

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO  
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS  
DEPARTAMENTO DE FILOSOFIA  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM FILOSOFIA

**Rafael Vieira Menezes Carneiro**

Um estudo acerca da crítica à cultura moderna alemã pelo  
jovem Nietzsche a partir do termo descarga (*Entladung*)

Versão Corrigida

São Paulo  
2016

# **Rafael Vieira Menezes Carneiro**

Um estudo acerca da crítica à cultura moderna alemã pelo jovem Nietzsche a partir do termo descarga (*Entladung*)

Versão Corrigida

Dissertação corrigida 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 obtenção do título de Mestre em Filosofia sob a orientação do Prof. Dr. Eduardo Brandão.

São Paulo

2016

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

C129e Carneiro, Rafael Vieira Menezes  
Um estudo acerca da crítica à cultura moderna alemã pelo jovem Nietzsche a partir do termo descarga (Entladung). Versão Corrigida / Rafael Vieira Menezes Carneiro ; orientador Eduardo Brandão. - São Paulo, 2016.  
142 f.

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

1. Metafísica do Artista. 2. Descarga (Entladung). 3. Êxtase (Ecstase). 4. Catarse (Katharsis). 5. Tragédia. I. Brandão, Eduardo, orient. II. Título.

## Folha de Aprovação

CARNEIRO, R.V.M. Um estudo acerca da crítica à cultura moderna alemã pelo jovem Nietzsche a partir do termo descarga (*Entladung*). 2016. Dissertação (Mestrado) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. Departamento de Filosofia, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2016.

Prof. Dr. Eduardo Brandão

---

Profa. Dra. Maria Lúcia Mello e Oliveira Cacciola

---

Prof. Dr. Henry Martin Burnett Júnior

---

## **Agradecimentos**

Uma pesquisa não pode ser realizada de maneira totalmente só; ela possui de maneiras direta e indireta a participação de pessoas e instituições que deixam suas marcas no texto.

Agradeço aos meus pais, Francisco e Mara, pelo suporte necessário para que eu me interessasse pelas leituras. Aos meus irmãos John e Elvis, obrigado pelo incentivo e companheirismo. Aos meus sobrinhos, Andrew, Bryan, Akon e Breno, agradeço pelos momentos de traquinagens.

Agradeço à Mari, minha companheira, que me apoiou nos momentos de angústia e desespero. Sem sua compreensão este trabalho não teria sido realizado.

Aos grandes amigos que leram, debateram, corrigiram e brigaram com o meu texto desde o início da pesquisa: Zito, Bryan, João Cabelo, Richard, Bruno Correia, obrigado.

Não posso deixar de agradecer pelas pertinentes correções feitas neste texto pela Cris Marques. Obrigado pelo apoio.

Ao professor Oswaldo Giacóia Junior pelas contribuições atentas na banca de qualificação. Ao professor Henry Burnett pelos pertinentes comentários na banca de qualificação e a importante participação na banca de defesa. Agradeço também a professora Maria Lúcia Cacciola pela atenta leitura do texto e sua participação na banca de defesa.

Agradeço ainda aos professores que aceitaram participar da minha banca de defesa Ernani Chaves e Pedro Paulo Pimenta.

Ao meu orientador Eduardo Brandão, obrigado pela liberdade concedida na pesquisa.

Ao CNPq, agradeço pelo apoio financeiro, sem o qual essa pesquisa não seria possível. Ao Departamento de Filosofia da FFLCH, obrigado pelo apoio institucional.

Agradeço ainda a todos os amigos que participaram de alguma maneira desta pesquisa.

## RESUMO

CARNEIRO, R.V.M. Um estudo acerca da crítica à cultura moderna alemã pelo jovem Nietzsche a partir do termo descarga (*Entladung*). 2016. Dissertação (Mestrado) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. Departamento de Filosofia, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2016.

Este estudo tem como objetivo mostrar como Nietzsche, ao engendrar a sua metafísica do artista, realiza uma crítica à cultura moderna alemã. Para isto, realizaremos uma genealogia do conceito de *descarga* (*Entladung*), no qual Nietzsche caracteriza sua noção de trágico. Inicialmente, mostraremos que nas conferências “O Drama Musical Grego” e “Sócrates e a Tragédia” a noção de trágico em Nietzsche se apresenta no termo êxtase (*ecstase*). Esta concepção muda com o amadurecimento conceitual da metafísica do artista de Nietzsche a partir do distanciamento do pensamento de Schopenhauer. Assim, em “A Visão Dionisiaca do Mundo”, o termo *Entladung* já é empregado, no lugar da noção *ecstase*. Por sua vez, em “O Nascimento da Tragédia”, o jovem filólogo associa o termo *Entladung* ao conceito de Uno Primordial, apresentando de maneira mais acabada sua metafísica. Neste percurso genealógico, pretendemos mostrar que o desenvolvimento da metafísica do artista está atrelado a uma crítica à cultura moderna alemã através de uma associação de sua concepção de trágico ao conceito de catarse (*katharsis*) aristotélico.

Palavras-chave: Metafísica do artista, descarga, êxtase.

## ABSTRACT

CARNEIRO, R.V.M. A study about the critique of modern German culture by young Nietzsche from the term discharge (*Entladung*). 2016. Thesis (Master Degree) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. Departamento de Filosofia, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2016.

This study aims to show how Nietzsche, engendering his metaphysics of the artist, performs a critique of modern German culture. For this purpose, we will execute a genealogy of the concept of discharge (*Entladung*), in which Nietzsche characterizes his tragic notion. Initially, we will show that in the conferences "The Greek Music Drama" and "Socrates and Tragedy" the tragic notion in Nietzsche is presented in the term ecstasy (*ecstase*). This notion changes with the conceptual maturity of Nietzsche's metaphysics of the artist due to his distancing from Schopenhauer's thought. Thus, in "Dionysian Vision of the World" the term *Entladung* is already employed replacing the notion of *ecstase*. In turn, in "The Birth of Tragedy," the young philologist associates the term *Entladung* to the concept of Primordial One, presenting his metaphysics in a most complete way. In this genealogical journey, we intend to show that the development of the metaphysics of the artist is linked to a critique of modern German culture through a combination of his tragic notion with the concept of Aristotelian catharsis (*katharsis*).

Key Words: metaphysics of the artist, discharge, ecstasy

## **Sumário**

Introdução.....	10
Capítulo I - A gênese do pensamento trágico nietzschiano a partir da noção de ecstase.....	20
Apresentação.....	20
A crítica à concepção moderna de arte.....	20
O trágico nietzschiano – ecstase.....	25
<i>phobos</i> e <i>eleos</i> a partir do drama.....	27
<i>phobos</i> e <i>eleos</i> a partir do coro.....	30
Nietzsche e Schopenhauer.....	35
Nietzsche e Wagner.....	38
Ecstase e o Inconsciente.....	45
Sócrates e a tragédia.....	47
Capítulo II – O desenvolvimento do trágico nietzschiano: a mudança de <i>ecstase</i> para <i>Entladung</i> ..	52
Apresentação.....	52
Preleções “Introdução à Tragédia de Sófocles” .....	53
A Visão Dionisíaca do Mundo.....	55
A formação da linguagem.....	57
Instinto e linguagem: consciente e inconsciente.....	59
O impulso Dionisíaco.....	60
O impulso apolíneo.....	61
Religião e arte.....	64
União Apolínea dionisíaca.....	67
O sentimento trágico.....	70
O mundo intermediário entre a vida efetiva e a vontade.....	72
A linguagem na arte.....	74
A forma de apresentação da metafísica do artista.....	77
Nietzsche e a metafísica wagneriana.....	77
A mudança de concepção trágica de <i>Ecstase</i> para <i>Entladung</i> .....	83
Capítulo III – O nascimento da tragédia.....	86
O Uno Primordial e a reviravolta na metafísica de Nietzsche.....	86
O nascimento da tragédia.....	88
A origem de Apolo e a transfiguração do Uno Primordial.....	93
A metafísica do artista e a nova concepção do artista objetivo: Arquíloco.....	96
A canção popular como crítica à noção de vontade schopenhaueriana.....	98
O gênio e a transfiguração trágica.....	100



Crítica às concepções de coro modernas.....	101
O modelo de coro ideal.....	103
Schiller e o coro.....	104
O trágico nietzschiano.....	108
Uno primordial e a crítica à racionalidade.....	115
A crítica aos modernos.....	117
Lessing e a sua concepção de Aristóteles.....	118
Goethe e a crítica à concepção moralista da tragédia.....	122
Bernays e a noção de <i>Entladung</i> .....	123
Nietzsche e Bernays.....	129
Considerações finais.....	135
Bibliografia:.....	139

## Introdução

Ao nos depararmos com diversos textos do jovem Nietzsche é recorrente o questionamento da concepção moderna de arte como uma paródia imperfeita da tragédia, nos quais um interlocutor está presente na maioria deles.

Na conferência “O Drama Musical Grego”, por exemplo, a finalidade principal do texto é a negação do conceito de ópera como correlato moderno da tragédia antiga. Esta censura da arte moderna também é evidente em suas preleções intituladas “Introdução à Tragédia de Sófocles”, nas quais o drama moderno é extremamente rechaçado por ser pautado por um viés moral. Esta perversão não está circunscrita somente aos textos não publicados; em “O Nascimento da tragédia”, Nietzsche, após expor a cultura socrática como uma das responsáveis pela ruína da tragédia, também aponta a ópera como semelhante a tal cultura.

Contudo, ao mesmo tempo em que há essa crítica renitente aos modernos, Nietzsche não deixa de vangloriar alguns artistas da época, como Schiller e Goethe. Ele utiliza, inclusive, suas noções teóricas de coro e *pathos*<sup>1</sup>, respectivamente, para fundamentar ou explicar sua concepção artística.

Nota-se que o jovem filólogo critica uma parcela específica da arte de seu tempo, entendida por ele como arte moderna. Assim, se faz necessário entender qual o interlocutor deste diálogo, para que se identifiquem os pressupostos da censura nietzschiana e, então, se compreenda melhor a concepção trágica exposta.

Talvez esta resposta esteja nas últimas páginas de “O Nascimento da Tragédia”, quando Nietzsche reclama que os modernos sempre se pautaram na concepção de tragédia aristotélica; entretanto, desde o escrito de Aristóteles, o efeito trágico nunca fora compreendido como uma atividade do ouvinte:

“[...] ora são a compaixão e o medo que devem ser impelidos por sérias ocorrências a uma descarga aliviadora, ora devemos sentir-nos exaltados e entusiasmados com a vitória dos bons e nobres princípios com o sacrifício do herói no sentido de uma consideração moral do mundo”.<sup>2</sup>

---

<sup>1</sup>Na transliteração das palavras gregas utilizamos as regras expressas em **Novas Normas de Transliteração** In: Revista Archai, n. 12, Janeiro/2012, pp. 193-194.

<sup>2</sup> NIETZSCHE, F. **O Nascimento da Tragédia**; tradução de Jacó Guinsburg – São Paulo: Cia da Letras,

A partir deste trecho, podemos inferir que Nietzsche critica a inobservância histórica dos estudiosos da poética acerca do efeito trágico. Isto ocorreu porque todos os especialistas da arte preocuparam-se apenas em compreender os elementos constituintes da tragédia no que concerne à sua forma, utilizando somente a interpretação do estagirita, e não os elementos e costumes históricos existentes naquele momento.

Além disso, nota-se, na citação acima, que Nietzsche refere-se às divergências das interpretações da “Poética” aristotélica acerca do conceito de *katharsis*, o qual é traduzido pelo pensador alemão como descarga [*Entladung*]. Estes desacordos acerca do texto aristotélico estarão presentes em toda a história da recepção da “Poética”, que resultam da forma fragmentária e incompleta do texto, assim como do viés hermenêutico de sua compreensão. Assim, faz-se necessário entender historicamente no que se pauta a metodologia interpretativa do texto aristotélico.

Apesar da existência deste escrito ser pouco conhecida, desde o final da Idade Antiga até a Idade Média – possuindo apenas o comentário de Averróis, em meados do século XII, e a tradução latina de Moerbecke em 1248 –, com a sua chegada à Itália, trazida pelos bizantinos na fuga dos turcos, a “Poética” se tornou um texto de grande referência para a realização da obra de arte. É importante entender, então, como foi a sua recepção, a qual Machado deixa claro ao realizar uma cronologia histórica da chegada da “Poética” ao Ocidente:

“A primeira tradução latina impressa da *Poética* a partir do original grego, realizada por Lorenzo Valla, apareceu em 1498. O texto grego foi impresso pela primeira vez em 1503. A primeira tradução italiana, de Bernardo Segni, foi publicada em Florença, no ano de 1549. No ano anterior, Francisco Robortello publicara o primeiro comentário integral da *Poética*, em que defende como sendo de Aristóteles uma tese que terá grande repercussão: a utilidade moral da poesia. Em 1550 aparecem os comentários de Maggi e Lombardi, que dão uma explicação moral da catarse: purgar a alma humana de todos os seus distúrbios, tornando os homens tranquilos e melhores. O grande comentário de Alessandro Piccolomini, de 1575, considera a finalidade da poesia um prazer que deve ser útil ao homem, elogiando a virtude e condenando o vício. É importante, assim, chamar a atenção para uma característica dessa recepção italiana que marcará tanto o classicismo francês quanto o século XVIII alemão: esses comentários evidenciam que, a respeito da finalidade da tragédia, o Renascimento estava menos próximo da *Poética* de Aristóteles, de onde estão excluídas considerações morais, do que da *Arte Poética* de Horácio e do imperativo moral de que a tragédia deve tornar o homem melhor, ou, mais precisamente, de que é necessário unir o útil, isto é o

---

2007, § 22. Doravante citado como NIETZSCHE, F. NT/GT, seguido da seção correspondente.

ensinamento, a edificação moral, ao agradável.”<sup>3</sup>

A preponderância da “Poética” como o fundamento da arte teve um viés fortemente moralista, que influenciou muito a sua recepção na Europa. Portanto, as duas formas de arte moderna mais criticadas por Nietzsche – tanto a ópera, quanto o drama burguês – herdaram estas concepções, na medida em que se fundamentam nesta interpretação moralista do estagirita.

Na Alemanha, o drama burguês surge com o intento de ser uma dramaturgia nacional e moderna<sup>4</sup>. Com esse fim, Lessing foi um dos principais defensores do drama burguês que se erigia contra o drama de corte; seu papel possui tanta preponderância nesse momento que ele é lembrado por grandes pensadores<sup>5</sup>. O próprio Nietzsche, na fase de elaboração das duas primeiras conferências – “O Drama Musical Grego” e “Sócrates e a Tragédia” –, em uma carta enviada ao seu amigo Erwin Rohde, afirma que o objetivo principal em tais palestras é ir além do “Laocoonte”, de Lessing.<sup>6</sup> Este “ir além” não significa uma continuação do trabalho de Lessing, mas uma crítica ao dramaturgo.

Nietzsche, em um de seus fragmentos, aponta Lessing como o erudito ideal.<sup>7</sup> Para Nietzsche, a erudição é extremamente rechaçada; desse modo, suas conferências possuem como objetivo escrutinar o verdadeiro conteúdo trágico para que a tragédia não seja compreendida a partir de um viés moralista, e, conseqüentemente, se afaste do simples estudo da constituição da tragédia.

Como um grande incentivador do drama burguês, Lessing se debruçou sobre a “Poética” com o intento de formular uma teoria de legitimação desta arte, e, assim como a maioria dos modernos, a principal questão perscrutada por ele pautava-se no sentimento catártico. Acreditamos que a ele Nietzsche dirige diretamente a sua crítica, quando questiona as divergências em relação à *katharsis*. Isto é notado quando Nietzsche, em seu escrito “Ecce Homo”, na seção dedicada ao “O Nascimento da

<sup>3</sup> MACHADO, R. **O nascimento do trágico**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006, pp. 30 – 31. Grifo do autor.

<sup>4</sup> Abordaremos apenas o drama burguês, a título de exemplo, por ter como expoente um dos grandes insufladores da formação de uma arte genuinamente alemã. Não consideraremos a ópera aqui, pois o fio argumentativo seria o mesmo, porém, não com a mesma força que impele ao drama, na medida em que a ópera nasce na Itália.

<sup>5</sup> MACHADO, R. *Op. Cit*, p. 249.

<sup>6</sup> NIETZSCHE, F. **Correspondencia volumen II: Abril 1869 – Diciembre 1874**; traducción de José Manuel Romero y Marco Parmeggiani – Madrid: Trotta, 2007, carta a Erwin Rohde, 33, 7/10/1869. Doravante citado como NIETZSCHE, F. seguido de destinatário, numeração estabelecida e data de envio.

<sup>7</sup> NIETZSCHE, F. **Fragmentos póstumos: volumen I (1869-1874)**; tradução de Luis E. de S. Guervós – Madrid: Tecnos, 2007, 2 [12]. Doravante citado como NIETZSCHE, F. FP/NF seguido do número do fragmento.

Tragédia”, censura abertamente a noção catártica de Lessing: “[...] isto [o dionisíaco] entendi como a ponte para a psicologia do poeta trágico. Não para livrar-se do pavor e da compaixão, não para purificar-se [*reinigen*] de um perigoso afeto mediante uma veemente descarga – assim o entendeu mal Aristóteles [...]”<sup>8</sup>.

Nietzsche contrapõe a sua visão trágica, amparada no dionisíaco, à concepção catártica de se livrar dos sentimentos provenientes do drama a partir da purificação [*Reinigung*]. Esta concepção remete diretamente ao principal insuflador do drama burguês alemão. Para tornar isto mais claro, é necessário recorrer à concepção catártica de Lessing.

Lessing<sup>9</sup> define a tragédia como “a imitação de uma ação digna de compaixão”<sup>10</sup>. Para fundamentar sua teoria, o dramaturgo diferencia as diferentes noções que os termos aristotélicos *eleos* (compaixão) e *phobos* (temor) podem possuir em alemão.

Lessing, ao se debruçar sobre os comentários sobre a tragédia, assim como a forma como o teatro moderno era conduzido, notou uma grande confusão acerca do termo *phobos* e *eleos*. O dramaturgo aponta que as obras produzidas interpretam a noção de *phobos* como terror [*Schrecken*]. Ao conceber desse modo, as obras artísticas intentam despertar a catarse a partir da apresentação de um grande sofrimento, que se ampara em um grande prazer por quem comete tais atrocidades.

Contudo, questiona Lessing, como pode haver a compaixão descrita por Aristóteles em apresentação completamente pavorosa que pretende apenas suscitar o medo do espectador? Partindo do pressuposto de que a catarse descrita por Aristóteles se baseia em suscitar o *phobos* seguido de *eleos*. Lessing aponta o erro dos modernos em segregar os dois sentimentos ou mudar a sequência de acometimento dos mesmos.

Desse modo, o dramaturgo apontará outra concepção de *phobos*, a qual não deve apenas atemorizar os espectadores, mas sim provocar o temor de que tais sofrimentos podem acontecer com eles:

“o medo [*Furcht*], nele, não é de modo algum o medo [*Furcht*] que o mal iminente de outrem desperta por esse outrem, porém o medo [*Furcht*] por nós próprios, que brota de nossa semelhança com a personagem sofredora: é o medo [*Furcht*] de que as calamidades a ela destinadas nos possam atingir a nós mesmos; é o medo [*Furcht*] de

---

<sup>8</sup> NIETZSCHE, F. **Ecce homo: como alguém se torna o que é**; tradução, notas e posfácio de Paulo César Souza – São Paulo: Companhia das Letras, 2008, §3, p. 61. O vocábulo *Reinigung* é a substantivação do verbo *reinigen*. Grifo nosso.

<sup>9</sup> Seguimos aqui a leitura exposta por MACHADO, R. *Op. Cit.*, p. 36-42.

<sup>10</sup> MACHADO, R. *Op. Cit.*, p. 39.

que nós próprios possamos tornar-nos o objeto compadecido. Numa palavra: este medo é a compaixão referida a nós mesmos.”<sup>11</sup>

Dessa maneira, o sofrimento deve se tornar objeto da compaixão, esta apenas se tornará presente quando a vida do herói se identificar de tal maneira com a do espectador que este se veja como suscetível àquele sofrimento.

Portanto, termo *phobos* possui duas interpretações: ele pode ser entendido como o sentimento súbito de terror [*Schrecken*], que acomete o espectador ao vislumbrar o sofrimento do herói, sem, contudo, crer que tal destino possa acontecer a ele. A outra concepção do termo é o temor [*Furcht*], que se relaciona ao receio sentido pelo espectador ao presenciar o terrífico fim do personagem: de que ele pode sofrer o mesmo fado do herói. Este sentimento o leva a solidarizar-se, ou melhor, se compadecer com o sofrimento representado.

A diferença apontada por Lessing tem a finalidade de evidenciar que apesar do terror [*Schrecken*] possuir a compaixão, eles não se diferenciam. Ao passo que, por meio do temor, [*Furcht*] há a coadunação concomitante do terror e da compaixão, proporcionando assim, a melhor operação da *katharsis*.

Percebe-se aqui também duas concepções do termo *eleos*: uma se confunde com o terror e outra se une ao temor. Lessing explica esta distinção: ele aponta que às vezes vemos o sofrimento de alguém, apesar de acreditarmos que o sofrimento deve ser imputado, tem-se compaixão pelo indivíduo. Este fato deriva do sentimento de humanidade, pois o indivíduo que sofre não deixa de ser uma criatura humana. Para exemplificar tal fato, Lessing cita Moisés Mendelssohn:

“Vede a multidão [...] que se comprime em compacta massa ao redor de um condenado. Todos vieram a saber de todos os horrores perpetrados pelo vicioso; execraram a sua conduta e talvez a ele próprio. Agora, é arrastado, desfigurado e inane, ao atroz cadafalso. A gente abre passagem pelo torvelinho, põe-se na ponta dos pés, sobre os telhados, a fim de observar a expressão da morte desfigurando-lhe a face. O veredito está pronunciado; o carrasco se aproxima; num instante o seu destino ficará selado. Quão ardentemente almejam agora todos os corações que lhes perdoe! A ele? O objeto de abominação deles, que há pouco eles próprios teriam condenado à morte? Por que agora torna a irromper neles um raio de amor aos homens? Não será a aproximação do castigo, a visão do mais terrível mal físico, que nos reconcilia até com um perverso e lhe granjeiam o nosso amor? Sem amor seria impossível que nos compadecêssemos com o seu destino.”<sup>12</sup>

<sup>11</sup>LESSING, G.E. **Dramaturgia de Hamburgo, 75 parte de 19/01/1768**. In: *De teatro e literatura*. Tradução de J. Guinsburg. Editora Herder: São Paulo, p. 56-57.

<sup>12</sup>LESSING, G.E. *Op. Cit.* 76 parte de 22/01/1768, p. 65.

Esse amor descrito é um modo de compaixão em que os espectadores não acreditam que tal fim possa acontecer a eles, este modo de compaixão é descrito por Lessing como a *filantrópica*. Esta concepção de *eleos* não é compreendida como trágica, por se aliar apenas à noção de terror, ela não possibilita a identificação entre público e personagem, mas apenas o amor à humanidade.

Desse modo, é necessário outra forma de compaixão, a qual é caracterizada pelo dramaturgo como *afeto*. Esta noção se caracteriza pelo espectador perceber-se capaz de realizar as mesmas ações que o herói trágico, de tal modo que julga possível sofrer o mesmo fado do personagem.

Notamos, portanto, que Lessing possui duas concepções de *eleos*: a compaixão *filantrópica*, advinda da concepção de *Schrecken*, na qual o sujeito vê o sofrimento do outro, sabe que ele é culpado, se sentimentaliza com a situação e, no entanto, se sente seguro de que tal desventura não o atingirá. Por outro lado, a compaixão como *afeto* é o sentimento a partir do qual o sujeito, ao ver o mal do outro, se identifica, de tal maneira, que se vê padecendo por aquele mal. O grau desse sentimento é tão grande que pode ser entendido como trágico, pois nele há união entre o temor e a compaixão simultaneamente.

É importante salientar que esta identificação, segundo Lessing, não pode acontecer entre o sofrimento do herói e o espectador, pois este não compreende que possa ser acometido por aquele fado, visto que está diante do sofrimento representado, e assim, não real. Deste modo, o personagem não sofre e não se compadece, conseqüentemente, não pode ser purificado. A identificação apontada advém da intensidade com a qual o espectador é afetado pelo sofrimento.

Assim, a arte terá como fim provocar um sentimento forte o suficiente, que culmine em um sentimento de dor no espectador. Isto tornará possível a purificação, engendrada por meio do rechaço à ação realizada pelo herói. Portanto, Lessing se preocupa com a real identificação do público com ele mesmo e não com a representação. O público, então, se atemoriza não do mal que ocorre ao herói, mas do que pode ocorrer consigo.

Machado destaca que o mais importante a ser observado no pensamento de Lessing é a sua interpretação moralista da tragédia, pois este vê na poesia o fortalecimento da virtude do homem, ao conceber a *katharsis* como a purificação [*Reinigung*] trágica que converte o afeto em destreza virtuosa. Assim, a partir de tal

concepção, a finalidade da tragédia é moralizante, pois ao provocar a identificação do público com ele mesmo, o poeta educa o povo, proporcionando ao espectador vislumbrar as consequências de certas ações e afastá-lo daquelas que são consideradas moralmente condenáveis<sup>13</sup>.

Lessing é apenas um exemplo da influência que a “Poética” aristotélica alcança no pensamento poético moderno. Szondi, em sua introdução da obra “Ensaio sobre o Trágico”, afirma que a partir da história da recepção da “Poética” de Aristóteles se obtém a história poética moderna. Além disso, as diversas interpretações dos termos aristotélicos de medo [*Furcht*] e compaixão proporcionam uma poética histórica da tragédia.<sup>14</sup> Isto advém do tratamento que Aristóteles dá à *katharsis*, visto que, apesar de conceituá-la como o fim da tragédia, sua intenção inicial é explicitar como se manifesta o espetáculo trágico. Por não se tratar de sua preocupação principal, Aristóteles não realiza um estudo ontológico do trágico, mas apenas um estudo empírico. Assim, se por um lado, as diversas interpretações da “Poética” determinarão as correntes artísticas modernas, por outro fundamentam a própria história do modo de fazer a tragédia.

Nestas discussões acerca da finalidade da tragédia, houve uma busca incessante da compreensão da *katharsis*, tendo como base a investigação de quais afecções/paixões deveriam ser suscitadas, principalmente a partir da maneira, descrita por Aristóteles, da construção do mito e de como a *katharsis* seria operada. Com o desenvolvimento destas pesquisas, há uma abstração da forma da tragédia e, conseqüentemente, uma investigação do sentido próprio de trágico: a tragédia não será mais pensada a partir de seu efeito, mas sim da ideia trágica, originando, então, a filosofia do trágico, de maneira germinal, no pensamento de Schelling (1795) e que prosseguirá até Scheler (1913)<sup>15</sup>.

Nesta filosofia será buscada a essência do trágico, como a manifestação deste estado na sua relação com a vida e o sofrimento, havendo, portanto, uma mudança na investigação da tragédia: da forma da tragédia para o conteúdo ontológico do trágico. O trágico passa a ser entendido como aquilo que circunscreve os elementos que explicam a totalidade, a própria existência<sup>16</sup>, como aponta Szondi, originando a filosofia do trágico.

Nietzsche, ao expor sua teoria de arte, toma parte em uma importante discussão acerca do trágico — a qual inclui importantes pensadores como Schelling, Hegel,

---

<sup>13</sup> MACHADO, R. *Op. Cit.*, p. 41.

<sup>14</sup> SZONDI, P. **Ensaio sobre o trágico**; tradução de Pedro Sússekind - Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004, p.23.

<sup>15</sup> *Idem, ibidem*, p. 24 e 29-30.

<sup>16</sup> MACHADO, R. *Op. Cit.*, p. 44.



Schopenhauer, Höderlin, entre outros —, pois se insere na investigação do próprio fenômeno trágico. Assim, o jovem filólogo será um dos integrantes de um debate que está buscando compreender ontologicamente o trágico. Contudo, apesar da poética — o modo de fazer a tragédia — não ser o seu objeto principal desse novo modo de conceber a tragédia, ela ainda será perscrutada, inclusive como o ponto de apoio em sua crítica à moralidade da arte empregada pelos modernos.

Não é de pouca consideração a própria forma que Nietzsche interpreta a *katharsis*. Como vimos, ele a traduz pelo termo descarga [*Entladung*], que acreditamos se relacionar à sua própria concepção trágica.

Vale citar a primeira vez que este termo aparece no *Nascimento da tragédia*, no qual ele é utilizado como o fundamento de sua metafísica do artista, a partir do qual se deve buscar a origem da tragédia:

“Devemos agora transportar esse processo de uma *descarga* da música em imagens para uma massa popular no vigor da juventude, linguisticamente criativa, a fim de chegarmos a uma ideia de como se origina a canção estrófica popular e de como todo o tesouro verbal é excitado pelo novo princípio de imitação da música.”<sup>17</sup>

Assim, acreditamos que a concepção trágica nietzschiana desenvolve-se *pari passu* à sua crítica aos modernos, de modo que, para melhor compreensão de seu pensamento trágico, isto deve ser considerado, como aponta Machado:

“Eis porque dizia inicialmente que considero só ser possível compreender profundamente a significação do pensamento de Nietzsche sobre a tragédia, e até mesmo sua ambição, característica do último período de sua filosofia, de ser o primeiro filósofo trágico ou o inventor do ditirambo dionisíaco, se o inserirmos nesse movimento de ideias sobre a tragédia e o trágico existente na Alemanha desde o início da modernidade, movimento sem paralelo em nenhum outro país.”<sup>18</sup>

A partir destes pressupostos, buscamos neste trabalho entender como esse fenômeno se constrói na perspectiva crítica nietzschiana acerca da poética, ou seja, pretendemos perscrutar sua concepção trágica a partir da crítica realizada aos modernos.

Visto a quem se dirige o debate no qual Nietzsche se envereda, para dar prosseguimento à pesquisa pretendemos realizar a genealogia da noção de *Entladung*. Assim, recorreremos aos primeiros textos de Nietzsche, como as conferências proferidas

---

<sup>17</sup> NIETZSCHE, F. NT/GT, § 6. Grifo nosso.

<sup>18</sup> MACHADO, R. *Op. Cit.*, p. 43-44.

no início do ano de 1870, “O Drama Musical Grego” e “Sócrates e a Tragédia”; ao curso ministrado em meados do mesmo ano, intitulado “Introdução à Tragédia de Sófocles”; além do escrito de Nietzsche que veio a lume em tal período: “A Visão Dionisiaca do Mundo”. Conjuntamente a esses textos, também analisaremos os fragmentos póstumos do período de 1869 a 1872, os quais contêm notas e textos preparatórios do “Nascimento da Tragédia”, com o intuito de perscrutar o desenvolvimento da concepção trágica de Nietzsche, que é expressa neste livro.

Desse modo, este trabalho se divide da seguinte maneira: no primeiro capítulo, perscrutaremos a concepção trágica nietzschiana existente nos textos anteriores ao seu primeiro livro. Apresentaremos a concepção trágica nietzschiana presente no seu escrito “O Drama Musical Grego”, no qual não está presente ainda a noção de descarga, mas mostraremos que ela está circunscrita na noção de *ecstase*, fundamentada na metafísica da vontade schopenhaueriana e na concepção de obra de arte total wagneriana. Conseqüentemente, mostraremos como, a partir disto, Nietzsche se insere no debate acima apresentado e como sua crítica se aprofunda na conferência “Sócrates e a tragédia”, a partir da crítica ao racionalismo.

No segundo capítulo, tentaremos esclarecer a concepção trágica presente na “Visão Dionisiaca do Mundo”, texto no qual o jovem filólogo já apresenta a concepção de descarga, expondo mais densamente a metafísica do artista, contudo com certa distância da filosofia schopenhaueriana. Adjunto ao amadurecimento teórico acerca da tragédia, Nietzsche também afina suas críticas à modernidade que serão colocadas lado a lado a partir de suas *Vorlesungen* (preleções) sobre Sófocles.

No terceiro capítulo, pretendemos mostrar a concepção trágica nietzschiana presente no “Nascimento da Tragédia”. Visto a semelhança presente com as noções apresentadas no texto “A Visão Dionisiaca do Mundo”, intentaremos mostrar apenas as diferenças que aparecem entre estes escritos, enfatizando o significado da inserção do conceito de Uno Primordial como o ponto culminante da separação do pensamento entre o jovem Nietzsche e Schopenhauer, à luz dos fragmentos coevos à escrita da primeira obra de Nietzsche. Ademais, pretendemos mostrar as diversas concepções que aparecem do termo *Entladung* neste texto, tentando dar uma unidade a esta diversidade.

Por fim, partindo do princípio de que as concepções apresentadas nos textos de Nietzsche não são suficientes para entender o pressuposto nietzschiano acerca do termo *Entladung* como uma crítica aos modernos, pretendemos vislumbrar a concepção histórica do termo, que aparece pela primeira vez na Alemanha nos textos de Goethe e,

consequentemente, com a tradução de Bernays da *katharsis* aristotélica.<sup>19</sup>

---

<sup>19</sup> Cf. CHAVEZ, E. **Ética e Estética em Nietzsche**. In Revista Ethica, v. 11, n. 1 e 2, 2004; CRESCENZI, L. **Filologia e classicismo alemão**. In Revista Estudos Nietzsche, v. 1, n. 2, Jul./Dez. 2010.

## **Capítulo I - A gênese do pensamento trágico nietzschiano a partir da noção de ecstase**

### **Apresentação**

Nietzsche, ao escrever as duas conferências “O Drama Musical Grego” e “Sócrates e a Tragédia”, tem como fim principal expor uma nova forma de arte que possui suas raízes em Wagner, Schopenhauer e Eduard Von Hartmann.

Pretendemos, neste capítulo, expor a noção trágica nietzschiana apresentada em suas primeiras conferências. Além disso, recorrendo aos “Fragmentos Póstumos” coetâneos a este escrito, intentamos mostrar que o desenvolvimento do pensamento trágico de Nietzsche caminha lado a lado à sua crítica ao pensamento moderno, constituída a partir de uma reconsideração do fundamento poético aristotélico no drama.

Iniciaremos com a apresentação da noção de trágico presente na conferência “O Drama Musical Grego”. Neste texto, Nietzsche, como mostraremos, fundamenta seu pensamento trágico de forma diametralmente oposta à “Poética”, embasando a tragédia a partir da música. Ecos schopenhauerianos são encontrados em todo o seu percurso; contudo, já se nota neste primeiro escrito público acerca da tragédia um certo distanciamento desta filosofia, expresso a partir da noção de afirmação da vontade. Tentaremos evidenciar que este afastamento provém das influências wagnerianas no pensamento nietzschiano.

No segundo momento, exporemos a conferência “Sócrates e a Tragédia”. Neste texto, Nietzsche mostra as causas do declínio da tragédia. O principal motivo é a racionalização proveniente do socratismo, a qual abandonou o instinto, e por consequência o próprio fundamento da arte. A partir deste momento, o jovem filólogo fundamenta sua crítica aos modernos.

### **A crítica à concepção moderna de arte**

O principal intuito de Nietzsche ao proferir a conferência “O Drama Musical Grego” é retirar a opinião corrente na época de que a ópera seria o correlato moderno da

tragédia<sup>20</sup>. Para atingir tal fim, o jovem filólogo pauta-se na própria recepção que os modernos obtiveram da arte antiga.

Segundo Nietzsche, a arte antiga nunca fora presenciada de fato por um moderno, pois tudo o que se sabe das tragédias antigas advém principalmente dos escritos que permaneceram desde a Antiguidade. Apesar dos modernos saberem que a tragédia era formada pelo coro, música, poesia, dança, ou seja, um conjunto de artes, ela somente foi interpretada por eles a partir de uma perspectiva, qual seja: a poesia.

Por ser o primeiro modo de recepção da tragédia pelos modernos, a poesia obteve uma maior preponderância, conseqüentemente, foram menosprezados os outros modos de arte que completavam o espetáculo trágico. Desse modo, os poetas antigos foram concebidos como “libretistas”<sup>21</sup>. Assim, a poesia foi entendida como a arte da leitura, dos olhos, que se mostra somente como um encadeamento de palavras, sem relação alguma com as outras artes – o que se assemelharia a conhecer a ópera Tanhäuser apenas como libreto<sup>22</sup>.

Esta maneira de se apreender a poesia possui como consequência, segundo Nietzsche, a criação de uma arte que, apesar de intentar reviver a tragédia, acaba desenvolvendo um modelo artístico completamente alheio àquela representação antiga.<sup>23</sup> A tragédia é concebida somente a partir das características isoladas da poesia. Assim, na medida em que ela nada mais é que a explanação de ações no tempo, exposta a partir de conceitos que são concatenados logicamente, esse novo modelo de arte terá como pressuposto a representação de ações justificadas logicamente. Isto propicia uma forma artística na qual as ações individuais serão vangloriadas, de modo que a ópera será engendrada a partir de ações do cotidiano: o indivíduo se representará no palco defendendo e divulgando suas ações — ou as melhores ações. Destarte, as formas do debate jurídico como representação que vigoram as ações na sociedade são transpostas para a estrutura do drama, erigindo, assim, o império da dialética na obra de arte, caracterizando a arte moderna como o confronto racional de diferentes *logos*.<sup>24</sup>

A questão que emerge aqui é que, ao se levar as ações individuais ao palco, a fantasia é abolida em favor de uma maneira de se educar o povo, as melhores ações

---

<sup>20</sup> NIETZSCHE, F. **O drama musical grego** In: A visão dionisíaca do mundo e outros textos de juventude; tradução de Marcos S. P. Fernandes e Maria C. dos S. de Souza - São Paulo: Martins Fontes, 2005, p. 47. Doravante citado como NIETZSCHE, F. DMG/GMD, seguido pelo número de página.

<sup>21</sup> NIETZSCHE, F. DMG/GMD, p. 49.

<sup>22</sup> NIETZSCHE, F. FP/NF, 1869 I[1].

<sup>23</sup> NIETZSCHE, F. DMG/GMD, p. 51.

<sup>24</sup> NIETZSCHE, F. FP/NF, 1869 I[15]

serão vangloriadas e ensinadas para o espectador. Doravante, esse modelo de arte se apresenta como uma maneira de se mostrar as ações que o indivíduo deve seguir, ou seja, a arte é moralizada, representando os costumes cotidianos e ensinando quais as maneiras de agir diante das intempéries da vida.

Mesmo a música na ópera, segundo Nietzsche, não possuía mais sua característica puramente musical. Ela foi subjugada a outra espécie de arte: a da leitura, dos olhos, que a descaracterizaram fundamentalmente. O som deixou de apresentar a música para expor o texto, sendo apenas mais um recurso subordinado à compreensão das ações e as palavras.

“Como realizar isso? Coloriam-se as notas com a cor das coisas das quais se tratava no texto, ou seja, verde se eram mencionados plantas, campos, montes cobertos de vinha, púrpura se eram mencionados o sol e a luz. Isso era música literária, música para leitura.”<sup>25</sup>

Esta perspectiva de arte entende as artes como singulares e não relacionadas entre si. A poesia é arquitetada como uma arte relacionada apenas aos olhos e o entendimento; a música advinda deste fundamento torna-se apenas uma auxiliar da poesia. Segundo o jovem filólogo, tal concepção entende o homem como um ser fragmentado que se subordina ao “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.”<sup>26</sup>

A partir deste ponto de vista, o homem não é visto como um organismo inteiro que utiliza todos os seus sentidos concomitantemente, mas sim, como algo dividido em partes que não se comunicam entre si. Assim, com a erudição, a música ficou completamente dependente do texto, o olhar foi hierarquizado em grau maior que o ouvir, de modo que a sua peculiaridade, o som, foi encarada como inferior e dispensável. O importante nela se transformou na imitação daquilo que é cognoscível e evidente.

A crítica que Nietzsche engendra aos modernos não intenta negar a poesia na Antiguidade - o que seria um absurdo -, mas pretende mostrar que ela não era apreciada apenas a partir da leitura, mas pelo som, pois o mito presente nas tragédias não era lido, mas cantado, e por isso capaz de despertar sentimentos que somente com o uso da palavra não seria possível.

---

<sup>25</sup> NIETZSCHE, F. DMG/GMD, p. 49.

<sup>26</sup> NIETZSCHE, F. DMG/GMD, p. 51.

Pode-se notar as deficiências da escrita em uma longa carta de Nietzsche enviada ao seu amigo Gersdorff, na qual o filósofo reclama sobre a dificuldade de passar os sentimentos e outros impulsos para o papel. Diz ele: “Todo o calor, imediatez e energia do sentimento se vão, uma vez que palavra, envolta em tinta, descansa sobre o papel.”<sup>27</sup>

A palavra escrita é incapaz de carregar os sentimentos e impulsos existentes no autor das palavras, reduzindo-se a apenas uma mancha no papel. Portanto, segundo Nietzsche, a única maneira de alcançar o conhecimento seguro dos poetas antigos e mergulhar em sua obra é a partir da ópera, não como ela é entendida pelos modernos, mas como um modelo de arte que une diversas artes, sem a hierarquização da poesia, aproximando-se da noção de organismo existente na tragédia. Somente isto pode propiciar o momento obscuro de plena força e fantasia, no qual a fantasia se idealiza em tão elevado grau que provocará a intuição do drama musical antigo. Assim, só pela abstração do saber consciente é possível identificar a força inconsciente da tragédia, unindo a poesia com as outras artes, analisando-as em conjunto, o que possibilitaria a imersão na obscuridade e a entrega completa.

Apesar de Nietzsche não afirmar peremptoriamente em “O Drama Musical Grego”, é evidente, em seus fragmentos póstumos coetâneos à escrita desta conferência, o pressuposto schopenhaueriano dessa crítica aos modernos. A partir das duas perspectivas de mundo – a vontade e a representação – a filosofia da vontade explica a formação das diversas linguagens, das quais a música é entendida como a expressão direta da vontade, propiciando um sentimento mais vívido. Por sua vez, as outras formas de linguagem como os gestos, a dança e a palavra são modos gradativos de representação daquela vontade, pois nada mais são que traduções daquele sentimento vívido do som em imagens.

Contudo, enquanto os gestos e a dança são modos de transposição da vontade imediatos e propriamente experienciais, a palavra advém de uma construção lógico-racional provenientes da abstração do sentimento. Assim, nasce o conceito como uma maneira de comunicar um sentimento ou uma experiência, de modo que diversos fatores existentes no momento da afecção vivida são abstraídos.

