizador). **Nietzsche e a polêmica sobre O nascimento da tragédia** / textos de Rohde, Wagner e Wilamowitz-Möllendorff; introdução Roberto Machado; tradução do alemão e notas Pedro Sússekind. - Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2005.

—. **Nietzsche e a verdade**. - Rio de Janeiro/São Paulo: Paz e Terra, 2017.

—. **O nascimento do trágico: de Schiller a Nietzsche**. - Rio de Janeiro: Zahar, 2006.

—. **Zaratustra, a tragédia nietzschiana**. - Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1997.

MARTON, Scarlett. **NIETZSCHE: A transvaloração dos valores**. - São Paulo: Moderna, 2006

—. **NIETZSCHE Das Forças Cósmicas aos Valores Humanos**. - São Paulo: Brasiliense, 1990.

—. In: **Dicionário Nietzsche**. Vocábulo sobre **Vontade**. - São Paulo: Edições Loyola, 2016.

—. **Nietzsche, filósofo da suspeita**. - Rio de Janeiro: Casa da Palavra; São Paulo: Casa do Saber, 2010.

—. **Nietzsche e a arte de decifrar enigmas – Treze conferências europeias**. - São Paulo: Edições Loyola, 2014.

—. **Nietzsche e o Problema da Linguagem: A crítica enquanto criação**. In: **Verdade e Linguagem em Nietzsche**. Márcio José Silveira Lima e André Luís Mota Itapiraca (organizadores). - Salvador: EDUFBA, 2014, p. 19.

NASSER, Eduardo. In: **Dicionário Nietzsche**. Vocábulo sobre **Sensação**. - São Paulo: Edições Loyola, 2016.

—. **Nietzsche e a ontologia do vir-a-ser**. - São Paulo: Edições Loyola, 2015.

ONFRAY, Michel. **A sabedoria trágica: sobre o bom uso de Nietzsche**. (Título original: *LA SAGESSE TRAGIQUE: DU BOM USAGE DE NIETZSCHE*). Tradução de Carla Rodrigues. - Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2014.

REALE, Giovanni. **História da filosofia: Do romantismo até nossos dias**. Tradução de Álvaro Cunha. - São Paulo: Edições Paulinas, 1991.

ROSSET, Clément. **A Antinatureza: elementos para uma filosofia trágica**. Tradução de Getúlio Puell. - Rio de Janeiro: Espaço e Tempo, 1989.

SAFRANSKI, Rüdigger. **Nietzsche, biografia de uma tragédia**. Tradução de Lya Left. - São Paulo: Geração Editorial, 2001.

SOUZA, Ronaldes de Melo e. **Atualidade da tragédia grega**. In: **Filosofia e literatura: o trágico** / [organizado por KathrinHolzermayr Rosenfield, com colaboração de Francisco Marshall]. – Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2001, p. 131.

SCHOPENHAUER, Arthur. **O Mundo como Vontade e Representação**. (III PARTE) Tradução de Wolfgang Leo Maar e Maria Lúcia Melo e Oliveira Cacciola. – São Paulo: Nova Cultural, 2005.

SUZUKI Márcio. **A forma e o sentimento do mundo: jogo, humor e arte de viver na filosofia do século XVIII**. – São Paulo: Editora 34; FAPESP, 2014.

WAGNER, Richard. **Beethoven**. Tradução e notas de Anna Hartmann Cavalcanti. – Rio de Janeiro: Zahar, 2010.