Portanto, esse saber inconsciente e obscuro ao qual Nietzsche se refere é o mundo da vontade que envolve completamente a música, que está intrinsecamente relacionada à comunicação de sentimentos que não são traduzíveis em imagens: o impalpável que não pode ser transmissível de outra maneira além do som.

---

<sup>27</sup> FRIEDRICH, N. Carta enviada a Carl Von Gesdorff, 32, em 28/09/1869. “*Alle Wärme Unmittelbarkeit und Energie des Gefühls sind dahin, wenn erst das Wort, in Alizarintinte gehüllt, auf dem Papiere steht.*”

Assim, segundo Nietzsche, apesar da palavra também ter a capacidade de transmitir sentimentos, seu percurso é maior, visto que ela passa primeiramente pelo mundo dos conceitos, para em seguida representar as ideias. Por conseguinte, gera a simpatia<sup>28</sup>, havendo três estágios a ser percorridos, nos quais o sentimento que estava vívido no momento de sua experiência perde sua força neste decurso. Em contrapartida, a música toca o coração imediatamente, pois ela é portadora da linguagem universal. Nietzsche salienta que a maioria dos sentimentos não é possível de se traduzir em palavras, o que se consegue só por meio da música, assim ela está relacionada à língua falada, na qual há os intervalos, os ritmos, os tempos, a intensidade e acentuação que simbolizam o conteúdo sentimental. A música, desse modo, possui maior imediatez ao comunicar os sentimentos em relação à palavra.<sup>29</sup> O drama lido não é capaz de dispor da fantasia da vontade<sup>30</sup>, pois a visão nele é muito estimulada, o cognoscível, os fenômenos não dão espaço para a fantasia atuar, impossibilitando alcançar o estado de quietude da vontade.

Para Nietzsche, a poesia, por ter sua existência arrolada ao conceito, possui grande distância da realidade intuitiva. Desta maneira, ela está aprisionada a uma intuição isolada pertencente à representação, que está contida no mundo da razão, separando-se em maior grau da vontade.

Portanto, a poesia concebida particularmente remete diretamente à intuição intelectual, na medida em que é composta de palavras, as quais nada mais são que a forma racional que o homem possui de fixar suas intuições para a comunicação delas. Em um de seus fragmentos, Nietzsche aponta o problema da palavra em relação à música: “Palavra e música na ópera. As palavras devem explicar a música, no entanto a música a alma da ação, Certamente, as palavras são os signos mais deficientes.”<sup>31</sup>

Por sua vez, a música, para Nietzsche, seguindo a concepção de Schopenhauer, é a própria linguagem da vontade. Por não passar pelo mundo das formas, consegue expressar a vontade em seu grau mais elevado. Assim, no momento em que ela é ouvida, possuem-se todos os sentimentos que a vontade quer transmitir, pois ela só pode ser experienciada e a razão é incapaz de traduzi-la em conceitos.

Segundo Nietzsche, a música dissolve as palavras, que nada mais são que apenas lembranças, proporcionando a experiência da vontade na maneira mais compreensível para qualquer pessoa, a partir do compasso e do ritmo, que contêm todos os estados do

<sup>28</sup> NIETZSCHE, F. FP/NF, 1869-70, 2 [10].

<sup>29</sup> *Idem, ibidem.*

<sup>30</sup> NIETZSCHE, F. FP/NF, 1869-70, 2 [11].

<sup>31</sup> *Idem, ibidem.*



desejo<sup>32</sup>. Ao proporcionar esse estado, a arte produz a si mesma como um mundo da vontade, no qual o homem se sente aquiescente no puro estado da contemplação, pois todos os seus desejos são suspensos.<sup>33</sup>

Nietzsche, ao criticar a concepção moderna como uma compreensão de arte unilateralmente poética, tem em vista erradicar a noção erudita da arte advinda da preponderância da poesia. Esta noção, como vimos acima, está amparada em uma matriz essencialmente racional, que exclui o cerne artístico para Nietzsche: o inconsciente.

O jovem filólogo entenderá o fundamento do impulso inconsciente na arte como *ecstase*, o qual não é encontrado individualmente, mas em um impulso que se aflora no homem em situações festivas na multidão: no momento de entrega do homem ao puro impulso vital, no qual a música aparece como aglutinadora de todas as artes, seja na dança, no canto, etc.

Ao expor essa concepção amparada no inconsciente, Nietzsche desvia a forma de se procurar o sentimento trágico antigo: ao invés de circunscrever tais sentimentos na poesia da tragédia, ele os encontra em outras manifestações artísticas ou religiosas, como o drama popular na França e os jogos carnavalescos na Alemanha.<sup>34</sup> A tragédia nada mais é, pois, que a forma desenvolvida de representação daquele sentimento inconsciente de que o homem é acometido. Assim, a maneira que Nietzsche utiliza para explicar esse impulso inconsciente é por meio de uma festa que ocorria na Idade Média.

### **O trágico nietzschiano – ecstase**

Na Idade Média, é possível encontrar algo análogo a esse impulso inconsciente, tão reclamado por Nietzsche, nas festas de São João e São Guido. Nestes festejos, a massa era invadida por um sentimento que a impelia a caminhar de cidade em cidade cantando e dançando, como se estivesse envolvida por um espírito com tamanha força que a medicina a considerava uma moléstia.<sup>35</sup>

Notamos que uma das expressões daquela obscuridade (ou seja, o impulso inconsciente a própria vontade) é a patologia, o sofrimento, a partir de uma moléstia; o

<sup>32</sup> NIETZSCHE, F. FP/NF, 1869 1, [49].

<sup>33</sup> NIETZSCHE, F. FP/NF, 1869 1, [47].

<sup>34</sup> NIETZSCHE, F. DMG/GMD, p. 48-49.

<sup>35</sup> “[...] Dança de São Guido tornou-se nome de uma doença nervosa, reumatismo articular nervoso, caracterizada por convulsão muscular e movimentos desordenados e involuntários, que em geral acomete crianças entre os 6 e os 7 anos e entre os 11 e os 15 anos, especialmente as meninas, devido ao cansaço ou a fadiga [...]” (Chaves, E. In **Introdução à Tragédia de Sófocles**; nota 22 – Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006, p. 46-47).

impulso inconsciente, como uma enfermidade que se apropria do corpo e é encarado como demônio. Ademais, a união de tal terror com as festas é proporcionada, segundo Nietzsche, pela sensação advinda da chegada da primavera e fim do inverno – que expressa o fim daqueles dias curtos e sombrios e as boas vindas aos dias mais claros e longos.<sup>36</sup> Isto denota a criação de um mundo da fantasia como uma comemoração pela vida, que pressupõe a fragilidade do homem frente ao mundo, na medida em que ele está sujeito às intempéries do mundo e da natureza.

É exatamente desta moléstia que a ópera carece em sua origem, pois o estado alcançado por essas multidões não é refletido e pensado racionalmente. Ele é um impulso vital ocasionado pela primavera a que a multidão se entrega e chega a tamanho excesso que alcança um estado de êxtase [*ekstatische Zustände*], no qual ela está encantada com visões e crenças na própria transformação.

Aqui, encontra-se o *berço do drama*<sup>37</sup>, um fundamento que não possui uma ascendência arbitrária baseada em enganar o espectador, mas uma origem propriamente experiencial, na qual o homem está fora de si e se crê transformado e encantado. “No estado de ‘estar fora de si’, do *ecstase*, somente um passo é necessário: que não voltemos a nós mesmos novamente, mas entremos em um outro ser, de modo que nos portemos como encantados.”<sup>38</sup>

Defrontamo-nos aqui com a base sobre a qual se fundamenta a crítica que Nietzsche realiza aos modernos, a determinação mais precisa do impulso inconsciente presente na massa responsável pela origem do drama antigo. No *ecstase* é como pode ser entendida a concepção trágica nietzschiana em “O Drama Musical Grego”, na medida em que neste estado se encontra a origem tão reclamada pelo filósofo.

Esta concepção trágica apresentada por Nietzsche pode ser melhor demonstrada no fragmento do outono de 1869 2 [25], que é anterior a “O Drama Musical Grego”. Nele, Nietzsche faz uma relação explícita entre os termos, presentes na

---

<sup>36</sup> No dia 2 de fevereiro, exatamente 40 dias após o Natal, há na Alemanha a festa a Nossa Senhora das Candeias (Maria Lichtmess) que celebra a mudança de estação do inverno para a primavera, quando os dias se tornam mais longos.

<sup>37</sup> NIETZSCHE, F. DMG/GMD, p. 55.

<sup>38</sup> NIETZSCHE, F. DMG/GMD, p. 55-56. Grafamos *ecstase*, na forma como aparece no original, diferentemente da tradução brasileira, pois achamos extremamente importante ressaltar a grafia latina utilizada por Nietzsche, na medida em que é a única vez que, nesse texto, ele a utiliza desse modo. Nietzsche expõe a ideia de *ecstase* muito semelhante ao que foi descrito no fragmento de 1869, 1 [1]; no entanto, no fragmento Nietzsche utiliza a terminologia grega *ekstasis*, como será exposto abaixo.

Ademais, não é de menor consideração a forma que Nietzsche utiliza para descrever este estado, visto que em um pequeno espaço de tempo, em relação à elaboração de seus textos, é utilizado tanto o termo grego quanto o latino, evidenciando a gênese de sua noção trágica. É importante salientar que nos escritos posteriores de Nietzsche até 1874 somente será utilizada a tradução alemã do termo [*Ekstase*], que aparecerá sempre relacionado ao estado dionísio.

“Poética”, *phobos* (temor ou medo) e *eleos* (piedade ou compaixão) com sua noção de *ecstasis* (êxtase).

O filósofo alemão mostra que no drama, considerado isoladamente, não há o terrível identificado pelos sentimentos de *phobos* e *eleos*, pois, tais sentimentos são provenientes da lírica musical. Assim, o drama apenas consegue atingir estes sentimentos na tragédia após alcançar o estado de *ecstasis*, o “estar fora de si”, proporcionado pela lírica musical; somente aí há o desenvolvimento do drama, uma vez que propicia a possibilidade de se experienciar profundamente o terrível, o trágico, de modo que o indivíduo se desprende de si e se entorpece ao vislumbrar o drama.

Nietzsche, portanto, utiliza os mesmos termos expressos por Aristóteles em sua *Poética*, *phobos* e *eleos*, para caracterizar sua concepção trágica, deixando evidente sua crítica ao estagirita deslocando a preponderância do drama para a lírica musical, além de vincular a sua concepção trágica a uma ferrenha crítica aos termos aristotélicos tão aclamados pelos modernos. Deste modo, para se entender como se fundamenta a crítica nietzschiana é necessário perscrutar o pensamento poético aristotélico.

### **phobos e eleos a partir do drama**

Aristóteles, em sua “Poética”, não pretende realizar uma exegese ontológica da tragédia, mas apenas entender as suas peculiaridades em relação às outras formas de arte. Assim, ela caracteriza-se apenas como um estudo acerca dos métodos técnicos para a construção estrutural da tragédia, não se relacionando, então, com os estudos modernos que tentam interpretar metafisicamente o estado trágico.<sup>39</sup>

A arte (*techne*) para Aristóteles é definida como uma imitação (*mimesis*) da natureza; contudo, não uma mera imitação realista como se fosse uma cópia dela, mas que se eleva em relação à natureza, pois pode corrigir seus defeitos, realizando aquilo de que ela foi incapaz<sup>40</sup>.

Para o estagirita, a imitação é algo intrínseco ao homem, o que responderia à questão da origem da arte, pois é ela que difere o homem dos animais: o homem é, por natureza, imitador, aprendendo a partir da imitação, como, por exemplo, na aprendizagem da fala, quando o bebê imita os gestos e símbolos do adulto. Assim, os seus primeiros processos de aprendizagem advêm da imitação, pois o ato de imitar nada mais é que a abstração de algo particular para uma lei universal, da mesma maneira

<sup>39</sup> MACHADO, R. *Op. Cit.*, p. 24. Cf. SZONDI, P. *Op. Cit.*, p. 23.

<sup>40</sup> MACHADO, R. *Op. Cit.*, p. 24.

como ocorre o processo do conhecimento<sup>41</sup>. Além disso, a imitação desperta prazer no homem, como pode ser notado quando este assiste tanto imitações de animais que o aterrorizam, quanto a imitação de algo que visto diretamente causaria desconfortos, como cadáveres<sup>42</sup>.

Assim, todos os gêneros de arte são imitações que diferem entre si a partir da forma com que imitam. No caso da poesia, o estagirita distingue suas espécies pelo meio, objeto ou modo como se realiza a imitação. O meio remeterá à linguagem utilizada pela poesia, que pode ser tanto o ritmo, quanto a palavra ou a música, utilizados individualmente ou em conjunto. Na tragédia, por exemplo, tais meios são empregados conjuntamente, enquanto na epopeia somente há o uso da palavra.

O objeto concernirá ao caráter ou qualidade das ações que são imitadas, que podem possuir caráter superior ou inferior dependendo do fato de serem praticadas por homens melhores, piores ou iguais a nós; assim, enquanto na tragédia há a imitação de homens superiores, a comédia possui como objeto os homens inferiores.

Por sua vez, o modo de imitação se apresenta de duas maneiras: a narrativa ou a dramática. A tragédia utiliza o modo de imitação dramático, pois representa as ações por meio de atores, já a epopeia emprega o modo misto de imitação, contendo o drama e a narração concomitantemente.<sup>43</sup>

A partir desta classificação, o estagirita utilizará os conceitos já trabalhados para definir a tragédia, considerada por ele a melhor forma de arte, como a imitação de uma ação nobre, a qual deve ser completa e de certa extensão, que necessita ser realizada em discurso ornamentado de modo diverso para cada uma de suas partes e, necessariamente, precisa ser dramatizada.

Após esta conjugação das formas de imitação, a tragédia será capaz de suscitar o terror e a piedade (*phobos* e *eleos*), que são, respectivamente, o medo existente no espectador de que ele seja acometido pelos infortúnios do herói trágico e o sentimento solidário do espectador em relação ao sofrimento alheio. Consequentemente, tais emoções serão seguidas pelo *telos* da tragédia: a purificação ou purgação [*katharsis*] dessas emoções.

Nota-se que é o sofrimento que produz tais sentimentos de identificação entre o espectador e o herói trágico, de modo que para ela ocorrer, segundo Aristóteles, a

---

<sup>41</sup> MACHADO, R. *Op. Cit.*, p. 25.

<sup>42</sup> ARISTÓTELES **Poética** IN Coleção Os Pensadores; tradução de Eudoro de Souza – São Paulo: Abril Cultural, 1973, p. 445 (1448b 4 – 15).

<sup>43</sup> PUENTE, F.R. *A Katharsis em Platão e Aristóteles* In Rodrigo Duarte. (Org.). *Katharsis. Reflexos de um conceito estético*. Belo Horizonte: Editora C/ Arte, 2002, p. 10-27.

tragédia deve imitar homens que não se distinguem muito pela virtude e pela justiça, sendo que o motivo de seu sofrimento advém de uma falha (*hamartia*) em suas ações que não se relaciona com o caráter ético do personagem.

Segundo Gazolla, é por meio desses erros/falhas que o espectador consegue se aproximar daqueles homens incomuns que caracterizam os heróis trágicos; tais erros deixam transparecer que, apesar de serem reconhecidos por suas nobres ações, ainda assim, estão sujeitos aos mesmos erros que o cidadão grego.

“As dores humanas, os erros e incertezas, bem como a arrogância, a inveja, a vingança, o medo, a piedade, a vergonha, as expressões emocionais do ser vivo enfim, estão presentes nas falas dos personagens. Enquanto assiste à encenação trágica cada cidadão movimenta seu *pathos* na direção de uma *katharsis*, de uma purificação das emoções pelo “re-vivenciar através”, ou seja, por um movimento perceptivo-emocional que passa e repassa valores e critérios durante todo o espetáculo, coteja-os, escolhe, volta atrás, pondera. É esse o sentido de purificação. O assistente está exposto ao intenso reconhecimento de sua identidade veiculada pelo *ethos* vigente, de modo perturbador.”<sup>44</sup>

O homem purifica-se não no sentido ético que extirpa a sua culpa, mas no sentido religioso. Ao ser exposto de maneira tão contundente àqueles sentimentos, vivencia seus maiores limites, possibilitando uma maior abrangência de situações que aumentará sua capacidade de julgamento nas ações e relações cotidianas. Portanto, a *katharsis* assim entendida será pedagógica, educativa, mas não moral.

O que devemos depreender daqui é que a *katharsis* está relacionada intrinsecamente com a ação, é a boa imitação das ações que proporciona a identificação do espectador e, concomitantemente, provoca os sentimentos de *phobos* e *eleos*. Isto é necessário para se perceber que o processo trágico nietzschiano caminha em direção diametralmente oposta ao exposto por Aristóteles, assim como seus seguidores modernos. Como vimos anteriormente, o jovem professor da Basileia aponta que tais estados de terror só podem ser alcançados pela música, ocorrendo assim o *ecstasis*, ou *ecstase*, como o filósofo grafia em “O Drama Musical Grego”. Contrapondo a importância que Aristóteles dá ao drama em relação ao coro, Nietzsche realiza uma reviravolta na noção artística aristotélica, deslocando o fundamento da arte do drama à música que será expressa pelo coro, e com isso elabora sua concepção trágica, a saber, o *ecstase*. Não é mais a *katharsis*, a responsável por retirar aquele sentimento terrificante

---

<sup>44</sup> GAZOLLA, R. **Para não ler ingenuamente uma tragédia grega**. São Paulo: Edições Loyola, 2001, p. 38.

presente no indivíduo, mas é o *ecstase*<sup>45</sup> que opera, entretanto, de maneira contrária à concepção da “Poética”, sem retirar o indivíduo daquele estado transformado, mas mantendo-o naquela experiência.

### **phobos e eleos a partir do coro**

Nietzsche, ao deslocar o fundamento da tragédia do drama à música, retira a importância do ator e a transporta ao coro, o qual será compreendido a partir da concepção de “espectador ideal”, de August Schlegel. Segundo esta noção, o coro representa o público, de modo que a apreensão dos acontecimentos pelo coro é a indicação de como o poeta quer que o público compreenda a tragédia. Assim, aquele que representa o herói deve gritar seus sentimentos, a partir do coro, em uma colossal ampliação ao ouvinte, como se fosse um megafone<sup>46</sup>.

O coro, assim entendido, representa um grande pulmão do ator, que expressa os desejos do poeta, sendo o meio pelo qual este e o ouvinte assistem à obra. O coro se configura como a conexão entre público e ator, restringindo o espírito inventivo grego no espetáculo trágico, de maneira que o deus solene caminha entre tais limites, guiando o ouvinte, condicionando-o a uma via do desenvolvimento e a uma vida patética.<sup>47</sup>

A chave conceitual para compreender a função do coro advém da filosofia da vontade, na qual ele deve ser entendido como o propiciador da *ideia* schopenhaueriana, ou seja, ele é o *medium* que liga o mundo da vontade ao mundo da representação através da lírica, pois nesta, segundo Nietzsche, “não saímos fora de nós mesmos: mas somos impelidos a produzir nossos próprios estados de alma, a maioria das vezes por meio da *anamnesis*.”<sup>48</sup>

Aqui, nota-se em Nietzsche, a partir da relação entre a lírica e a noção platônica

---

<sup>45</sup> Concordamos com Fernandes acerca da concepção trágica de Nietzsche no *Drama musical grego como ecstase*. No entanto, não concordamos com as relações que o autor faz com a noção *Ur-Eine* e as concepções nietzschianas expressas em “O Drama Musical Grego”, pois o termo *Ur-Eine*, de acordo com os textos e fragmentos deixados pelo filósofo, somente aparece após o texto “A Visão Dionisíaca do Mundo”. Desse modo, só pode ser relacionado com o seu primeiro livro *O nascimento da tragédia*. Cf. FERNANDES, M.S.P. *Introdução sobre o Teatro Grego Antigo no seu Contexto de Surgimento e Desenvolvimento*. Disponível em: <http://www.verlaine.pro.br/nascimento/visaodionisiaca.pdf>. Visitado em 22/11/2013. Este texto deveria estar incluso na tradução brasileira do texto NIETZSCHE, F, *A visão dionisíaca do mundo e outros textos de juventude – traduzido por FERNANDES, M.S.P. e SOUZA, M.C.S.* São Paulo: Martins Fontes, 2005. Segundo SOUZA, M.C.S., no entanto, não foi publicado, estando disponível apenas na internet. De qualquer modo, a veracidade da autoria do texto foi assegurada pela segunda autora da tradução citada. Inclusive, há a possibilidade de que o texto supramencionado seja publicado na próxima edição da tradução brasileira.

<sup>46</sup> NIETZSCHE, F. FP/NF, 1869, 1 [40].

<sup>47</sup> NIETZSCHE, F. FP/NF, 1869, 1 [70].

<sup>48</sup> NIETZSCHE, F. FP/NF, 1869-70, 2 [11].

de reminiscência, uma alusão à concepção exposta por Schopenhauer de objetividade imediata da vontade: as ideias, segundo as quais, a vontade se objetiva no mundo, como arquétipo singular de qualquer representação. Dessa maneira, há coisas que possuem um maior grau de objetivação da vontade e outras um menor grau. Nesta escala, o homem está mais próximo da vontade e os minerais mais distantes.

“Conhecemos a Vontade como *coisa-em-si*; a *ideia*, entretanto, como a objetividade imediata [...] da Vontade num determinado grau. Portanto, ambas não são a mesma coisa, porém intimamente aparentadas: divergem apenas mediante *uma* determinação, a citar: a Ideia é a Vontade assim que esta se tornou objeto, contudo ainda não entrou no espaço, tempo e causalidade. Espaço, tempo e causalidade não concernem à Ideia, tampouco à Vontade. Mas à Ideia já concerne o ser-objeto, a Vontade não. A bem dizer a doutrina de Platão das Ideias e seu ser eterno, isto é, inatingível pelo devir e pelo perecer [...]”<sup>49</sup>

Assim, na arte também haverá os graus de objetivação da vontade, nos quais o seu nível mais baixo está na arquitetura e o mais alto na tragédia. A música, por sua vez, está além das ideias, ela é entendida por Schopenhauer como a apreensão direta da vontade, pois não está subjugada às formas como os outros tipos de arte. Assim, somente ela, por não possuir referência com as ideias, por ser somente som, é a própria linguagem da vontade, a partir da qual se pode alcançar a própria vontade: o estado em que o indivíduo e todo o mundo do querer são suspensos.

Destarte, o coro como componente musical da tragédia, para Nietzsche, desempenha esta função de retirar o público do mundo da representação, a partir de diversas oportunidades patético-líricas que ocorrerão no decorrer da tragédia. Será por meio destas oportunidades patético-líricas que se proporciona o estado de *ecstase*, o que denota a importância do coro na concepção trágica nietzschiana.

Deste modo, a tragédia não tinha como ênfase o agir, o *drama* – como apontara Aristóteles –, mas o sofrer, o *pathos*. O agir só surge com o diálogo, de tal modo que, anteriormente a isto, toda a ação verdadeira era ocultada, não sendo representada em cena, mas apenas mencionada. Assim, na medida em que a tragédia é oriunda do coro, o qual tem como característica principal a lírica, ela originalmente tem como fundamento o *pathos*<sup>50</sup>, expresso em “uma lírica objetiva, uma canção cantada a partir do estado de determinados seres mitológicos, e deveras com a indumentária destes.”<sup>51</sup>

<sup>49</sup> SCHOPENHAUER, A. **A Metafísica do Belo**. Trad. Jair Barbosa – São Paulo: Ed. Unesp, 2003, p. 33-34. Doravante citado como SCHOPENHAUER, A. **Metafísica do Belo**, seguido do número de página.

<sup>50</sup> NIETZSCHE, F. **FP/NF**, 1869, 1 [56].

<sup>51</sup> NIETZSCHE, F. **DMG/GMD**, p. 63.

Nietzsche entende a música como a própria vontade, de modo que as outras artes devem ser entendidas como modos de representação dela, intermediado pela ideia, expressa por Nietzsche como a lírica. Assim, a tragédia nada mais é que objetivações da vontade, ou em palavras nietzschianas, como apontamos acima, a produção de estados de alma. A tragédia é entendida como a representação da música em diversas formas artísticas. Portanto, as outras formas de arte nada mais são que traduções da música, transposições de “uma linguagem, que é suscetível de ser esclarecida infinitamente.”<sup>52</sup>

Assim, a ação nada mais é que a tradução do sentimento provocado pela música, de modo que o coro ditirâmico naquelas oportunidades líricas deveria mostrar ao público o que o levou ao êxtase e isso era logo entendido. Dionísio era introduzido com a função de mostrar as desventuras de sua vida e fazer crer que aquela imagem em cena era a própria imagem do deus. O ouvinte era levado a vivenciar todo o mundo cênico, a fantasia era aguçada e vivida por meio do lirismo e emoção, de modo que compreendia a cena a partir dos sentimentos mais profundos: “estas emoções eram no imaginário e na experiência religiosa grega, as lutas e sofrimentos de Dionísio”<sup>53</sup>. O filósofo deixa claro esse processo em um de seus fragmentos:

“Em primeiro lugar, eles (os gregos) mesmos indicavam a razão do seu estado de ânimo lírico: mais tarde saía um personagem: através dele se pode levar a uma unidade de conteúdo um ciclo de canções corais. A pessoa que saía narrando as ações principais: a todo acontecimento importante narrado seguia-se uma explosão lírica. Assim mesmo, este personagem também se disfarça: e foi considerado como o senhor do coro, como um deus que narra suas façanhas. Por conseguinte *ciclos de cantos corais, unidos por uma narração*, esta foi a origem do drama grego.”<sup>54</sup>

A música como pressuposto artístico não retira os sentimentos gerados pela poesia. Ao transmiti-la, ela aguça outros que antes não estavam presentes quando se lia; contudo, o contrário diminui a percepção patológica que possui. Assim, por meio da música, os sentimentos de *phobos* e *eleos* não são suscitados, mas sim vivenciados com maior veemência naqueles espasmos patético-líricos proporcionados pelo coro. Nestes espasmos, o homem é acometido pelo verdadeiro sofrimento - aqueles sentimentos são

<sup>52</sup> NIETZSCHE, F. FP/NF, 1869-70, 2 [10].

<sup>53</sup> Cavalcanti, A. H. **Símbolo e Alegoria: a gênese da concepção da linguagem em Nietzsche**. São Paulo: Annablume; Fapesp. Rio de Janeiro: DAAD, 2005, p. 91.

<sup>54</sup> NIETZSCHE, F. FP/NF, 1869, 1 [56]. “Zuerst gaben sie selbst den Grund ihrer lyrischen Stimmungen an: später trat eine Person heraus: hierdurch konnte man einen Kyklus von Chorliedern in eine stoffliche Einheit bringen. Die heraustretende Person erzählte die Hauptaktionen: bei jedem wichtigen erzählten Ereigniß erfolgte der lyrische Ausbruch. Diese Person wurde nun ebenfalls kostümiert: und als Herr des Chors gedacht, als Gott, der seine Thaten erzählt. Also Liedercyklen für Chor; mit verbindender Erzählung: dies der Ursprung des griechischen Drama's.”



aguçados porque ele vislumbra todo o sofrimento do mundo anelante - entrando em um estado de *ecstase*, no qual o indivíduo se transforma em outro ser como se estivesse encantado, completamente entregue ao mundo da fantasia. Neste estado há o profundo estupor ao contemplar o drama: o solo vacila, assim como a fé na indissolubilidade do indivíduo.<sup>55</sup>

Este sentimento terrífico proporcionado pelo *ecstase* nada mais é que a produção do mundo anelante da vontade schopenhaueriana. O sofrer patético a que Nietzsche se refere é o mundo do eterno desejar, que se intensifica de tal maneira que o indivíduo se identifica com a vontade, alcançando o estado de puro sujeito do conhecimento.

“O que é a arte? A capacidade de produzir o mundo da vontade sem vontade? Não. Produzir de novo o mundo da vontade sem que o produto *queira* por sua vez. Trata-se, por conseguinte, de uma produção do que não tem vontade mediante a vontade e de *modo instintivo*.”<sup>56</sup>

Neste estado do puro sujeito do conhecimento, o ouvinte, ao contemplar um objeto, se funde com ele, suspendendo as relações do princípio de razão, retirando assim a relação sujeito-objeto — o homem e a vontade se tornam unos. A vontade é apresentada de tal modo que o homem percebe a imensidão do mundo que existe e como ele faz parte daquilo; contudo, nesta compreensão, não há nada de conceitual ou abstrato, isto já fora suspenso anteriormente,

“[...] todo o poder do espírito é devotado à intuição e nos afunda por completo nesta, a consciência inteira sendo preenchida pela calma contemplação do objeto natural que acabou de se apresentar [...] a gente se PERDE por completo nesse objeto, isto é, esquece o próprio indivíduo, o próprio querer, e permanece apenas como claro espelho do objeto – então é como se apenas o objeto ali existisse, sem alguém que o percebesse, e não se pode mais separar quem intui da intuição, mas ambos se tornam unos, na medida em que toda a consciência é integralmente preenchida e assaltada por uma única imagem intuitiva.”<sup>57</sup>

No entanto, diferentemente de Schopenhauer, que considera a música isoladamente em relação às outras artes, ao concebê-la como a própria linguagem da vontade, Nietzsche não desvincula a música das outras formas de arte: a música grega é entendida como vocal, “uníssona, por conseguinte, a voz individual multiplicada por

<sup>55</sup> NIETZSCHE, F. **FP/NF**, 1869-70, 2 [25].

<sup>56</sup> NIETZSCHE, F. **FP/NF**, 1869, 1 [47].

<sup>57</sup> SCHOPENHAUER, A. **WWV**, § 34, p. 246.

cinquenta”<sup>58</sup>, havendo, deste modo, a coadunação entre o som e a palavra.

Assim como a vontade é o estofo do mundo, de modo que nela é encontrado o protótipo desse mundo da representação - ou seja, nela estão circunscritas todas as representações na medida em que une todas as outras artes -, é a partir da música no coro que Nietzsche pode manter uma noção de organismo, no qual a tragédia é vista como a união de todos os gêneros de arte.

Destarte, para Nietzsche, os estados de alma proporcionados pela ideia advêm da tradução da música em diversas formas, sendo a primeira exigência grega a compreensão do conteúdo da canção. Após isto, era permitida a arte da representação e ao mesmo tempo a acentuação e a arte rítmica. Por conseguinte, junto à construção do período rítmico musical, que é paralelo e se coaduna com a palavra, há a expressão da dança com o fim de tornar mais claro o conteúdo. O coro, com seus movimentos, dava visibilidade à música. Desta maneira, a música intensificava a poesia enquanto a coreografia a tornava compreensível. A música, então, seria a responsável pela união das artes por meio do coro – somente ela pode proporcionar a visão orgânica da arte, de modo que ela é a própria linguagem do todo, da vontade, dispondo, assim, por meio de momentos líricos o vislumbre do sofrer, o verdadeiro *pathos* –, seguido pelo *ecstase*, ou seja, o momento em que o indivíduo se liberta do mundo da representação. Não mais deseja, é o puro sujeito do conhecimento, pois consegue neste momento contemplar o todo do mundo, devendo apenas se manter nesse estado.

Portanto, apenas nos coros ditirâmbicos é possível encontrar o surgimento da música unindo em si todas as artes, visto que neles, ela é cantada e dançada com máscaras e vestimentas na multidão, mostrando o conjunto das artes motivado por um impulso inconsciente popular que intenta consagrar o deus. Deste modo, pode-se entender a tragédia como a representação dessa insurgência popular.

Assim, o estado de *ecstase* será gerado pela música que fará com que o indivíduo vivencie o *pathos*, as emoções terríveis de *phobos* e *eleos*, pois ele foi levado ao tempestuoso mundo da vontade por meio da lírica, no qual é transformado ao sair do mundo da representação; nesta transformação ele se sente completamente aquiescente, pois apesar de vislumbrar todo o terror do mundo da vontade e notar a sua insignificância em relação a este todo, ele se funde de tal maneira com o mundo da vontade que se sente como se transformasse naquele fundamento do mundo.

Nisto se explica a ojeriza de Nietzsche em relação aos modernos, pois eles creem

---

<sup>58</sup> NIETZSCHE, F. FP/NF, 1869 1, [41].

que o fundamento do mundo está no mundo da representação, da erudição, acreditam compreender a imensidão do mundo por meio da dialética. Este é um modelo de interpretação que se alicerça na razão, a qual, segundo aponta Nietzsche, amparado em Schopenhauer, não consegue captar toda a imensidão de sentimentos presente no mundo intuitivo. Assim, ao vislumbrarem o drama e serem purificados dos sentimentos de *phobos* e *eleos*, eles não vivenciam de fato aquela experiência, pois além dos sentimentos não estarem ali presentes, há a diferenciação entre o espectador e o ator.

Por sua vez, na tragédia, segundo Nietzsche, a vivência é tão forte que o ator, coro e espectador se confundem, visto a dissolução do mundo da representação. Isto se realiza através da música, única capaz de proporcionar todos os sentimentos presentes na intuição empírica, levando o indivíduo ao supremo mundo da vontade.

Ademais, como aponta Martins<sup>59</sup>, a diferença entre o público antigo e os modernos em relação às obras apontadas por Nietzsche é bem esclarecedora neste ponto. Enquanto o moderno vai ao teatro com o intuito de se divertir e esquecer os problemas cotidianos, utilizando a arte meramente como entretenimento que não mudará nada no percurso de sua vida – pois o que é prezado em seus dramas é a encenação dos costumes cotidianos da vida –, o antigo vai ao teatro como se fosse a uma cerimônia, na qual não busca entretenimento, mas a transformação da sua vida. Ele procura uma vivência propriamente estética que adicionará um valor maior à sua existência.

### **Nietzsche e Schopenhauer**

Como podemos notar, é peculiar a forma que Nietzsche se apropria da filosofia schopenhaueriana, pois, apesar do jovem filólogo utilizar a todo momento as noções da filosofia da vontade para fundamentar a sua concepção artística, elas não são concebidas da mesma maneira.

A noção de música, como apontamos acima, a despeito de ser entendida como a linguagem da própria vontade, não possui a mesma concepção que a de Schopenhauer, na medida em que ela não é concebida unilateralmente por Nietzsche, mas como meio aglutinador das outras artes. Por isto que a melhor forma de expressão artística será a tragédia<sup>60</sup>. Nela pode se encontrar as diversas maneiras de transposição da música,

---

<sup>59</sup> MARTINS, A. **Política e estética em Nietzsche: a experiência estética na crítica nietzschiana das leituras gregas da tragédia** In Revista Trágica: estudos sobre Nietzsche. Rio de Janeiro, Vol. 4, nº 2, 2011, p. 47.

<sup>60</sup> Cf. LIMA, Márcio J. S. As máscaras de Dioniso. São Paulo: Discurso Editorial, 2006, p.

possibilitando a compreensão artística como um organismo, contendo os vários modos de apreensão da vontade.

Isto tem como consequência a concepção de que a tragédia seria a melhor forma artística e não mais a música, a tragédia, que era entendida por Schopenhauer como uma expressão artística de grau inferior à música, é erguida para o grau mais alto de emanção da vontade.

Schopenhauer, ao descrever a noção de tragédia em sua obra magna “O Mundo como Vontade e como Representação”, compreende a tragédia em um grau inferior de objetivação da vontade. Afirma ele:

“Após termos considerado até aqui todas as belas artes [...] começando com a bela arquitetura [...] e fechando a nossa consideração com a tragédia [...] notamos que uma bela arte permaneceu excluída de nossa consideração e tinha de permanecer, visto que no encadeamento sistemático de nossa exposição, não havia lugar apropriado para ela. Trata-se da música. Esta se encontra por inteiro separada de todas as demais artes. Conhecemos nela não a cópia, a repetição no mundo de alguma Ideia dos seres; no entanto é uma arte tão elevada e majestosa, faz efeito tão poderosamente sobre o mais íntimo do homem, é aí tão inteira e profundamente compreendida por ele, como se fora uma linguagem universal, cuja distinção ultrapassa até mesmo o mundo intuitivo [...]”<sup>61</sup>

A tragédia é entendida como inferior por Schopenhauer, pois ela ainda está circunscrita ao mundo da representação, ao passo que a música é a única forma de arte que não possui forma, e identificando-se com a vontade.

Além disso, a própria concepção que o jovem filólogo possui da tragédia é completamente oposta a Schopenhauer, enquanto elemento propulsor da vontade de vida. O filósofo da vontade compreende a tragédia como a negação da vontade, a partir da resignação do espectador. Para ele, “[...] a tragédia tem a tendência de indicar ao espectador, mediante a exposição do lado terrível da vida e com a descrição de grandes infelicidades, a resignação, a renúncia, a negação da vontade de vida [...]”<sup>62</sup>.

A tragédia, para Schopenhauer, proporciona ao indivíduo a compreensão da vontade como puro sofrimento, evidenciando seu conflito interior. Desse modo, o véu de maia é desvelado, sendo responsável pela produção da resignação no espectador. Contudo, enquanto o filósofo da vontade compreende a tragédia como uma sugestão à negação da vida, Nietzsche, ao pressupor a música como o componente unificador da

---

<sup>61</sup> SCHOPENHAUER, **WWV**, §52.

<sup>62</sup> SCHOPENHAUER, **A Metafísica do Belo**, p. 225.

arte trágica, interpreta a tragédia como o mais alto grau de afirmação da vida. Ele escreve que “a arte, como festa de júbilo da vontade, é o mais forte sedutor da vida”<sup>63</sup>, de modo que, ao invés de negar a vontade, ele ativa a plena vontade de vida.

Assim, notamos que o estado de puro sujeito de conhecimento, do êxtase, para Nietzsche, é a forma mais forte de afirmação de vida e não da negação da vontade<sup>64</sup>, configurando-se como um estado ativo do homem para a valoração da vida e não aquiescente, como aponta Schopenhauer, que denota a pura entrega do homem ao terror da vontade. Segundo Nietzsche, “a tragédia era uma crença na imortalidade helênica, antes do nascimento. Quando se abandonou essa crença, desapareceu também a esperança na imortalidade helênica”<sup>65</sup>

Nietzsche, ao conceber a tragédia deste modo, vincula-a a uma maneira de se refugiar do grande terror do mundo da vontade. Esta noção compreende a arte como uma ilusão necessária para a afirmação da vida, uma criação humana semelhante à religião, a partir da qual a vontade de vida é vangloriada, como se pode notar em um de seus fragmentos póstumos: “O helenismo tem para nós o valor que têm os santos para os católicos”<sup>66</sup>

Segundo o jovem filólogo, não basta saber que o mundo da representação schopenhaueriana é uma aparição incompleta da vontade e que o modo de escapar desse mundo ilusório é a aquiescência do puro contemplar ou do ascetismo, pois, a simples entrega a este mundo causaria o não sentido da vida, visto que o homem apenas compreenderia que ele estava subjugado ao mundo efêmero da matéria. Segundo Nietzsche, para que a vontade se compreenda como uma constante objetivação no mundo, como aponta Schopenhauer, o homem deve dar valor à sua vida, para que ela se perpetue e não feneça.

Além dessas questões, referentes à apropriação de Schopenhauer realizadas por Nietzsche, ao confrontarmos as duas concepções filosóficas algo salta aos olhos, a saber, a noção de inconsciente [*Umbewusten*] tão afirmada por Nietzsche no decorrer de sua conferência e nos fragmentos coetâneos.

A noção de inconsciente é utilizada como um pressuposto de sua concepção trágica em vários excertos, sendo reclamada como o ponto germinal da arte, como é afirmado em “O Drama Musical Grego”, quando a ópera é questionada: “Por meio de

---

<sup>63</sup> NIETZSCHE, F. **FP/NF**, 1869-70, 3 [3].

<sup>64</sup> SIMMEL, G. **Schopenhauer y Nietzsche**. Trad. Francisco Ayala. Buenos Aires: Editorial Kier, 1944, p. 27.

<sup>65</sup> NIETZSCHE, F. **FP/NF**, 1869, 1 [4].

<sup>66</sup> NIETZSCHE, F. **FP/NF**, 1869, 1 [29].

tais experimentos (a arte concebida a partir da busca de efeitos) são cortadas, ou ao menos estropiadas, as raízes de uma arte inconsciente [*unbewußten*], brotada a partir da vida do povo”<sup>67</sup>.

Entretanto, a noção de inconsciente não está presente nos textos do filósofo da vontade, o termo mais próximo a essa noção utilizado por Schopenhauer é sem consciência [*bewußtloss*]. A noção de inconsciente utilizada por Nietzsche possui seus matizes em dois outros pensadores: Eduard Von Hartmann e Richard Wagner.

### **Nietzsche e Wagner.**

É evidente no pensamento nietzschiano diversas concepções wagnerianas, uma que possui grande preponderância pode ser notada na noção orgânica da arte.

Wagner, em seus escritos de Zúrick, acreditava que a obra de arte é uma transfiguração da natureza, mas para que a representasse de maneira mais completa possível era necessário que o artista se utilizasse de todas as formas artísticas conjuntamente.

Esta união das artes é necessária, pois somente a partir dela é possível a apresentação da multiplicidade que a natureza abriga. A natureza, para Wagner, é entendida como um todo inconsciente, um infinito que é apreendido a partir do sentimento.

Wagner compreende que a natureza é regida por leis necessárias, mas não completamente apreensíveis pelo homem, na medida em que este é finito. Desse modo, para Wagner, a arte é produzida a partir da carência que o homem possui em relação ao conhecimento da natureza. Uma carência que não é formulada pelo homem, mas pela própria natureza. Como exemplo desta carência, Wagner aponta uma falta fisiológica: a fome.

Notamos assim, que esta carência une os diversos elementos que formulam a unidade da natureza. A partir da fome, o homem se relaciona com algum objeto natural, o alimento, que, além de sanar temporariamente esta carência, ele é digerido e transformado em outro objeto, que também servirá de alimento para outro ser vivo. Nesta relação é expressa a própria transformação da natureza. Esta união é necessária e compreende a existência do homem como elemento que compõe o todo, a natureza.

---

<sup>67</sup> NIETZSCHE, F. **DMG/GMD**, p. 48

Portanto, Wagner ao relacionar a arte com esta carência, a compreende como algo que não pode advir da vontade humana. Mas como o homem que é finito pode representar algo infinito?

Wagner responde esta questão explicando que a arte não é realizada individualmente, mas coletivamente. Ela é engendrada pelo povo, o qual é entendido como uma reunião de indivíduos singulares unidos por afinidades, como a língua por exemplo. Nesta união, o homem é entendido como um ser que pertence a um conjunto muito mais amplo, subjugado a leis que não pode compreender completamente.

Wagner, em seus escritos de Züriick, afirma várias vezes a relação da arte com a natureza. Sua intenção é criticar o modelo artístico proveniente do conhecimento pressuposto na religião cristã, na ciência e na filosofia. Este modelo de arte acredita que pode compreender o mundo completamente, inclusive de maneira que consegue impor regras à natureza.

Este conhecimento se fundamenta na ilusão de que há uma relação intrínseca entre pensamento e sentimento. Desta maneira, ele crê que os conceitos conseguem abarcar a totalidade daquele mundo exterior ao qual remete. Dito de outra maneira, visto que conceito para Wagner é a representação do mundo externo no pensamento, o conhecimento se apresenta como uma transfiguração completa da natureza a partir dos conceitos.

Ao crer nesta ilusão, o conhecimento cria um novo mundo não existente na realidade, de modo que as carências naturais são substituídas por artificiais, como o luxo. Nota-se, desse modo, o caráter arbitrário do conhecimento. Ele cria um mundo a partir da vontade humana.

A arte regida por tal aceção do mundo se volta contra o seu fundamento primevo. Wagner compreende que a arte está intrinsecamente relacionada com os sentimentos, que é o modo pelo qual o homem apreende o mundo. Visto que o mundo arbitrário criado pelo homem se distancia cada vez mais dos sentimentos, ele não pode se relacionar com a arte, na medida em que é incapaz de apreender a multiplicidade da natureza.

Wagner quer deixar claro que a compreensão do mundo deve ser realizada por todos os componentes que o homem possui. Posto que a natureza é a composição de uma multiplicidade de elementos que se coadunam, formando um todo completo, a representação da natureza deve ser realizada a partir da união de todas as partes que engendram a comunicação do homem.

Para Wagner, estas partes são: o sentimento exterior, o sentimento interior e o entendimento. O sentimento exterior remete ao sentido que se relaciona com os objetos exteriores, que é apontado por Wagner como a visão. A partir dela, o homem se comunica pelos movimentos do corpo, utilizando os gestos, gerando, desta maneira, a arte da dança.

O sentimento interior se relaciona à comunicação do que é mais imediato ao homem, a interioridade do homem. O sentido que se relaciona com este sentimento é a audição. Enquanto, o sentimento exterior possui o corpo como elemento a partir do qual se realiza a comunicação, o sentimento interior faz a ligação entre aquele sentimento e o entendimento. Desse modo, o sentimento interior é concebido por Wagner como o coração: se por um lado ele impulsiona sangue para todo o corpo, tornando possível seus movimentos, por outro lado, ele irriga o cérebro, o responsável pelo entendimento. O modelo artístico responsável pela comunicação do sentimento interno é a música.

Por sua vez, o entendimento configura-se a partir da linguagem, a comunicação através de signos linguísticos concatenados logicamente. Visto desse modo, o entendimento será concebido na arte poética.

A questão que se coloca é: como Wagner entende a relação entre as três artes para a formação do todo?

O compositor aponta que os três modelos artísticos se unem a partir da limitação que cada um possui. O som, apesar de ser uma transmissão imediata do sentimento, não é capaz de comunicar-se de maneira precisa. Assim, necessita dos gestos para enviar com maior acuracidade o sentimento. Contudo, a dança com a música ainda se apresentam de maneira muito geral, necessitando do auxílio da linguagem para a comunicação do sentimento.

Portanto, a linguagem é a união dos dois sentimentos: (i) o gesto, apresentado por meio do movimento da boca, da língua, das cordas vocais, etc.; e (ii) o som produzido pela modulação do ar proveniente da junção destes órgãos. Além disso, a linguagem transmite a apreensão do mundo a partir dos conceitos formulados pelo homem acerca do mundo. Na arte, este movimento coordenado pelas formas de comunicação do homem será identificado pela dança, a música e a poesia; sendo esta entendida por Wagner como a conjunção de todos os modos de comunicação do homem, por unir as duas artes anteriores, pelo gesto da boca e o som da fala.

Parece evidente aqui, o fisiologismo utilizado por Wagner ao apresentar sua teoria artística. Da mesma maneira que os constituintes do corpo possuem limitações



para a comunicação de sentimentos, os modelos artísticos que eles representam também. Entretanto, é a partir de seus limites que estas formas artísticas conseguem se apresentar de maneira plena.

“Nele, nesse ator imediato, unem-se as três artes irmãs numa eficácia conjunta em que a capacidade suprema de cada uma delas atinge o seu supremo desenvolvimento. Ao agirem em conjunto, cada uma delas ganha a faculdade de poder ser e poder produzir. Pois que cada uma, no ponto onde a sua faculdade termina, pode ser absorvida na outra, que desse ponto em diante é eficaz, então conserva-se pura, livre e autônoma, enquanto exatamente *aquilo* que é.”<sup>68</sup>

Wagner mostra que na absorção de uma arte na outra se nota a especificidade de cada modelo artístico, de modo que esta imbricação torna evidente a eficácia e importância de cada uma delas. Ou seja, quando as artes são entendidas como um organismo, composto de várias partes que se conjugam entre si formando uma totalidade, torna patente a importância da função de cada elemento deste corpo.

Assim, a dança somente se comunica de maneira mais plena no instante em que seus limites são evidenciados, no momento em que os gestos não são mais suficientes para a comunicação. Neste instante, a música torna-se necessária. Entretanto, ela não excluirá a potência da dança, mas sim aumentará o seu poder de comunicação, se expressando de maneira mais forte possível.

A música ao intensificar a potência da dança também se mostra como uma arte capaz de comunicação. Nesta coadunação, a música tentará se apresentar de modo mais compreensível possível. Contudo, a música esbarará em seus limites, por possuir uma linguagem ainda muito geral.

Assim, a poesia se torna necessária, a partir da linguagem ela fixa e condensa o som por meio da palavra<sup>69</sup>. Deste modo, a música, assim como a dança, ao deixar evidente seu limite, se apresenta em sua mais alta potência.

Ao mesmo tempo, a poesia sai do pensamento e se corporifica, ao “transportar-se para a carne e sangue do ator”<sup>70</sup>. Notamos, neste instante, a união das artes e a necessidade que uma possui em relação a outra. Somente nesta conjugação cada arte pode se mostrar da maneira mais potente possível. A compreensão da obra de arte advém da mistura da dança, música e poesia, de maneira a formar um todo, no qual o

---

<sup>68</sup> WAGNER, R. *A obra de arte do futuro*. Tradução de José M. Justo. Lisboa: Antígona, 2003, pp. 185-186.

<sup>69</sup> *Idem, ibidem, p. 46.*

<sup>70</sup> *Idem, ibidem, p. 186.*

homem se apresenta de maneira completa: o homem-corpo se unifica com o homem-sentimento e o homem-entendimento, engendrando a representação total da natureza.

“Ao contemplarmos este exaltante bailado circular das mais genuínas, mais nobres musas do homem artista, por um momento percebemo-las amorosamente enlaçadas entre si, os braços enleados envolvendo-lhes as nuças; mas de seguida, ora uma, ora outra delas, como se fora para mostrar às irmãs a beleza da sua figura em total autonomia, liberta-se do amplexo, ficando a tocar apenas com a finíssima extremidade dos dedos a mão das outras; primeiro uma delas, cativada pela visão dupla da figura das irmãs presas uma à outra e inclinando-se para ela; depois duas, enlevadas pelo encanto da terceira, dirigindo-lhe uma saudação plena de galanteio; por fim, todas, em profundo amplexo, seios nos seios, membros nos membros, num ardente beijo de amor, transformadas agora em uma única vida gloriosa... É o amor e a vida, o deleite e a sedução da arte, da única arte, daquela que continuamente é ela própria e é sempre outra, separando-se infindavelmente e reunindo-se ditosamente.”<sup>71</sup>

Nesta união surge o mais alto modelo artístico, o drama. A arte se apresenta de maneira completa, pois aquilo que uma arte isolada não é capaz de transmitir é sanado por outro modelo artístico. Desse modo, as artes convivem harmoniosamente. Com esta conjugação, o homem apresenta todas as suas capacidades artísticas, de modo que elas se mesclam e se separam entre si, possibilitando o entendimento mútuo a partir da supressão dos seus limites. Esta conjunção, Wagner chama de amor: a união para a compreensão mútua de modo que todos os elementos desta união se reconhecem e aceitam o outro.<sup>72</sup>

Contudo, visto que Wagner reitera diversas vezes que a arte é a união dos modelos artísticos, como ele trata a arquitetura, a escultura e a pintura?

Wagner entende a arquitetura como a arte que evidencia a transformação que o homem realiza na natureza. Sua importância se manifesta quando uma obra arquitetônica é produzida para o povo, ou melhor, quando ela é engendrada para o coletivo e não para o indivíduo. Como exemplo, o músico aponta o teatro grego, o qual foi construído para abrigar um grande número de pessoas. Além disso, algo muito importante que Wagner mostra é a igualdade de apreciação do espetáculo neste teatro, independente do lugar onde o espectador esteja sentado. Wagner quer criticar os teatros modernos que estão relacionados ao luxo, não se preocupam com a obra artística mas com o *status* social derivado do lugar que se ocupa nele. O músico aponta em “Arte e Revolução”:

---

<sup>71</sup> *Idem, ibidem, p.52.*

<sup>72</sup> *Idem, ibidem, p. 54-55.*

“Estamos de fato longe de poder reconhecer a arte nos nossos teatros públicos a verdadeira arte dramática, a obra única, indivisível e grandiosa do espírito humano. O nosso teatro limita-se a fornecer um espaço complicado para uma apresentação atraente de fatos cênicos isolados, superficialmente interligados, defeituosamente artísticos.”<sup>73</sup>

Portanto, quando o compositor aponta que a arquitetura deve servir o povo, ele pretende que o espetáculo seja coletivo, no qual o homem é entendido como mais um elemento da natureza e não individualmente.

A pintura também deve ser entendida da mesma maneira, ela não deve ser produzida para ser apreciada individualmente em uma sala privada, mas sim dar vida àquilo que a arquitetura não consegue a partir da pintura das paredes do teatro. Esta pintura deve ser a paisagística, para simular a natureza e auxiliar na construção do espetáculo teatral.

Por fim, temos a escultura, que é rechaçada por Wagner, pois ela retira o homem do devir estabilizando-o no tempo e espaço. Assim, a escultura será entendida a partir do corpo do ator, ou seja, como um elemento em movimento.

Portanto, a obra de arte, para o compositor, tem como pressuposto fundamental a representação da natureza como um devir e não como algo estático. Para que isto seja realizado a contento é necessária a união de todas as artes.

“O drama somente é esta obra de arte comunicando-se espacial e temporalmente a nossa visão e ao nosso ouvido, de tal maneira que somos espontaneamente copartícipes em seu devir e concebemos, conseqüentemente próximo ao ser como algo necessário e claramente inteligível pelo nosso sentimento”<sup>74</sup>

Neste trecho torna-se evidente que o fundamento da arte wagneriana é a participação do povo de maneira igualitária. Para que isto ocorra é necessário que o espetáculo seja apresentado de maneira igual a todos os espectadores. Nisto está a importância da arquitetura.

Wagner aponta que este modelo artístico somente pode ser encontrado na tragédia grega; apenas na Grécia antiga pode ser notada esta comunhão de todas as artes para a comunicação da natureza.

<sup>73</sup>WAGNER, R. *Arte e Revolução*. Tradução de José M. Justo. Lisboa: Antígona, 2000, p. 61.

<sup>74</sup>WAGNER, R. *Ópera y drama*. Traducción Angel Fernando Mayo Antoñanzas. Madrid: Ediciones Akal, 2013, p. 240.

*“El drama solo es esta obra de arte comunicándose espacial y temporalmente a nuestra vista y a nuestro oído, de tal manera que somos espontáneamente copartícipes em su devenir y concebimos, em consecuencia, lo llegado a ser como algo necesario y claramente inteligible por nuestro sentimiento.”*

“Por intermédio da obra de arte trágica, o Grego exprimia a sua interioridade, dava voz ao oráculo da Pítia que transportava no mais íntimo de si mesmo; ao mesmo tempo deus e sacerdote, homem divino, magnífico; ele exprimindo-se no todo, o todo exprimindo-se nele; como uma fibra de entre os milhares que fazem uma planta rebentar da terra, viver, elevar nos ares o seu recorte grácil e gerar aquela flor que lança em redor o delicioso perfume da eternidade.”<sup>75</sup>

Entretanto, o drama foi cada vez mais destroçado, segundo Wagner, por causa do racionalismo. Ou seja, o fenecimento da arte se manifestou a partir da crença na superioridade do entendimento, de modo que a sua organicidade foi paulatinamente destruída.

Wagner acredita em uma obra de arte total realizada para o povo, pois é nele que o compositor encontra o sentimento inconsciente que deve ser transposto na obra de arte. Nietzsche não se distanciará desta compreensão, o jovem filólogo caminha na mesma direção, basta lembrar o fundamento da concepção trágica nietzschiana de ecstase, a qual é encontrada nas festas populares como as festas de São Guido.

Há uma relação muito forte entre os dois pensadores, unindo de maneira muito firme suas concepções estéticas, como na noção orgânica de arte. Percebemos em Wagner o motivo pelo qual Nietzsche se dissocia do pensamento schopenhaueriano. O jovem filólogo concebe, no caudal do pensamento wagneriano, a arte trágica também como uma união das artes, de modo que o estado de entrega à experiência trágica somente pode ser propiciado pela união de todas as artes.

Entretanto, notamos algo de singular em Nietzsche. Apesar de conceber a arte como um organismo vivo, não a compreende a partir de uma poesia musical, como Wagner, a qual é descrita como a união da dança, música e poesia. O pensador da Basileia mescla as concepções de Wagner com as de Schopenhauer.

Nietzsche constrói sua linha argumentativa, como vimos, amparando no pensamento de Schopenhauer, mas utiliza quando acha necessário as concepções de Wagner. Apesar de a arte ser concebida como uma transfiguração de estados da alma, a arte não se apresenta de maneira suprema a partir da poesia musical, mas sim como a transfiguração da música em estados de alma. Ou seja, as outras artes são apenas representações da música.

Ademais, Nietzsche também utiliza a noção de inconsciente de Wagner, que é compreendido pelo compositor como um todo não cognoscível, que propicia todo o

---

<sup>75</sup> WAGNER, R. *Arte e revolução*. Tradução de José M. Justo. Lisboa: Antígona, 2000, p. 43.

mundo existente. Esta concepção encontra, inclusive, uma certa proximidade da noção de vontade schopenhaueriana, na medida em que é entendido como o todo do mundo, a própria natureza. Entretanto, apesar da proximidade, a concepção de Wagner nos escritos de Zúrick ainda não possuem um fundamento metafísico<sup>76</sup>. Além disso, ainda é bom salientar que quando Wagner os escreve, ele ainda não tivera contato com a teoria schopenhaueriana. A ideia de inconsciente apresentada por Nietzsche tem sua origem nas leituras que ele fez do livro “Philosophie des Unbewusst” (Filosofia do inconsciente), de Eduard Von Hartmann.

### **Ecstase e o Inconsciente.**

A noção de inconsciente em Hartmann é exposta no capítulo “Das Unbewusst im Instinkt” (O inconsciente no instinto), da obra citada, no qual ele conceitua a noção de instinto como “uma ação conforme afins sem consciência da finalidade”<sup>77</sup>. Para explicitar melhor sua concepção, Hartmann refutará as noções de finalidade do instinto a partir da organização corporal e do mecanismo espiritual, pois tais noções presumem que a finalidade e o meio são dados previamente, ao passo que devem ser entendidos como determinados a cada nova situação.

A concepção de instinto a partir da organização corporal fundamenta-se na noção de que sua finalidade é expressa na organização corporal do indivíduo; assim, as ações instintivas do indivíduo são determinadas pela conformação da massa de seu corpo.

Partindo desse pressuposto, podemos notar que os pássaros têm como finalidade instintiva a construção de ninhos em árvores e a migração. Entretanto, apesar dos pássaros possuírem massas corporais bastante semelhantes, cada espécie possui uma maneira *sui generis* de construção de ninhos, que pode ser notada desde o material empregado até o formato, altura e lugar da construção do ninho. Além disso, apesar de ser bastante patente a caracterização dos pássaros a partir do instinto migratório, em cada espécie este instinto se apresenta de uma maneira, como pode ser notado nas diferentes distâncias percorridas por cada espécie.

Assim, segundo Hartmann, apesar das semelhanças em relação à organização

---

<sup>76</sup>O pensamento metafísico de Wagner somente aparecerá em seu texto “Beethoven”, que trataremos mais a frente.

<sup>77</sup> Seguimos aqui a interpretação proposta por CAVALCANTI, A. H. *Op. Cit.*, p.

corporal de alguns animais, há uma variedade de maneiras de o instinto exercer a sua finalidade, que não se subjeta à conformidade e formação da massa do corpo.

Por sua vez, a noção de instinto, expressa a partir do mecanismo espiritual, fundamenta-se na noção de que a finalidade instintiva é previamente estabelecida pela natureza, a qual organiza psiquicamente os indivíduos por meio de leis mecânicas.

Para Hartmann, esta compreensão de instinto embasa-se no fundamento de que as leis naturais impelirão sempre a um determinado resultado, independentemente do meio. Compreendendo deste modo, ao se tocar qualquer tecla de piano sempre resultaria a mesma harmonia. Para o filósofo, a finalidade do instinto não pode ser compreendida como algo preestabelecido, de maneira que a ação instintiva se comportará sempre da mesma forma, apesar de ser proveniente de diversos motivos.

A finalidade instintiva deve estar subjugada aos recursos sensíveis do indivíduo. Desse modo, a ação não pode ser fixa, mas ela se adapta aos meios disponíveis de acordo com a sua finalidade. Assim, a ação deverá ser compreendida como uma vontade atual, na qual a finalidade leva o indivíduo à escolha dos meios adequados da ação. Portanto, a atividade instintiva deve ser entendida como “a enorme capacidade de variações e modificações, segundo cada caso e circunstâncias externas [...]”<sup>78</sup>

Contudo, o que parece mais importante para nós é a refutação que Hartmann realiza da concepção de que a ação instintiva está subjugada à reflexão consciente, que, conseqüentemente, acaba colocando em dúvida a existência desta ação.

Para o filósofo, o problema de tal compreensão é que ela presume que qualquer reflexão ou percepção consciente estão sujeitas a dados prévios provenientes da experiência. Contudo, há determinados dados que não advêm da consciência, como aqueles que necessitam de uma experiência anterior e os que se relacionam com o futuro.

Notam-se nos animais algumas peculiaridades que justificam o que o autor quer afirmar, como o besouro, que apesar de não ter consciência de que o seu tamanho dobrará, ao construir sua toca, engendra uma morada com tamanho suficiente para abrigá-lo após o seu crescimento. É evidente que, a partir do viés consciente não seria possível determinar o tamanho da toca, na medida em que o indivíduo não possui os dados que preveja a mudança de seu tamanho no futuro.

Outro exemplo a que Hartmann recorre é o modo de caça das doninhas, que ao caçarem as víboras, apesar de não possuírem nenhum conhecimento anterior do perigo

---

<sup>78</sup> CAVALCANTI, A. H. *Op. Cit.*, p. 44.

que tais cobras oferecem, tomam o cuidado de sempre a pegarem pela cabeça, livrando-se, desse modo, da sua mordida.

Hartmann, a partir desses exemplos, quer mostrar que existe um conhecimento imediato que não provém da percepção sensível. Este conhecimento é a *vidência* [*Hellsehen*], um conhecimento que se manifesta imediatamente, não a partir da percepção sensitiva.

Este conhecimento inconsciente nada mais é que a efetivação da ação instintiva, a qual possui uma determinada finalidade que não é acessível ao indivíduo, mas orienta suas escolhas e meios. Esta orientação acontece de tal modo que se adapta aos meios presentes na vida de cada um. É essa particularidade que mantém o indivíduo vivendo, pois quando todos os meios necessários para atingir o fim da natureza são obstados, o indivíduo falece – como acontece, segundo Hartmann, com os pássaros que são trancafiados e não podem realizar a sua migração.

Ao relacionar a noção de inconsciente apontada por Hartmann com os escritos sobre arte de Nietzsche, percebemos que a ação do jovem filólogo de alinhar a noção de inconsciente à sua concepção artística tem como fim enriquecer e fortalecer sua crítica à concepção erudita de arte, pois ele consegue mostrar que o instinto que parecia ser compreensível a partir da mera observação e aplicação de uma lei causal não é convincente. Há diversas possibilidades de o instinto alcançar um fim, não sendo possível a aplicação de uma lei causal.

Nietzsche, a partir disso, derruba a hierarquização da razão em relação ao instinto, colocando-o em um patamar superior, visto que pode ser empregado como modo de compreensão de toda a natureza e não somente do homem. Desse modo, o instinto poderá ser entendido como a própria vontade.

Notamos até aqui como Nietzsche fundamenta sua concepção de *ecstase* no instinto. Entretanto, se o instinto é algo natural e não racionalizável, é preciso entender como ele perde seu lugar para a razão historicamente. Visto a importância deste tema ao se criticar a racionalização da arte, Nietzsche coloca Sócrates como o responsável pela desvalorização do instinto.

### **Sócrates e a tragédia**

A crítica à noção de que o instinto é compreensível, realizada por Hartmann, é o princípio fundamental que Nietzsche utiliza na conferência “Sócrates e a tragédia”. Neste texto, aponta-se o declínio da tragédia como proveniente da crença de que a

natureza é completamente apreensível pela razão humana.

Como vimos anteriormente, Nietzsche entende a natureza, assim como Wagner, como um todo inconsciente, que realiza as suas ações independentemente das ações humanas. Mas como isto pode ser aplicado ao fenecimento da tragédia?

Sócrates é o principal responsável pela morte da tragédia. Este filósofo acreditava que a verdade deve se apresentar de maneira compreensível ao homem, de modo que tudo aquilo que não pode ser provado racionalmente, de maneira lógica e ordenada, deve ser excluído como mera opinião (*doxa*). Segundo Nietzsche, isto é percebido na busca que Sócrates realiza para tentar desvendar o enigma colocado pelo Oráculo, o qual designa Sócrates como o mais sábio dos homens.

A investigação realizada por Sócrates para compreender porque ele era considerado mais sábio, levou-o a perceber que o seu conhecimento advinha da compreensão de não possuir nenhum conhecimento. Percebera que os gregos considerados sábios acreditavam possuir conhecimento, mas não conseguiam fundamentá-los racionalmente, sendo assim fundamentados no instinto.

Sócrates concebia o conhecimento como qualquer coisa que podia ser fundamentada racionalmente, desse modo, o instinto é menosprezado. Assim, Nietzsche quer mostrar que esse menosprezo realizado por Sócrates não apenas concebe o instinto como algo diferente do conhecimento, como também despreza o inconsciente. Esta noção possuirá reverberações na arte, principalmente, na tragédia euripidiana.

O tragediógrafo, apesar de tentar melhorar a tragédia em favor do *pathos* acaba sendo um dos causadores da destruição da mesma. A tragédia grega, segundo Nietzsche, fundamentava-se no mergulho no sofrimento, no *pathos*, o qual acarretaria a compaixão trágica. Por sua vez, Eurípides acreditava que nas tragédias de Sófocles e Ésquilo a ação se desenrolava de maneira um tanto quanto obscura, o que acarretaria uma dificuldade do público em se entregar ao *pathos*, pois o público não conseguia desvendar de maneira clara a sequência da ação.

Visto este problema, Eurípides buscou tornar mais clara a ação para que o público grego pudesse se vislumbrar no todo inconsciente do *pathos*, ao invés de perder seu tempo tentando compreender a conexão lógica existente nas ações. Segundo o jovem filólogo, Eurípides busca uma maior identificação entre público e personagem a partir do esclarecimento das ações na tragédia.

O problema que aparece aqui é exatamente este esclarecimento. Já que a tragédia fundamenta-se no instinto inconsciente, o qual não pode estar sujeito à



exposição de maneira lógica, Eurípides, ao realizar tal feito, está se afastando do fundamento principal da tragédia. Ao introduzir o prólogo na tragédia, Eurípides inicia um processo de sua racionalização, realizando na arte a mesma coisa que Sócrates realizara na filosofia. Afinal, não é à toa que Eurípides fora considerado pelo oráculo o segundo grego mais sábio.

Nietzsche aponta que este processo de racionalização da arte pertence a um movimento chamado de *socratismo*, o qual apesar de possuir seu ápice em Sócrates, se inicia desde Ésquilo, com a inserção do segundo ator na tragédia.

No início, a tragédia possuía apenas um ator, que dialogava com o coro, de modo que este se apresentava como superior na tragédia. O coro possui este poder hierárquico, na medida em que ele é o responsável pela música. Entretanto, com a introdução de um segundo ator, esta hierarquia é derrubada, pois o ator possui um interlocutor em nível de paridade. Assim, surge a dialética na tragédia, ou seja, um confronto entre dois *logos* no mesmo nível de igualdade.

A introdução da dialética teve como consequência a diminuição do poder do coro, ou seja, a música passa a ser menosprezada em favor da palavra, da lógica. Esta preponderância ganhará mais importância com o desenvolvimento da tragédia em Sófocles e culminará na introdução do prólogo em Eurípides.

Segundo Nietzsche, a dialética, ao intentar expor uma explicação do mundo a partir das conexões lógicas, acaba por obnubilar o fundo obscuro presente na natureza, desviando a tragédia de seus fundamentos basilares. Esta explicação acaba criando um novo mundo, no qual o homem acredita possuir a capacidade de compreensão total da realidade a partir da razão, ou seja, possui como característica principal um otimismo em relação à apreensão do mundo.

Partindo desta perspectiva, a felicidade e a virtude são completamente dependentes da consciência humana. Visto que a realidade é completamente compreensível, somente é infeliz ou não virtuoso o ignorante, de modo que a virtude é identificada com sabedoria. Disto advém as asserções socráticas: “Virtude é saber: peccase somente por ignorância. O virtuoso é feliz”.

Ao transpor tais concepções à arte trágica, o herói trágico não está mais sujeito às adversidades do destino, mas apenas a um cálculo racional. A dialética se torna necessária para o cômputo das causas e consequências de uma ação do herói, de modo que a infelicidade advém de um erro lógico ocasionado pela sua ignorância.

Notamos então, que a racionalidade expressa em palavras ganha uma grande

importância no drama. Isto, além de acarretar o paulatino desprezo pela música, ocasiona a circunscrição do mundo ao redor do homem. Dito de outro modo, visto que o homem compreende o mundo de maneira racional, sendo ele o único animal racional, a obra de arte se relacionará de forma mais enfática nas ações cotidianas do homem. Assim, a arte não mais representará o instinto presente na inconsciência da natureza, mas sim o racional advindo das ações humanas. Ela se torna um tribunal, como aponta Nietzsche: “Eurípides introduziu no diálogo a dialética, o tom dos tribunais de justiça”<sup>79</sup>.

A arte perde sua idealidade pressuposta na amplitude da natureza e se restringe ao mundo humano. Segundo Nietzsche, neste instante em que o homem sobe ao palco, ele passa a ser representado, ao invés da natureza. Assim, a idealidade que transfigurava o passado e o futuro, na medida em que não pode ser calculada pela razão, é substituída pela representação do presente.

O pessimismo característico da tragédia é rechaçado em prol do otimismo socrático. Assim, se manifesta o fenecimento da tragédia e o surgimento da comédia socrática. A tragédia, caracterizada pelo sofrimento advindo das adversidades da vida do homem na inconstância da natureza, é substituída pela comédia, na qual o sofrimento é compreendido apenas como um erro de cálculo.

Na conferência “Sócrates e a tragédia”, podemos notar que Nietzsche realiza uma genealogia da racionalização da tragédia. Este percurso é realizado para mostrar como ocorreu a mudança do ponto de apoio da tragédia: da música para a palavra. Além disso, o jovem filólogo mostra que esta reviravolta tem como pressuposto uma mudança de paradigma em relação à natureza. Enquanto a música, por não possuir forma, fundamenta a tragédia no instinto incompreensível, a palavra concebe a tragédia como a representação dos atos voluntários do homem.

É importante salientar que esta racionalização, apesar de ter evoluído até a forma dos dramas modernos, se apresenta de maneira diferente neles. Basta notar que Eurípides pretende deixar claras as ações para que o público possa imergir no *pathos*. Por sua vez, o público moderno não aceitaria que as ações fossem expressas logo no início da peça, pois isso perderia o clímax que a arte moderna possui da reviravolta das ações. Como aponta Nietzsche, o público não se interessaria por uma peça na qual todas as ações já fossem descritas no início da peça, pois tal conhecimento retiraria toda a tensão que se produz no espectador moderno, que espera a ação que soluciona os fatos.

---

<sup>79</sup> NIETZSCHE, F. FP/NF 1869, 1 [49].

Assim, o erro de Eurípides, que provocou o sucumbimento da tragédia, foi tentar esclarecer aquele fundo obscuro que não pode ser exposto de maneira racional. Ele não percebera que a música é mais universal que qualquer ação singular, não havendo nada mais compreensível que ela.<sup>80</sup> Desse modo, o *pathos* somente pode advir da música<sup>81</sup>. Dessa forma, Eurípides, ao tentar transformar em palavras um sentimento que não poderia ser expresso por elas, acaba diminuindo o poder do coro, e, conseqüentemente da música em favor do diálogo. Isto acarreta o fim da tragédia, a partir do fim do *pathos*.

---

<sup>80</sup> NIETZSCHE, F. FP/NF 1869, 1 [49].

<sup>81</sup> NIETZSCHE, F. FP/NF 1869, 1 [15].

## Capítulo II – O desenvolvimento do trágico nietzschiano: a mudança de *ecstase* para *Entladung*

### Apresentação

No capítulo anterior, tentamos expor como Nietzsche constrói a sua concepção trágica alinhada à sua crítica aos modernos a partir de um escrutínio da concepção aristotélica de arte. Como vimos, Nietzsche retira a preponderância da poesia, restrita à noção de drama, e coloca em seu lugar a música, que se expressa por meio da lírica<sup>82</sup>. Destarte, torna possível a união de todas as artes na tragédia e não apenas aquela advinda da palavra.

Assim, Nietzsche, em suas conferências, apresenta de maneira germinal sua concepção da tragédia, que se contrapõe à de Aristóteles, ou à interpretação que os modernos realizaram do estagirita, de três maneiras: (i) a crítica à tragédia vista apenas como poesia, (ii) a concepção aristotélica de drama como fundamento da arte e (iii) a condenação da arte concebida a partir do ponto de vista racional.

Abordamos também que o fundamento dessa crítica amparava-se, apesar de algumas alterações, na filosofia da vontade, de modo que a tragédia é exposta por Nietzsche como a transfiguração em grau mais elevado da vontade no mundo efetivo, a partir da ideia que é entendida como a música expressa pelo coro lírico.

Contudo, há algo que Nietzsche, apesar de mencionar, não conseguiu realizar; a saber, uma censura bem fundamentada à moralidade da arte. Entretanto, poucos meses após as conferências, Nietzsche se debruçará sobre esta questão, em um curso ministrado acerca da tragédia de Sófocles. Nele, o jovem filólogo apresenta sua crítica à noção de ação na arte a partir dos equívocos interpretativos do conceito aristotélico de *hamartia*.

Neste capítulo, apresentaremos inicialmente o aprofundamento da condenação dos modernos realizada pelo jovem filólogo em suas preleções intituladas “Introdução à Tragédia de Sófocles”. Em seguida, mostraremos que esse escrutínio da poética

---

<sup>82</sup>É importante salientar aqui que Nietzsche não se opõe à poesia, mas a um modo específico de se fazer poesia que caracteriza a poesia moralista burguesa. Nietzsche se contrapõe àquele modelo de poesia que apenas se preocupa em descrever uma ação de forma logicamente encadeada, fundamentada mais na abstração racional que na própria experiência descrita. Assim, Nietzsche apoiará um modelo poético advindo da própria experiência que une os diversos tipos de arte. Como modelo *sine qua non* dessa poesia o filólogo utilizará a poesia lírica.

moderna teve como consequência o desenvolvimento conceitual da metafísica do artista de Nietzsche, que aparece em seu escrito “A Visão Dionisíaca do Mundo”.

Nesse texto, o professor da Basileia trata de maneira mais pormenorizada sua concepção de arte, que evidencia o desenvolvimento de sua teoria como um maior distanciamento da filosofia schopenhaueriana.

Assim, em “A Visão Dionisíaca do Mundo”, o jovem filólogo consegue explicar melhor a transposição do mundo da vontade na efetividade por meio da arte. Esta concepção terá como pressuposto os impulsos apolíneo-dionisíacos, expostos a partir de uma concepção religiosa da arte que, nos parece, torna mais clara a concepção metafísica da arte em Nietzsche.

Feito isto, mostraremos como esta explicação metafísica se efetiva no mundo, por meio da arte, da religião e pelo sentimento que o homem possui ao vivenciar uma obra de arte como mundo da vontade.

### **Preleções “Introdução à Tragédia de Sófocles”**

Alguns meses após a escrita das conferências, em determinadas preleções lecionadas na Universidade da Basileia, pode ser notado um aprofundamento conceitual acerca da primazia do *pathos* em relação à ação. Esse desenvolvimento conceitual se manifesta em Nietzsche a partir da crítica que ele realiza à má interpretação moderna da noção de *hamartia* expressa em Aristóteles.

Para mostrar os erros interpretativos, o jovem professor recorre ao que, na obra de Aristóteles, é considerado o modelo *sine qua non* de tragédia, pois, segundo o estagirita, nela podem ser encontrados de maneira muito bem empregada os recursos dramáticos necessários ao mito para que ele possa proporcionar o efeito trágico. Os mecanismos a que o filósofo se refere são a união perfeita da peripécia e o reconhecimento que acontecem em “Édipo Rei”, concomitantemente.

Contudo, ao se impor a interpretação moderna da “Poética” à tragédia de Sófocles, segundo Nietzsche, não é possível qualificá-la como um bom mito. Pois os modernos não concebem o destino como algo supramundano, independente das ações do indivíduo, mas, proveniente da justiça poética. Esta noção pressupõe a infelicidade como consequência necessária de uma ação advinda da vontade livre, de modo que qualquer sofrimento deve ser entendido como a impugnação de uma culpa.

Visto desse modo, ao se imputar a concepção moderna a Édipo rei, essa tragédia

é compreendida como ruim, pois nela não se encontra a ação voluntariosa do herói para que lhe seja imputada a culpa. Na medida em que a culpa só pode ser imputada ao sujeito que praticou a ação conscientemente, Édipo não pode ser condenado, pois ele não escolheu livremente cometer o parricídio, nem o matrimônio, tendo, inclusive, tentado fugir das profecias do oráculo.

Essa concepção moderna advém da interpretação errônea da concepção de *hamartia* apresentada por Aristóteles na sua “Poética”, ao expor as características do homem que deve ser imitado pela tragédia:

“[...] homem que não se distingue muito pela virtude e pela justiça; se cai no infortúnio, tal acontece não porque seja vil e malvado, mas por força de algum erro; e esse homem há de ser algum daqueles que gozam de grande reputação e fortuna, como Édipo [...]”<sup>83</sup>

A falha [*hamartia*] fora entendida pelos modernos como algo passível de punição, a dívida; isto é, fundamentado a partir de uma questão que concerne à moral e não à estética. Mediante isso, a tragédia é entendida como um tribunal, no qual o espectador se apraz em balancear a punição de acordo com a culpa. Ao portar-se desse modo, o espectador é compreendido como um juiz imparcial, que não faz parte daquilo que acontece durante o espetáculo, colocando-se como superior a Édipo por não estar sujeito a praticar as mesmas ações. O espectador executa a lei moral e se sente “belo e puro diante daquele mundo obscuro”<sup>84</sup>.

A *katharsis*, assim entendida, seria o “farisaísmo do filisteu”, a verdadeira hipocrisia diante do mundo e de si própria, já que o filisteu diz seguir as leis, mas suas palavras não correspondem à realidade. O espetáculo tem, deste modo, o caráter de entretenimento: assim como o filisteu não erra, nenhum espectador erra.

Segundo Nietzsche, “trata-se do sentimento de segurança do caracol”<sup>85</sup>, ou seja, a não disposição às adversidades do mundo, o enclausuramento de si próprio no mundo rotineiro completamente não estético. A vida se restringe a regras pré-estabelecidas que não são questionadas. Para onde o caracol vai, carrega consigo a sua concha; assim como o filisteu, o diferente não é vivido, é negado: não há disposição para mudanças.

“A musa trágica [em contrapartida] exclui o cotidiano e a tranquilidade do

---

<sup>83</sup> ARISTÓTELES. *Poética* IN Coleção Os Pensadores; tradução de Eudoro de Souza – São Paulo: Abril Cultural, 1973, (1453a 8 – 11) p. 454.

<sup>84</sup> NIETZSCHE, F. *Introdução à Tragédia de Sófocles*; tradução de Ernani Chaves – Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006. p. 40. Doravante citado como NIETZSCHE, F. *Introdução à Tragédia de Sófocles*, seguido do número de página.

<sup>85</sup> *Idem, ibidem.*

caracol”<sup>86</sup>. O trágico, segundo Nietzsche, está na própria entrega ao inesperado, ao não-racional, ao diferente. Ele, aqui, é entendido como a disposição do espectador às adversidades, ao verdadeiro caos do mundo, a apresentação do mundo como ele *é* e não como o homem acredita que *deve ser*.

Segundo Nietzsche, a concepção moderna da *hamartia* em Aristóteles é pautada por um viés extremamente moral que compreende a culpa trágica como moral. Ou seja, aquele erro que deveria ser compreendido como um destino imputado pelos deuses ao herói, como algo proveniente do supramundano, é entendido como o sofrimento cabido ao herói por cometer algum ato não aceitável moralmente. Isto tem como consequência uma concepção de arte que deve possuir leis morais para educar o povo, na medida em que mostra as consequências daqueles atos não aceitos moralmente.

Intrínseca a essa questão subjaz a noção da *katharsis* como purificação, ou seja, apesar do espectador se comover com as ações errôneas do personagem, ele não vive aquilo, ele sabe que os sentimentos de terror e piedade são momentâneos. Assim, tudo terá fim quando a tragédia acabar, e todos voltarão a viver normalmente. A *katharsis*, entendida deste modo, proporcionará a educação moral do cidadão, pois como o homem aprende por imitação, o drama ensinará que ele também está sujeito ao mesmo fim do personagem, caso cometa o mesmo erro.

Com este aprofundamento da crítica aos modernos, e como vimos anteriormente, principalmente a Lessing, Nietzsche aprofunda sua metafísica do artista, desenvolvendo conceitos que ainda não estavam presentes nos textos anteriores, como os impulsos apolíneo-dionisíacos<sup>87</sup>. Diante da evolução do seu pensamento, a noção de ecstase, como fundamento da vontade, é substituída pela noção de descarga [*Entladung*], a qual será considerada sua nova concepção trágica, sendo responsável pela descarga do terror e da piedade que, elevados à máxima exaltação, conduziriam esse indivíduo a um alívio prazeroso.

### **A Visão Dionisíaca do Mundo**

No escrito “A Visão Dionisíaca do Mundo” podemos notar uma melhor elucidação do desenvolvimento da metafísica do artista de Nietzsche. Neste texto, o

---

<sup>86</sup> *Idem, ibidem*. p. 40. Grifo nosso.

<sup>87</sup> Nas “Preleções” notamos o primeiro momento que Nietzsche aponta sua concepção trágica a partir a dualidade apolínea-dionisíaca. As conferências e fragmentos anteriores esta junção não é encontrada tais termos juntos. Anteriormente as “Preleções”, o termo Apolo e suas derivações aparece nos fragmentos 1[59] e 2 [31], enquanto o dionisíaco aparece no 1[109], 1[1], 1 [34] e 1 [70].

jovem filólogo expõe de forma mais extensa como se fundamenta seu pensamento acerca da tragédia, apresentando e esclarecendo mais densamente seus conceitos amparados na filosofia schopenhaueriana, fortemente influenciado por Hartmann e Wagner, como veremos abaixo.

Segundo Schopenhauer, a metafísica da vontade deve ser entendida a partir de dois pontos de vista que se complementam: de um lado através da vontade, de outro, pela representação. No plano da representação há a ideia, a qual é o modo imediato de objetivação da vontade, sendo o modelo que será multiplicado pelo princípio de razão. Estes pontos de vista do mundo estão entrelaçados de tal maneira que um não existe sem o outro – ao existir a vontade, concomitantemente, há a representação –, formando uma unidade que será pressuposta por Nietzsche ao expor as noções de apolíneo e dionisíaco em sua metafísica do artista.

O jovem filólogo compreende os impulsos simbolizados nos deuses Apolo e Dionísio como representações da vontade que carregam em si uma analogia à filosofia schopenhaueriana. Desse modo, o dionisíaco remeterá à vontade, compreendendo em si o terror, o conflito e o sofrimento, contido naquilo que subjaz ao mundo. Por sua vez, o apolíneo se relacionará com a representação.

Assim, Nietzsche estabelece um paralelo com a filosofia da vontade, pois, ao transportar os vínculos existentes no âmbito metafísico da vontade para a efetividade, ele fornece à sua concepção artística o grau mais alto de objetividade da vontade, na medida em que ela representa a relação intrínseca e necessária de complementaridade existente entre a vontade e a representação.

Essa transposição do metafísico para o mundo efetivo, proposto por Nietzsche, terá como pressuposto a maneira pela qual o homem tem acesso àqueles dois mundos: de um lado ele recebe afecções da vontade e por outro as traduz por meio da representação. Desse modo, enquanto a primeira remete ao mundo objetivo, a segunda relaciona-se ao subjetivo.

Destarte, é necessário entender aqueles sentimentos que podem ser traduzíveis e os que não podem. Ou seja, visto que a representação é a aplicação do entendimento na sensibilidade, que constrói uma relação causal a um dado dos sentidos, ela transmuta uma afecção composta de diversos fatores que se transformam no devir em algo único e imutável advindo de uma causa. Desse modo, ao representar produz-se uma figura do devir cheia de lacunas, que é aumentada ainda mais quando se tenta comunicá-la, pois a cada representação nova, aumenta-se a distância do devir, e conseqüentemente, do



sentimento provocado pela afecção. Portanto, quanto mais se racionaliza, ou quanto mais se subjetiva um sentimento, mais se afasta da vontade.

Posto que o nível de subjetivação está intrinsecamente relacionado à linguagem, deve-se formular uma teoria acerca de sua formação, pois ao entender a gênese da linguagem é possível compreender a primeira forma de recepção da vontade pelo homem, a qual poderia ser entendida como a objetividade máxima da vontade.

Partindo desse pressuposto, Nietzsche esclarecerá o vínculo de proximidade entre a vontade e o som, os gestos e a palavra, que fundamentam, respectivamente, a música, a dança e a poesia. Isto possibilitará a caracterização dos impulsos apolíneos e dionisíacos como representações da vontade, a partir da distância entre as artes que eles representam e a vontade. Destarte, quanto mais próximo da vontade, mais dionisíaco é o modelo artístico. Por sua vez, quanto mais se caminha para a direção oposta, mais apolínea.

### **A formação da linguagem**

O jovem professor aponta que a linguagem é formada a partir da fixação de um sentimento, para sua comunicação. No entanto, é notável que ela não consegue carregar todas as afecções provenientes da intuição, pois se limita no indissolúvel. Deste modo, visto que uma das formas de linguagem é composta por palavras, a poesia repousa nestes mesmos limites. Pois a linguagem não consegue transmutar todo o conteúdo do sentimento em palavras, na medida em que sempre resta algo que se pulveriza e não pode ser traduzido. Destarte, a poesia, apesar de possuir a capacidade de comunicar o sentimento, ela o faz de maneira incompleta – transmitindo somente o que lhe é palpável.

As outras maneiras de se comunicar o sentimento são por meio de linguagens que ocorrem de maneira inconsciente a partir dos gestos ou do som. A linguagem dos gestos é a comunicação de símbolos visíveis e inteligíveis a todos, que são produzidos instantaneamente quando o indivíduo sente algo<sup>88</sup>. Esta transmissão ocorre em tal grau, que o interlocutor sente e entende imediatamente o símbolo representado por quem gesticula, como o gesto de dor, por exemplo.

Contudo, o símbolo ainda é uma representação fragmentada do sentimento, pois ele não é imediato, mas intermediado pela imagem para ser comunicado. Esta imagem também não consegue manter toda a completude das afecções existentes no sentimento,

---

<sup>88</sup> Cf. NIETZSCHE, F. **FP/NF** 1969-70, 3 [17].

na medida em que ela só pode ser transmutada em outra imagem, havendo, assim, apenas uma alusão ao sentimento: o gesto de dor, por exemplo, apesar de transmitir imediatamente que uma dor foi provocada, não possibilita o conhecimento da intensidade da dor sentida. O gesto será, então, uma representação paralela do sentimento, pois formula uma imagem que, por não passar pela consciência, é considerada uma linguagem instintiva. Dado este fato, ela se aproxima, portanto, mais da vontade que a poesia; no entanto, é ainda uma objetivação imperfeita.

Nota-se que o pressuposto utilizado por Nietzsche é a força com que a vontade consegue se objetivar por meio da linguagem. A representação consciente - ou seja, a linguagem proveniente de uma intuição - possui sua imperfeição à proporção que se distancia da afecção que a gerou. Ao se transformar em palavras, ela é cada vez mais limitada pela consciência.

Por sua vez, o gesto possui uma relação mais próxima com a vontade, na medida em que sua representação não passa pela consciência, ela é convertida imediatamente em imagens. Contudo, apesar de mais próxima da vontade que a palavra, a imagem é apenas uma representação paralela do sentimento, permanecendo nela ainda algo de impalpável.

A imagem, assim como a palavra, possui deficiências ao tentar comunicar as afecções de prazer ou dor, pois elas transmitem o sentimento em algo alheio a ele, como pode ser notado nas artes que se relacionam diretamente com os gestos. A escultura e a pintura, por exemplo, são modos de representação em que a contemplação advém da compreensão do símbolo que elas transmitem, e não da aparência propriamente dita; somente a partir dessa transmissão que tais artes atingem o seu fim.<sup>89</sup> Por sua vez, o ator não representa o símbolo apenas na aparência, mas na efetividade, de modo que não faz entender o símbolo. Todavia, ao simulá-lo, auxiliado pela decoração, nos submerge no prazer do sentimento, simbolizado na bela aparência.

Entretanto, como o gesto simboliza somente as representações paralelas é necessário outro tipo de linguagem para a compreensão dos símbolos comunicados pela vontade, a saber, o som, que, segundo Schopenhauer, é a própria linguagem da vontade e simboliza o prazer e o desprazer. Em outras palavras, o som é a própria vontade, pois ela é tão impalpável que não pode ser expressa de outra maneira; assim, não pode ser transformada em algo intermediário, já que não pertence ao mundo das formas.

Pressupondo esta teoria da linguagem, Nietzsche compreende a arte dionisíaca

---

<sup>89</sup> NIETZSCHE, F. VD/DW, §4, p. 33.

como representação da vontade, a partir da música, enquanto a arte apolínea - que se assemelha com a abstração do sentimento – se relaciona com a poesia. Por sua vez, sendo o gesto e a dança, intermediários dessa relação, esses tipos de arte remeterão também à arte dionisíaca, pois apesar de não estarem tão próximas da vontade, elas não provêm de uma abstração racional, mas sim instintiva.

### **Instinto e linguagem: consciente e inconsciente.**

Como notado, uma das diferenças capitais concebidas por Nietzsche dos impulsos apolíneo-dionisíacos remete ao caráter de consciência da afecção da vontade. Esta noção remonta ao que discutimos no capítulo anterior acerca do instinto em Hartmann, onde se arraiga, como apontamos acima, grande parte da teoria da linguagem nietzschiana. Desse modo, nos debruçaremos sobre a relação apontada por Hartmann entre linguagem e instinto, com o intuito de entender melhor a concepção nietzschiana.

Segundo Cavalcanti<sup>90</sup>, Hartmann discute a relação do inconsciente e a linguagem no capítulo intitulado “O inconsciente no nascimento da linguagem”, no qual ele possui como objetivo principal mostrar que os conceitos e categorias filosóficas nascem a partir de uma estrutura linguística, que se fundamenta inconscientemente. Assim, a formação de conceitos se manifesta a partir do desdobramento inconsciente deles no espírito humano, de modo a torná-lo consciente.

A questão principal que Hartmann quer apontar é a origem inconsciente da linguagem, com o intuito de questionar a concepção ocidental que compreende a gênese da linguagem como proveniente do pensamento consciente. Ao compreender a linguagem deste modo, Hartmann aponta que a extrema conscientização, ou racionalização, da linguagem é um empobrecimento dela.

O filósofo nota que nos primórdios da linguagem havia uma riqueza de estruturas e formas gramaticais que não estão mais presentes na linguagem atual. Aquela riqueza fora destruída a partir da abreviação, que ocorreu por meio da diminuição de tempos verbais, palavras, prefixos e sufixos – provocadas pela conscientização.

O que queremos apreender aqui é a reviravolta que Hartmann impõe à concepção de que a linguagem possui uma origem consciente. Esta mesma noção parece estar muito próxima da concepção exposta por Nietzsche, por meio dos impulsos

---

<sup>90</sup> Seguimos aqui a leitura exposta por CAVALCANTI, A. H. *Op. Cit.* na seção “O inconsciente e a linguagem”, pp. 47 – 50.

apolíneo e dionisíaco, na qual aquele será entendido como concernente à razão – o pensamento consciente –, enquanto este se relacionará com o inconsciente.

### **O impulso Dionisíaco**

Como representante dessa linguagem instintiva, Nietzsche formulará a noção de dionisíaco que remeterá à vontade. Neste impulso, o homem não se diferencia dos animais, pois se caracteriza pelo mesmo conhecimento existente em todos os animais que possuem entendimento: no conflito pela vida, existente entre todos os seres vivos; na luta pela sobrevivência, que se distingue pelas infundáveis lutas entre os animais, na qual tudo pode ser feito para que haja a satisfação dos desejos. Este impulso poderá ser caracterizado pela máxima hobbesiana, a saber, “*homo homini lupus*”<sup>91</sup>, na qual o sofrimento é pautado na busca da permanência da matéria.

Será a partir deste sofrimento que estará alicerçada a afirmação de Sileno, proveniente da sabedoria popular: “o melhor, em primeiro lugar, é não ser, em segundo é morrer em breve”<sup>92</sup>. Esta asserção expressa a condenação do homem, assim como todos os seres vivos, ao perecimento: todos são apenas corpos compostos de matéria, que buscam incessantemente sua manutenção em uma existência marcada apenas pela transformação natural da matéria. Não há, portanto, nenhum sentido para a existência do homem, pois ao ser apenas matéria, logo será extinto e se transformará em outro ser. Desta feita, a morte prematura poupa o homem do sofrimento inerente à sua vida.

Assim, o reino de Dionísio caracteriza-se pelo domínio da natureza sobre o homem por meio do impulso primaveril ou da bebida, que denotam o sofrimento inerente à vontade. O impulso primaveril designa a transformação da matéria no florescimento, advindo do clima temperado, e o seu perecimento com a chegada do inverno. Por sua vez, a bebida proporciona o entorpecimento do corpo, capaz de diminuir a capacidade de entendimento, propiciando a entrega de si ao devir natural.

Neste mundo da embriaguez, do êxtase, há o completo esquecimento de si expresso no despedaçamento do *principium individuationis* (princípio de individuação<sup>93</sup>), ou seja, há a quebra das formas de conhecimento do princípio de razão,

---

<sup>91</sup> Cf. BARBOZA, J. **Schopenhauer: a decifração do mundo**. São Paulo: Moderna, 1997. p. 55. A máxima está no **Leviatã**, de Thomas Hobbes.

<sup>92</sup> NIETZSCHE, F. **VD/DW**, §2, p. 16.

<sup>93</sup> Em Schopenhauer, o *principium individuationis* remete às formas *a priori* da intuição de espaço e tempo, que tornam possível a percepção do mundo exterior, ou seja, da matéria; sem eles não é possível a apreensão da mudança de um objeto no espaço e tempo.

desaparecendo o subjetivo diante da violência do ser humano-geral – do natural-universal<sup>94</sup> –, de modo que, o ser é apenas parte de algo universal.

O esquecimento de si se apresenta como o esquecimento da individualidade. Nesse estado, as arbitrariedades de ordem social estabelecidas pelo homem são suspensas. Assim, na arte, todos se unem como iguais na formação do coro báquico, havendo nas festas de Dionísio, tanto um pacto entre os homens, quanto a união do homem com a natureza, que proporciona uma unidade entre homens e animais.

“Em multidões sempre crescentes o evangelho da ‘harmonia dos mundos’ dança em rodopios de lugar para lugar: cantando e dançando se expressa o homem como membro de uma comunidade ideal mais elevada: ele desaprendeu a andar e a falar.”<sup>95</sup>

Segundo Nietzsche, na união do homem com a natureza, os laços sociais são quebrados de tal maneira, que a linguagem concatenada logicamente não é necessária: o homem canta e dança, não há a comunicação entre indivíduos, mas sim com o todo. Ao esquecer-se de si, o homem se transforma, sente o sobrenatural: como deus, torna-se real tudo aquilo que imaginara antes. Nesta concepção, a obra de arte é entendida como um jogo entre o homem e a natureza por meio da imaginação [*Einbildungskraft*], que se materializa no corpo do homem. Assim, ele realiza e vivencia a obra de arte experienciada em seu êxtase.

### **O impulso apolíneo**

Por sua vez, o apolíneo remeterá à representação - ou seja, a tradução do que é exterior ao indivíduo por meio das formas do conhecimento, circunscritas na sensibilidade e no entendimento. Desse modo, este impulso se relaciona à imagem construída subjetivamente a partir de uma afecção exterior. Este processo existe em todos os animais, contudo, eles não possuem a capacidade de comunicar as intuições, por não serem dotados da razão, como o homem.

O conhecimento racional é caracterizado pela comunicação de experiências por

---

<sup>94</sup> A partir do apresentado até o momento, podemos notar uma nova apresentação do estado de esquecimento de si, em comparação com o “Drama Musical Grego”. Neste texto Nietzsche não relaciona tal estado ao dionisiaco, assim como não há nenhuma menção ao *principium individuationis*. Ademais, o êxtase aparece aqui relacionado à embriaguez, não estando diretamente relacionado à vontade, como apontado anteriormente.

<sup>95</sup> NIETZSCHE, F. **VD/DW** §1, p. 9.

meio de conceitos, construídos a partir da subsunção das intuições intuitivas particulares à leis universais. Assim, este conhecimento nada mais é que uma, abstração da experiência, realizada pela razão, que, por sua vez, não é capaz de produzir uma lembrança fiel à intuição intuitiva, visto a multiplicidade de afecções contidas em uma intuição quando ela é experienciada. Desta feita, o impulso apolíneo será caracterizado pela criação de um novo mundo, construído a partir do mergulho no princípio de individuação, pois a representação se caracteriza por ser uma imagem subjetiva da realidade e que o conhecimento racional é a interpretação dessa figura, a partir de leis que não conseguem captar completamente aquela intuição.

Este mundo, construído pelo homem, terá como pressuposto as leis da figura de razão. Ora, uma das propriedades que o tempo e o espaço compartilham são as unidades de medida necessárias para que torne concebível ao homem o limite, tanto da matéria extensa, quanto da temporalidade em que ela está. Desse modo, nota-se na medida a unidade comum que relaciona as figuras do princípio de razão responsáveis pela causalidade, pois a partir dela que a transformação da matéria no tempo torna-se possível.

Sendo a medida a unidade comum das figuras da razão, ela caracterizará o mundo apolíneo<sup>96</sup>; assim, ela será transposta para todos os âmbitos desse mundo. Na ética, a medida será exposta por meio das ações do homem, de maneira que ele compreenda seus limites. O “conhece-te a ti mesmo”<sup>97</sup> é o axioma, a partir do qual o homem discernirá suas ações, de modo que toda ação antes de ser executada deve ser planejada.

Por sua vez, nas artes, a medida aparecerá nos metros utilizados na poesia, nos limites estabelecidos na estátua – de maneira que mantenha a perfeição do corpo humano –, assim como na simetria exigida na disposição das colunas dos templos. Deste modo, segundo Nietzsche, é na medida, caracterizada pelo limite<sup>98</sup>, que habita a bela aparência, sendo o pilar de sua concepção de sublime.

Destarte, o heleno somente pode viver naquele mundo que ele mesmo criou, no qual é possível reconhecer os limites, a saber: no mundo olímpico, na bela aparência do mundo do sonho, pois ambos, segundo Nietzsche, além de serem semelhantes à realidade efetiva, são provenientes de uma criação subjetiva do homem, configurando-se apenas como uma ilusão.

---

<sup>96</sup> NIETZSCHE, F. *VD/DW*, §2, p. 22.

<sup>97</sup> *Idem, ibidem.*

<sup>98</sup> *Idem, ibidem.*

Na arte onírica, por ser criada pelo homem, tudo é compreensível, nada parece ser inescrutável, nela está presente a bela aparência que originou toda a arte plástica e metade da poesia. Segundo o jovem filólogo, a vivência nesse mundo é tão agradável que, por vezes, os indivíduos o preferem em relação ao mundo desperto, como pode ser visto quando se acorda e tem-se o desejo de voltar ao mesmo sonho.

Deste modo, segundo Nietzsche, há uma relação direta entre o sonho como produto do jogo do homem com o real e a arte plástica como proveniente do jogo do artista com o real, o efetivo [*Wirklichen*]<sup>99</sup>. Enquanto o artista vislumbra a imagem da estátua em sua fantasia, ele joga com o real – visto que a obra ainda não existe no mundo real –, mas, no momento em que esculpe aquela imagem na pedra, o artista joga com o sonho. Ele transfigura aquela imagem que estava em sua mente na efetividade, ou seja, o deus que existia na forma da fantasia [*Phantasiebild*], apenas em sonho, se materializa. Igualmente acontece no sonho, que nada mais é que a criação humana de um novo mundo a partir do real, ao passo que neste jogo, há sonhos que se assemelham tanto com o real que parecem não ser sonhos.

O jovem filólogo, pressupondo a teoria da linguagem acima citada, afirma que algo análogo aos conceitos existentes nas artes plásticas é encontrado na poesia: quando o artista esculpe no mármore, a figura viva que ele vê no sonho é idêntica a que é vista pelo poeta ao apresentar sua poesia; assim sendo, os dois partem da mesma base. No entanto, ao se considerar que a formação de imagens é o *telos* comum da arte apolínea, o caminho percorrido para ver o deus apresentado em ambas não é o mesmo. A estátua, por meio de suas formas, fala por si. Nela é apresentado o deus delineado como o artista o viu, proporcionando uma relação mais direta. Por outro lado, na poesia épica, o poeta deve descrever as ações, os gestos, o tom, movimento etc., por meio da palavra. Assim, visto que a construção imagética na poesia se ampara nas palavras, e, conseqüentemente, nas relações causais, o percurso para se vislumbrar o deus é mais longo, dificultando a visão do deus.

É nesse sentido que Nietzsche realiza o paralelo entre a arte plástica e o sonho, ambos são criações humanas que são limitadas pelo homem. Por conseguinte, a escultura será compreendida no limite de cada contorno, na transfiguração de outro mundo na realidade efetiva.

Contudo, segundo Nietzsche, esse mundo completamente compreensível da

---

<sup>99</sup> A tradução brasileira tanto quanto a espanhola traduzem o termo '*Wirklichen*' como real, no entanto acreditamos que para haver uma maior relação semântica com a teoria nietzschiana a melhor tradução para o termo seria efetivo, a qual se referiria ao mundo dos efeitos, ou mundo efetivo.

aparência possui seus limites, cuja transposição leva o indivíduo a um sentimento patológico, que o emerge nos sentimentos mais selvagens, sobre os quais o mundo da forma e do conhecimento não é capaz de operar.

Esse lapso do conhecimento pode ser notado no mundo onírico, quando o sonho é muito impactante: como em pesadelos, quando o arrebatamento é tão forte que acordamos, ou seja, a emoção se eleva a tal grau que o sonho não é capaz de curar tais sentimentos gerados. Este fato demonstra que na experiência vital efetiva nem tudo é compreensível. Isto evidencia o limite do sonho, a fronteira a partir da qual se iniciam os efeitos patológicos que o mundo onírico não é capaz de curar. Neste momento, por haver muitas coisas não cognoscíveis, nota-se que a vida não é composta apenas da bela aparência, conseqüentemente, nem tudo pode ser delimitado pela forma. Desta maneira, ao se buscar entender a tristeza, ou as partes obscuras da vida, o véu onírico “precisa estar em movimento ondulante”<sup>100</sup>, pois não consegue sempre encobrir o real.

Portanto, segundo Nietzsche, para que o conhecimento apolíneo possa continuar a existir é necessário que as emoções sejam subtraídas. Caso aconteça o contrário, Apolo é obscurecido e o indivíduo mergulha num terrível e turbulento estado - no mundo do sofrimento dionisíaco. Isto evidencia outra característica do deus Apolo: para se manter sempre no âmbito do conhecimento, ele não se mistura ao se deparar com tais emoções. Na medida em que elas estão além de seus limites, ele apenas as interpreta, mantendo-se solene diante daquela realidade. Afinal, ao ser guiado pela medida, ele segue o axioma “nada em demasia”<sup>101</sup>, que estabelece claramente seus limites.

Após fazer essa introdução, que expõe a concepção de arte baseada na duplicidade do apolíneo-dionisíaco, Nietzsche deixa evidente a relação existente entre arte e religião, ao simbolizar nos deuses gregos os impulsos naturais responsáveis pela criação artística. Deste modo, é necessário entender a própria relação que os gregos têm com esses deuses, para, assim, compreender a origem e a necessidade grega de tais deuses olímpicos.

### **Religião e arte**

Ao realizar uma analogia entre religião e arte, o filósofo impõe à arte um estatuto existencial. Na medida em que a religião se relaciona com uma explicação da origem do mundo que conforta o homem acerca da sua própria existência, ela propicia o

---

<sup>100</sup> NIETZSCHE, F. VD/DW §1, p. 6.

<sup>101</sup> *Idem, ibidem.*



sentimento de delícia da vida, advindo dos estados de sonho e embriaguez.

Entretanto, segundo Nietzsche, a religião grega não pode ser avaliada como algo proveniente da miséria humana, gerado por um momento de angústia, como uma fuga da própria existência em favor de outra vida, que se assemelha à religião cristã. Segundo Nietzsche, os deuses gregos não possuem como fundamento o sofrimento advindo dos deveres, da ascese, ou da busca de outra vida espiritual,<sup>102</sup> características que negam a própria existência. Ao contrário, diante do terror da existência, o grego obnubilou com a criação de um novo mundo: o olímpico, no qual o brilho de Apolo obscurece a sabedoria do sofrimento, tornando possível a vida.

A religião grega nasceu da necessidade de criar um “mundo intermediário” frente àquele fado exposto por Sileno. Aqui, se mostra, então, a grande diferença existente entre a religião grega e as outras: o grego não se martiriza com a sua existência, criando um mundo melhor que será alcançado após a morte. Ao contrário, ele cria um mundo que vangloria sua existência, transfigurando o seu mundo ideal no mundo real. Com a criação do mundo olímpico, ele submete seus deuses ao mesmo sofrimento reservado pelo destino ao homem. Portanto, na religiosidade grega, a maneira de suportar a crueldade da existência advém da glorificação dessa existência em seus deuses<sup>103</sup>.

Desse modo, segundo Nietzsche, o grego, ao construir o mundo olímpico, cria um espelho da existência, por meio do qual se protege do destino, pois, ao transfigurar o sofrimento da existência, ele cria a sua própria Medusa<sup>104</sup>. Assim sendo, o próprio destino se transforma em pedra ao se defrontar com o seu reflexo. “Essa foi a genial estratégia da ‘vontade’ helênica para poder viver”<sup>105</sup>. Destarte, os deuses gregos conseguem sobrepor o terror existencial e, por meio da arte plástica, constroem um novo mundo que torna possível a sua existência.

“O mesmo impulso (*Trieb*) que chama a arte à vida, como o *preenchimento* e completude da existência seduzindo para o continuar vivendo, deixou também que surgisse o mundo olímpico, um mundo de beleza, da calma do gozo”<sup>106</sup>

<sup>102</sup> NIETZSCHE, F. VD/DW, §2, p. 15.

<sup>103</sup> NIETZSCHE, F. FP/NF 1869-70, 3 [62].

<sup>104</sup> Segundo a mitologia, Medusa era uma das três Górgonas. Seu olhar era tão penetrante, que quem com ela se deparasse era transformado em pedra. Perseu, o matador de Medusa, para não olhá-la, utilizou como espelho seu escudo polido, com o qual não teve que temer o terrível olhar do monstro. Cf. nota 281 In Nietzsche, F. **El nacimiento de la tragedia o Grecia y el pesimismo**. Tradução e notas de Andrés Sánchez Pascual, Madrid: Alianza Editorial, 1981, p. 275.

<sup>105</sup> NIETZSCHE, F. VD/DW, § 2, p. 16.

<sup>106</sup> NIETZSCHE, F. VD/DW, § 2, p. 17.

Por conseguinte, a partir da religião e da arte, o homem consegue vencer o terrível destino que a existência lhe reserva, agora a sua existência é bela e tranquila. O homem grego, com a sua religiosidade, consegue se contrapor à sabedoria de Sileno em relação à existência. Assim, o que antes era entendido como o terrível a ser vivido, agora é transformado na beleza da existência. Nesse momento, a dignidade da vida, mesmo curta, não está no heroísmo, mas em apenas vivê-la.

“[...] No mundo homérico, a partir do efeito de uma tal religião, a vida é conhecida como o que é em si digno de ser almejado: a vida sob o claro brilho solar dos deuses. A dor do homem homérico reporta-se ao abandono dessa existência, antes de tudo ter que abandoná-la cedo”<sup>107</sup>

Portanto, na medida em que a obra de arte só pode ser concebida pelo homem, a vontade deve apresentar o terror da vida para que o homem tente afirmar a vida por meio de uma ilusão. Esta quimera é necessária, pois mantém os homens firmes na existência e adapta cada convicção a uma maneira de ver que possibilita a existência. Deste modo, com a obra de arte o homem se sente superior à vontade, visto que encontra um meio de enfrentar seu fado, idealizando a vida por meio da arte.

Entretanto, ao realçar somente o ponto de vista apolíneo, o homem vive apenas no mundo da aparência - da ilusão. Ele cria um mundo semelhante ao sonho a partir da razão, que vangloria a existência com o encobrimento do mundo dionisíaco, de tal maneira que a individuação do homem alcança um ponto tão alto que ele acredita poder guiar as suas próprias ações de modo independente da vontade. Seu grau de ilusão é tão grande que crê dominar a natureza; contudo, não é possível manter-se no estado onírico por toda a vida, a arte apolínea não pode obscurecer para sempre o mundo dionisíaco.

A vontade não deixa de realizar o seu *telos* por causa da beleza, de tal maneira que a afirmação da vida não pode ser entendida como uma independência em relação à natureza, como parece estar apontada na arte apolínea. Como assinala Nietzsche:

“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 como imperativo ou reprovação.”<sup>108</sup>

---

<sup>107</sup> NIETZSCHE, F. VD/DW, § 2, p. 17.

<sup>108</sup> NIETZSCHE, F. VD/DW, § 2, p. 18.

O *telos* da vontade é se objetivar em maior grau possível, contudo, isto não pode ser realizado a partir da preponderância de apenas um polo da vontade, a representação, ou pelo mundo apolíneo. Assim, para sua magnificação, a vontade construirá um mundo no qual há a unidade de sua duplicidade, que se efetuará a partir do conflito entre Apolo e Dionísio.

### **União Apolínea dionisíaca**

O jovem filólogo aponta que contra esse mundo olímpico ressurgiu novamente o extasiante dionisíaco, que vem desvelar a verdade em sua festa dionisíaca, na qual a desmesura se expõe como prazer, dor e conhecimento do verdadeiro ser. Isto enfatiza o fundamento antitético de Dionísio em relação ao apolíneo, assim como a ilusão presente em seus limites.

Segundo Nietzsche, por meio do canto popular dionisíaco todas as regras de moderação apolíneas eram colocadas abaixo, a partir da música da massa desmesurada, que se intensificava com os instrumentos de vento. Esta multidão transmutava em som o ar advindo dos pulmões, o corpo se mostrava presente realizando a harmonia. Isto demonstra que o mais íntimo do ser se materializava por meio do som: ao expelir o ar, a vontade floresce nos movimentos essenciais da vida, que não podem ser explicados pelo homem, pois se manifestam de maneira imediata.

Neste momento, Apolo não consegue mais obscurecer todo o êxtase dionisíaco, de modo que um confronto é travado. Esta batalha culmina na união dos deuses, que pode ser notada na música ditirâmbica, em seus movimentos simultâneos de excitação e calma<sup>109</sup>. Desse modo, toda a virulência dionisíaca é apaziguada, ao mesmo tempo em que a ilusão apolínea é evidenciada. Há, portanto, o desenvolvimento da arte apolínea simultaneamente ao crescimento artístico dionisíaco, “expressando na música trágica o mais íntimo pensamento da natureza, o tecer da vontade em e para além de todos os fenômenos”<sup>110</sup>.

Desse modo, a origem da arte advirá da conciliação de Apolo e Dionísio, os quais representam estilos artísticos antitéticos, que ao se fundirem se complementam reciprocamente, possibilitando, então, encontrar o “momento de florescimento da ‘vontade’ helênica [...] na sua obra de arte trágica”<sup>111</sup>.

<sup>109</sup> NIETZSCHE, F. VD/DW, §1, p. 10-11.

<sup>110</sup> NIETZSCHE, F. VD/DW, §1, p. 11.

<sup>111</sup> NIETZSCHE, F. VD/DW §1, p. 5.

Assim, segundo Nietzsche, o artista dionisíaco se manifesta na combinação recíproca de sobriedade e embriaguez, e não a partir das mudanças de um estado a outro; neste artista tais estados são simultâneos; deste modo, ao mesmo tempo em que ele está embriagado – ou seja, vivencia e experiencia a obra de arte em seu próprio corpo – ele é o observador, interpretando e conhecendo sua condição. O homem é aqui entendido como a forma sob a qual a vontade consegue se objetivar da melhor maneira, pois nele estão circunscritas suas duas perspectivas: a vontade expressa no corpo e a representação no entendimento. É nesta junção que Nietzsche compreende o ápice da cultura helênica: na coexistência da lucidez e embriaguez<sup>112</sup>, o apolíneo e o dionisíaco. O artista dionisíaco é, então, a conjugação dos dois estados apontados pelo filósofo anteriormente. Esta união é entendida por Nietzsche como o próprio florescimento da vontade.

Portanto, ao expor sua concepção trágica, Nietzsche realiza um panorama histórico, no qual o primeiro tipo de arte reconhecida na Grécia era a apolínea, a qual foi capaz de modular o terror dionisíaco, circunscrito no sofrimento da existência. Entretanto, não é possível ocultar perenemente o mundo dionisíaco como parte essencial da vontade, ele é indestrutível. Desse modo, o ímpeto dionisíaco nunca deixou de rondar o mundo apolíneo, mostrando suas fragilidades.

Dada a impossibilidade de ocultar ou destruir o impulso dionisíaco, para a continuação da existência foi necessária a intermediação grega, a qual tornou possível a união da arte apolínea com a dionisíaca, possibilitando, nas palavras de Nietzsche, a realização das verdadeiras festas de redenção do mundo, nas quais “todos os instintos sublimes de seu ser se revelaram nesta idealização da orgia”<sup>113</sup>.

“Esse é um mundo totalmente encantado, a natureza celebra a sua festa de reconciliação com o homem. O mito diz que Apolo reuniu novamente Dioniso despedaçado. Essa é a imagem do Dioniso recriado por Apolo, salvo de seu despedaçamento asiático”<sup>114</sup>

Visto que Apolo é a representação de uma possibilidade de vida criada pelo homem e que ele não pode obscurecer para sempre o terror do mundo com a beleza, foi necessário também representar o sofrimento com um deus: Dionísio. Assim, essas divindades são representações da vida: o sofrimento inerente a ela e a ilusão de fuga dele, criada pelo homem. Desse modo, a tragédia nada mais é que a representação desse

<sup>112</sup> NIETZSCHE, F. VD/DW, §1, p. 10.

<sup>113</sup> *Idem, ibidem.*

<sup>114</sup> NIETZSCHE, F. VD/DW, §1, p. 15.

dilema, que é a vida grega. Portanto, é, neste sentido, que religião e arte estão intrinsecamente ligadas. Para Nietzsche, uma não existe sem a outra ou o que os gregos entendem por esses termos é uma única e mesma coisa.

A formulação da tragédia foi necessária frente ao mundo da embriaguez – onde se encontra o terror, o mundo caótico sem regras, que contém na sua essência os traços mais recônditos que operam no nascimento e na morte. Desse modo, nela está presente o horror da existência. Assim, a sua contemplação só pode advir do mundo onírico, a partir do símbolo de Dionísio, transfigurado nos seres olímpicos. Isto é necessário, pois quanto mais contundente a verdade da embriaguez é apresentada, maiores realces possuirão as cores e as formas, ou seja, quanto mais terrível a forma que a vontade se apresenta, mais forte deve ser o modo que ela deve ser simbolizada.

Nesta relação, entre tais deuses, segundo Nietzsche, torna-se evidente o propósito da vontade ao destruir tudo aquilo que ela havia construído anteriormente: ao mostrar toda a ilusão apolínea com o intento de destruí-la, por meio do terror dionisíaco, a vontade tem como fim o nascimento do pensamento trágico.

Se o propósito da vontade era o surgimento do pensamento trágico – sua objetificação por meio desse modelo de arte –, torna-se patente que o dionisíaco não remete à vontade, mas é apenas uma representação da mesma. Pois no pensamento trágico, como visto anteriormente, o dionisíaco não opera com toda a sua força, ele é apenas uma representação daquele impetuoso e voraz instinto que destruía toda a Ásia. Desse modo, o grego teve a necessidade de criar uma nova forma artística, a saber, a arte dionisíaca. Nela houve uma transfiguração dos ímpetos [*Drange*] apolíneos e dionisíacos, de maneira que possibilitou uma coadunação entre os dois para a criação de uma nova arte: o pensamento trágico. Como o pressuposto das duas artes é o terror proveniente da vontade, o pensamento trágico nada mais é que a criação de um novo modelo de arte, por meio do apaziguamento mútuo dos ímpetos apolíneos e dionisíacos, que possibilita novas formas de existência da vontade.

“O pensamento trágico, que é a salvação da verdade mediante a beleza, submissão incondicionada aos deuses olímpicos, fruto de um conhecimento horrível, foi levado agora ao mundo. Com isto a vontade conseguiu de novo uma nova possibilidade de ser: o querer *consciente* da vida no indivíduo, naturalmente não de um modo direto, segundo o pensamento trágico, mas sim através da arte.”<sup>115</sup>

---

<sup>115</sup> NIETZSCHE, F. FP/NF 1969 – 70, 3 [33]. “*Der tragische Gedanke, Rettung vor der Wahrheit durch die Schönheit, unbedingte Unterwerfung unter die Olympischen aus entsetzlichster Erkenntniß, wurde jetzt in die Welt gebracht. Damit gewann der Wille wieder eine neue Möglichkeit zu sein: das bewußte Wollen des Lebens im Individuum, nach dem tragischen Gedanken natürlich nicht direkt, sondern durch*

O artista dionisíaco é o responsável em unir as duas partes do mundo que parecem separadas, formando uma unidade. Só a partir dele, por meio da harmonia contida na música, o homem é levado ao todo da vontade. Agora, o mundo é entendido como uno, não é mais apenas vontade ou representação, apolíneo ou dionisíaco, mas a sua conjugação.

Portanto, somente a arte dionisíaca pode libertar o homem do mundo da aparência. Apenas a partir dela ele se abstém de todas as convenções que o prendem no individualismo; libertando-se de si, ele transmuta o ser em algo que possui consonância com o todo. Agora, tudo é uma coisa só.

Desse modo, a arte é instituída por Nietzsche como a única capaz de redimir o homem desse mundo da aparência: é na união de Apolo e Dionísio que o homem pode tornar a vida possível de ser vivida.<sup>116</sup> Apenas por meio da arte o homem se torna uno com a vontade, o todo. Mas como isto pode ser entendido particularmente, ou seja, a partir da ótica do indivíduo que vivencia essa união apolínea dionisíaca e vê nisto a beleza de sua existência?

### **O sentimento trágico**

Segundo Nietzsche, durante o estado de arrebatamento dionisíaco, após a quebra de todas as barreiras e limites sociais, o indivíduo se mantém em um estado de letargia: uma apatia que rememora o passado, mergulhando no eterno querer da vontade. No terror da vida, ele nota que há uma separação entre o mundo cotidiano e o dionisíaco. Assim que ele começa a voltar à consciência, ou seja, ao mundo apolíneo, o indivíduo percebe a ilusão que é esse mundo criado e, conseqüentemente, entra em um estado de ascetismo negador deste estado de ilusão. Nesse momento, os ensinamentos de Sileno voltam a fazer sentido, a náusea impera em seu corpo, de modo que o grego alcança o seu estado mais perigoso. A vontade helênica deveria sucumbir a tal sentimento, sendo necessária a cura apolínea deste estado, a cura trágica, a arte trágica e a ideia trágica.

Tendo em vista que o impedimento da força dionisíaca não era possível - na medida em que sua força era tamanha, que a repressão poderia culminar com a insurgência desse instinto em outra parte e penetrar em todas as veias da vida -, foi imprescindível transformar aquele sentimento de náusea em representações com as

---

*die Kunst.*”

<sup>116</sup> NIETZSCHE, F. FP/NF 1869-70, 3 [62].

quais se pudesse viver. Assim, ela foi convertida “no sublime como sujeição artística do horrível e o ridículo como descarga [*Entladung*] artística da repugnância do absurdo”<sup>117</sup>. Tais representações entrelaçadas formaram, então, uma obra de arte que lembra a embriaguez e, ao mesmo tempo, jogam com ela.

Esse fundamento trágico da arte não tem como intuito louvar um mundo em detrimento do outro, mas manter ambos com uma distância que torne possível a vida do grego, protegendo-o da força de ambos os deuses. Assim, tais sentimentos de sublime e ridículo não pertencem a Apolo nem a Dionísio, mas a um mundo paralelo que não está preso ao mundo da ilusão apolínea, nem à verdade dionisiaca.

Estes elementos estão em um mundo intermédio da verossimilhança localizado entre a beleza e a verdade de modo que os dois deuses são reconhecidos. Foi necessário criar esse mundo intermediário, que é a representação da realidade por meio da tragédia, para manter, inclusive, a existência do grego:

“No ator nós reconhecemos novamente o homem dionisiaco, o instintivo poeta-cantor-dançarino, mas agora como homem dionisiaco *representado* [*gespielten*]”<sup>118</sup>, ele ultrapassa a beleza da sublimidade. Mas sem o intuito de ser veraz. Apenas ter verossimilhança, ao buscar apenas a aparência e não a bela aparência. Nesse jogo com a embriaguez, no qual o ator não mergulha totalmente no terror para não correr perigos, ele se descarrega [*entladet*] da embriaguez e além dele o coro de espectadores. Foi desse modo que Apolo domou o dionisiaco. Ao deparar-se com sua força ele não a negou, apenas encontrou um mundo intermediário, no qual o terror pudesse ser reparado e curado, colocando o grego além da experiência, mas cuidando para que a náusea do absurdo não o arrematasse. Assim, “salvou o grego do êxtase clarividente e da repugnância pela existência”<sup>119</sup>, através da arte trágica.

É importante notar, nesse trecho, a importância do termo *Entladung*. Ele é o responsável pela cura trágica. Esta descarga é a responsável pela manutenção da existência do grego, pois ela o mantém no mundo paralelo da verossimilhança, no qual o grego vangloria a sua vida. A única maneira do grego enfrentar a embriaguez dionisiaca é por meio da descarga, momento no qual o homem grego externaliza todo o sofrimento da vida e tem a compreensão artística do todo do mundo. Esta descarga é a vivência em grau mais alto da própria vontade, como aponta Nietzsche, no fragmento intitulado “O jogo com a embriaguez”, quando escreve: “O todo é uma *descarga* destes

<sup>117</sup> NIETZSCHE, F. VD/DW, §3, p. 25.

<sup>118</sup> NIETZSCHE, F. VD/DW, §3, p. 26.

<sup>119</sup> *Idem, ibidem.*

impulsos [...]”<sup>120</sup>.

### **O mundo intermediário entre a vida efetiva e a vontade**

Nesse mundo intermédio da verossimilhança há uma noção dos deuses diferente da bela aparência. Assim, ele não se assemelha ao mundo ilusório do entendimento, mas também não pode ser a vivência completa do mundo dionisíaco. Nietzsche apresenta o processo de desvelamento da verdade no indivíduo apresentando o problema da plena vivência no mundo do sofrimento dionisíaco. O jovem filólogo aponta que após o indivíduo mergulhar no terror da vida, ele percebe que o mundo da ilusão apolínea era só aparente – não condizente com a verdade – o que, em última instância, acarretaria a falta de sentido à existência e, por conseguinte, a extinção de tais deuses.

Assim, é necessária a criação de um plano intermediário, o mundo da verossimilhança, no qual há uma mistura de impulsos, na medida em que os deuses apolíneos recebem traços dionisíacos e vice-versa. Desse modo, não há a exaltação nem da aparência e muito menos do terror. Quando não há a proeminência de um dos dois impulsos, a vida não pode ser corrompida pela plena realidade do sofrimento, nem a circunscreve a uma ilusão. A vida passa a ser compreendida como a união do experienciado e do raciocinado, a vida passa a transparecer a vontade.

“O mundo grego é um florescimento da vontade. De onde provinham os elementos dissolutórios? Do florescimento mesmo. O enorme sentido da beleza que absorvia em si a ideia da verdade, pouco a pouco a deixou liberar-se. A visão trágica do mundo é o ponto limítrofe: beleza e verdade se mantêm em equilíbrio. Em primeiro lugar a tragédia é uma vitória da beleza sobre o conhecimento: provocam-se artisticamente os estremecimentos ao ver que se aproxima um mundo do mais além, e com isto evita-se seu processo destruidor. A tragédia é a válvula do conhecimento místico-pessimista dirigido pela vontade.”<sup>121</sup>

Recorrendo a Schopenhauer, Nietzsche mostra que neste mundo intermediário é possível encontrar o grau mais alto de objetividade da vontade, de modo que o homem é

<sup>120</sup> NIETZSCHE, F. FP/NF, 1969-70, 3 [12]. Grifo do autor.

<sup>121</sup> NIETZSCHE, F. FP/NF, 1969-70, 3 [45]. “*Die griechische Welt eine Blüthe des Willens. Wo kamen die auflösenden Elemente her? Aus der Blüthe selbst. Der ungeheure Schönheitssinn, der die Idee der Wahrheit in sich aufsaugte, ließ sie allmählich frei. Die tragische Weltansicht ist der Grenzpunkt: Schönheit und Wahrheit halten sich die Waage. Zunächst ist die Tragödie ein Sieg der Schönheit über die Erkenntniß: die Schauer einer sich nahenden jenseitigen Welt werden künstlerisch erzeugt und damit ihr auflösendes Übermaß vermieden. Die Tragödie ist das Ventil der mystisch-pessimistischen Erkenntniß, dirigirt vom Willen.*”



impulsionado para a vida. Há, agora, dois caminhos a serem seguidos: o do santo e o do artista trágico. Tanto um quanto o outro estão mergulhados no terror e no horrível, de modo que essa náusea à vida é sentida como o meio para a continuação da vida, seja ela criação artística ou asceta.

Isto somente é possível porque o indivíduo está em um mundo intermediário, onde todo o horrível vivenciado por ele é apenas a ilusão construída pela vontade: “todo o real dilui-se em aparência, e, atrás desta, se manifesta a *natureza* unitária da vontade, inteiramente na glória da sabedoria e da verdade, envolta em brilho ofuscante. *A ilusão, a alucinação está em seu apogeu*”<sup>122</sup>

Nota-se assim, que não é contraditório que a vontade crie duas forças contrárias que parecem se anular na Grécia. A vontade, ao confrontar as duas forças, queria mostrar os dois extremos e a dificuldade de se viver neles. Assim, a partir do momento em que se ergue um novo mundo trágico que as une, é criado um mundo aparente, no qual há somente signos da verdade e da beleza. O mundo intermediário da tragicidade consegue dar sentido à vida sem destruí-la, sendo assim, a glorificação mais alta da vontade. Por sua vez, o asceta, para Nietzsche, contrariando Schopenhauer, é contrário à natureza, pois ao tentar negar a vontade ele não consegue aniquilar a sua consciência. Portanto, nos parece que a tentativa da negação da vontade, para o jovem filólogo, nada mais é que uma ilusão criada pelo homem para a fuga do terror existencial, ou seja, uma criação da consciência,<sup>123</sup> que o mantém no mundo da representação.

Assim, na arte não é mais o instinto primaveril que impulsiona a grande massa, nem a medida apolínea que a reprime, mas apenas um estado superior da aparência em que está resguardado do terror da verdade. Esse estado trágico é propiciado pelo sublime e o ridículo, que transformam conjuntamente todos os sentimentos em arte, unificando o coro da massa dionisíaca com a forma apolínea. Isto possibilitou uma maior aproximação da essência da vontade, de maneira que a vida torna-se possível. Agora, a aparência se tornou símbolo da verdade. Isso é notado na transfiguração do ator com a utilização da máscara na tragédia. Assim como o ator se transforma em outro ser e utiliza a máscara para se transformar de maneira mais verossímil no herói trágico, o mundo da aparência também se aproxima do mundo da fantasia.

Com a música como guia, então, o espectador é levado para esse mundo intermediário da verossimilhança, ele entra no mundo da fantasia. Ao ouvir a linguagem da vontade, o espectador ultrapassa esse mundo simbólico intermediário e entra no

<sup>122</sup> NIETZSCHE, F. VD/DW, §3, p. 30.

<sup>123</sup> NIETZSCHE, F. FP/NF 1869-70, 3 [91].

mundo da fantasia, no qual o milagre é engendrado.

A descarga é exatamente o abandono do mundo cotidiano e a entrega do indivíduo ao mundo intermediário. A vivência dos dois mundos simultaneamente, o apolíneo e o dionisíaco. Nesta experiência, o homem grego tem acesso ao grau mais alto de objetivação da vontade, notando a importância da sua vida.

### **A linguagem na arte**

Segundo Nietzsche, o gesto da dança é a simbolização de um som paralelo, mas não com a mesma intensidade que o grito, pois “só a embriaguez do sentimento é bem sucedida em elevá-lo à pura sonoridade”<sup>124</sup>. O grito é entendido por Nietzsche como a mais imediata forma de apresentação da vontade. Este som não passa pelo entendimento, exatamente por carregar a dor e o prazer a partir da força com que é expelido pelo homem por meio do seu corpo – sendo a pura sonoridade sem palavras. Ele é a própria expressão da vontade, a partir do mais íntimo do homem. Destarte, o grito coloca o homem em um estado de tal sofrimento que é impossível aguentá-lo por muito tempo: não é suportável ao homem esta imersão no mais forte sentimento da vontade, no dionisíaco. Por isso, o homem necessita de um remédio para continuar vivendo: a tragédia<sup>125</sup>. É necessário, portanto, um mundo intermediário para que se cultive a existência, no qual o grito se coadune com a palavra e o gesto.

A fusão entre uma espécie simbólica de som e gesto significa linguagem. Na palavra pode-se notar essa relação, que simboliza a união do som – a partir da cadência e do ritmo –, concomitantemente com a união do gesto – evidenciado pela abertura da boca ao ser proferida – se transformando, assim, em imagem. O conceito surgirá a partir do momento em que a palavra é retida na memória, de modo que se distanciará do som, restando apenas o símbolo daquela representação; a palavra só volta à sua essência quando é proferida. Ao ser pronunciada, é realizada novamente a união do som e do gesto, tornando o símbolo mais vivo e sensível no som. Portanto, segundo Nietzsche, “a palavra cantada é como que uma volta à natureza: o símbolo desgastado pelo uso obtém novamente sua força original.”<sup>126</sup>

Com a sequência de palavras, ou seja, a partir de um encadeamento de símbolos, é alcançado algo superior, na medida em que se tornam necessárias a

<sup>124</sup> NIETZSCHE, F. VD/DW, §4, p. 37.

<sup>125</sup> NIETZSCHE, F. FP/NF 1869-70, 3 [32].

<sup>126</sup> NIETZSCHE, F. VD/DW, §4, p. 37-38.

utilização da rítmica, dinâmica e harmonia. A palavra isolada passa a ser dominada por um conjunto de palavras, propiciando o início da poesia, que dá um maior grau de sentimento às palavras. Isto é possível, pois seu som muda de acordo com a relação que se estabelece com as outras palavras, surgindo novos significados aos seus símbolos. Portanto, o acesso à essência proporcionado pela união da palavra e som não pode ser pensado, pois uma cadeia de conceitos não pode fixar o sentimento expresso na poesia efetivamente. Apesar de o pensamento ser o motivo que atua no homem para a produção da poesia, ele é apenas um símbolo de uma lembrança proveniente de uma intuição passada sem som.

Apenas com a enunciação desta cadeia de palavras pode-se atingir a mais alta unidade das representações paralelas, seja na poesia falada, que expressa a mais poderosa simbólica do som, ou cantada – modo com que se alcança um supremo grau, no qual a melodia torna-se o símbolo inteligível da vontade. Assim, a partir do símbolo a que a palavra remete, preponderantemente, se divide a poesia: poesia épica, quando o símbolo alcança uma representação paralela, ou seja, a arte plástica; e lírica, quando simboliza a própria vontade.

Somente após expor a teoria da linguagem nietzschiana é possível entender a arte dionisíaca. Nela nota-se a ligação do mundo metafísico da vontade e o mundo efetivo da representação. Destarte, o primitivo ditirambo primaveril é expresso pela linguagem dos gestos, inicialmente nas artes simbolizadas pelo olho, nas quais o homem se expressa como algo genérico – como um ser individual separado do todo, sendo apenas um ser natural entre outros que ao se intensificar culmina na dança. Contudo, no gesto, o homem se mantém nos limites da espécie – no mundo fenomênico –, sendo necessário o som para alcançar a verdadeira essência da vontade. Com o som, o homem deixa de ser o gênio da espécie e passa a ser o gênio da existência, ele torna acessível a vontade; nesse momento, o homem dissolve o mundo da aparência: “o mundo de Maia desaparece diante de seu encantamento”.<sup>127</sup>

Nietzsche mostra que o som expressa o conteúdo essencial que contém níveis de dor ou prazer. Assim, enquanto a música é expressa apenas a partir do ritmo e no dinamismo, ela se mantém circunscrita ainda no mundo fenomênico; entretanto, quando é expressa por meio da harmonia, ela alcança o mundo essencial da vontade. A partir dessa distinção é possível entender o elo entre o mundo aparente e o essencial, a saber: a música, o meio pelo qual a vontade alcança estados supremos de prazer e desprazer, que

---

<sup>127</sup> NIETZSCHE, F. VD/DW, §4, p. 36.

se intensificam de tal modo que se obtém a embriaguez do sentimento por meio do grito; momento em que o ritmo alcança o descompasso tamanho no homem, que o seu corpo produz a música suprema da dor, do prazer e do desprazer.

Desse modo, Nietzsche encontra no ditirambo dionisíaco o modo mais primitivo da tragédia. Nele há uma intensificação das capacidades simbólicas, que possibilita o aniquilamento da individuação, desde a unidade do gênio na espécie até a natureza. Após isto, um novo mundo de símbolos torna-se necessário, os símbolos das representações paralelas alcançam em imagens a suprema intensificação da natureza por meio da dança. Elevando-se à essência do mundo, outros símbolos são necessários àqueles sentimentos, que são independentes da imagem: agora há a expressão daquilo que nunca foi ouvido, a partir das potências da harmonia, do ritmo e da dinâmica, as quais se elevam cada vez mais.

A poesia alcança uma nova esfera, ao se dividir entre sensibilidade da imagem da epopeia e a embriaguez sentimental do som da lírica. Segundo Nietzsche, esse novo encadeamento de forças simbólicas só pode ser apreendido pelos seguidores de Dionísio. Nesse estado, o homem se transforma em um deles. “Por isso, todo esse novo mundo da arte dança em rodopio em sua maravilha selvagemmente estranha e sedutora entre terríveis lutas através da helenidade apolínea”<sup>128</sup>. Nesse momento, é possível vislumbrar o todo do mundo. Neste mundo intermediário que o grego idealizou há a descarga [*Entladung*] de todos os impulsos, proporcionando sua própria existência<sup>129</sup>, pois “não há mais imagens, mas sim metamorfoses, todos os excessos devem esvaecer-se em sons.”<sup>130</sup>

Esta descarga proporcionada por este mundo intermediário deve ser entendida como o sentimento trágico que dá sentido à vida humana, para que a vontade se crie perpetuamente. Assim, a criação artística nada mais é que a proliferação intensa da vontade realizada por meio da descarga dos impulsos.

A noção de *Entladung* toma assim a concepção trágica nietzschiana, ela nada mais é que a própria maneira de perpetuação da vontade, na medida em que dá valor e mantém o homem na existência a partir da arte.

---

<sup>128</sup> NIETZSCHE, F. VD/DW, §4, p. 40.

<sup>129</sup> NIETZSCHE, F. FP/NF 1969-70, 3 [12].

<sup>130</sup> NIETZSCHE, F. FP/NF 1969-70, 3 [33]. “*Es giebt keine Bilder mehr, sondern Verwandlungen. Alles Übermäßige soll sich austönen.*”

## **A forma de apresentação da metafísica do artista**

Como podemos notar até aqui, a principal intenção de Nietzsche, no escrito “A Visão Dionisíaca do Mundo”, é mostrar como se efetiva o mundo metafísico da vontade. Preocupado com isto, o jovem filólogo apresentará diversas formas de efetivação que se direcionam para um fim comum, a saber, o florescimento da vontade.

Sua metafísica tem como intento mostrar que a arte trágica nada mais é que a máxima objetivação da vontade. O meio, segundo o qual a vontade pode se apresentar de forma mais pura possível. Desse modo, Nietzsche transporá a univocidade metafísica da vontade – composta a partir da dualidade, pela qual o homem pode concebê-la: a vontade e a representação – de diversas maneiras, seja pela origem dos tipos de arte, da religião ou da tragédia.

Após apresentar a manifestação da vontade como advinda dos impulsos naturais apolíneo-dionisíacos – que remontam a realidade metafísica –, o jovem filólogo mostra que elas se manifestam no mundo, a partir da dicotomia da vida do mundo dormente e o mundo vivente, assim como a partir de uma duplicidade religiosa caracterizada pelo mundo olímpico e os servos de Dionísio.

O que é importante apontar aqui é a primazia da vontade em relação à representação. Isto é evidenciado pelo filólogo a partir da história que ele instaura acerca da origem da religião, que se efetivará na tragédia. A dor do mundo sempre esteve presente, mas para que a vontade se perpetuasse em constantes emanções seria necessário o amor pela existência, que somente pode ser propiciado pela criação artística humana. Desse modo, a vontade criou as ilusões apolíneas para que o homem fugisse do mundo de Sileno e desse valor à vida e, assim, ela se perpetuasse.

A tragédia nasce como a união de todas as artes que, ao se inter-relacionarem, mesclam-se formulando um todo. Ao proporcionar o gozo pela vida dos gregos, a tragédia realiza o grau mais forte de objetividade da vontade. É necessária a criação desse mundo intermédio para que a vontade se objetive da melhor maneira, pois, com isso, ela se mantém cada vez mais ativa, na medida em que os gregos vangloriam a sua vida e a vivem de maneira mais criativa.

## **Nietzsche e a metafísica wagneriana**

Ainda ao comparar o texto “A Visão Dionisíaca do Mundo” com as primeiras conferências, notamos um maior distanciamento entre o pensamento de Wagner e

Nietzsche. O jovem filólogo parece se tornar cada vez mais independente conceitualmente daqueles que lhe inspiraram: tanto de Schopenhauer quanto Wagner.

Entretanto, quando olhamos mais acuradamente a Wagner, percebemos que ele também fora influenciado por Nietzsche. Não podemos esquecer que os textos wagnerianos, conhecido como os “Escritos de Zúrick”, que influenciaram o pensamento de Nietzsche foram escritos em meados de 1850, quando Wagner ainda não conhecia Schopenhauer.

Em 1870, Wagner escreve um texto em homenagem a Beethoven que se coaduna com as ideias de Nietzsche apresentadas em “A visão dionisíaca do mundo”. Este escrito do músico surge no verão de 1870 em homenagem ao centenário de nascimento de Beethoven. Para explicar a importância que o músico obteve no cenário cultural da Alemanha, Wagner recorre ao pensamento schopenhaueriano para fundamentar sua teoria estética. Não apontaremos aqui todo o louvor expresso por Wagner a Beethoven, apresentaremos apenas os fundamentos estéticos que baseiam a importância de Beethoven para Wagner.

Segundo este pressuposto, a primeira questão colocada por Wagner é a impossibilidade de se avaliar a poesia e a pintura da mesma maneira que a música. Como vimos anteriormente, a poesia está subjugada à palavra, que nada mais é que o conceito que rememora uma intuição empírica. Por sua vez, a pintura se relaciona com a representação por meio da forma de um dado fenômeno. Alterando o pensamento schopenhaueriano, tais artes possuem uma diferença de grau da música, na medida em que esta é a própria ideia, a Vontade, a qual não está submetida ao princípio de razão.

Para explicar isto, Wagner aponta que a diferença entre tais artes e a música se relaciona com a intuição da ideia, a saber: (i) a intuição consciente, a qual se relaciona com os objetos externos, como a pintura; e (ii) a intuição inconsciente, concernente ao mundo interno, à própria vontade, no caso, a música. A poesia, respeitando a hierarquia das artes apresentadas por Schopenhauer, de acordo com a interpretação de Wagner, é expressa por Wagner como presente entre estas duas artes, se apresentando de maneira mais inconsciente com os dramas e de modo mais consciente com a epopeia.

Desse modo, a música pertence ao ambiente em que não há conceitos. Já a poesia, tem como intuito principal transmutar a ideia em conceitos de modo que ela se torne mais clara para a consciência regida pelo princípio de razão.

A partir disso, segundo Wagner, Schopenhauer afirmará a verdadeira função do filósofo, a saber, descrever em conceitos a música, ou seja, a ideia. Ao realizar esta

tarefa, o filósofo poderá vislumbrar toda a verdade do mundo. Contudo, afirma Wagner, ao definir o trabalho filosófico deste modo, Schopenhauer expõe um paradoxo, visto que a música não pode ser transposta em conceitos.

Dado este problema, Wagner se coloca a função de resolver o paradoxo apontado a partir das próprias concepções de Schopenhauer, pois isto é necessário para se compreender a magnanimidade de Beethoven.

Recorrendo ao pensamento do filósofo da vontade, Wagner o interpreta expondo que a representação se fundamenta no conhecimento das relações existentes entre os objetos, ou seja, na afirmação de que existe uma relação causal pautada no espaço e no tempo. A ciência desses objetos é “a revelação do caráter objetivo das coisas, portanto apenas como fenômeno”<sup>131</sup>. Este conhecimento é tão importante que caso ele não existisse não seria possível o conhecimento da essência das coisas. A existência deste modo de conhecimento aponta a possibilidade de se conhecer aquilo que está obscuro ao princípio de razão. Ou seja, exatamente por ser possível o conhecimento objetivo, se faz necessário que o sujeito conheça o que subjaz a este conhecimento. Esta relação é necessária, pois o sujeito, sendo também uma emanção da vontade, pode conhecê-la a partir de sua própria autoconsciência.

Esta afirmação, então, torna possível o conhecimento da música, na medida em que ela também é produzida pelo próprio sujeito. Para explicar isto, Wagner recorre à divisão que Schopenhauer aponta entre a consciência de si mesmo e a consciência de outras coisas. A primeira remete ao conhecimento interior fora das relações causais, o conhecimento de si próprio, portanto, da música. O conhecimento dos outros objetos remete ao que é conhecido pela representação, o conhecimento dos objetos exteriores.

Mas como acontece o conhecimento interior e o exterior? Os dois podem acontecer simultaneamente?

Schopenhauer apontaria, segundo Wagner, que o estado de completude do homem somente pode ser alcançado por meio da suspensão dos desejos. Neste estado, o sujeito pode vislumbrar o todo da vontade, de modo que ele se sente como parte integrante deste mundo. Do mesmo modo podemos pensar em relação ao conhecimento do mundo da representação, no qual a vontade é suspensa, de modo como que o homem se sente como algo isolado e independente do mundo.

Este é o fundamento a partir do qual há a divisão da consciência, apontada pelo filósofo da vontade, de acordo com Wagner. Desse modo, a consciência interna se retrai,

---

<sup>131</sup> WAGNER, R. Beethoven. Tradução de Anna Hartmann Cavalcanti. Rio de Janeiro: Zahar, 2010, p. 16. Doravante citado como WAGNER, R. Beethoven, seguido pelo número de página.

de forma que a consciência externa possa conceber a ideia, a compreensão dos fenômenos. Por sua vez, na apreensão da ideia, o contrário é realizado.

Wagner realiza esse percurso para poder chegar ao ponto fundamental de sua argumentação: inferir uma relação entre o sonho e a consciência interna. Ele afirma que, visto haver uma dualidade da consciência e uma duplicidade entre o mundo do sonho e o desperto, a consciência interna deve remeter ao sonho e a externa ao mundo desperto.

A partir disso, infere o compositor a relação entre estes dois mundos como o som e a visão. O mundo desperto remeteria à visão, o mundo das formas, onde o objeto do conhecimento pode ser delimitado. Por sua vez, o mundo do sonho corresponderia ao som, o qual não possui forma definida, algo impalpável. Isso é possível pois o sonho, segundo a interpretação wagneriana de Schopenhauer, possui um órgão próprio, o qual é obscurecido no período desperto.

Do mesmo modo, a consciência externa é retraída durante o sono, o que impossibilita as intuições exteriores. Tal fato explica a característica fantasiosa e fantasmagórica que temos do sonho, ao recordarmos dele no momento de vigília. No momento onírico, as formas de conhecimento do tempo e do espaço são suspensos, pois se vivencia o todo da vontade. Visto esta experiência da completude do mundo, no instante do sonho o sujeito pode-se deparar com fatos premonitórios, “o surgimento da clarividência sonambúlica”<sup>132</sup>. Ao se deparar com a infinitude da natureza, o homem pode se sentir angustiado. Nota-se este sentimento nos sonhos mais agitados, os quais são interrompidos abruptamente a partir do grito. O grito é a manifestação de algo interior no exterior, sendo, segundo Wagner, a própria expressão da vontade, desse modo, a máxima expressão do som:

“Se quisermos representar esse grito, nos diversos graus de suavização de sua força até o doce lamento do desejo, como o elemento fundamental de toda manifestação humana que se dirige ao ouvido, e se não podemos deixar de considerar que ele é a manifestação mais imediata da vontade, que se dirige com maior rapidez e segurança ao exterior, o que deve então nos surpreender não é tanto a sua compreensão imediata, mas que desse elemento uma *arte* possa nascer.”<sup>133</sup>

Wagner quer mostrar com isto, que assim como a vontade se expressou no mundo intuitivo por meio do grito, ao se apresentar no mundo exterior a vontade abre o caminho para a arte. Sendo a arte caracterizada por representar a vontade, ela é o meio a partir do qual o homem pode vislumbrar a ideia. A arte é criada a partir do jogo

---

<sup>132</sup> WAGNER, R. Beethoven, p. 20

<sup>133</sup> *Idem, ibidem*, 20-21.



realizado pelo artista entre estes dois mundos, no qual a representação intuitiva se relaciona com a vontade. A arte plástica, por exemplo, buscará representar a arte por meio das formas, de modo que a escultura possa afetar o homem de tal modo que o leve ao momento de contemplação da ideia, em um estado de aquiescência. Assim, a arte plástica é a representação que brinca com a ideia, e é nisto que está o prazer estético.

“Mas o que permanece ativo nesse caso é a *aparência* das coisas e em sua contemplação, libertos da vontade, nos entregamos momentaneamente à intuição estética. Essa calma no puro prazer da aparência, como efeito peculiar da aparência, como efeito peculiar às artes plásticas que foi transposto para todas as artes, constituiu-se como exigência do prazer estético em geral e fez nascer o *conceito de beleza* [Shönheit], que, em nossa língua, segundo a raiz da palavra, relaciona-se claramente com aparência [Shein] (como objeto) e com a contemplação [Shauen] (como sujeito).<sup>134</sup>

Ao conceber a noção de beleza relacionando com aparência e contemplação, Wagner expõe os limites da arte plástica, pois ela não consegue vivenciar a vontade. Ao contemplar a ideia, não há ainda o vislumbre do todo do mundo; isto é impossibilitado por que este modelo artístico ainda está preso ao mundo das formas.

Somente com a música se tem acesso à vontade, ela não está presa ao princípio de razão e, não podendo ser conceituada, é rapidamente entendida. Enquanto as artes plásticas exigem uma contemplação serena para sua compreensão, a música é mais direta, a comunicação é imediata. Afinal, o grito de desespero ou de alegria são rapidamente compreendidos. Estes sons são exteriorizados de maneira imediata, não necessitam de uma forma como as artes plásticas.

Nessa comunicação imediata do afeto, é estabelecida uma unidade entre o mundo exterior e o interior. Assim, há uma vivência da vontade, de modo que a ideia é compreendida imediatamente, ao contrário da contemplação. A diferença principal entre a música e as outras artes é que ela é a própria vontade universal da ideia, enquanto as outras são representações de uma vontade individual.

Entretanto, deve se entender como a música é passada para a consciência. Como algo que pertence ao mundo inconsciente e obscuro do sono se exterioriza no mundo intuitivo?

Para explicar isto e resolver finalmente o paradoxo de Schopenhauer, Wagner retoma o filósofo pessimista, apontando os estados presentes no sonho. Do mesmo modo que o sonho possui estágios para a sua passagem à consciência<sup>135</sup>, a música

---

<sup>134</sup> *Idem, ibidem*, p. 22

<sup>135</sup> Wagner realiza um paralelo entre a consciência de si próprio e o inconsciente e a consciência das outras coisas como consciente. Ao utilizarmos o consciente aqui, tratamos da segunda relação.

também.

No momento de identificação completa com a vontade, o sonho não é passível de transposição para nenhuma linguagem; desse modo, para se passar para a consciência, o sonho é traduzido para a linguagem de um segundo sonho. Neste instante, a vontade forma uma alegoria daquele estado de unidade com a vontade. A partir deste estágio que o sujeito despertará e terá recordações de seu sonho.

Segundo Wagner, isto acontece da mesma maneira na música. Na passagem da consciência interna para a externa é criada uma alegoria sonora, a partir da qual o homem pode se entregar àquela vivência. Nesta experiência, o homem obnublaria o mundo desperto e se entregaria à música, à vontade.

Nesta passagem do mundo interno para o externo, a música que é pura harmonia, inicialmente, vai recebendo o ritmo. Aos poucos é inserida a representação no tempo, a partir da sucessão rítmica. Nesta transposição, o ritmo dará as regras para corporificação em imagens da música que se manifesta por meio dos gestos e se desenvolverá em dança. Aqui notamos a relação existente entre a música e o drama. O drama entendido como a corporificação da música, a transmutação daquilo que somente era harmonia em algo visível.

“Assim, a música atrai para o domínio dos sonhos, como o denominamos, os elementos do mundo fenomenal com os quais tem maior afinidade, possibilitando, desse modo, que o conhecimento intuitivo, através de uma transformação prodigiosa, se volte para o interior, tornando-se capaz agora de apreender a essência das coisas em sua manifestação mais imediata de interpretar, por assim dizer, a imagem sonhada que o próprio músico viu em seu mais profundo sono”<sup>136</sup>

A maestria da música de Beethoven se fundamenta na relação que ele possui com a vontade. Segundo Wagner, Beethoven deixava que a natureza agisse sobre ele, suas composições apresentam a própria vontade. Isto é realizado a contento, pois Beethoven, ao compor suas músicas, transpunha seus sonhos ao mundo intuitivo. Tal fato é notado com a composição da nona sinfonia, engendrada durante a surdez do compositor. Ele não precisava ouvir, pois a música é algo interno e universal, esta composição foi apenas a transmutação do mundo interior para o mundo exterior.

No “Beethoven” notamos pela primeira vez nos escritos wagnerianos a utilização de Schopenhauer como fio condutor e base de toda a sua explanação. Ao utilizar a filosofia da vontade em sua teoria estética, observa-se uma mudança

---

<sup>136</sup>WAGNER, R. Beethoven, p. 31.

fundamental no pensamento wagneriano.

O músico fundamentava uma concepção de obra de arte total, a qual era concebida como proveniente de uma união orgânica entre as artes. Nesta consolidação artística, a poesia era compreendida como o polo unificador, de modo que nela se circunscrevia as outras artes. Em “Beethoven”, por sua vez, tal concepção é abandonada e a base fundamental de sua teoria é a música. Ela é o fundamento de todas as outras artes. Ademais, Wagner tem uma mudança radical em relação aos escritos anteriores, ao abandonar uma teoria estética amparada completamente na sensibilidade por uma metafísica.

A partir disto, notamos a aproximação de Nietzsche. “Beethoven” revela a relação existente entre os dois autores, de modo que apresenta de maneira mais evidente as semelhanças nas teorias de cada autor. Vemos isto em vários trechos do texto, como a analogia do sonho, o grito como a manifestação direta da vontade, assim como a proximidade de suas concepções metafísicas. Ademais, a arte também é compreendida como algo que é transfigurado na representação. Contudo, podemos notar também algumas diferenças: Nietzsche deixa claro na “Visão Dionisiaca do Mundo” a impossibilidade de acesso à vontade; por sua vez, Wagner aponta que isto seja possível a partir da intuição interna.

### **A mudança de concepção trágica de *Ecstase* para *Entladung***

Após apresentar a teoria trágica nietzschiana disposta no escrito “A Visão Dionisiaca do Mundo”, percebemos diversas mudanças em seu pensamento, ao confrontarmos com o disposto nas conferências. Isto pode ser notado no novo estatuto conceitual que a noção de ecstase recebe. Ela não se identifica mais com a vontade, passando a permanecer no mundo da aparência. Apesar de ser o elo mais forte de ligação com a vontade, o ecstase passa a ser submetido a ela, sendo semelhante ao estado de embriaguez dionisiaco. Este estado passa a ser entendido por Nietzsche como a forma mais geral da aparência e não mais como essência.

Nesta concepção que Nietzsche possui do dionisiaco é possível notar um outro modo de distanciamento da filosofia schopenhaueriana. Quando ele apresenta os impulsos apolíneo-dionisiacos, eles são remetidos à concepção de representação e vontade schopenhaueriana, respectivamente. Assim, enquanto Apolo se coaduna com o

mundo da representação, Dionísio refere-se ao mundo da vontade. Contudo, o impulso da embriaguez é também uma aparência, de modo que Nietzsche já apresenta em “A Visão Dionisíaca do Mundo” elementos de sua posterior concepção da vontade como uma forma fenomênica.

Ao expor o apolíneo e o dionisíaco como formas fenomênicas, parece que a única maneira de se colocar lado a lado a filosofia nietzschiana com a da vontade é conceber a *Ideia* schopenhaueriana como análoga ao dionisíaco. Entretanto, esta compreensão de Nietzsche também parece ser falha, como apresenta a interpretação de Lima<sup>137</sup>.

O estatuto da filosofia da vontade é caracterizado a partir da filiação ao pensamento kantiano e platônico, expressando-se em três termos, quais sejam, vontade, representação e ideia. Os dois primeiros termos remetem aos conceitos do filósofo prussiano, respectivamente, de coisa em si e fenômeno, ao passo que o último termo refere-se à concepção de ideia platônica. Segundo Schopenhauer,

“Conhecemos a Vontade como *coisa-em-si*; a *ideia*, entretanto, como a objetividade imediata [...] da Vontade num determinado grau. Portanto, ambas não são a mesma coisa, porém intimamente aparentadas: divergem apenas mediante *uma* determinação, a citar: a Ideia é a Vontade assim que esta se tornou objeto, contudo ainda não entrou no espaço, tempo e causalidade. Espaço, tempo e causalidade não concernem à Ideia, tampouco à Vontade. Mas à Ideia já concerne o ser-objeto, à Vontade não. A bem dizer a doutrina de Platão das Ideias e seu ser eterno, isto é, inatingível pelo devir e pelo perecer [...]”<sup>138</sup>

Desse modo, Nietzsche, ao propor a formação do mundo simbólico propiciado pela união daqueles impulsos, retira as formas do princípio de razão presentes no apolíneo, da mesma maneira que o terror do dionisíaco. Isto proporciona um plano intermediário, em palavras schopenhauerianas, um *médium* do mundo da vontade e da representação.

Desse modo, a possibilidade de apreensão da vontade por meio da arte, defendida por Schopenhauer não é mais possível, na medida em que esse mundo simbólico criado pela vontade resguarda o indivíduo do terror existencial, que a entrega exclusivamente dionisíaca causaria. Ou seja, a entrega ao mundo da vontade, segundo Nietzsche, causa o enjoo da vida, sendo necessário um mundo intermediário para a afirmação da vida.

---

<sup>137</sup> LIMA, Márcio J. S. As máscaras de Dioniso. São Paulo: Discurso Editorial, 2006, p. 46.

<sup>138</sup> SCHOPENHAUER, A. Metafísica do Belo, p. 33-34.

Portanto, enquanto em Schopenhauer o homem, ao ouvir música, tem acesso à vontade, em Nietzsche, esse processo não é possível. Desse modo, o alcance máximo da arte será a ideia, pensada como uma aparência geral, na qual a medida excessiva apolínea e a plena embriaguez dionisíaca do mundo da vontade são apaziguadas em símbolos num plano intermediário.

Assim, apesar de Nietzsche manter em seu escrito, “A Visão Dionisíaca do Mundo” o termo vontade como a base de sua concepção trágica, ele não mantém o estatuto epistemológico schopenhaueriano, como mantinha em sua conferência, na qual a vontade poderia ser almejada. A partir desta reformulação nietzschiana, assim como as outras apontadas acima, possibilita-se notar o gradual distanciamento do jovem filólogo do pensador da vontade, que culminará na formulação da noção de Uno Primordial, de Nietzsche, assim como a reformulação das noção de sentimento presente no Fragmento 12 [1].

Percebemos aqui que Nietzsche, ao mudar o fundamento trágico de *ecstase* para *Entladung*, propõe uma outra concepção metafísica do trágico, a qual veta a possibilidade de conhecimento da vontade, porém, proporciona o vislumbre da existência a partir de um mundo intermediário que protege o indivíduo.

### **Capítulo III – O nascimento da tragédia**

Até aqui notamos uma evolução no pensamento de Nietzsche e um distanciamento conceitual de Schopenhauer e Wagner, parecendo evidente um amadurecimento intelectual que propicia a concepção de uma metafísica do artista propriamente nietzschiana.

O jovem filólogo, como vimos, descrevia a impossibilidade de conhecimento da vontade em “A Visão Dionisíaca do Mundo”, sendo a produtora desse mundo vivente de modo que sua aparência mais geral é o dionisíaco, a partir da qual provirá os impulsos dionisíacos e os apolíneos.

Neste capítulo mostraremos que essa concepção de vontade, demonstra o desenvolvimento da metafísica do artista pautada no Uno Primordial. Este conceito formulado por Nietzsche expõe um grande distanciamento do pensamento schopenhaueriano, não apenas no que diz respeito ao fundamento do mundo, mas também uma nova concepção de sentimento.

Para apresentar esta nova etapa do pensamento nietzschiano, apresentaremos a fundamentação da noção de Uno Primordial, presente no fragmento 12[1]. Seguido a isto realizaremos uma leitura da obra “O Nascimento da Tragédia”, com o intuito de mostrar como culmina o desenvolvimento da metafísica do artista no primeiro livro de Nietzsche.

Realizada esta tarefa, apontaremos algumas leituras filológicas que contribuíram para a constituição da noção de *Entladung* nietzschiana. Assim, apresentaremos como se fundamenta a concepção estética de Lessing e a crítica realizada ao dramaturgo por Goethe. Finalizaremos o texto expondo a crítica que Bernays realiza a Lessing e como Nietzsche se apropria dela para a construção de sua metafísica e a crítica à moralidade da arte.

#### **O Uno Primordial e a reviravolta na metafísica de Nietzsche**

Poucos meses após Nietzsche escrever “A visão dionisíaca do Mundo”, notamos em um de seus fragmentos a presença de um novo conceito que não fora

discutido até o momento. Nietzsche inaugura o uso do conceito de Uno Primordial, relacionando-o com a teoria da vontade schopenhaueriana; entretanto, ainda não é possível entender perfeitamente o que o jovem filólogo entende por esta noção, pois o fragmento em que ele realiza essa primeira menção está incompleto<sup>139</sup>.

De qualquer modo, o conceito aparece no meio de um grupo de fragmentos que discutem principalmente a noção de vontade, de modo que o Uno Primordial parece possuir o mesmo estatuto epistemológico que ela.

O conceito de Uno Primordial aparecerá novamente no conjunto de fragmentos número 6, mas, dessa vez, sendo utilizado como uma essência que é representada pelo conhecimento trágico. Tal fato mostra uma mudança no pensamento metafísico de Nietzsche, na medida em que o Uno Primordial é apresentado com a mesma chave conceitual da vontade.<sup>140</sup>

Já no conjunto de fragmentos 7, tal conceito é apresentado de maneira mais clara, possuindo diversas menções. Nestes escritos, podemos notar uma mudança conceitual no pensamento de Nietzsche: “compreendo que o 'dionisíaco' é completamente contrário ao 'ingênuo' e ao apolíneo, ou seja, a tudo na arte que não é 'aparência da aparência', mas sim 'aparência do ser', reflexo do eterno Uno Primordial”<sup>141</sup>

Notamos que Nietzsche compreende o Uno Primordial como a essência do mundo, como o pressuposto de todo o mundo da representação; assim, ele possui o mesmo estatuto que a noção de vontade possuía.

Entretanto, o jovem filólogo não realiza apenas uma troca do nome de conceitos, mas rebaixa a vontade ao devir. A vontade é entendida neste momento como apenas uma representação do Uno Primordial. No fragmento 10 [1], Nietzsche escreve: “Nós, que temos necessidade de compreender tudo sob a forma do devir, isto é, como vontade.”<sup>142</sup>

Percebemos, assim, uma maturação no pensamento metafísico de Nietzsche no qual ele vai se distanciando cada vez mais de Schopenhauer e Wagner. Esse afastamento fica mais evidente no fragmento 12[1].

O pressuposto a partir do qual Nietzsche se separa do pensamento schopenhaueriano advém da mudança no seu pensamento em relação à noção de sentimento. Se antes, ele concordava com Schopenhauer, compreendendo tal conceito

<sup>139</sup>NIETZSCHE, F. FP/NF 1869-1870, 3 [29].

<sup>140</sup>NIETZSCHE, F. FP/NF 1870, 6 [3].

<sup>141</sup>NIETZSCHE, F. FP/NF 1870, 7 [126].

<sup>142</sup>NIETZSCHE, F. FP/NF 1871, 10 [1].

como uma afecção mais geral que não passara ainda pela consciência, agora, compreende a noção de sentimento como algo que já passa pela consciência, de modo que pode ser compreendido como uma representação.

Segundo López,<sup>143</sup> esta concepção de sentimento se relaciona diretamente a uma crítica a Schopenhauer. Ele apontava que havia graus de representação da vontade que se inicia nos minérios e vai até o nível mais avançado, o homem. Entretanto, para se haver representação é necessário um sujeito que conhece e um objeto para ser conhecido. Nietzsche vê neste ponto uma relação de consciência, na medida em que para haver a representação são necessários os atributos da consciência: tempo e espaço.

Destarte, se é necessária esta consciência, o trato evolutivo dado às representações schopenhauerianas até o homem é descartado, na medida em que neste período não existe nenhuma consciência.

E no que a noção de sentimento se relacionaria com isto?

Ao entender que a consciência remete diretamente às noções de espaço e tempo e, seguindo a teoria de Schopenhauer, não há a possibilidade de um sentimento sem os atributos de espaço e tempo. Nietzsche percebe que na teoria da vontade há uma diferenciação entre consciente e inconsciente, que impõe ao sentimento a consciência. Desse modo, o sentimento não pode ser considerado mais como a afecção mais geral, mas sim como algo que já pertence ao mundo consciente.

Assim, a vontade, para Nietzsche, está circunscrita no mundo consciente, sendo necessária a formulação de algo inconsciente que a produz. Esse elemento é o Uno Primordial. Dessa forma, Nietzsche apontará o Uno Primordial como o fundamento do mundo que não pode ser conhecido, enquanto a vontade será entendida como a aparência mais geral existente.

### **O nascimento da tragédia.**

Nietzsche inicia seu primeiro livro expondo sua principal intenção com o *Nascimento da tragédia*, a saber, tornar imediatamente evidente que apenas por meio da duplicidade das figuras dos deuses gregos Apolo e Dionísio pode-se entender o desenvolvimento da tragédia. É na união desses dois deuses que se contrapõem e estão sempre em conflito, seja no que se refere às origens ou aos objetivos, que o filósofo encontra o pressuposto que embasa a sua teoria da arte. Essa contraposição pode ser

---

<sup>143</sup> LÓPEZ, Héctor J.P. *Hacia el nacimiento de la tragedia*. Barcelona: Res Publica, s.d. p. 193 – 194.



entendida a partir da analogia entre tais figuras e o sexo: assim como o sexo é necessário para procriação e para a realização do mesmo é necessária a dualidade dos sexos, a arte também necessita da união dos dois impulsos, a saber, o apolíneo e o dionísio, para ser gerada por um “ato metafísico da 'vontade’”<sup>144</sup>. Ao pressupor tais impulsos como análogos a uma ação instintiva e fisiológica, como o sexo, Nietzsche acredita que o conhecimento do desenvolvimento da tragédia independe de qualquer intermediação proveniente de conexões lógicas ou conceituais.

A arte apolínea é caracterizada pela arte plástica, amparada nas formas que representa o universo dos sonhos, onde podem ser vistas as mais belas formas divinas. Neste mundo, por meio de tais visões, há a produção de uma parcela da poesia na medida em que no sonho encontra-se a inspiração do poeta, e de lá vem a interpretação do mundo que ele transpõe à vida por meio da poesia. Dessa maneira, o sonho se faz extremamente necessário para a própria produção artística.

Segundo o filósofo alemão, no mundo onírico tudo pode ser compreendido, nada existe por acaso, tudo possui uma utilidade; esta sensação é tão forte que na completa imersão no sonho tudo parece ser tão real que não se percebe que a experiência vivida no estado onírico é somente aparência. Esta impressão de realidade sem lacunas provocada pelo sonho provoca uma satisfação na aparência, que pode ser percebida quando uma pessoa acorda de um sonho e volta a dormir com a intenção de reviver ou continuar a experiência daquele sonho.

Para Nietzsche, “o nosso ser mais íntimo [...] colhe no sonho uma experiência de profundo prazer e jubilosa necessidade”<sup>145</sup>. Desse modo, o homem possui uma suprema necessidade pela aparência, pela bela forma, pela ilusão, pois a partir dela o homem se exercita para a própria vida, havendo, então, além da necessidade do sonho para a produção artística, o vínculo entre a existência humana e a arte, visto a necessidade do sonho para a realização da poesia e a própria necessidade do homem pelo sonho. A partir dessa descrição, notamos que o reinado de Apolo ampara-se na bela aparência do mundo da fantasia.

Apolo é caracterizado como a imagem divina do *principium individuationis* (princípio de individuação), o estado de ilusão, no qual o homem acredita que pode compreender o mundo, que a vida pode ser vivida plenamente mesmo num mundo cheio de tormentos, pois não há alternativa senão crer na vida e vivê-la. Burnett esclarece bem esta noção, fundamentando-a no pensamento de Schopenhauer, para o qual “o mundo é

---

<sup>144</sup> NIETZSCHE, F. NT/GT, §1, p. 24.

<sup>145</sup> NIETZSCHE, F. NT/GT, §1, p. 26.

um fenômeno das ideias indefinidamente multiplicado, e o *principium individuationis* é a única forma de conhecimento do mundo possível ao indivíduo”<sup>146</sup>. Assim, frente ao caos do mundo, o homem individualiza o múltiplo e, a partir disso, forja para si a compreensão do mundo. Do mesmo modo que o sonho é uma representação da vida efetiva que a torna suportável, o mundo do conhecimento amparado no princípio de individuação é a representação da vida real com o ímpeto de torná-la suportável.

Por sua vez, “no outro lado da face”, nas trevas, em contraposição à luz, o Sol apolíneo, habita o dionisíaco, que vem à tona quando a onicompreensão apolínea sofre exceções. Tal impulso é análogo, segundo Nietzsche, ao estado de embriaguez, no qual a razão não é mais suficiente, proporcionando a ruptura do *principium individuationis*, declarando o fim da fragmentação da natureza em indivíduos. Esta exceção pode ser entendida da mesma maneira que o estado intermediário entre o sonho e a vigília, em que o homem ao perceber que está despertando, intenta continuar sonhando. Neste estado há uma ruptura entre dois mundos que evidencia o conflito do conhecimento do homem, visto que enquanto ele estava imerso no mundo onírico seu conhecimento não era colocado em questão. Mas ao acordar, ocorre o inverso, ao se defrontar com o mundo desperto, o homem intenta voltar ao sono, pois vê que todo o seu mundo onírico era mais belo e cognoscível. Contudo, no mundo desperto este homem percebe os lapsos de conhecimento; ele nota que o conhecimento produzido no sono era completamente individual, de modo que ao despertar, vê a amplitude da natureza e a forma tão despedaçada e circuncisa durante o estado onírico.

O dionisíaco é a força que une os indivíduos, na qual estes se sentem como um, expressando, dessa forma, a própria virilidade da natureza. Neste estado, a natureza se apresenta com toda a sua imensidão. Livre das amarras sociais os afetos se modificam, as dores despertarão prazer e o pavor despertará alegria. O dionisíaco é, então, a própria entrega de si ao inesperado, ao involuntário, à própria negação do ser pensante e afirmação do ser instintivo.

Assim, o indivíduo, no estado dionisíaco, não possui obrigações perante a sociedade, ele possui licença para transparecer todos os seus desejos. Nesse momento, não importa como ele se relaciona, os homens são apenas homens, e mais nada; todos são iguais, já que “[...] O carro de Dionísio está coberto de flores e grinaldas [...] Agora o escravo é homem livre, agora se rompem todas as rígidas e hostis delimitações, que a arbitrariedade ou a ‘moda impudente’ estabeleceram entre os homens [...]”<sup>147</sup>.

<sup>146</sup> BURNETT JR., H.M. **A recriação do mundo**; tese de doutorado – Campinas, SP: s.n., 2004, p. 41.

<sup>147</sup> NIETZSCHE, F. NT/GT, § 1, p. 28.

Portanto, notamos que o homem no estado dionisíaco, através do êxtase e do entusiasmo liberta-se de certos condicionamentos e interditos de ordem ética, política e social; livrando-se daquele arquétipo de mundo inventado por Apolo, ele se rompe de todas aquelas representações que fez do caos que é o mundo, o véu de Maia é rasgado e diante dele está o Uno Primordial [*Ur-Eine*].

Nietzsche, após apresentar Apolo e Dionísio como impulsos ou “poderes artísticos que, *sem a mediação do artista humano*, irrompem da própria natureza”<sup>148</sup>, qualifica o artista como o imitador da natureza, o qual ao presenciar concomitantemente estes dois estados consegue se unificar com o mundo.

É nos gregos que o filósofo encontra o grande desenvolvimento destes dois impulsos na arte, que será melhor simbolizado na tragédia grega. Com o intuito de explicitar tal conjectura, Nietzsche expõe que só os gregos puderam realizar tal obra, pois conseguiram domar a fúria das festas dionisíacas presentes no mundo bárbaro com a medida apolínea, caracterizada principalmente em Homero.

[...] dada a incrivelmente precisa e segura capacidade plástica de que eram dotados os seus olhos [dos gregos], unida a sua luminosa e sincera paixão pela cor, não é possível abster-se [...] de supor que também os seus sonhos possuíam uma causalidade lógica de linhas e contornos, de cores e de grupos, uma sequência de cenas semelhantes a seus melhores baixos-relevos, cuja perfeição nos autorizaria certamente, se tal comparação fosse permitida, a caracterizar os gregos como Homeros e Homero como um grego sonhador [...]<sup>149</sup>

Por outro lado, opera a embriaguez dionisíaca, que em suas festas não havia nenhum limite, seja de ordem social, sexual, ou outra qualquer. Estas orgias narcóticas eram caracterizadas pela volúpia e crueldade.

A distância entre os dois polos é notável, enquanto um impulso prega a medida, demarcando uma fronteira, o outro quer romper com qualquer limite que seja imposto. Segundo o filósofo alemão, os gregos conseguiram ficar um longo tempo se defendendo daquele furor dionisíaco por meio de seu deus, tendo o seu maior símbolo na arte dórica, no entanto, seria necessário se opor a este adversário em algum momento. Isto ocorreu não como um enfrentamento direto, mas pela arte, a partir de uma reconciliação entre os dois deuses por meio da retirada das armas destruidoras de Dionísio. Só com a união destas duas forças artísticas, com o respeito mútuo de seus limites, “nas orgias dionisíacas dos gregos [...] [se reconhece] o significado das festas de

<sup>148</sup> NIETZSCHE, F. NT/GT, § 2, p. 29.

<sup>149</sup> NIETZSCHE, F. NT/GT, § 2, 29-30. Grifo nosso.

redenção universal [*Welterlösungsfesten*] e dos dias de transfiguração.”<sup>150</sup>

Aqui é notado o rompimento artístico do *principium individuationis* que Dionísio efetua no homem grego por meio da música. A música apolínea se ressignifica de maneira que antes dessa união ela era compreendida apenas pelo ritmo, segundo as palavras de Nietzsche, “como arquitetura dórica dos sons”. Agora, após se defrontar com o dionisíaco, ela é caracterizada pela ferocidade da melodia e da harmonia. Com o ditirambo dionisíaco, o homem grego é retirado daquele estado comedido e calmo de Apolo e lançado à violência do novo som. Nesta união nem a pura impetuosidade dionisíaca presente nas Sáceas orgiásticas, nem o mais clarividente conhecimento dórico é preconizado, o homem está diante destes impulsos de maneira simbólica, de modo que o desvelamento do véu de Maia não o leva ao despedaçamento:

“Então crescem as outras forças simbólicas, as da música, em súbita impetuosidade, na rítmica, na dinâmica e na harmonia. Para captar esse desencadeamento simultâneo de todas as forças simbólicas, o homem já deve ter arribado ao nível de desprendimento de si próprio que deseja exprimir-se simbolicamente naquelas forças: o servidor ditirâmico de Dionísio só é portanto entendido por seus iguais! Com que assombro devia mirá-lo o grego apolíneo! Com um assombro que era tanto maior quanto em seu íntimo se lhe misturava o temor de que, afinal, aquilo tudo não lhe era na realidade tão estranho, que sua consciência apolínea apenas lhe cobria como um véu esse mundo dionisíaco.”<sup>151</sup>

Nietzsche, como notamos até o momento, não apresentara nenhuma ideia nova em relação aos textos estudados. Ele seguira exatamente o proposto anteriormente. No entanto, aqui nos deparamos com o uso dos termos vontade e Uno Primordial, de modo que parecem se confundir.

Ao tentar interpretar a metafísica do artista de Nietzsche apenas a partir d'O nascimento da tragédia', deparamo-nos com essa diferenciação entre estes dois termos que às vezes se confundem. Este fato pode nos levar a acreditar que houve uma mudança acerca do papel da vontade e do Uno Primordial no pensamento de Nietzsche.

Como vimos no início deste capítulo, Nietzsche quer apresentar o desenvolvimento da tragédia a partir dos símbolos de Apolo e Dionísio para demonstrar que eles são provenientes de um ato metafísico da 'vontade'. Tal afirmação parece apontar a vontade como a essência do mundo, assim segue a mesma perspectiva que a schopenhaueriana.

---

<sup>150</sup> NIETZSCHE, F. NT/GT, § 2, 31. Grifo nosso.

<sup>151</sup> NIETZSCHE, F. NT/GT, § 2, p. 32

Entretanto, após a apresentação do impulso dionisíaco, o jovem filólogo apresenta este impulso como o responsável pela destruição do mundo da ilusão, de modo que transporta o indivíduo para o Uno Primordial.

Para interpretar a metafísica de Nietzsche, devemos utilizar como pressuposto o que fora exposto em seus fragmentos, principalmente o 12[1]. Deve-se considerar que Nietzsche, quando utiliza o termo vontade como um componente metafísico o grifa com aspas; tal uso retira a força que o termo possui, no caso, na filosofia de Schopenhauer. Ademais, no decorrer deste capítulo, mostraremos que o “Nascimento da tragédia” também qualifica esta interpretação.

Desse modo, a vontade será entendida como a aparência geral que gera o apolíneo. Assim, a vontade, ao contrário do que pensa Schopenhauer, é concebida como presente no mundo do devir, na vida efetiva. Portanto, sendo concebida como o dionisíaco, por sua vez, o Uno Primordial não está no mundo da aparência, sendo o gerador da vontade.

Após fazer essa introdução que expõe a concepção de arte baseada na duplicidade do apolíneo-dionisíaco, Nietzsche se propõe a procurar o fundamento da teoria apolínea. Para realizar tal feito o filósofo recorrerá às figuras dos deuses olímpicos, por ser o local onde Apolo é encontrado como uma divindade.

### **A origem de Apolo e a transfiguração do Uno Primordial**

Como vimos, Nietzsche aponta que os gregos transparecem a beleza da vida por meio dos seres olímpicos, Mas por quê isto acontece? A vida para os gregos era vista, inicialmente, como indigna de ser vivida. Isso é mostrado na sabedoria popular expressa pelo sábio Sileno – um dos servidores de Dionísio – ao dizer para o rei Midas que “O melhor de tudo é para ti inteiramente inatingível: não ter nascido, não *ser, nada ser*”<sup>152</sup>, ao ser interrogado sobre o que seria preferível ao homem, dentre as melhores coisas.

Deste modo, para tornar a vida possível de ser vivida, o grego criou os deuses olímpicos, que estão representados em Apolo. A beleza, a medida, pouco a pouco transfigurou aquele mundo de sofrimento, por meio de esculturas e templos, tornando suportável a vida ao homem grego, na medida em que ela é legitimada pelo fato dos próprios deuses estarem sujeitos ao mesmo sofrimento que os homens.

---

<sup>152</sup> NIETZSCHE, F. NT/GT, § 3, p.33. Grifo do autor.

Só com a complementação da arte à vida é possível ao grego continuar vivendo naquele mundo de sofrimento. A partir disso, o grego inverterá os ensinamentos de Sileno, sendo que agora, com o mundo olímpico, “a pior coisa de todas é para eles [os gregos] morrer logo; a segunda pior é simplesmente morrer um dia”<sup>153</sup>.

Nesta concepção helênica repousa o conceito de ingênuo [*näif*] de Schiller, que Nietzsche utiliza para elucidar esse estado apolíneo, contrapondo-o à visão moderna, na qual o homem é visto como um ser naturalmente harmônico, como Rousseau entende o seu bom selvagem. O ingênuo seria então a inversão do mundo de sofrimento por meio da arte, de modo que só assim pode ser reconhecido Homero, como um vencedor triunfante daquele mundo de tormentos dionisíaco.

“A verdadeira meta é encoberta por uma imagem ilusória: em direção a esta estendemos as mãos e a natureza alcança aquela através de nosso engano. Nos gregos a 'vontade' queria, na transfiguração do gênio e do mundo artístico, contemplar-se a si mesma: para glorificar-se, suas criaturas precisavam sentir-se dignas de glorificação, precisavam rever-se numa esfera superior, sem que esse mundo perfeito da introversão atuasse como imperativo ou como censura”<sup>154</sup>.

Portanto, para Nietzsche, o grego possui uma relação com a dor e o sofrimento da vida, assim como a existência de um impulso proveniente da 'vontade' (leia-se Uno Primordial) nesse povo que intenta superá-los. Este impulso é necessário para que a existência seja glorificada, pois somente deste modo, o Uno Primordial poderia contemplar-se, e, assim, alcançar sua meta principal: a união do sofrimento dionisíaco com a beleza apolínea, como um espelho transfigurador de si.

Para explicar melhor esta questão da transfiguração apolínea do terror do mundo que o artista ingênuo faz, Nietzsche se aprofundará nela retomando a analogia do sonho. Como exemplo, ele utilizará a preferência do indivíduo de não querer acordar ao perceber que está saindo do estado onírico. A partir dela é possível entender o prazer que o sonho proporciona como o momento em que o indivíduo deve esquecer os momentos despertos e seus tormentos. Contudo, indaga Nietzsche, a vida desperta é sempre preferível ao sonho, na medida em que é a única vivida?

No que concerne à essência do mundo, nós preferimos o mundo da aparência; por não suportarmos aquele sofrimento essencial do mundo, ela é necessária para a redenção do Uno Primordial. Desse modo, a realidade empírica é o verdadeiramente não

---

<sup>153</sup> NIETZSCHE, F. NT/GT, § 3, p. 34. Grifo nosso.

<sup>154</sup> NIETZSCHE, F. NT/GT, § 3, p. 35.

existente, sendo apenas uma aparência do Uno Primordial, o verdadeiramente existente; portanto, assim como a vida desperta é aparência do Uno Primordial.

Seguindo a mesma cadeia de raciocínio, o sonho será, então, aparência da aparência, de modo que nele há uma maior satisfação daquele apetite apolíneo pela aparência. A partir disso, Nietzsche estabelecerá como portadora de extremo prazer a arte ingênua, já que se assemelha ao sonho: assim como o sonho, a arte ingênua é a aparência da aparência, pois nada mais é que representações do mundo cotidiano.

“Aqui temos, diante de nossos olhares, no mais elevado simbolismo da arte, aquele mundo apolíneo da beleza e seu substrato, a terrível sabedoria do Sileno, e percebemos, pela intuição [*Intuition*], sua recíproca necessidade. Apolo, porém, mais uma vez se nos apresenta como o endeusamento do *principii individuationis*, no qual se realiza, e somente nele, o alvo eternamente visado pelo Uno-primordial, sua libertação [*Erlösung*] através da aparência [...]”<sup>155</sup>

Desse modo, o filósofo explica que essa união é amparada na necessidade do Uno Primordial da constante redenção na aparência, que só Apolo pode proporcionar. Entretanto, a transfiguração desse mundo na aparência como imperativo culminará na supervalorização do *principium individuationis*, no qual o terror será obscurecido, com o império da regra e da medida. Desta feita, com a preponderância do individualismo advém a necessidade de autoconhecimento para se saber a sua própria medida e, assim, a exigência do “conhece-te a ti mesmo”. Consequentemente, para que se mantenha nessas fronteiras, há a reivindicação do “nada em demasia”<sup>156</sup>, de tal maneira que a desmesura e a auto-exaltação serão combatidos. Nietzsche pretende com tais asserções evidenciar o pressuposto para a existência de Apolo, que necessariamente advém de uma reação perante a dor<sup>157</sup> que o indivíduo não suportaria.

Esta transfiguração da dor na aparência, por meio da divinização do princípio de individuação, nada mais é que um estado de ilusão no qual o homem acredita que não está sujeito às intempéries do mundo, que é muito bem ilustrado por Nietzsche pelo homem que navega confiante em seu pequeno barco sobre o mar balouçante, como se a partir de sua engenharia marinha ele estivesse completamente seguro de qualquer movimento marítimo<sup>158</sup>. No entanto, o mar que o rodeia, sendo o símbolo de Dionísio, do terror, sempre mostra o seu poderio.

---

<sup>155</sup> NIETZSCHE, F. NT/GT, § 4, p. 37

<sup>156</sup> NIETZSCHE, F. NT/GT, § 4, p. 37

<sup>157</sup> LOPEZ, H. J. P. *Op. Cit.*, p.257.

<sup>158</sup> NIETZSCHE, F. NT/GT, § 4, p. 37.

Destarte, é possível estabelecer quatro estágios da história helênica. O primeiro será o dionisíaco, que referirá à primeira forma de representação do Uno Primordial, que será transfigurado em imagens para ser suportado, e aí então virá o período apolíneo, o qual será confrontado com a (iii) arte dionisíaca que caminha por toda a Ásia com seus ímpetos desmesurados. Neste momento, poderá haver o desenvolvimento do quarto estágio: Apolo reconhece nesse confronto o seu substrato aterrorizante, gerando a tragédia e o ditirambo por meio da união de Apolo e Dionísio<sup>159</sup>.

Após conhecer a procedência de Apolo, faz-se necessário entender como se desenvolverá a união de Apolo e Dionísio e, conseqüentemente, a culminância da tragédia ática e do ditirambo dramático<sup>160</sup>.

### **A metafísica do artista e a nova concepção do artista objetivo: Arquíloco**

Nietzsche procurará a união apolínea dionisíaca na obra de arte, para assim descobrir como se manifesta a tragédia e o ditirambo dramático. Ele encontra uma explicação figurada na Antiguidade, nas esculturas e pedras de Homero e Arquíloco que sempre estão colocadas lado a lado, e, a partir disso, ele conclui que este representaria o dionisíaco e aquele o apolíneo.

No entanto, para manter tal pressuposto, Nietzsche terá que combater a estética moderna que compreende Arquíloco como um artista subjetivo e Homero um artista objetivo. O artista subjetivo é encarado como mau artista, pois ao colocar o “eu” acima de tudo, no qual a vontade individual é elevada ao máximo, não há nenhuma produção artística, a qual tem como necessidade

“[...] primeiro e acima de tudo, a submissão do subjetivo, a libertação [*Erlösung*] das malhas do “eu” e o emudecimento de toda apetência e vontade individuais, sim, uma vez que sem objetividade, sem pura contemplação desinteressada, jamais podemos crer na mesma ligeira produção verdadeiramente artística.”<sup>161</sup>

Para dar o reconhecimento artístico a Arquíloco, o filósofo então recorre a

---

<sup>159</sup> Cf. CADETE, T.R. Nota à página 41 In NIETZSCHE, F. *O nascimento da tragédia ou Mundo Grego e Pessimismo. Tradução, comentário e notas de* Teresa R. Cadete; Lisboa: Relógio D'água, 1997, p. 186.

<sup>160</sup> Não se faz necessário entender qual é a origem do dionisíaco, pois ele é a própria natureza; desse modo, a dor dionisíaca já está posta *a priori*, de modo que o estatuto apolíneo nada mais é que uma reação a este terror.

<sup>161</sup> NIETZSCHE, F. NT/GT, § 5, p. 40.



Schiller, com o intuito de mostrar as origens de sua poesia. Em uma de suas cartas a Goethe, Schiller afirma que antes de escrever poesias, ele é acometido por “[...] um ânimo musical (‘O sentimento se me apresenta no começo sem um objeto claro e determinado; este só se forma mais tarde. Uma certa disposição musical de espírito vem primeiro e somente depois é que se segue em mim a ideia poética’)”<sup>162</sup>.

Assim, o grande poeta – considerado pelos modernos – apresenta o poeta como advindo de algo subjetivo amorfo e obscuro; desse modo, não pode ser explicado racionalmente. Afinal como explicar uma inspiração que se assemelha a um ânimo musical? Segundo Nietzsche, aqui nota-se a importância de Arquíloco na medida em que esse estado de ânimo é uma inspiração outra que não a individual, um entusiasmo criador advindo da música lírica.

Desta maneira, é evidenciada a relação existente entre música e poesia, que é notada também na lírica antiga com a música. Assim, pode-se afirmar, a partir da teoria nietzschiana estudada até aqui, que o poeta lírico é antes de tudo um artista dionisíaco que se identifica com o Uno Primordial, com todo o seu terror, que é representado por meio da música, e, por influência da força apolínea, essa música se torna visível em imagens. E assim acontece a redenção na aparência, ou seja, a união do poeta com o Uno Primordial propiciado por meio da música transmutada em imagens.

Aqui o artista que está no estado dionisíaco é objetivo e sobrepõe o subjetivo, como entendido pelos modernos, triunfando sobre o querer individual, de modo que quando o artista fala “eu”, ele não está falando sobre seu “eu” particular, mas sim daquele “eu” que ele se identifica, a saber, o Uno Primordial. Portanto, segundo Nietzsche, os modernos se enganaram ao compreenderem Arquíloco como um artista subjetivo e, exatamente por isso, não compreenderam a origem da tragédia e dos ditirambos, advindos daquilo que eles sempre negaram, por meio da alcunha de arte subjetiva: a poesia lírica, responsável pela união da música e da poesia, em outras palavras, do apolíneo e do dionisíaco.

Para se compreender melhor a diferença entre a arte objetiva e a subjetiva é necessário entender o processo existente na produção da poesia. Assim, se faz importante diferenciar o gênio lírico do poeta épico. Este se satisfaz nas imagens com repleta clareza, pois no distanciamento existente entre ele e a imagem se mantém protegido de uma unificação com ela; por sua vez, o gênio lírico se envolve de tal maneira com suas imagens, que elas nada mais são que objetivações dele próprio.

---

<sup>162</sup> NIETZSCHE, F. NT/GT, §5. p. 40-41.

Contudo, essa aliança não pode ser entendida como subjetiva, mas sim como uma união com o Uno Primordial, na qual o poeta lírico se entrega de tal modo que o que o poeta profere nada mais é que a dor primordial presente neste ente a que ele se conjuga; o poeta não é mais ele, mas sim um símile daquela força criadora, a saber, o gênio universal. Portanto, Arquíloco não pode ser compreendido como um poeta subjetivo, mas sim objetivo, como dito anteriormente. O eu proferido por Arquíloco não é o eu individual, mas a única eudade [das *Ichheit*] verdadeiramente existente. Nesse instante, o gênio lírico não é Arquíloco, mas o Uno Primordial, aquele é apenas o meio para a representação da essência do mundo, desse modo ele nunca será poeta. A arte é entendida aqui apenas como a representação daquele ser universal que utiliza o homem como meio, de modo que este nunca é sujeito, mas apenas uma visão do gênio.

### **A canção popular como crítica à noção de vontade schopenhaueriana**

Como vimos, Nietzsche, ao conceber a noção de Uno Primordial, realiza uma crítica ao estatuto da vontade schopenhaueriana. Tal fato reverberará na também na concepção nietzschiana de canção popular, assim, o jovem filólogo deve mostrar a diferença existente entre a sua concepção de canção lírica e a do filósofo da vontade.

Segundo o jovem filólogo, Schopenhauer entende que a canção lírica é uma mistura cujo cantante é o sujeito de puro conhecimento e ao mesmo tempo sujeito do querer, ou seja, é uma mescla em que o cantante chega a um estado no qual ele se torna sujeito da vontade, alcançando o nível de pura contemplação e isento do querer. Porém, de repente, ele é acometido por outra força movida pelo impulso que o leva ao querer. É nessa mudança entre um estado e outro que Schopenhauer acredita que se exprime a canção lírica.

Entretanto, para Nietzsche, tal concepção da canção popular remete à compreensão de que a vontade, ao estar em constante conflito com o querer, pode ser concebida como subjugada ao fenômeno, não conseguindo se realizar na aparência plenamente, como pode ser notado na sua própria divisão das artes a partir dos graus de objetivação da vontade.<sup>163</sup> Consequentemente, esta concepção de arte sempre estará subjugada ao querer, assim, essa mistura entre o sujeito estético, que remete à vontade, e o não estético, concernente ao querer, não pode explicar a origem da tragédia, visto que o sujeito do querer, o subjetivo, só pode ser pensado como antagônico à arte.

---

<sup>163</sup>Discutimos na primeira seção deste capítulo.

Para Nietzsche, o artista é o *médium*, a partir do qual o Uno Primordial pode se redimir na aparência, de modo que o artista é só uma projeção artística para o verdadeiro criador. Esse gênio só pode ter consciência da arte no momento de fusão com o Uno Primordial, no momento em que ele deixa de ser um indivíduo e concomitantemente pode “contemplar-se a si mesmo; agora ele é ao mesmo tempo sujeito e objeto, ao mesmo tempo ele é poeta, ator e espectador”<sup>164</sup>. A arte, assim entendida, não está subjugada ao homem em nenhum momento, ele é somente o meio para a objetivação ou redenção do Uno Primordial na aparência. Desse modo, a arte não pode ser entendida a partir de graus, como afirmara Schopenhauer, pois, como dito anteriormente, o Uno Primordial seria refém do fenômeno. A arte, para Nietzsche, deve ser entendida como a transfiguração daquele ente em seu maior grau, que só será possibilitado pela união de várias formas de representação, ou seja, a união dos gêneros artísticos.

É nessa distinção existente entre o gênio lírico e o épico que repousa a explicação para as esculturas de Homero e Arquíloco estarem lado a lado, visto que este foi responsável pela introdução da canção popular e aquele pela poesia épica. Tal fato denota a contraposição existente entre a canção popular e a poesia épica, a qual pode ser explicada pelo fato de naquela haver o que Nietzsche chama de *perpetuum vestigium* da união do apolíneo e do dionisíaco; na canção popular subjazem os dois impulsos, atestando historicamente o domínio dionisíaco da poesia popular em seu período mais produtivo.

A canção popular é, então, o espelho musical do mundo. Como melodia primigênita procura uma aparência no mundo que será proporcionada pela poesia; assim, a melodia é a primeira ligação com o Uno Primordial, que apesar de ser uno será objetivado de várias formas pela poesia.

Dessa forma, a poesia na canção popular nada mais é que a linguagem intentando imitar a melodia. A palavra, o conceito e a imagem têm como único fim expressar de modo idêntico o mundo caótico do som, de tal modo que o poder da música é sentido por eles. A partir desta noção da canção popular, encontra-se o ponto a partir do qual a poesia épica e a canção popular se distanciam; enquanto esta advém da imitação da música, aquela provém da imitação do mundo da aparência. Deste modo, pode-se distinguir historicamente duas correntes linguísticas a partir da sua pretensão de imitação: da aparência e da música.

---

<sup>164</sup> NIETZSCHE, F. NT/GT, § 5, p. 45.

Quando o ouvinte individual, ao interpretar uma música de Beethoven, não atinge o pressuposto inicial de tal música, a saber, o dionisíaco, ele apenas atribui a esta música as imagens que ele tem a partir do nome da música, ou seja, as imagens que tal indivíduo possui advém da palavra e não da música, da representação de uma representação, as quais, segundo Nietzsche, são “representações que não nos podem instruir em aspecto nenhum sobre o conteúdo dionisíaco da música”<sup>165</sup>.

Por sua vez, a verdadeira contemplação artística advém da canção popular, a qual caracteriza-se por uma poesia que imita a melodia. Esse processo, Nietzsche nomeará como a descarga [*Entladung*] da música em imagens. Assim o ouvinte dionisíaco, ao ouvir Beethoven, transfigura, ele próprio, sem nenhuma intermediação, aquela música em imagens. Esta descarga da música será, então, o princípio que o filósofo aplicará naquela “massa popular no vigor da juventude”<sup>166</sup> – os gregos – com o intento de buscar a origem da canção popular, assim como a forma que a poesia se instaurou ao ser excitada por este modelo de imitação.

### **O gênio e a transfiguração trágica**

Notamos que na busca pelo desenvolvimento da união apolínea dionisíaca, Nietzsche expõe sua teoria de modo a explicitar a relação metafísica que sua concepção artística possui. Com isto ele conceitua como “descarga” a transfiguração do Uno Primordial. Após encontrar esse fundamento básico, o filósofo o coloca como ponto de partida para entender a primeira forma de apresentação do Uno Primordial, a saber, a canção popular.

Todavia, pressupondo que a poesia lírica é a representante dessa descarga da música, ela seria a responsável pela transfiguração do som em imagens e conceitos. Mas como ocorreria esta transformação? Para o jovem filósofo, ela aparece como vontade na acepção de Schopenhauer, o que de início parece uma petição de princípio, pois a vontade, o eterno querer, é inestética por definição, na medida em que a arte se relaciona a algo diametralmente oposto ao puramente contemplativo; assim, se a música for a aparência da vontade, ela remete ao subjetivo que não pode pertencer ao reino da arte.

Para explicitar tal ponto, Nietzsche expõe que aqui há a diferenciação entre

---

<sup>165</sup> NIETZSCHE, F. NT/GT, § 6, p. 47.

<sup>166</sup> NIETZSCHE, F. NT/GT, § 6, p. 47.

essência e aparência, devendo a música ser compreendida como símbolo da essência, a saber, do Uno Primordial. Portanto, o poeta lírico, ao transpor a música em imagens, necessita de todos os movimentos [Regungen] de paixão. Somente quando completamente envolto neste mundo anelante, ele pode traduzir a música em aparências apolíneas, pois nele o poeta entende a si e a toda a natureza envolvidos na vontade<sup>167</sup>. No entanto, ao interpretar a música em imagens, ele volta à calma apolínea, apesar de todo o terror circundante que o lírico vislumbra pelo *medium* da música. O poeta lírico, então, se divide em dois mundos concomitantemente: em um, ele está no tormento caótico do dionisíaco e, no outro, está no regrado mundo apolíneo. Desse modo, a música é o *médium* entre a essência e a aparência, que proporciona o estado de puro sujeito do conhecimento. “Tal é o fenômeno lírico: como gênio apolíneo, interpreta a música através da imagem do querer, enquanto ele próprio, totalmente liberto da avidez da vontade, é puro e imaculado olho solar”<sup>168</sup>.

Portanto, a música, para Nietzsche, é o *médium* do Uno Primordial, que simboliza toda a dor e contradição presente nele; desse modo quando a música é transfigurada em imagens, o Uno Primordial é novamente simbolizado. Dessa maneira, estas representações são apenas generalizações daquilo que a música já havia generalizado. Conseqüentemente, a linguagem, por traduzir novamente as imagens provenientes da música em palavras, afasta-se cada vez mais daquele ser primevo e esta distância não pode ser mais transposta de modo algum pelo poeta lírico.

### **Crítica às concepções de coro modernas**

Após apresentar diversas noções de sua concepção de arte, como os impulsos do dionisíaco e do apolíneo, assim como uma metafísica, na qual a música é o *médium* entre a essência do mundo, o Uno Primordial, Nietzsche se preocupará em unir tais concepções com o intuito de encontrar a origem da tragédia. Segundo ele, apesar de haver diversos estudos acerca da antiguidade sobre este tema, nenhuma conseguiu resolver a questão da origem do drama profundamente de forma convincente.

A tradição e, conseqüentemente, os modernos afirmam que a tragédia nasceu do coro, que, segundo esta corrente, é o espectador ideal, o qual é entendido como o povo

---

<sup>167</sup> NIETZSCHE, F. NT/GT, § 6, p. 47.

<sup>168</sup> NIETZSCHE, F. NT/GT, § 6, p. 48.

diante da cena principesca. Conforme apresenta Nietzsche, a tragédia compreendida deste modo possui um viés moral por se fundamentar na justificação dos excessos dos reis ao transgredir uma lei moral, desta feita, o coro, como o representante do povo, imporá a lei moral responsável pela defesa das transgressões da realeza. Assim, tal concepção do coro o apresenta como um protodrama, pela valorização das ações; contudo, para o jovem filólogo tal concepção do coro não se relaciona com a origem da tragédia na medida em que não possui referências com a religião grega; desta maneira, a tragédia não deve remeter à representação de nenhuma esfera sociopolítica, sendo condenável inclusive a interpretação de Ésquilo e Sófocles a partir deste ponto de vista.

Além desta concepção do coro, há também a que o entende a partir do conceito de “espectador ideal”, proposto por August Schlegel, no qual é compreendido como a representação da multidão de espectadores. Segundo Nietzsche, esta concepção possui como problema o pressuposto de que o público grego é entendido como semelhante ao público moderno, pois ao caracterizar o público antigo como ideal, o poeta o denomina com uma expressão que já está inculcada anteriormente de valores positivos pelos modernos alemães, haja vista o emprego deste termo por Hegel e Schelling, que concebem a idealidade a partir de uma abstração racional. Destarte, não é possível inferir o mesmo nível de idealização aos dois públicos.

Segundo Nietzsche, o público moderno é consciente de que a obra de arte não é uma realidade empírica, não havendo um envolvimento entre ela e o espectador. Ao propor esta separação entre público e personagem, o espectador é entendido como existente por si. Por sua vez, o público antigo concebe aqueles personagens como figuras vivas. A partir dessa concepção, a obra de arte é engendrada para agir sobre o espectador. Assim, a condição necessária para a existência do espectador é a obra de arte, ele não existe por si, de modo que é difícil explicar o espectador ideal sem considerar a obra de arte que o faz existir.

A obra assim entendida deve se elevar até o espectador, no entanto, na medida em que não existe espectador sem a obra de arte, a concepção de ideal empregada na noção de espectador se mostra infrutífera e infundada, pois a idealidade deve prescindir de qualquer coisa, ela é anterior a qualquer sujeito.

Portanto, o coro não pode ser explicado nem por uma concepção que valoriza sobremaneira a inteligência moral da massa, nem aquela, segundo a qual, o espectador é mais importante que o espetáculo. Todas estas concepções compreendem a arte a partir de um naturalismo que se caracteriza pela separação da arte e a vida, o real é tão

vangloriado na separação entre espetáculo e espectador que, segundo Nietzsche, a própria utilização do termo idealismo se mostra sem sentido.

### **O modelo de coro ideal**

Nietzsche apoia a concepção schilleriana de coro que o caracteriza como uma muralha de isolamento do mundo real que intenta excluir o naturalismo ou artificialidade da arte para que assim alcance a verdadeira essência da arte: a crença da existência real daquele mundo de fantasias. Esse isolamento proporcionado pelo coro é visto de forma bem religiosa, assim, é como um cinturão que protege todos os espectadores do mundo real e transforma a cena trágica na própria realidade. Para que isto seja entendido melhor, podemos fazer uma analogia do coro trágico com a igreja. A igreja é tida como a casa de Deus, onde nenhum mal consegue entrar, ela protege o fiel de todo o mal do mundo, e esse isolamento faz com que o fiel faça as suas orações crente na segurança que a igreja lhe proporciona do mundo real. Do mesmo modo, pode-se pensar a muralha do coro ao isolar os espectadores gregos do mundo real<sup>169</sup>.

“o coro satírico grego, o coro da tragédia primitiva, costumava perambular – um terreno que se elevava muito acima das sendas reais do perambular dos mortais. O grego construiu para esse coro a armação suspensa de um fingido *estado natural* e colocou nela fingidos *seres naturais*. Sobre tais fundamentos, a tragédia cresceu muito e, na verdade, por causa disso, ficou desde o começo desobrigada de efetuar uma penosa retratação servil da realidade. No entanto, não se trata de um mundo arbitrariamente inserido pela fantasia entre o céu e a terra; mas, antes, de um mundo dotado da mesma realidade e credibilidade do Olimpo, com seus habitantes, possuía para os helenos crentes. O sátiro, enquanto coreuta dionisíaco, vive numa realidade reconhecida em termos religiosos e sob a sanção do mito e do culto. Que com ele comece a tragédia, que de sua boca fale a sabedoria dionisíaca da tragédia, é para nós um fenômeno desconcertante como, em geral o é a formação da tragédia a partir do coro.”<sup>170</sup>

Para que esta relação fique mais clara, é necessária a realização de uma digressão no texto para a apresentação da concepção de coro em Schiller e suas relações com a teoria metafísica nietzschiana.

---

<sup>169</sup> Queremos utilizar como exemplo aqui apenas a relação que o símbolo igreja pode ter com a ideia de coro nietzschiana.

<sup>170</sup> NIETZSCHE, F. NT/GT, § 7, p. 51-52.

## Schiller e o coro

Em 1803, Schiller escreve o texto “Sobre o uso do coro na tragédia”, o qual será o prefácio de seu drama “A noiva de Messina”. Neste pequeno texto, o dramaturgo explica como entende o coro e a importância de seu uso na tragédia. Esse escrito se faz importante, pois Nietzsche o cita para explicar a importância do coro; assim, abordaremos as principais concepções abordadas por Schiller.

Schiller concebe a obra de arte como uma coadunação entre o ideal e o real. Ao apontar estes termos, o dramaturgo alemão está pensando em representar a vida a partir da exposição da liberdade humana, que se relaciona com o ideal, e a vontade instintiva, compreendida no real.

Ao explicar a arte nestes termos, Schiller realiza uma crítica à arte naturalista, a qual está circunscrita apenas à reprodução do mundo. A arte naturalista se caracteriza por se pautar apenas na realidade. Como exemplo disso, nota-se o pintor que expõe em uma tela o mundo que ele vê com toda a perfeição, respeitando as relações de causalidade dos fenômenos. O pintor, ao exprimir sua arte desse modo, apresenta apenas uma cópia do mundo.

A crítica realizada pelo amigo de Goethe se defronta com o modelo de arte que apenas reproduz o mundo fenomênico. Esta concepção artística remete apenas ao real, ela não se atém às questões ideais, desse modo, acaba restringindo a liberdade humana ao mundo da causalidade, dos instintos.

Por outro lado, Schiller também critica a visão artística que menospreza o real, favorecendo o mundo das fantasias, na qual a arte é compreendida apenas como uma junção de quimeras. Nesta concepção, o jogo artístico, apesar de entreter por algum momento o público, não é capaz de construir nada na mente. Desse modo, esse jogo, segundo o poeta, não se relaciona de maneira alguma com o jogo poético, já que somente cria um mundo de ilusões. Ademais, o mundo dos instintos não é levado em consideração; assim, esta noção de arte desconsidera totalmente a necessidade existente no mundo.

Percebemos até aqui, que Schiller intenta, na sua concepção de arte, a unificação de dois elementos que parecem opostos: o real e ideal. Para explicar como isto ocorre, Schiller afirma que essa união não é impossível, pois o real nada mais é que um pano de fundo que recobre o ideal. Destarte, a verdadeira origem de tudo se fundamenta no ideal. Vista esta matriz, a origem do mundo não pode ser percebida pelo



mundo dos sentidos, mas apenas pela arte do ideal:

“Ambas exigências (a arte ser ideal e real concomitantemente) estão tão pouco em contradição uma com a outra que são, antes, uma só e a mesma: a arte só é verdadeira abandonando totalmente o real e se tornando puramente ideal. A natureza mesma é somente uma ideia do espírito que jamais se mostra aos sentidos. Jaz sob a capa dos fenômenos, e ela mesma jamais aparece. Somente à arte do ideal se concede, ou antes se dá como tarefa, apreender esse espírito do todo, ligando-o a uma forma corpórea.”<sup>171</sup>

Schiller tem como pressuposto aqui uma concepção de arte que não se constrói a partir de imagem ilusória, mas, na verdade, baseada em um edifício ideal engendrado por um fundamento firme e profundo da natureza. Esse alicerce ao qual ele se refere é a relação entre necessidade e liberdade. E a arte busca por essa liberdade, uma liberdade que não está subjugada à moralidade, nem à vida cotidiana, mas uma liberdade vivida pelo espectador que o libera dos eventos da vida cotidiana.

A obra de arte, assim compreendida, tem o papel de transportar o indivíduo do sofrimento do mundo instintivo da causalidade para um mundo que fica além, provido de idealidade.

Schiller afirma que o principal objetivo do teatro é trazer a felicidade, mas não uma felicidade meramente recreativa, esta alegria que o teatro deve proporcionar tem uma função enobrecedora. Ao apontar esta nobreza, Schiller não pretende dar um caráter moral ao teatro, mas sim, apontar a necessidade da obra de arte para a vida humana, diante de seu sofrimento.

“Todo o ser humano espera, com efeito, das artes da imaginação uma certa libertação dos limites do real, ele quer se deleitar com o possível e dar espaço à sua fantasia [...] Mas ele mesmo sabe muito bem que joga apenas um jogo vazio, que, em sentido próprio, se diverte somente com sonhos, e que, quando voltar de novo para o mundo real, este o cercará de novo com toda a sua estreiteza opressiva, ele será sua presa como antes, pois o mundo permaneceu o que era, e nele próprio nada se modificou”<sup>172</sup>

Notamos a partir da letra de Schiller, que a arte não é moral e nem educativa, ela não muda a vida do homem. A vida cheia de tormentos que o espectador possuía antes da peça continua como se nada tivesse acontecido depois que a peça termina. A

---

<sup>171</sup>SCHILLER, F. Sobre o uso do coro na tragédia In: A noiva de Messina. Tradução de Gonçalves Dias. São Paulo: Cosac & Naify, 2004. p. 188-189.

<sup>172</sup>*Idem, ibidem.* p. 186-187.

questão que se coloca aqui é: como o poeta pode realizar esta tarefa de proporcionar um mundo ideal, que proporcione a fuga do espectador desse mundo de tormentos? Um mundo que possua uma grandeza tal que o espectador não seja perturbado pelo mundo do sofrimento cotidiano?

Antes de responder a esta questão é necessário entender a função do espectador e do poeta na tragédia. Schiller afirma que o espectador não possui nenhuma função, além da observação da obra de arte. Ao entender o público deste modo, o dramaturgo está criticando uma camada de poetas que explicam a superioridade da sua obra a partir da inferioridade do público, ou seja, o público para esses autores necessita de uma formação inicial para compreensão da obra. Assim, quando a sua obra não é aceita, afirma que isso se deve à inferioridade do público.

Schiller, ao se colocar veementemente contra essa perspectiva, aponta que o verdadeiro responsável por todo o trabalho na tragédia é o poeta. Assim, é ele quem produz a obra de arte.

O drama, dessa forma, possui uma grande importância na tragédia. Esse destaque se mostra na impossibilidade da sua existência apenas com a palavra. Sua complexidade é tão alta que para a sua existência é também necessária a música e a dança, visto que sem a união destas três artes não há ação.

Contudo, aquilo que fora menosprezado ou mal utilizado a partir do fim da tragédia antiga é o elemento fundamental para o drama. O coro se coloca para Schiller como o ponto crucial para a construção poética da tragédia. Este elemento que a originou apresenta o fundamento da idealidade na tragédia.

O coro é o elemento mais próximo da natureza. Ao ter esta característica, com o canto lírico, o coro é capaz de destruir todas as artificialidades que a vida moderna produziu. Este mundo abstrato criado pelo homem pode ser encontrado em vários exemplos, como os tribunais que não estão mais em lugares públicos: a *Ágora* foi cada vez mais ocultada até que os tribunais passaram para o interior dos prédios. O público virou privado. As palavras que antes eram cantadas perderam cada vez mais a sua força para a palavra escrita, etc.

Para que possa criar este mundo ideal da arte é necessário que o mundo abstrato do homem seja sucumbido. Somente o coro é capaz de realizar esta tarefa de destituir todo este mundo inventado e voltar à origem do mundo. A partir dele, o poeta

“[...] tem de abrir novamente os palácios, tem de trazer os tribunais de volta para o céu aberto, tem de restabelecer os deuses, tem de restituir

toda a imediatez suprimida pela ordenação artificial da vida real, têm de por de lado toda obra artificial mal feita *no* homem e *ao seu redor* que impeça a manifestação de sua natureza íntima e de seu caráter original, assim como o escultor põe de lado os trajes modernos e, de tudo o que cerca exteriormente, não recolhe senão aquilo que torna visível a suprema entre as formas, a forma humana.”<sup>173</sup>

O coro, portanto, remonta novamente o mundo ideal, dando forma à tragédia, de modo que além de aglutinar as espécies de arte otimiza suas capacidades. Schiller aponta que o coro impõe ao poeta uma riqueza poética da mesma forma que o escultor e o artista plástico vestem a forma humana. Assim como o pintor ao vestir o corpo do homem preenche algumas lacunas, pode esconder outras coisas. Neste instante, o pintor joga com o ideal e o real. Ele enfatiza o ideal de corpo humano a partir da forma fenomênica do corpo, ou seja, utilizando o real, ele apresenta o ideal.

Ao elevar o homem ao mundo ideal, o coro o protege da vida cotidiana. Ao conduzi-lo ao mundo das ideias, ao local da liberdade, o coro protege o público de qualquer elemento da vida rotineira que possa retirá-lo daquele mundo ilusório. Como se o homem entrasse em um solo sagrado no qual nada pode incomodá-lo.

A questão que se coloca aqui é: se a arte é a relação entre o ideal e real, sendo o coro o responsável por tal coadunação, como pode haver a relação com o real se o coro conduz o público para o mundo ideal?

Para Schiller, basta notarmos os elementos constituintes do drama. A ação realizada pela poesia, que ao engendrar o mito mergulha o espectador nas emoções. Essa imersão do homem o coloca em um mundo da necessidade que se assemelha ao mundo real. Para que o homem seja salvo deste mundo e possa vivenciar a liberdade existente na obra de arte, há a necessidade da introdução do coro, que, a partir da música e do ritmo proporcionará o poder da fantasia:

“O coro abandona o círculo estreito da ação para se estender sobre o passado e o futuro, sobre épocas e povos distantes, sobre o humano em geral, para extrair os grandes resultados da vida e transmitir lições de sabedoria. Mas ele faz isso com pleno poder da fantasia, com uma ousada liberdade lírica, que passeia pelos cumes elevados das coisas humanas como que com passos de deuses [...] O coro *purifica*, portanto, o poema trágico ao separar a reflexão da ação, e justamente por meio dessa separação ele mesmo se arma com força poética, assim como por um rico drapejamento o artista plástico dá encanto e beleza a um traje pobre.”<sup>174</sup>

---

<sup>173</sup>*Idem, ibidem.* p. 191-192.

<sup>174</sup>*Idem, ibidem.* p. 193.

Notamos, então, como o coro, para Schiller, alia os dois mundos, como ele realiza essa união. Desse modo, o coro se faz extremamente importante, pois consegue reproduzir a vida como ela é: sua idealidade e realidade, a liberdade e a necessidade do mundo. Ao ser responsável por tal feito, o coro transporta o espectador de um palco real para um ideal e mais alto.

“A verdadeira arte, no entanto, não visa apenas um jogo passageiro, mas é séria em seu propósito, não somente de pôr o ser humano num sonho de liberdade momentâneo, mas de torná-lo realmente e de fato livre, despertando, exercitando e aprimorando nele uma força que faz recuar a uma distância objetiva o mundo sensível, mundo que, no mais, apenas pesa sobre nós como uma matéria bruta e nos oprime como um poder cego: aquela força transforma o mundo numa obra livre de nosso espírito e domina o material mediante ideias.”<sup>175</sup>

A partir desta noção de coro torna-se evidente o motivo pelo qual Nietzsche utiliza a ideia de coro schilleriana em sua concepção trágica. Apesar de Schiller não propor uma concepção metafísica da arte, suas noções vão ao encontro à metafísica do artista proposta por Nietzsche.

Quando Schiller interpreta o coro como o responsável pela condução do espectador do mundo real para o mundo ideal, apresenta para Nietzsche a transposição do indivíduo do mundo apolíneo para o mundo dionisíaco.

É exatamente este ponto que interessa a Nietzsche, a interpretação do coro como o mediador entre o mundo apolíneo, relativo ao mundo do princípio de razão, e o mundo dionisíaco, no qual apresenta a idealidade e a origem do mundo dos fenômenos.

### **O trágico nietzschiano**

Nietzsche, ao discutir acerca da concepção sobre a origem da tragédia a partir do coro, defronta-se com outra ascendência que parece inicialmente tão difícil de aceitar quanto aquela, a saber, o nascimento da tragédia advindo do sátiro. Para resolver tal questão, o jovem filólogo une as duas concepções com a seguinte analogia: a relação de oposição entre o satírico e homem civilizado é semelhante à antítese existente entre a música dionisíaca e a civilização; desse modo, enquanto o homem civilizado está diametralmente oposto à arte por remeter ao princípio de individuação, ou seja, às próprias regras sociais e ao Estado, e, conseqüentemente, à civilização, que nada mais é

---

<sup>175</sup>*Idem, ibidem.* p. 187.

que a união daqueles homens, por outro lado, a música, o *médium* entre o mundo das aparências e o Uno Primordial, é análogo à união dos sátiros dionisíacos. A partir desta relação e com a afirmação de Wagner que a música suspende [*aufhebt*] a civilização assim como a luz do dia o faz com a lâmpada, Nietzsche consegue unir as duas procedências de modo que a tragédia vai ser compreendida como advinda do coro sátiro, que, segundo Lopez, propiciará a aceitação do drama grego como componente cênico e teatral<sup>176</sup>, e não mais apenas como dramático, na medida em que a música está unida à dança satírica.

A tragédia dionisíaca propiciará o consolo metafísico de que a vida, mesmo com todas as mudanças fenomenais e seu tormento, torna-a digna de ser vivida. Esse ode à existência, segundo Nietzsche, pode ser notado no coro satírico, quando salva o indivíduo, ao vislumbrar todo o terrível da história universal. Por meio da arte, ele mostra a força e o poder da existência, retirando o grego daquela abnegação da vida, proveniente da aquiescência sentida ao se defrontar com o horror da existência. “Ele (o grego) é salvo pela arte, e através da arte salva-se nele – a vida.”<sup>177</sup>

No momento de êxtase dionisíaco proporcionado pelo coro, o indivíduo rompe todas as barreiras sociais, de modo que se abre um abismo entre o indivíduo e as suas lembranças. Esse abismo é, então, o responsável pelo esquecimento de todas as regras sociais. Contudo, ao mesmo tempo em que rememora tudo aquilo que o indivíduo havia esquecido, não as regras sociais, mas todo o mundo obscuro que Apolo havia coberto, o homem é levado a uma disposição ascética, pois vê o verdadeiro conhecimento de Sileno e se sente prostrado perante aquilo. Diante disso, o homem necessita da arte que transformará em representações todo aquele horror dionisíaco e o absurdo da existência, “são elas o *sublime*, enquanto domesticação artística do horrível, e o *cômico*, enquanto descarga (*Entladung*) artística da náusea do absurdo. Só pela transformação em representações sublimes se realiza a arte, quando aquele horror é transmutado em belas formas, concomitantemente à representação cômica, na qual o absurdo da existência mostrada por Sileno é descarregada.”<sup>178</sup>

Notamos a descarga como a união apolíneo-dionisíaca, na qual o sublime remete ao apolíneo que realiza *die Bändigung*, a domesticação, a contenção, o domínio,

---

<sup>176</sup> LÓPEZ, H. J. P. *Op. Cit.*, p. 259.

<sup>177</sup> NIETZSCHE, F. NT/GT, § 7, p. 52.

<sup>178</sup> Há interpretações (Fernandes, M. S. P. Introdução à visão dionisíaca do mundo) que entendem o sublime, o fim da tragédia e a descarga como fim da comédia; no entanto, nos parece que a descarga da náusea do absurdo remete à tragédia, pois é ela que leva o indivíduo a tal náusea.

o amansamento<sup>179</sup> do absurdo. Ou seja, o apolíneo refreia, sujeita, toda a impetuosidade, do absurdo, apresentada pelo dionisíaco, à medida, presente nas belas artes. Por sua vez, o dionisíaco é referido a partir do cômico, que ao vivenciar todo o terror da existência, o mundo da vontade o descarrega de maneira artística.

Nietzsche, ao expor essa concepção da ascendência da tragédia, novamente se opõe à concepção moderna de poesia. Segundo o filósofo, os modernos, ao tentarem fazer ressurgir a obra trágica grega não consideraram a força que subjaz ao apolíneo, apreciando somente as belas formas. Conseqüentemente, ao se construir o primeiro ser natural, ela engendrou o pastor idílico, cujas características remetem ao conhecimento e não aos impulsos naturais, como o instinto. Os modernos consideraram este pastor como proveniente do macaco, pois este animal se discernia dos outros e se assemelhava ao homem preponderantemente pelo grau de desenvolvimento do conhecimento. Disto provém a cultura que possui características primordialmente apolíneas; assim, o mundo da aparência completamente cognoscível é encarado como a única realidade a partir da qual a poesia será produzida.

Entretanto, Nietzsche, ao expor o fundamento dionisíaco na arte grega, propõe como ser primevo o satírico, o qual ao invés de se relacionar com o conhecimento, como o macaco, remete aos impulsos mais instintivos que se contrapõem à cultura ou civilização; ele é movido por impulsos advindos da experiência intuitiva e não de cadeias argumentativas, de modo que ele poderia caminhar livremente pela verdadeira natureza, estando mais próximo da sua verdadeira essência. A arte assim entendida se aproxima mais dos sentimentos do que da razão. Portanto, a poesia advinda do sátiro considera o homem como algo anterior à razão, pressupondo o fundo terrífico da arte grega, de modo que a arte aqui produzida remete diretamente à natureza em sua máxima força. Então, a poesia advinda do coro satírico ou da tragédia é a primeira transfiguração da natureza se aproximando tanto da verdade que em si simboliza a relação entre coisa em si e fenômeno, pois busca o grau máximo de representação do Uno Primordial, retratando a existência de maneira mais veraz.

A poesia assim considerada compreende a cultura ou a civilização como a aparência criada pelo homem para velar aquele fundo cruel que subjaz à vida, que por não considerar este pressuposto, não tem acesso àquele mundo obscuro da natureza, caracterizando-se apenas como a representação da representação, uma réplica daquela primeira transfiguração.

---

<sup>179</sup> WAHRIG-BURFEIND, R. Dicionário Semibilingue para Brasileiros. Tradução de Karina Jannini e Rita de Cássia Machado. São Paulo: Martins Fontes, 2011, p. 122.

A partir deste fundamento grego, a massa dionisiaca, segundo Nietzsche, se inflama de tal modo que os impulsos mais primordiais se afluam, exaltando-se em tal grau que se sente ser o próprio sátiro<sup>180</sup>. O coro nasce da imitação desse fenômeno de modo que nos primórdios da tragédia foi necessário dividir os homens transformados em sátiros dos espectadores; no entanto, isso não implica que haja uma oposição entre os dois, na medida em que o espectador se reencontrava no coro, no qual tudo é entendido como “um grande e sublime coro de sátiros bailando e cantando ou daqueles que se faziam representar através dos sátiros”<sup>181</sup>.

Segundo Nietzsche, o coro pode ser melhor compreendido a partir da concepção de “espectador ideal” de Schlegel, entendida como o intermédio entre o deus e o público, de modo que é o espectador ideal na medida em que vê o próprio deus. Naquele ambiente da tragédia composto pela cena e pelos espectadores, ele é o único que vislumbra Dionísio.<sup>182</sup> O espectador deve ser entendido, segundo o filósofo, a partir da arquitetura do teatro grego, o qual propiciava, a partir de seu formato redondo, a todos a mesma visão, assim o espectador tem uma visão geral, “sobrevendo” o mundo cultural que o rodeia, imaginando ser um coreuta<sup>183</sup>. Destarte, a arquitetura já faz parte da obra trágica, somente por meio dessa estrutura que se torna possível o vislumbre do deus, pois ela permite uma visão “panorâmica” da obra de arte trágica<sup>184</sup>.

Desta feita, o coro, nos primórdios da tragédia, deve ser entendido como o reflexo do homem dionisiaco, de modo que o ator vê florescer diante de si o próprio deus que representa; portanto, assim como o coro vê perante si e espelha a multidão dionisiaca, o cenário representa o coro que ele vê defronte. Esta visão é tão forte que enfraquece qualquer concepção de realidade presente no indivíduo civilizado, ou seja, ela é capaz de deteriorar aquela visão do mundo pautada na aparência da aparência de modo fulminante.

“A forma do teatro grego lembra um solitário vale montanhoso: a arquitetura da cena surge como uma luminosa configuração de nuvens que as bacantes a enxamear pelos montes avistavam das alturas, qual moldura gloriosa em cujo meio a imagem de Dionísio se lhes revela.”<sup>185</sup>

---

<sup>180</sup> Nietzsche remete aqui às Grandes Dionisiacas festas em adoração a Dioniso, que tinham como intuito agradecer a colheita da uva. Inicialmente tais festas aconteciam como se fossem procissões marcadas por muita dança e música, de modo que todas as regras sociais eram limadas.

<sup>181</sup> NIETZSCHE, F. NT/GT, § 8, p. 55.

<sup>182</sup> NIETZSCHE, F. NT/GT, § 8, p. 55.

<sup>183</sup> NIETZSCHE, F. NT/GT, § 8, p. 55.

<sup>184</sup> Haja vista a importância da arquitetura nas forças que Nietzsche despendeu para a construção do teatro de Bayereuth.

<sup>185</sup> NIETZSCHE, F. NT/GT, § 8, p. 56.

Nietzsche salienta a dificuldade para os modernos eruditos de aceitar este processo artístico completamente visional como o fenômeno dramático primordial do coro trágico, mas, segundo o filósofo, é assim que deve ser entendido o poeta<sup>186</sup>: o poeta vislumbra diversas imagens vivas que o rodeiam e as transforma em palavras; a partir dele aquelas imagens se metamorfoseiam não como uma simples figura retórica, mas como algo que floresce diante dele no lugar do conceito. São estes espíritos que aparecem ao poeta, segundo os quais remontam à concepção proposta por Schiller de inspiração musical como o primeiro procedimento do ato poético. Diferentemente do pintor, o poeta vê o caráter como algo que está em movimento. O caráter não é a reunião de traços individuais para a formação do todo, mas o próprio ser vivente que age; assim, o poeta não tem a intenção de compor um todo como o pintor, mas traduzir o todo que está em contínua transformação. Destarte, o fenômeno estético deve ser entendido como o jogo do artista com aqueles espíritos que o rodeiam. Dessa forma, o poeta será aquele que consegue transmutar aquilo em palavras, ao passo que o dramaturgo expõe aquelas imagens por meio de outros corpos.<sup>187</sup>

A excitação dionisíaca é capaz de mostrar à massa todos aqueles espíritos que o rodeiam com tal perspicácia que essa multidão sabe que aquilo tudo remete a uma coisa só. Esse processo realizado pelo coro é o fenômeno primordial dramático: o ver-se a si transformado, como se realmente tivesse entrado em outro corpo, a partir do qual haverá o desenvolvimento do drama. Enquanto o rapsodo e o pintor veem as imagens como algo exterior não se misturando com elas, no coro ditirâmico há uma renúncia ao indivíduo por meio do ingresso em uma natureza desconhecida, de modo que todos se sentem como se estivessem enfeitados; assim, os atores se transformam de tal maneira que qualquer regra social ou cultural é esquecida.

“Nesse encantamento o entusiasta dionisíaco se vê a si mesmo como sátiro e *como sátiro por sua vez contempla o deus*, isto é, em sua metamorfose ele vê fora de si uma nova visão, que é a última apolínea de sua condição. Com essa nova visão o drama está completo.”<sup>188</sup>

Vista a estrutura da tragédia desse modo, segundo Nietzsche, ela deve ser entendida como “o coro dionisíaco a descarregar-se sempre de novo em um mundo de imagens apolíneo”<sup>189</sup>; assim, como visto anteriormente, o coro é o responsável pela

---

<sup>186</sup> É bom salientar que na tragédia o poeta é quem atua na peça.

<sup>187</sup> NIETZSCHE, F. NT/GT, § 8, p. 56.

<sup>188</sup> NIETZSCHE, F. NT/GT, § 8, p. 57.

<sup>189</sup> NIETZSCHE, F. NT/GT, § 8, p. 57.



música que será o *médium* entre o Uno Primordial, a visão do próprio deus, e o ator. Visto o processo do poeitar como a transmutação daquelas visões em palavras, a música coral inspirará o drama ou o diálogo. Portanto, o coro é o fundamento do drama, assim como do mundo cênico da tragédia.

“Esse substrato da tragédia irradia, em várias descargas [Entladungen] consecutivas, a visão do drama, que é no todo uma aparição de sonho e, nessa medida, uma natureza épica, mas que de outro lado, como objetivação de estados dionisiacos, representa não a redenção na aparência, porém, ao contrário, o quebrantamento do indivíduo e sua unificação com o Ser primordial. Por conseguinte, o drama é a encarnação apolínea de cognições e efeitos dionisiacos, estando dessa maneira separado do epos por um enorme abismo.”

Dessa maneira, o coro, ao ver o deus vivo e encarná-lo, simboliza toda a essência do mundo por meio de diversas descargas, ou seja, transmuta o deus que vê em imagens a partir da música: é cantando e dançando que ele realiza esse processo. Desta visão, o ator representa o que vê por meio de palavras e imagens. Nota-se, assim, a união do apolíneo e do dionisiaco na tragédia, havendo desta maneira o destroçamento do indivíduo na união com o Uno Primordial, de modo que o drama aqui é entendido não como aparência da aparência como na poesia épica, mas sim como a transfiguração dos efeitos dionisiacos. É nesse sentido que Nietzsche, segundo López, “concilia o sentido profundo da síntese apolíneo-dionisiaca da arte cênica”.<sup>190</sup>

Somente deste modo o coro pode ser explicado como símile da multidão excitada dionisiacamente. Consequentemente, a ele é imposto uma superioridade em relação à ação (drama), na medida em que é o seu inspirador; ao contrário do que foi evidenciado pela ópera, ao colocá-lo sempre em segundo plano, seja em relação ao drama, ou em sua posição no cenário. Ademais, tal concepção resolve aquilo que a ópera não conseguira explicar o porquê de o coro antigo ser composto sempre de seres servis, como os sátiros caprinos, por meio da função dionisiaca do coro de simbolizar o deus: apenas o servo de Dionísio poderia ter acesso à natureza, a partir dele que seria proclamada a verdade. Assim, o coro é a verdadeira realidade da cena ao passo que a ação e a cena são apenas a visão deste coro. Desse modo, ao vivenciar todo o padecimento e glorificação do deus, ele não é capaz de atuar, a ação não é possível após todo aquele conhecimento. É a partir dessa concepção que surge o sátiro, o servo de Dionísio, que em si manifesta a mais alta expressão da natureza, sendo o sábio que

---

<sup>190</sup> LOPEZ, H. J. P. *Op. Cit.*, p. 260. Tradução nossa de: “Concilia el sentido profundo de La síntesis apolínea-dionisiaca com La obra de arte escénica.”

enuncia a verdade.

Nietzsche salienta que no início da tragédia não há a presença de Dionísio, ele é apenas representado por meio do coro. Desse modo, nos primórdios desta arte há somente o coro, nesse momento não havia drama. O drama surge com o intuito de apresentar o deus como real na cena. Neste instante, o deus é transfigurado em cena como ser vivente e real. Consequentemente, o coro dionisíaco tem a função de provocar o ânimo nos ouvintes para que cheguem ao estado dionisíaco, de modo que, quando o herói trágico apareça em cena, eles o vejam como uma visão originada do êxtase dionisíaco.

“Imaginemos Admeto lembrando em profunda meditação a sua jovem esposa há pouco desaparecida, Alceste, e consumindo-se inteiramente na sua contemplação espiritual – e como de súbito lhe é trazido um vulto parecido, uma figura parecida, de mulher que caminha em volta do véu; imaginemos o seu repentino tremor de inquietação, a sua impetuosa comparação, a sua convicção instintiva – teremos assim um análogo do sentimento com que o espectador dionisiacamente excitado via o deus ingressar na cena, com cujos sofrimentos já se havia identificado”<sup>191</sup>

O coro, assim entendido, tem a função de entorpecer o público, de modo que aquela representação do deus arrebate em tal grau o espectador, que ele acredite estar diante da mais suprema veracidade. Esta visão nada mais é que o estado apolíneo do sonho atuando no indivíduo, que vela o verdadeiro pressuposto do mundo, transfigurando de forma mais clara, a partir do ser mascarado, outra realidade. Assim, o filósofo mostra a contradição estilística presente na tragédia, na qual aquilo que era sentido e impossível de se traduzir em imagens, propiciado pelo estado dionisíaco, é agora transposto na aparência apolínea, mas não mais aquela aparência que era apenas sentida e por isso fugidia, mas sim uma clareza com precisão como a linguagem de Homero.

A maneira mais simples e clara que Apolo transfigurará aquele terror existencial será a partir do diálogo, que se apresentará de tal maneira, que ao se deparar com a linguagem dos heróis sofoclianos se tem a sensação de mergulhar na essência mais profunda da natureza por meio de um percurso tão rápido que surpreende. No entanto, segundo Nietzsche, o diálogo é apenas um reflexo dos helenos, ou seja, uma transfiguração daquele horror que possui limitações notadas já na sua origem: na dança, que ao transfigurar o mundo obscuro dionisíaco possibilitava a entrada na flexibilidade

<sup>191</sup> NIETZSCHE, F. NT/GT, § 8, p. 59.

e na opulência do movimento.

### **Uno primordial e a crítica à racionalidade**

Como vimos, Nietzsche propõe uma metafísica do artista fundamentada no Uno primordial, contudo, ele não explica de maneira mais minuciosa o que seria esse alicerce, apenas aponta que ele é uno e gerador de todas as coisas.

Tal descrição pode levar a uma interpretação de que a metafísica nietzschiana possui um viés dogmático na medida em que o Uno primordial não está palpável ao conhecimento, levando a crer, inclusive, em uma teoria completamente idealista e racional.

Nietzsche ao conceber o Uno primordial como o fundamento produtor de todas as coisas, não podendo ser concebido pelo homem, se coloca como um dogmático, segundo as palavras de Schopenhauer.

O filósofo da vontade em sua “Crítica da filosofia kantiana”, aponta as pressuposições que levaram Kant ao dogmatismo, entre elas se coadunam as duas características apontadas por Nietzsche. Nas palavras de Schopenhauer:

“Kant adotou o ponto de vista de seus predecessores, os filósofos dogmáticos. Em conformidade com isso, partiu, com eles das seguintes pressuposições: 1) Metafísica é ciência daquilo que está para além da possibilidade da experiência; 2) Uma tal coisa jamais pode ser encontrada segundo princípios fundamentais eles mesmos hauridos da experiência (*Prolegômenos*) §1): só aquilo que sabemos ANTES, portanto INDEPENDENTE de toda experiência, pode alcançar mais do que a experiência possível [...]”<sup>192</sup>

A partir do ponto de vista de Schopenhauer, percebemos que Nietzsche, ao formular a concepção de Uno primordial, parece fundamentar uma metafísica dogmaticamente. O jovem filólogo aponta uma nova metafísica com as características essenciais do dogmatismo, o que levaria sua teoria a contradição, na medida em que, Nietzsche se opõe veementemente ao racionalismo.

Em Schopenhauer, o fundamento do mundo aparece como vontade, entretanto, apesar de não ser possível seu conhecimento racional, ela pode ser sentida. O filósofo da vontade explica sua base metafísica a partir do perpétuo querer que está presente em todas as coisas. Assim, parece que quando Nietzsche se afasta da metafísica

---

<sup>192</sup>SCHOPENHAUER, A. *Crítica à Filosofia Kantiana*, p. 536-537, I 505.

schopenhaueriana, o dogmatismo se apodera do pensamento de Nietzsche.

Já apontamos a crítica que Nietzsche realiza à concepção de vontade schopenhaueriana, expondo que a vontade deve necessariamente pertencer à representação. Contudo, a compreensão do Uno Primordial como não dogmático ainda não está explícito apenas nesta refutação.

Segundo Benchimol,<sup>193</sup> amparado na interpretação de Georg Simmel, esta questão pode ser resolvida a partir do momento em que se entende que a metafísica de Nietzsche vai além das meras sensações individuais. O Uno primordial deve ser pensado como a base fundamental e princípio de todas as coisas sem um viés racionalista. Para isso, basta pensar que Nietzsche, ao expor sua teoria artística, está analisando a redenção da vida.

A vida é esse todo indeterminado que determina, gerador de todas as coisas, ela é o Uno primordial. A vida é a explicação palpável para o conhecimento que gera a vontade, e a partir desta o impulso apolíneo.

Segundo Benchimol,<sup>194</sup> Nietzsche compreende que Schopenhauer ao apontar a negação da vontade como a redenção do mundo comete uma contradição. A negação da vontade schopenhaueriana não é possível, pois como poderia se negar o princípio gerador de todas as coisas. Pensando nisso, Nietzsche aponta a vontade como pertencente ao mundo da representação e expõe um novo fundamento do mundo que não pode ser negado. Este fundamento é a vida, a qual gera todas as coisas e dá unidade para o todo existente.

“Existe apenas uma vida, que se manifesta necessariamente em indivíduos e que é a mesma em cada um deles. A multiplicidade dos indivíduos é um fenômeno de superfície sob o qual subsiste a unidade primordial de tudo que vive”<sup>195</sup>

A vida como fundamento do mundo acaba afastando qualquer tipo de dogmatismo. Ela não pode ser compreendida pelo homem, mas também não pode ser colocada em questão em relação à sua existência. Ao entender o Uno primordial como a vida, Nietzsche aponta uma *arché* que não pode ser compreendida como dogmática.

---

<sup>193</sup>BENCHIMOL, M.. Apolo e Dionísio. São Paulo: Annablume: FAPESP, 2002, p. 31-32.

<sup>194</sup> *Idem, ibidem*, p. 31.

<sup>195</sup> *Idem, ibidem*, p. 32.

## **A crítica aos modernos**

É perceptível em todo o percurso do “Nascimento da Tragédia” a crítica de Nietzsche aos teóricos modernos que buscam na imitação da natureza a satisfação estética. Nesta concepção não há transporte para aquele mundo obscuro, de modo que a descarga moderna remete à vitória da ética universal, não transpondo as barreiras da individuação. Os artistas modernos sempre se pautaram nas concepções trágicas aristotélicas, as quais, desde o estagirita nunca foram redefinidas, nem nunca foram concebidas de maneira uniforme, seja como medicinal ou moral.

A partir da divergência acerca da catarse aristotélica, Nietzsche lembra de uma citação de Goethe na qual o interesse patológico é mostrado como necessário para qualquer situação trágica. Para ele, nos antigos nota-se o mais alto nível patológico no jogo estético. Disto, Nietzsche propõe que após a aceitação da concepção trágica advinda da música, é necessário entender como a tragédia pode ser somente um jogo estético para se compreender o fenômeno originário trágico.

Notamos que Nietzsche não quer buscar a compreensão da tragédia a partir dos estudos da “Poética”, pois as interpretações dela estão pautadas apenas na ação. O jovem filólogo procura o renascimento da tragédia, ao contrário dos modernos, na música.

O escrutínio dos textos de Aristóteles não formou artistas, mas apenas críticos, os quais não possuem senso estético, pois estão subjugados a uma concepção moral que fora espalhada de tal modo que qualquer pessoa que contenha as diretrizes dessa concepção artística, está apta a julgar qualquer obra. O grande artista era reconhecido ao produzir um encantamento artístico a partir de uma exortação religiosa e moral da ética universal, ou, em outras palavras, o dramaturgo expunha com grande clarividência um acontecimento político ou social de tal maneira que o crítico esquecia o seu escrutínio inesgotável, deleitando-se com aqueles afetos semelhantes ao patriotismo pós-guerra.

Assim, o teatro foi utilizado com uma intenção claramente moral, contrariando seu próprio fim; enquanto nas escolas havia o império do jornalismo que apenas repassa os casos isolados do mundo, visto que as notícias não se relacionam com o todo metafísico do mundo, culminando com a imprensa na sociedade.

O jornalismo como elemento da cultura moderna apresenta uma cultura que está relacionada apenas aos fatos cotidianos, todo o mundo está circunscrito à rotina individual, sem nenhum teor idealista. O mundo se circunscreve a um emaranhado de

fatos relacionados logicamente que não podem explicar o todo, mas tentam. Uma concepção na qual o homem já se encontra fragmentado pela cultura moderna, de modo que a crença no mito advém ou da existência passada ou através de abstrações eruditas.

Notamos aqui que Nietzsche realiza uma crítica feroz a todos que buscam compreender a tragédia por meio dos textos aristotélicos. Como vimos, a amplitude da crítica nietzschiana toma uma proporção muito grande, na medida em que a “Poética” é o documento principal dos estudos acerca da tragédia.

O jovem filólogo se coloca aqui contra uma filologia mais conservadora que tem como grande nome na Alemanha, Lessing. O dramaturgo alemão é reconhecido pelas suas leituras esclarecedoras da Poética. Ademais, fundamenta seu drama burguês no texto do estagirita, como vimos em nossa “Introdução”. Para Entender melhor esta discussão e como Nietzsche se insere nela faz-se necessário uma remissão filológica, assim abordaremos as concepções de Lessing, Goethe e Bernays.

### **Lessing e a sua concepção de Aristóteles.**

Um dos grandes esforços de Lessing na apresentação da teoria aristotélica da “Poética” é expor como o estagirita compreende as noções de medo e compaixão. Sua principal intenção é mostrar que a noção de *phobos* foi mal compreendida pela maioria dos intérpretes.

Segundo o poeta, tal conceito aristotélico foi entendido sem considerar uma afirmação importante de Aristóteles, na qual a tragédia deve suscitar a compaixão e o medo a partir das desventuras do personagem. Para que tais sentimentos sejam aflorados, este deve possuir um caráter intermediário entre a virtude e o vício.

Esta caracterização do herói trágico se faz necessária para que o espectador se identifique com o personagem, de modo que, a partir disso, possa emergir nele os sentimentos de temor e compaixão.

Lessing quer deixar claro a necessidade de aproximação entre o espectador e o público, a qual não poderia ser realizada a contento caso o espectador não se coloque no lugar do personagem. Esta identificação somente pode ser engendrada com a construção do personagem trágico com caráter semelhante ao público.

O problema de não levar tal asserção aristotélica exposta por Lessing em consideração é que a noção de *phobos* foi compreendida como terror e não como temor. O sentimento de terror é suscitado quando um personagem vil, e, portanto, de baixo

caráter, comete crimes extremamente cruéis. Tais crimes possuem como consequência um fado terrível que leva o espectador à compaixão.

Entretanto, segundo Lessing, o espectador não se identifica com o personagem, pois não se entende como tão vil, pois acredita não ser capaz de cometer tais crimes, apenas sente grande terror por ver que alguém poderia ser capaz de realizar tais ações.

Nessa concepção, a compaixão é suscitada a partir do destino que este personagem vil possui, pois, visto a crueldade de seus atos, o seu destino será cruel. Exatamente por este fato, não há a identificação entre espectador e personagem. Pois, apesar deste ser culpado e merecer tal destino, o espectador apenas se compadece por possuir um sentimento de humanidade, ou seja, o espectador se compadece daquele destino, não por que ele cometeria o mesmo crime, nem porque acha injusta a imputação recebida pelo personagem, mas por não desejar tal destino a nenhum ser humano.

Assim, segundo o poeta, a compaixão somente poderá ser suscitada no espectador se o personagem puder se assemelhar ao espectador, de modo que possa ocorrer a identificação entre público e obra de arte. Esta identificação ocorre quando se constrói um personagem que possua uma mediania de caráter: nem muito vil, nem extremamente virtuoso. Isto é necessário pois o espectador percebe que ele pode cometer o mesmo erro que o personagem, promovendo o sentimento de temor.

Assim como o espectador está sujeito ao mesmo erro, ele também pode sofrer as mesmas penas destinadas ao personagem. Esta relação de semelhança promove o sentimento de temor no espectador seguida pela compaixão advinda do fato do espectador se colocar na mesma situação do herói trágico.

“Por conseguinte, Aristóteles, também explica o temível e o compassível um pelo outro. É nos temível, diz ele, tudo o que, se tivesse acontecido a outro, ou devesse acontecer, despertaria a nossa compaixão: e consideramos digno de compaixão tudo o que temeríamos, se nos ameaçasse a nós próprios. Não basta, portanto, que o infeliz, pelo qual devemos sentir compaixão, não mereça a sua desventura, por mais que a tenha de algum modo atraído por qualquer debilidade; a sua atormentada inocência ou, mais ainda, a sua culpa paga com demasiada dureza, ficam perdidas para nós, ficam incapacitadas de excitar nossa compaixão, quando não vislumbramos a menor possibilidade de que os seus sofrimentos também a nós possam atingir. Porém, segundo Aristóteles, esta possibilidade surge e pode alcançar grande verossimilhança, quando o poeta não torna o infortunado pior do que nós costumamos ser, quando o deixa pensar e agir exatamente como nós, em suas condições, teríamos pensado e agido, ou ao menos julgamos que iríamos pensar e agir; [...]. Dessa

similitude, origina-se, segundo Aristóteles, o medo de que nosso destino possa vir a ser facilmente tão similar ao infeliz quando nós mesmos nos sentimos semelhantes a ele: e seria esse medo que leva à compaixão, por assim dizer, ao amadurecimento.”<sup>196</sup>

Segundo Lessing, o temor deve ser compreendido como algo semelhante à compaixão, de modo que ela deverá ser compreendida como uma modificação do temor. Visto desse modo, a compaixão pode se manifestar de diversas formas. Assim, amparado na “Retórica”, o poeta compreende a compaixão “como todas as paixões que são comunicadas por outrem”<sup>197</sup>.

Mas se a compaixão pode ser compreendida do mesmo modo que o temor, por que Aristóteles utiliza as duas palavras e não apenas uma? Lessing se debruçou sobre esta questão a partir da explicação do trecho aristotélico, no qual o estagirita aponta que são impróprias as ações na tragédia que não suscitam nem compaixão nem temor<sup>198</sup>.

Lessing aponta que a partícula “nem” pode ser utilizada de dois modos. Ela pode conotar que os termos, aos quais ela remete são coisas diferentes, de modo que, no caso supracitado a ação, não propiciou o surgimento nem do sentimento de compaixão e muito menos o de temor. Este sentido que a partícula possui é semelhante ao exemplo apontado por Lessing:

“Quando, por exemplo, dizemos de uma mulher que ela não é nem bonita nem espirituosa, queremos sem dúvida dizer que ficaríamos satisfeitos se ela fosse apenas uma das coisas; pois espírito e beleza são separáveis não só no pensamento, mas estão na realidade separados”<sup>199</sup>

Notamos, neste caso, que a partícula “nem” separa duas coisas distintas, solicitando ao agente da ação pelo menos uma das qualidades apontadas. Entretanto, segundo Lessing, a partícula “nem” também pode remeter a dois elementos inseparáveis, como no seguinte exemplo: “Este homem não crê nem no céu nem no inferno”<sup>200</sup>.

Nesta afirmação há uma correlação entre os dois termos que a partícula “nem” opera, na medida em que, se o homem acredita no céu, necessariamente, ele crê no inferno. Entendida desse modo, a partícula “nem” expressa a unificação de dois termos

<sup>196</sup> LESSING, G.E. **Dramaturgia de Hamburgo**. Trad. J. Guinsburg. In De Teatro e Literatura. São Paulo: Herder, 1964, 75 parte, p. 58-59.

<sup>197</sup> *Idem, ibidem*, p. 56.

<sup>198</sup> ARISTÓTELES. **Poética**. In Coleção Os Pensadores; tradução de Eudoro de Souza - São Paulo: Abril Cultural, 1973, p. 454 (1453a5).

<sup>199</sup> LESSING, G.E. *Op. Cit.*, 76 parte, p. 62.

<sup>200</sup> *Idem, ibidem*, p. 62.



que aparentemente são diferentes.

Desse mesmo modo, segundo o poeta, que deve ser entendido a relação entre os termos compaixão e medo, na qual um engloba o outro. Entretanto, a questão ainda não fora totalmente resolvida, pois se na noção de compaixão já está presente o temor, por que se faz necessário a utilização dos dois termos? Para resolver esta questão, Lessing ressalta a questão moral que deve ser intrínseca à tragédia.

O temor é o elemento que o espectador leva consigo ao terminar o espetáculo trágico. Assim que a obra é finalizada concomitantemente termina a compaixão, entretanto, o temor de que tal mal aconteça a ele acompanha o espectador. Assim, a tragédia acaba educando o espectador e transformando aquelas paixões suscitadas durante a tragédia em virtude.

Pelo que apresentamos até aqui, Lessing quer apontar a importância de se compreender a *katharsis* aristotélica a partir dos sentimentos que são suscitados no próprio espectador. Desse modo, ele se contrapõe à concepção de que a *katharsis* é a purificação das paixões representadas. Esta interpretação advém de um problema de tradução dos termos (*ton toiuton pathematon*), os quais são traduzidos como “paixões despertadas”, quando, segundo o poeta, deveriam ser traduzidas por “destas e semelhantes”.

A intenção de Lessing é mostrar que a identificação do espectador se manifesta nele próprio, de modo que ao traduzir tais termos por “paixões representadas”, o objeto de purificação é aquilo que fora representado e não o espectador, no qual é suscitado as paixões de compaixão e temor.

Lessing mostra que o termo utilizado por Aristóteles é *toiuton* que significa “destas e semelhantes”, referindo-se deste modo às paixões de compaixão e temor. O erro dos intérpretes foi traduzir o termo mencionado como se fosse *touton*, daí apenas “destas”.

A mudança que Lessing opera ao traduzir o termo *toiuton* por “destas e semelhantes” é que ao conceber que este termo remete às paixões de compaixão e temor, ele amplia a concepção de compaixão, inserindo nela todas as formas de paixões que se relacionam com o temor e a compaixão, como por exemplo, os sentimentos filantrópicos e os de terror.

Notamos, portanto, que os estudos de Lessing abrem a porta para uma nova dimensão da *katharsis* aristotélica, a partir de um estudo filológico interpretativo da “Poética” amparado na “Retórica. Sua interpretação fora e é muito utilizada, se

consagrando como uma grande interpretação do texto aristotélico, que influenciará diversos estetas e poetas. Entretanto, possuirá alguns críticos importantes acerca da moralização da arte que tal interpretação possui, como por exemplo, Goethe e Bernays.

### **Goethe e a crítica à concepção moralista da tragédia**

Enquanto Lessing aponta para uma concepção moralista da tragédia, Goethe, por sua vez, caminha em direção oposta acerca da *katharsis*. Ao entrar na discussão sobre o tão polêmico termo aristotélico, Goethe afirma que a *katharsis* não se relaciona a um ensino moral que o espectador recebe, mas, apenas, como mais um elemento da tragédia. Desse modo, Goethe conceberá a *katharsis* como o equilíbrio [*Auslegung*] responsável por reconciliar as paixões inspiradas no drama.

É importante notar que essa reconciliação não remete ao espectador, mas ao drama, exemplo disso apontado pelo grande poeta alemão é a trilogia de Sófocles, na qual “Édipo em Colono” tem como característica principal equilibrar e reconciliar todas as paixões suscitadas em “Édipo Rei”. Assim, enquanto em “Édipo Rei”, o herói trágico aparece como o responsável pela peste que Tebas é atingida, em “Édipo em Colono”, ele aparece como aquele que resolverá o grande conflito existente entre seus filhos.

A concepção catártica apresentada por Goethe tem como pressuposto a leitura da *katharsis*, exposta na “Poética”, a partir de sua coadunação com a “Política”. Neste texto, o estagirita afirma ao dividir as formas musicais, que a música não deve ser utilizada apenas para a educação, mas também para a *katharsis*.<sup>201</sup>

Percebemos aqui, que a *katharsis* pode ser compreendida por um viés de oposição à educação, o que desqualifica a concepção de Lessing, a qual pretende que o espectador engendre ao final da tragédia alguma virtude moral a partir do medo. Ou seja, a tragédia produzirá o medo que ele carregará consigo de que o mesmo fado que ocorreu ao personagem possa acontecer consigo.

Esse medo nada mais é que o ensinamento que a tragédia passa ao espectador, de modo que tal conhecimento será utilizado como ferramenta para que suas atitudes sejam melhor ponderadas e o indivíduo não caia em vício.

Notamos que a interpretação educativa da *katharsis* se coaduna com a concepção de Lessing que tem como consequência um melhoramento moral do

---

<sup>201</sup> ARISTÓTELES. *Política*. Trad. de Antonio C. Amaral e Carlos de C. Gomes. Lisboa: Vega, 1998, 11341b35-38.

espectador, no entanto, Goethe apresenta uma nova interpretação que se opõe a uma moralidade educativa da *katharsis*.

Assim, Goethe afirma que a música assim como as outras artes não possui capacidade de atuar sobre a moral, as únicas capazes de atuar sobre esta área são a filosofia e a religião. A arte é apenas capaz do “abrandamento de sentimentos rudes”<sup>202</sup>.

Ao conceber a arte deste modo, Goethe retira o elemento teleológico da tragédia, ela não tem mais como fim um melhoramento da virtude do espectador, que era propiciada pela identificação entre público e personagem. Assim, a *katharsis* perde o seu valor moral. Agora, a *katharsis* não pode ser compreendida como um elemento ético moral, mas apenas como uma constituinte da poesia que intenta dar completude na construção da tragédia.

Goethe conclui, desta maneira, apontando que a *katharsis* não pode ser compreendida como um elemento ético moral, mas apenas como uma constituinte da poesia que intenta dar completude na construção da tragédia. Assim, aquele elemento moral que transforma as paixões em virtude presente na concepção de Lessing é retirado. Visto que a *katharsis* refere-se somente à ação e não ao espectador, este não leva o medo consigo como um aprendizado que o ajudará na escolha de suas ações. Desse modo, a tragédia para Goethe é entendida apenas como um fenômeno estético, “não a arte pela arte, mas sim a que corresponde ao procedimento morfológico, que compreende as mais altas atividades humanas como alegoria, ou mais exatamente, como outra forma de atividade da natureza.”<sup>203</sup>

O escritor de “Fausto” não fora o único que interpretou a “Poética” a partir da “Política”, um filólogo da mesma corrente que Nietzsche também escrutinou o texto sobre a arte do estagirita do mesmo modo. Apesar de criticar a forma que Goethe se debruçou sobre a questão, Bernays o elogia pela forma que pensou a tragédia.

### **Bernays e a noção de *Entladung***

Bernays, assim como Goethe, encontra seu ponto de partida para discutir a questão da *katharsis* na “Política” de Aristóteles. Ele quer apontar uma nova concepção

---

<sup>202</sup> GOETHE, J.W. **Suplemento à Poética de Aristóteles**. Trad. de Olliver Tolle. In *Trans/Form/Ação*, v. 23 - São Paulo, 2000, p. 125.

<sup>203</sup> KOMMERELL, M. **Lessing y Aristóteles: Investigación acerca de la teoría de la tragedia**. Madrid: Visor, 1990, p. 77.

da *katharsis* que caminha para o lado contrário da interpretação proposta por Lessing. Desse modo, ele inicia seu texto afrontando diretamente a concepção do poeta.

Bernays atacará os fundamentos da concepção moralizante da tragédia a partir da tradução que Lessing propõe das últimas seis palavras do trecho da “Poética” que remete à *katharsis*. Desse modo, a primeira questão que ele tratará diz respeito a tradução do termo tão defendido pelo dramaturgo: “*toiuton*”.

Segundo o filólogo, Lessing ao traduzir a noção de *toiuton* como “estas e semelhantes” impõe a Aristóteles uma definição vaga do que seria as paixões suscitadas pela tragédia. Esse vazio é tão grande que, para Bernays, a tradução de Lessing é semelhante à noção de *etcetera*. Ao compreender deste modo, Bernays mostra que *toiuton* é entendido como qualquer coisa semelhante às paixões suscitadas.

O problema existente aqui é que ao definir um conceito de maneira tão ampla, ao invés de delimitar o espaço de compreensão, abre espaço para um leque muito maior de interpretações. O conceito acima expresso a partir do *etcetera* aponta para uma amplitude de definições que contraria a própria delimitação que a concepção de conceito exige. Assim, a noção de *etcetera*, ou seja, “entre outros” não expõe claramente a quais afecções o conceito de *katharsis* está submetido.

Segundo Bernays, esta tradução pode ser questionada pelo próprio texto aristotélico. Quando Lessing traduz *toiuton* por “tais e semelhantes” tem como pressuposto apresentar que há diversos modos de compaixão e temor. No entanto, o estagirita ao discutir as ações de medo e piedade afirma que “o poeta deve procurar apenas o prazer inerente à compaixão e ao terror, provocados pela imitação”<sup>204</sup>. Assim, seguindo a interpretação de Bernays de Aristóteles, o que o poeta deve procurar imitar não é uma emoção semelhante ao medo e a compaixão, mas a emoção que é intrínseca a esses elementos, o próprio medo e a compaixão.

Portanto, a escolha de tradução de Lessing não é permitida pelo texto aristotélico, pois contraria a concepção do estagirita. Além disso, continua Bernays, com a tradução proposta pelo poeta, são introduzidos termos que o texto aristotélico não possui, como o aditivo “e”, que, segundo Bernays, inexistente. Para que a tradução fosse aceita o estagirita deveria ter escrito da seguinte forma: “*tauta kai toiauta*”, contudo, a expressão mais utilizada pelo filósofo é “*tauta kai hossa toiauta*”.

A argumentação de Bernays caminha para a destruição da concepção Lessing, de modo que ele apresentará mais um erro do dramaturgo referente à tradução de

---

<sup>204</sup> ARISTÓTELES. **Poética**. In Coleção Os Pensadores; tradução de Eudoro de Souza - São Paulo: Abril Cultural, 1973, p. 455 (1453b8-13).

*toiuton*. O filólogo mostra que tal termo não pode ser traduzido como “tais e semelhantes”, na medida em que *toiuton* está realizando a função de pronome relativo, assim, ele apenas retoma o substantivo anterior, substituindo-o. Dessa maneira, ele não adiciona nada aos termos compaixão e medo, apenas os retoma, sendo utilizado da mesma maneira que o pronome latino *talis*. Isto acontece pois o termo em questão vem acompanhado do artigo que dá a função pronominal.

Portando, segundo Bernays, quando Aristóteles escreve *tôn toiouton pathematon*, ele quer dizer *eleetikon kai phobetikôn pathematon*, ou seja, o termo *toiuton* tem apenas a função de substituir os termos *eleou* e *phobou*. Deste modo, ele não os amplia, como Lessing aponta ao traduzir *toiuton* por “tais e semelhantes”.

Caso essa tradução fosse aceita, segundo Bernays, acarretaria uma contradição no próprio texto aristotélico, segundo o qual, o poeta trágico deve produzir, pela imitação, o prazer a partir do medo e da piedade (1453b12). Assim, o prazer é proveniente das paixões de medo e piedade, ou seja, o prazer trágico advém de paixões muito bem definidas, não sobrando espaço para emoções semelhantes. Portanto, aponta Bernays, Lessing ao traduzir *toiuton* com um termo semelhante ao *etcetera*, impõe uma maior amplitude conceitual que o termo comporta, ou seja, ele aponta que o prazer advém da piedade e do medo e de afecções semelhantes, que são imprecisas. Esta noção intenta incluir os sentimentos de tristeza, paixão, filantropia, amor e ódio, que retiram a concisão do conceito.

Visto os problemas filológicos da concepção de Lessing, Bernays aponta uma nova compreensão da *katharsis* aristotélica, pautada no seguinte trecho da “Política”:

“Nesse sentido, admitimos a distinção das melodias de acordo com o estabelecido por determinados filósofos, que as dividiram em éticas, práticas e entusiásticas, atribuindo a cada um destes níveis uma natureza específica da harmonia. Por outro lado entendemos que a música não deve ser aprendida apenas porque promove uma disposição benéfica, mas sim muitas; na verdade, o seu uso refere-se não só à prática educativa como à catarse; quando tratarmos da “Poética” explicaremos com mais clareza o que entendemos por catarse que aqui empregamos de modo simples. Em terceiro lugar, a música deve ser cultivada não só com intuítos lúdicos, mas também em vista da descontração e do descanso, após um período de esforço. É evidente, pois, que se devem usar todas as harmonias, mas nem todas da mesma forma: as éticas para a educação; as práticas e entusiastas para as que se destinam ao ouvido e são executada por outros. Com efeito, as emoções que provocam uma afecção forte em certas almas ocorrem em todas elas, mas com maior ou menor intensidade; assim sucede com a piedade, o temor e o entusiasmo. Aliás, há quem se deixe influenciar sobretudo por esta última emoção.

É o que verificamos na música sagrada, quando alguém afetado por melodias que arrebatam a alma, recupera a serenidade, como se estivesse sob efeito de um remédio ou da catarse. Estas mesmas emoções tem necessariamente que afetar não só os que se encontram dominados pela piedade e pelo temor, ou por qualquer paixão em geral, mas também os restantes, na medida em que se deixarem dominar por estes últimos sentimentos. Ora, em todos eles será provocada uma determinada purificação e alívio, acompanhada de prazer. De modo similar, também as melodias purificadoras incutem nos homens um contentamento sem mácula. É precisamente com essas harmonias e melodias que os músicos de palco devem competir nos concursos. E como o público se divide em duas classes de ouvintes, a saber, os de condição livre e educada, e os de condição vulgar (da qual fazem parte trabalhadores manuais e os não qualificados, e outros que tais), também a estes últimos devem ser proporcionados concursos espetáculos, pois é devido à corrupção das harmonias (especialmente as de tom dissonantes) que as suas almas se encontram desviadas da índole natural. Como o prazer é dado a cada um conforme a sua natureza, deve ser permitido aos concorrentes usar tal espécie de música nos espetáculos onde atuam.”<sup>205</sup>

Um dos primeiros pontos que notamos neste trecho, em comparação com a *Poética*, é a diferenciação existente nos tipos de música, as quais podem ser éticas, práticas ou entusiásticas. Este último termo utilizado por Aristóteles será o pressuposto fundamental para a teoria catártica de Bernays.

Logo em seguida, Aristóteles afirma que a música não abrange apenas o campo educativo e prático, mas também o referente à *katharsis*. Este ponto parece fundamental para a crítica de Bernays a Lessing, ao diferenciar o campo ético e prático do da *katharsis*, o estagirita parece retirar a moralidade da *katharsis* existente na interpretação lessinguiana. Esta asserção aristotélica ainda remete diretamente à discussão da *katharsis* que será realizada em outro lugar, notadamente, a “*Poética*”, de modo que recrudescer a concepção de Bernays.

Prosseguindo no texto, Aristóteles afirma que a música não possui apenas uma finalidade lúdica, mas também um caráter de descontração e alívio após esforço, de modo que as melodias responsáveis para a realização desse *telos* serão as entusiásticas. Essas músicas produzirão sentimentos de temor, piedade e entusiasmo. Inclusive, o último sentimento que terá maior preponderância nas músicas sagradas.

Notamos que as músicas entusiásticas são responsáveis por suscitar os sentimentos não educativos, aqueles que aliviam a alma. Visto que a *katharsis* já fora apontada como algo que não remete nem à ética, nem à prática, ela somente pode ser entendida a partir da noção de entusiasmo.

---

<sup>205</sup> ARISTÓTELES. *Política*. Trad. de Antonio C. Amaral e Carlos de C. Gomes. Lisboa: Vega, 1998, p. 589-591 (1341b32- 1342a27).

Ainda adiciona Aristóteles, que as músicas devem ser feitas para todos os públicos e sem a intenção de educá-los, mas apenas aliviá-los.

Portanto, notamos que a *katharsis* não possui uma concepção apenas educativa, como propõe Lessing. A educação é um dos seus benefícios, mas não necessária.

Desse modo, a identificação entre público e personagem não se dá a partir da imitação de um ser de caráter mediano que assemelha ao espectador. A tragédia não possuía como característica principal prover um conhecimento virtuoso ao espectador, como pretendia o dramaturgo. A tragédia, compreendida a partir da música, tinha como fim provocar prazer no espectador independente do caráter que ele possui, seja superior ou inferior.

Assim, notamos que a tragédia não deve possuir um caráter moral, ela deve ser compreendida como um elemento para relaxamento. É nesse ponto que Bernays quer sublinhar ao propor sua interpretação da “Poética”, ressaltando o papel da música entusiástica, que é entendida pelo estagirita como a responsável em florescer, o temor, a piedade e o entusiasmo.

Como exemplo, nota-se o frenesi que a música sagrada produz no homem arrebatando a alma, e, por sua vez, provocando a cura médica e a *katharsis*. Esse alívio prazeroso pode ser provocado em qualquer um que se coloque diante do espetáculo trágico. Os pontos importantes nesta interpretação da “Poética” a partir da “Política” estão na exaltação da música como modelo de arte para atingir a *katharsis*, a noção de entusiasmo como um novo sentimento despertado pela música e a concepção de cura trágica. Esse entusiasmo será entendido por Bernays como semelhante ao *ecstase*, como o sentimento pelo qual o indivíduo é afetado e necessita da cura, a saber a *katharsis*.

Ao dar proeminência à música, Bernays propõe uma interpretação da “Poética” que não se coaduna com as leituras anteriores deste texto. Na frase mais famosa da “Poética”, na qual Aristóteles expõe a finalidade da tragédia, esta é apontada como forma de arte expressa em linguagem ornamentada. Esta linguagem ornamentada fora interpretada pela maioria dos comentadores como uma linguagem textual. Por sua vez, Bernays, ao ver a relação entre a *katharsis* e música apresentada na “Política”, concebe tal linguagem a partir de um pressuposto musical, no qual tais ornamentos serão compreendidos como o ritmo e a canção acrescentada. Desse modo, as espécies que aparecem separadamente serão concebidas como partes musicais, como em versos ou instrumentais.

Notamos aqui a reviravolta operada por Bernays nas discussões acerca da

concepção da *katharsis*. Esta mudança é realizada a partir da retirada da preponderância da poesia escrita em favor da música.

A partir desta concepção de ornamento que retira a moralidade da arte podemos encontrar uma contraposição fundamentada no trecho em que Aristóteles aponta a tragédia como a imitação de ação séria (*spoudaios*), a qual pode ser interpretada como uma ação que possui um valor moral. Entretanto, Bernays aponta que *spoudaios* deva ser entendido como uma oposição ao ridículo (*geloios*), implicando não um fim moral à tragédia mas a sua oposição em relação à comédia.

Ao retirar o caráter moral da tragédia, Bernays impõe um pressuposto médico, desse modo, a *katharsis* funciona como se fosse uma cura: o *ecstase* ou o entusiasmo provocado pelas paixões volta à calma através das canções orgiásticas, assim como a doença volta à saúde por meio do tratamento médico<sup>206</sup>. A *katharsis* é entendida como uma cura das emoções suscitadas, recebendo assim um caráter de alívio patológico.

Entendendo a *katharsis* desse modo, o indivíduo perante a tragédia, ao ouvir a canção trágica entra em um *ecstase* arrebatador, ele se entusiasma com aquelas emoções que se afloram, seguido a isto, é necessário voltar ao estado de calma, no qual é acometido por uma cura catártica de tais emoções.

A noção patológica exposta por Bernays é melhor explicitada a partir de uma correção realizada pelo filólogo da tradução lessinguiana da “Poética”.

Ainda explicando os últimos termos do famoso trecho da “Poética”, Bernays mostra a confusão realizada por Lessing do termo *pathematon*. Lessing, ao traduzir *pathematon* por emoções, não considerou a diferenciação existente entre *pathos* e *pathema*, de modo que o primeiro deve ser entendido como uma emoção e o segundo como uma disposição.

Lessing compreendeu *pathematon* como uma emoção, a paixão presente no espectador que seria despertada. Por sua vez, seguindo a leitura de Bernays, tal termo deve ser compreendido como uma disposição, uma inclinação a uma certa emoção. Isto não quer dizer que o espectador já possui a emoção, mas que ele vai ver o espetáculo disposto a sentir emoções. Desse modo, a *katharsis* deve ser entendida como uma descarga [*Entladung*] de emoções, as quais serão produzidas durante o espetáculo. Entendido desse modo, Bernays proporá uma nova tradução do famoso trecho da “Poética”, a saber: “por (provocar) compaixão e temor a tragédia alcança uma descarga

---

<sup>206</sup> BERNAYS, J. *Aristotle on the Effect of Tragedy*. Transl. by Jonathan and Jennifer Barnes. In *Articles on Aristotle 4. Psychology and Aesthetics*. London: Duckworth, 1979, p. 162.



aliviante de tais afecções mentais (piedosas e temerosas)”<sup>207</sup>.

Ao analisar a concepção proposta pro Bernays da *katharsis* aristotélica, notamos que o sua teoria é engendrada a partir de uma contraposição clara à concepção de Lessing. Bernays tem o dramaturgo como seu principal opositor, de modo que constrói uma crítica pautada na desvinculação da moral da arte trágica.

É nesse ponto que vemos a principal ressonância de seu pensamento na metafísica do artista nietzschiana, contudo a influência no jovem professor da Basileia não ficou restrita a isto, mas também na utilização de grande parte da interpretação de Bernays.

### **Nietzsche e Bernays**

Bernays teve uma grande influência no pensamento de Nietzsche, não é necessário se aprofundar muito nos fragmentos do jovem filólogo para perceber a importância do filólogo na construção da metafísica do artista.

Somente no período de amadurecimento do pensamento trágico de Nietzsche o texto que tratamos fora emprestado duas vezes na biblioteca da Basileia, o que demonstra o seu interesse pelo pensamento de Bernays<sup>208</sup>. Além disso, nota-se em diversos fragmentos a menção de Bernays.

No fragmento 3 [38], Nietzsche parece rascunhar os títulos de cada seção de um livro a ser publicado acerca da tragédia, nele Nietzsche aponta que para explicar a relação antitética existente entre sofrer e atuar é necessário recorrer à definição aristotélica a partir de Bernays. O jovem filólogo é bem claro em apontar que tal relação antitética é correlata à contraposição entre o drama antigo e moderno. Como vimos, Nietzsche recorre a Bernays para tentar explicar a relação trágica a partir do sofrimento, do *pathos*, evidenciando o fundamento trágico nietzschiano como uma clara influência de Bernays.

É importante salientar, que este fragmento faz parte do mesmo conjunto de fragmentos, nos quais Nietzsche utiliza pela primeira vez o termo Uno Primordial 3 [29]. Em um outro fragmento próximo, Nietzsche concebe a tragédia como um remédio contra o dionisíaco 3 [32]. Já no fragmento seguinte, o filólogo compreende a cura

---

<sup>207</sup> BERNAYS, J. *Op. Cit.* p. 165.

<sup>208</sup> BROBJER, T.H. *Nietzsche's Philosophical Context: an intellectual biography*. Illinois: Press, 2008, p. 198-200.

trágica como o desejo pela aparência 3 [33]. Assim, percebemos que a influência de Bernays está diretamente relacionada com a construção da metafísica do artista nietzschiana. E muito mais do que isso, Bernays faz parte de uma influência direta da própria interpretação do texto aristotélico.

Esta influência é notada na própria concepção trágica nietzschiana, não é difícil perceber que a noção de *ecstase* apresentada por Nietzsche se coaduna diretamente com a noção bernaysiana, na qual o *ecstase* nada mais é que o entusiasmo, aquele sentimento de entrega que o indivíduo possui ao se defrontar com o frenesi sagrado religioso. Para tornar isto mais claro, tomaremos novamente uma parte da citação da “Política” que já citamos anteriormente:

“Com efeito, as emoções que provocam uma afecção forte em certas almas ocorrem em todas elas, mas com maior ou menor intensidade; assim sucede com a piedade, o temor e o entusiasmo. Aliás, há quem se deixe influenciar sobretudo por esta última emoção. É o que verificamos na música sagrada, quando alguém afetado por melodias que arrebatam a alma, recupera a serenidade, como se estivesse sob efeito de um remédio ou da catarse.”

Neste trecho notamos que o entusiasmo é a emoção que mais influencia o homem a partir da música, ele arrebatando completamente a alma do ouvinte. Este estado é traduzido por Bernays como *ecstase*, exatamente do mesmo modo que Nietzsche compreende um sentimento tão forte que arrebatando completamente o indivíduo. Este estado necessita de um alívio desta alma, que o indivíduo recupere a serenidade, a qual somente é possível por meio da cura a partir da *katharsis*.

Ao relacionar com a concepção trágica nietzschiana, notamos uma semelhança extremamente forte. Este entusiasmo nada mais é que o estado em que o mundo da aparência é derrubado, e o homem é possuído pelo impulso dionisíaco, completamente entregue ao mundo da vontade. O homem é arrebatado de tal modo por todo o terror do mundo, que necessita de algo que o traga de volta para o mundo da aparência, que torne belo todo aquele terror vivenciado. Neste instante é operada a cura pela aparência e aqueles sentimentos são descarregados.

Notamos aqui que Nietzsche se apropria completamente da concepção de Bernays para construir sua metafísica do artista, de modo que se alia a uma corrente filológica que tem como principal oponente a filologia de Lessing.

Não é a toa que a interpretação da “Poética” construída por Bernays é

engendrada como um confronto direto, a todo momento, da teoria de Lessing. O filólogo quer destruir peremptoriamente a concepção moralista abordada pelo representante do drama burguês alemão.

É a partir deste ponto de vista que Nietzsche se insere na discussão filológica acerca da *katharsis*, de modo que constrói o “Nascimento da Tragédia”, como a crítica a Lessing. Isto é mostrado na maneira como Nietzsche remete ao dramaturgo,

Nas “Preleções” dedicadas à tragédia de Sófocles, Nietzsche realiza um escrutínio das concepções modernas da tragédia. Como vimos, nesta investigação ele procura mostrar a preconização da ação em relação à música, contrapondo autores como Corneille e Lessing.

O jovem filólogo cita apenas uma vez Corneille, apontando que ele se apropriou de forma erudita do palco francês, sem entrar em grandes detalhes. Por sua vez, Lessing é citado seis vezes nas aulas, sendo o antagonista mais mencionado por Nietzsche. O momento em que Nietzsche mais se prende no pensamento do dramaturgo circunscreve-se na discussão acerca da sabedoria de Ésquilo e Sófocles, na qual o jovem filólogo aponta que o dramaturgo não considera Ésquilo como um mestre, na medida em que ele engendra suas tragédias instintivamente. Ao passo que, Sófocles possui o conhecimento daquilo que produz.

Ao nos depararmos com o “Nascimento da tragédia”, notamos a crítica a três autores, a saber, Gervinus, Otto Jahn e Lessing. Contudo, apenas Lessing é tratado de maneira mais enfática. Lessing aparece duas vezes no “Nascimento da Tragédia”. Na seção onze, quando Nietzsche apresenta um dos espectadores de Eurípides, o Eurípides pensador. O Poeta pensador é entendido como o responsável pela reprodução da racionalidade na arte, de modo que Eurípides possui a mesma importância que Lessing. Nietzsche aponta com grande veemência a importância de Lessing na modernidade, além de apontá-lo como o responsável pelo menosprezo do instinto na arte, neste mesmo período.

Já na seção quinze, na qual Nietzsche apresenta Sócrates como o fundador da cultura racionalista e produtor do homem teórico, Lessing é apresentado como o homem teórico por excelência que não intenta buscar o verdadeiro fundamento da arte, mas apenas o conhecimento:

“Lessing, o mais honrado dos homens teóricos, atreveu-se a declarar que lhe importava mais a busca da verdade do que a verdade mesma: com o que ficou descoberto o segredo fundamental da ciência, para

espanto, sim para desgosto dos cientistas. Agora, junto a esse conhecimento isolado ergue-se por certo, com excesso de honradez, se não de petulância, uma profunda *representação ilusória*, que veio ao mundo pela primeira vez na pessoa de Sócrates – aquela inabalável fé de que o pensar, pelo fio condutor da causalidade, atinge até os abismos mais profundos do ser e que o pensar está em condições, não só de conhecê-lo, mas inclusive de *corrigi-lo*. Essa sublime ilusão metafísica é aditada como instinto à ciência, e a conduz sempre de novo a seus limites, onde ela tem de transmutar-se em *arte*, que é o *objetivo propriamente visado por esse mecanismo*.<sup>209</sup>

Notamos que Lessing não é esquecido por Nietzsche, apesar de aparecer poucas vezes em seu primeiro livro, a forma como o dramaturgo é descrito demonstra a crítica que Nietzsche realiza. O jovem filólogo vê em Lessing a representação de Eurípides e Sócrates na modernidade.

Visto a importância que Eurípides e Sócrates possuem em relação ao fenecimento da tragédia e, conseqüentemente, a cultura grega, ao nomear Lessing como semelhante aqueles personagens, Nietzsche responsabiliza o dramaturgo como o principal insuflador daquela cultura racionalista na modernidade.

O jovem filólogo parece intensificar sua crítica a Lessing quando encontra nele sozinho o poeta pensador e o filósofo, no dramaturgo estão reunidas todas as deficiências existentes em Eurípides e Sócrates. Ademais, enquanto Eurípides pretendia tornar o *pathos* mais compreensível, Lessing se preocupa em tornar a ação mais clara possível.

Aqui vemos a importância da crítica à *katharsis* como purificação, Lessing não se debruçou sobre o mundo obscuro da arte, mas sobre a “Poética”, a qual somente se preocupou com a ação trágica. Aristóteles como um dos discípulos de Platão não se preocupou com o fundo obscuro, afinal não é a toa que ele é o criador da lógica, a própria pureza da abstração racional.

Lessing é o alvo principal de Nietzsche pois ele é o grande representante da cultura moderna da racionalidade e da clareza. Um dos comentadores que escrutinou de maneira extremamente minuciosa a *katharsis* aristotélica, de tal modo que é citado por grandes pensadores como August Schlegel, Schelling, Hegel, Schopenhauer, Goethe, Schiller, entre outros.

Percebemos assim, que Nietzsche, ao citar Lessing de maneira tão crítica, apresenta a qual leitura filológica está filiado, como aponta muito bem Crescenzi, a saber, a concepção de Bernays, Wartenburg e Goethe, na qual a tragédia possui um valor

---

<sup>209</sup> NIETZSCHE, F. NT/GT, §15p. 90-91.

estético e não moral<sup>210</sup>. Além disso, apresenta ao leitor leigo o que é a corrente racionalista socrática que Nietzsche tanto critica.

A questão que permanece é: por que o professor da Basileia não esmiúça o pensamento de Lessing, já que ele é o seu principal alvo? E, além disso, quem são os outros eruditos?

Acreditamos que esta lacuna de Nietzsche, em relação aos autores modernos que critica e a utilização de Lessing como o autor moderno erudito, se relaciona com sua própria teoria metafísica.

Como vimos, Nietzsche compreende o mundo como uma emanção do Uno Primordial, o qual nós percebemos a partir das afecções da vontade. Ao ter acesso à vontade, a partir do princípio de individuação possuímos uma concepção fragmentada do mundo. A maneira menos fragmentada que possuímos do mundo é proveniente da música, ou seja, a vivência no mundo da música.

A partir desta perspectiva, Nietzsche apresenta a impossibilidade de se conhecer o Uno Primordial. Mas qual é a relação entre a metafísica do artista e as menções que Nietzsche realiza a Lessing?

Visto que somos apenas emanções do Uno Primordial e temos acesso ao mundo de modo fragmentário, não parece fazer sentido, para Nietzsche, criticar cada parte desse mundo, ou seja, Nietzsche não pode criticar cada pensador que possui a racionalidade como pressuposto.

Assim como na tragédia grega pode ser notada o momento *sine qua non* de redenção do Uno Primordial, e a tragédia grega não deixa de ser um evento entre outros, mas que possuiu uma grande representatividade. Sócrates também aparece como uma figura de grande importância ao pregar a razão como o fundamento a partir do qual a vida deve ser elaborada.

Esses modelos não parecem serem os únicos que apresentam tais concepções, são apenas representações do Uno Primordial que aparecem de maneira mais veemente. Desse modo, Nietzsche precisa procurar o Sócrates moderno que represente o racional erudito, assim como os trágicos modernos.

Lessing é o representante ideal da concepção socrática-estética, é por isto que Nietzsche o cita várias vezes em seu texto e o toma como o grande modelo da arte moderna. Assim, Nietzsche não necessita perscrutar e mostrar os erros de cada dramaturgo moderno, mas apenas mostrar sua metafísica e a partir dela criticar os

---

<sup>210</sup> Cf. CRESCENZI, Lucas. **Filologia e classicismo alemão: Nietzsche como leitor de Paul Graf Yorck von Wartenburg**. Trad. de Ernani Chaves. In Estudos Nietzsche, v. 1, n. 2 - Curitiba: 2010.

eruditos da modernidade, os Sócrates e os Eurípides que andam pelos teatros.

## Considerações finais

O intuito deste trabalho foi a realização de uma genealogia da noção de trágico nietzschiano, apresentando como se engendra a noção de *Entladung* no pensamento de Nietzsche. Este percurso teve como pretensão mostrar que o desenvolvimento da metafísica do artista nietzschiana se realiza ao lado de um recrudescimento da crítica aos modernos, ou melhor, a uma oposição à concepção racionalista da tragédia.

Para realizar este trabalho, nos debruçamos sobre os textos principais do jovem Nietzsche, tentando compreendê-los a partir da ajuda de fragmentos e de pensadores que influenciaram o pensamento de Nietzsche.

Mostramos que há alguns pensadores que aparecem como fundamentais para a compreensão de Nietzsche, como Schopenhauer, Wagner e Hartmann. Além destas influências apontamos com quem Nietzsche dialoga em suas críticas à moralidade na arte. A partir da interpretação de Nietzsche acerca de Aristóteles, o filósofo deixa claro sua crítica a pensadores como Lessing.

O primeiro capítulo mostra que a concepção trágica nietzschiana é construída tendo como interlocutor as concepções moralistas da tragédia, que possuem como pressuposto entender a tragédia grega apenas a partir de escritos, quando na verdade esta arte é composta de diversos elementos que se conjugam. Esta união de elementos nada mais são que a transposição da canção lírica nas diversas formas de arte, formando um organismo, a tragédia. Somente a partir desta união torna-se possível o sentimento trágico, o estado de *ecstase*.

O erro dos modernos foi acreditar que a compreensão do que foi o espetáculo trágico advém apenas da leitura dos mitos trágicos e da principal obra acerca da tragédia, a “Poética” de Aristóteles, não procurando entender os outros elementos que compunham a tragédia. Desse modo, os modernos acabaram não concebendo o fundo obscuro que subjaz à tragédia, a vontade.

Este erro cometido pelos modernos possui sua origem na crença de que todo o conhecimento pode ser alcançado a partir de um viés racional, que tem como seu principal representante na Antiguidade, Sócrates, e no período moderno, Lessing.

No segundo capítulo apresentamos como Nietzsche se contrapõe às interpretações modernas da Poética aristotélica a partir do escrutínio da crítica à concepção de *hamartia* como erro moral, disposto em suas preleções “Introdução à

Tragédia de Sófocles”. Nesta concepção a arte deve ser engendrada para ensinar alguma regra moral, se desviando, segundo Nietzsche, do espectro estético da obra de arte. Em seguida, mostramos como Nietzsche constrói sua concepção metafísica do trágico no texto “A visão Dionisiaca do Mundo”.

Neste texto, o jovem filólogo apresenta uma nova concepção trágica, na qual *ecstase* perde seu estatuto de identidade com a vontade e é entendido apenas como aparência da vontade. Assim, a vontade que antes pudera ser almejada, se distancia do devir, não sendo mais apreensível ao conhecimento. Para fundamentar tal concepção Nietzsche insere os impulsos de Apolo e Dionísio, os quais são considerados como aparências da vontade. Este que aparece de maneira mais geral e aquele como representação do dionisiaco.

Mostramos assim, que Nietzsche muda seu estatuto metafísico, o distanciando cada vez mais de Schopenhauer. Com essa mudança a noção trágica não estará mais circunscrita ao conceito de *ecstase*, mas sim à concepção de *Entladung*.

Notamos, neste capítulo, que Nietzsche conforme vai desenvolvendo sua metafísica do artista, acirra cada vez mais sua crítica não só aos modernos mas também às suas grandes influências, como Schopenhauer. A crítica aos modernos se volta não às noções de *eleos* e *phobos*, mas ao fundamento principal que baseia tais noções nas interpretações dos modernos, a saber, a noção de *hamartia*.

Um ponto que deveria ser melhor escrutinado neste trabalho remete à noção de símbolo empregada por Nietzsche na constituição de sua metafísica, principalmente no que concerne à formação da linguagem. Este tema, apesar de ser extremamente importante para a compreensão da metafísica da tragédia, não fora trabalhado de maneira persistente neste trabalho.<sup>211</sup>

No terceiro capítulo expomos a concepção de trágico apresentada por Nietzsche em seu primeiro livro, “O Nascimento da Tragédia”. Neste texto, Nietzsche incorpora um novo termo à sua concepção trágica. O jovem filólogo apresenta a noção de Uno Primordial, a qual normalmente é confundida com a noção de vontade, também exposta no “Nascimento da Tragédia”. Assim, expomos como Nietzsche apresenta tal conceito em alguns dos seus fragmentos póstumos, principalmente o 12[1], também

---

<sup>211</sup> Alguns trabalhos que podem ser bastante úteis para esclarecer esta discussão são TORRES FILHO, R. R. “O simbólico em Schelling”. In: \_\_\_\_\_. Ensaios de Filosofia Ilustrada. São Paulo: Iluminuras, 2004. CAVALCANTI, Anna H. **Símbolo e Alegoria: a gênese da concepção da linguagem em Nietzsche**. São Paulo: Annablume; Fapesp. Rio de Janeiro: DAAD, 2005 e ARALDI, Cladimir Luís. **As criações do gênio: Ambivalências da "metafísica da arte" nietzschiana**. *Kriterion* [online]. 2009, vol.50, n.119, pp.115-136. Disponível em: <[http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0100-512X2009000100006&lng=en&nrm=iso](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0100-512X2009000100006&lng=en&nrm=iso)>.



como conhecido pelo título “Música e Palavra”.

Mostramos que o Uno Primordial é concebido por Nietzsche como elemento fundador do mundo, ocupando o lugar da vontade, de modo que ela agora é considerada como proveniente do mundo do devir. Assim, expomos como Nietzsche apresenta sua nova concepção metafísica e quais as dessemelhanças em relação à sua concepção anterior ao seu primeiro livro.

Ao apresentar a metafísica presente neste texto, mostramos como ela fora construída de modo a sempre caminhar ao lado de crítica à concepção moderna de arte. Após isto, mostramos como o jovem filólogo se relaciona com os autores que cita em “O Nascimento da Tragédia” e os que ele não cita.

Mostramos que Nietzsche ao não citar suas principais influências, assim como poucos adversários, ele está aplicando a sua concepção metafísica à sua crítica. Assim, conseguimos entender por que Nietzsche tem Lessing como principal interlocutor na crítica aos modernos. O dramaturgo aparece poucas vezes no “Nascimento da Tragédia”, entretanto, quando aparece, ele é comparado aos principais representantes do fenecimento da tragédia antiga. Assim, Lessing é considerado o principal representante da moralidade da arte moderna.

Outro ponto que não pudemos discutir a contento, pela delimitação do nosso trabalho é a influência de Schiller na construção da metafísica do artista nietzschiana. Ao perpassarmos todo o “Nascimento da Tragédia”, percebemos que Schiller a aparece como um dos interlocutores mais utilizados nos pontos fundamentais da criação da metafísica do artista.

Para explicitar a noção de apolíneo, o jovem filólogo utiliza a noção de *naif* schilleriana. A partir desta noção que Nietzsche conseguirá expor o fundo obscuro e cruel que fundamenta vida. O *naif* de Schiller é contraposto à noção de bom selvagem de Rousseau, na qual o homem nasce bom e não passa por momentos de tormenta.

Mais a frente no texto, o jovem filólogo precisa fundamentar a música como o substrato necessário que origina a poesia, recorrendo então à noção de “ânimo musical” apresentado pelo poeta, a qual é caracterizada por Schiller como a responsável pela inspiração poética.

Ponto mais importante, pode-se notar na utilização da concepção de coro de Schiller. Notamos que Nietzsche embasa o fundamento trágico nietzschiano nas ideias schillerianas.

Visto esta relação muito próxima de Nietzsche e Schiller, ao colocar as teorias

do poeta como pressuposto fundamental da metafísica do artista, nos parece que o jovem filólogo utiliza as ideias schillerianas como o fundamento de sua crítica a Lessing.

Por fim, realizamos um pequeno resgate filológico com a intenção de mostrar como Nietzsche se insere no debate contra a filologia tradicional de Lessing a partir da concepção de Bernays, apresentando que a noção de *Entladung* está intrinsecamente relacionada com a crítica ao fundador do drama burguês alemão

No decorrer deste trabalho tentamos mostrar alguns elementos que parecem deixar claro a relação existente entre a construção da metafísica do artista de Nietzsche e o recrudescimento de sua crítica à cultura moderna alemã, claro que faltou a exposição de alguns autores importantes responsáveis pela influência de Nietzsche na concepção da noção de *Entladung*<sup>212</sup>. Contudo, nos parece que expomos de maneira clara a função da metafísica do artista e, principalmente, da *Entladung* na filosofia do jovem Nietzsche.

---

<sup>212</sup> Falamos aqui de Paul York von Wartenburg.

## **Bibliografia:**

ARALDI, Clademir Luís. **As criações do gênio: Ambivalências da "metafísica da arte" nietzschiana.** *Kriterion* [online]. 2009, vol.50, n.119, pp.115-136.

ARISTÓTELES. **Poética** IN Coleção Os Pensadores; tradução de Eudoro de Souza – São Paulo: Abril Cultural, 1973.

\_\_\_\_\_. **Política.** Trad. de Antonio C. Amaral e Carlos de C. Gomes. Lisboa: Vega, 1998.

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

BENCHIMOL, Márcio. **Apolo e Dionísio.** São Paulo: Annablume, 2008.

BERNAYS, Jakob. **Zwei Abhandlungen über die aristolische Theorie des Drama:** I. Grundzüge der verlorenen Abhandlung des Aristoteles über Wirkung der Tragödie; II. Ergänzung zu Aristoteles' Poetik, Berlin 1880 (Parte I pub. em Breslau 1857).

\_\_\_\_\_. **Aristotle on the Effect of Tragedy.** Transl. by Jonathan and Jennifer Barnes. In *Articles on Aristotle 4. Psychology and Aesthetics.* London: Duckworth, 1979.

BROBJER, Thomas. **Nietzsche's Philosophical Context: An Intellectual Biography.** USA: University of Illinois Press: 2007.

BURNETT, JR., H. M. A recriação do mundo: a dimensão redentora da música na filosofia de Nietzsche; tese de doutorado – Campinas, SP: s.n., 2004.

CAVALCANTI, Anna H. **Símbolo e Alegoria: a gênese da concepção da linguagem em Nietzsche.** São Paulo: Annablume; Fapesp. Rio de Janeiro: DAAD, 2005

CHAVES, Ernani. **Ética e Estética em Nietzsche: crítica da moral da compaixão como crítica aos efeitos catárticos da arte** In *Revista Ethica*, v. 11, n. 1 e 2, 2004.

CRESCENZI, Lucas. **Filologia e classicismo alemão: Nietzsche como leitor de Paul Graf Yorck von Wartenburg.** Trad. de Ernani Chaves. In *Estudos Nietzsche*, v. 1, n. 2 - Curitiba: 2010.

DUARTE, Rodrigo. (Org.). **Katharsis. Reflexos de um conceito estético.** Belo Horizonte: Editora C/ Arte, 2002.

FERNANDES, Marcos S. P. **Introdução sobre o teatro antigo no seu contexto de surgimento e desenvolvimento.** Disponível em <http://www.verlaine.pro.br/nascimento/visaodionisiaca.pdf>.

FERRAZ, Maria C. F. **Kathársis e arte no pensamento de Nietzsche** In *Nove*

- Variações sobre temas nietzscheanos. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 2002.
- GAZOLLA, Rachel. **Para não ler ingenuamente uma tragédia grega**. São Paulo: Edições Loyola, 2001.
- GOETHE, J.W. **Suplemento à Poética de Aristóteles**. Trad. de Olliver Tolle. In Trans/Form/Ação, v. 23 - São Paulo, 2000.
- KOMMERELL, M. **Lessing y Aristóteles: Investigación acerca de la teoría de la tragedia**. Madrid: Visor, 1990.
- LESSING, Gotthold E. De teatro e Literatura. São Paulo: Herder: 1964.
- LIMA, Márcio J. S. As máscaras de Dioniso. São Paulo: Discurso Editorial, 2006.
- LÓPEZ, Hector J. P. **Hacia el nacimiento de la tragedia**. Barcelona: Res Publica, s.d.
- MACHADO, Roberto. **O Nascimento do trágico: de Schiller a Nietzsche**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006.
- MACEDO, Iracema. **Nietzsche, Wagner e a Época Trágica dos Gregos**. São Paulo: Annablume, 2006.
- MAGEE, Bryan. **Wagner and Philosophy**. London: Penguin, 2000.
- MARTINS, André. **Política e estética em Nietzsche: a experiência estética na crítica nietzschiana das leituras gregas da tragédia** In Revista Trágica: estudos sobre Nietzsche. Rio de Janeiro, Vol. 4, nº 2, 2011, p. 47.
- NIETZSCHE, Friedrich. **A visão dionisíaca do mundo e outros textos de juventude**; tradução de Marcos S. P. Fernandes e Maria C. dos S. de Souza – São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- \_\_\_\_\_. **Ecce homo: como alguém se torna o que é**; tradução, notas e posfácio de Paulo César Souza – São Paulo: Companhia das Letras, 2008.
- \_\_\_\_\_. **El nacimiento de la tragedia o Grecia y el pesimismo**. Tradução e notas de Andrés Sánchez Pascual, Madrid: Alianza Editorial, 1981
- \_\_\_\_\_. **Introdução à Tragédia de Sófocles**; tradução de Ernani Chaves – Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006.
- \_\_\_\_\_. **O Nascimento da Tragédia**; tradução de Jacó Guinsburg – São Paulo: Cia da Letras, 2007.
- \_\_\_\_\_. **O nascimento da tragédia ou Mundo Grego e Pessimismo**. Tradução, comentário e notas de Teresa R. Cadete; Lisboa: Relógio D'água, 1997
- \_\_\_\_\_. **Fragmentos póstumos: volumen I**; tradução de Luis E. de S. Guervós – Madrid: Tecnos, 2007.
- \_\_\_\_\_. **Correspondencia volumen I: Junio 1850 – Abril 1869**;

- traducción de Luis E. de *S. Guervós – Madrid: Trotta, 2005.*
- \_\_\_\_\_. *Correspondencia volumen II: Abril 1869 – Diciembre 1874;*  
traducción de José Manuel Romero y Marco Parmeggiani – Madrid: Trotta, 2007.
- \_\_\_\_\_. *Sämtliche Werke.* Kritische Studienausgabe (KSA). Giorgio Colli e Mazzino Montinari (Org.). Berlin: De Gruyter, 1980.
- Novas Normas de Transliteração** In: Revista Archai, n. 12, Janeiro/2012, pp. 193-194.
- PORTER, James I. *Jacob Bernays and the Catharsis of Modernity* In: Tragedy and the Idea of Modernity. Org. Joshua Billings and Miriam Leonard. London: Oxford, 2015. pp. 15-42.
- REY PUENTE, Fernando. **A Katharsis em Platão e Aristóteles** In Rodrigo Duarte. (Org.). Katharsis. Reflexos de um conceito estético. Belo Horizonte: Editora C/ Arte, 2002, p. 10-27.
- SCHILLER, F. Sobre o uso do coro na tragédia In: A noiva de Messina. Tradução de Gonçalves Dias. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.
- SCHOPENHAUER, Arthur. **O mundo como vontade e como representação.** Trad. Jair Barbosa – São Paulo: Ed. Unesp, 2005.
- \_\_\_\_\_. *Werke.* Frankfurt/M: Suhrkamp Verlag, 1986.
- SIMMEL, George. Schopenhauer y Nietzsche. Trad. Francisco Ayala. Buenos Aires: Editorial Kier, 1944.
- SZONDI, Peter. **Ensaio sobre o trágico;** tradução de Pedro Sússekind - Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004.
- TORRES FILHO, R. R. **“O simbólico em Schelling”.** In: \_\_\_\_\_. Ensaios de Filosofia Ilustrada. São Paulo: Iluminuras, 2004.
- WAGNER, Richard. *A obra de arte do futuro.* Tradução de José M. Justo. Lisboa: Antígona, 2003.
- \_\_\_\_\_. **Beethoven.** Tradução de Anna Hartmann Cavalcanti. Rio de Janeiro: Zahar, 2010.
- \_\_\_\_\_. **Ópera y drama.** Traducción Angel Fernando Mayo Antoñanzas. Madrid: Ediciones Akal, 2013
- \_\_\_\_\_. **Arte e revolução.** Tradução de José M. Justo. Lisboa: Antígona, 2000.
- WAHRIG-BURFEIND, R. Dicionário Semibilíngue para Brasileiros. Tradução de Karina Jannini e Rita de Cássia Machado. São Paulo: Martins Fontes, 2011
- WEBER, J. F. *A Teoria Nietzscheana da Tragédia* In Revista Trans/Form/Ação n. 30 v.

1, 2007.