

O fortalecimento do amálgama
homem-natureza no coro ditirâmico em

"O NASCIMENTO DA TRAGÉDIA"

de F. Nietzsche



Ísis Lopes Zisels

Atena
Editora
Ano 2021

O fortalecimento do amálgama
homem-natureza no coro ditirâmico em

"O NASCIMENTO DA TRAGÉDIA"

de F. Nietzsche



Ísis Lopes Zisels

Atena
Editora
Ano 2021

Editora chefe

Profª Drª Antonella Carvalho de Oliveira

Assistentes editoriais

Natalia Oliveira

Flávia Roberta Barão

Bibliotecária

Janaina Ramos

Projeto gráfico

Natália Sandrini de Azevedo

Camila Alves de Cremo

Luiza Alves Batista

Maria Alice Pinheiro

Imagens da capa

iStock

Edição de arte

Luiza Alves Batista

Revisão

A autora

2021 by Atena Editora

Copyright © Atena Editora

Copyright do Texto © 2021 Os autores

Copyright da Edição © 2021 Atena Editora

Direitos para esta edição cedidos à Atena Editora pelos autores.

Open access publication by Atena Editora



Todo o conteúdo deste livro está licenciado sob uma Licença de Atribuição *Creative Commons*. Atribuição-Não-Comercial-NãoDerivativos 4.0 Internacional (CC BY-NC-ND 4.0).

O conteúdo do texto e seus dados em sua forma, correção e confiabilidade são de responsabilidade exclusiva da autora, inclusive não representam necessariamente a posição oficial da Atena Editora. Permitido o *download* da obra e o compartilhamento desde que sejam atribuídos créditos a autora, mas sem a possibilidade de alterá-la de nenhuma forma ou utilizá-la para fins comerciais.

Todos os manuscritos foram previamente submetidos à avaliação cega pelos pares, membros do Conselho Editorial desta Editora, tendo sido aprovados para a publicação com base em critérios de neutralidade e imparcialidade acadêmica.

A Atena Editora é comprometida em garantir a integridade editorial em todas as etapas do processo de publicação, evitando plágio, dados ou resultados fraudulentos e impedindo que interesses financeiros comprometam os padrões éticos da publicação. Situações suspeitas de má conduta científica serão investigadas sob o mais alto padrão de rigor acadêmico e ético.

Conselho Editorial

Ciências Humanas e Sociais Aplicadas

Prof. Dr. Alexandre Jose Schumacher – Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Paraná

Prof. Dr. Américo Junior Nunes da Silva – Universidade do Estado da Bahia

Profª Drª Andréa Cristina Marques de Araújo – Universidade Fernando Pessoa

Prof. Dr. Antonio Carlos Frasson – Universidade Tecnológica Federal do Paraná

Prof. Dr. Antonio Gasparetto Júnior – Instituto Federal do Sudeste de Minas Gerais

Prof. Dr. Antonio Isidro-Filho – Universidade de Brasília

Prof. Dr. Arnaldo Oliveira Souza Júnior – Universidade Federal do Piauí
Prof. Dr. Carlos Antonio de Souza Moraes – Universidade Federal Fluminense
Prof. Dr. Crisóstomo Lima do Nascimento – Universidade Federal Fluminense
Profª Drª Cristina Gaio – Universidade de Lisboa
Prof. Dr. Daniel Richard Sant’Ana – Universidade de Brasília
Prof. Dr. Deyvison de Lima Oliveira – Universidade Federal de Rondônia
Profª Drª Dilma Antunes Silva – Universidade Federal de São Paulo
Prof. Dr. Edvaldo Antunes de Farias – Universidade Estácio de Sá
Prof. Dr. Elson Ferreira Costa – Universidade do Estado do Pará
Prof. Dr. Eloi Martins Senhora – Universidade Federal de Roraima
Prof. Dr. Gustavo Henrique Cepolini Ferreira – Universidade Estadual de Montes Claros
Prof. Dr. Humberto Costa – Universidade Federal do Paraná
Profª Drª Ivone Goulart Lopes – Istituto Internazionale delle Figlie de Maria Ausiliatrice
Prof. Dr. Jadson Correia de Oliveira – Universidade Católica do Salvador
Prof. Dr. José Luis Montesillo-Cedillo – Universidad Autónoma del Estado de México
Prof. Dr. Julio Candido de Meirelles Junior – Universidade Federal Fluminense
Profª Drª Lina Maria Gonçalves – Universidade Federal do Tocantins
Prof. Dr. Luis Ricardo Fernandes da Costa – Universidade Estadual de Montes Claros
Profª Drª Natiéli Piovesan – Instituto Federal do Rio Grande do Norte
Prof. Dr. Marcelo Pereira da Silva – Pontifícia Universidade Católica de Campinas
Profª Drª Maria Luzia da Silva Santana – Universidade Federal de Mato Grosso do Sul
Prof. Dr. Miguel Rodrigues Netto – Universidade do Estado de Mato Grosso
Prof. Dr. Pablo Ricardo de Lima Falcão – Universidade de Pernambuco
Profª Drª Paola Andressa Scortegagna – Universidade Estadual de Ponta Grossa
Profª Drª Rita de Cássia da Silva Oliveira – Universidade Estadual de Ponta Grossa
Prof. Dr. Rui Maia Diamantino – Universidade Salvador
Prof. Dr. Saulo Cerqueira de Aguiar Soares – Universidade Federal do Piauí
Prof. Dr. Urandi João Rodrigues Junior – Universidade Federal do Oeste do Pará
Profª Drª Vanessa Bordin Viera – Universidade Federal de Campina Grande
Profª Drª Vanessa Ribeiro Simon Cavalcanti – Universidade Católica do Salvador
Prof. Dr. William Cleber Domingues Silva – Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro
Prof. Dr. Willian Douglas Guilherme – Universidade Federal do Tocantins

Ciências Agrárias e Multidisciplinar

Prof. Dr. Alexandre Igor Azevedo Pereira – Instituto Federal Goiano
Prof. Dr. Arinaldo Pereira da Silva – Universidade Federal do Sul e Sudeste do Pará
Prof. Dr. Antonio Pasqualetto – Pontifícia Universidade Católica de Goiás
Profª Drª Carla Cristina Bauermann Brasil – Universidade Federal de Santa Maria
Prof. Dr. Cleberton Correia Santos – Universidade Federal da Grande Dourados
Profª Drª Diocléa Almeida Seabra Silva – Universidade Federal Rural da Amazônia
Prof. Dr. Écio Souza Diniz – Universidade Federal de Viçosa
Prof. Dr. Fábio Steiner – Universidade Estadual de Mato Grosso do Sul
Prof. Dr. Fágner Cavalcante Patrocínio dos Santos – Universidade Federal do Ceará
Profª Drª Girlene Santos de Souza – Universidade Federal do Recôncavo da Bahia
Prof. Dr. Jael Soares Batista – Universidade Federal Rural do Semi-Árido
Prof. Dr. Jayme Augusto Peres – Universidade Estadual do Centro-Oeste
Prof. Dr. Júlio César Ribeiro – Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro
Profª Drª Lina Raquel Santos Araújo – Universidade Estadual do Ceará
Prof. Dr. Pedro Manuel Villa – Universidade Federal de Viçosa
Profª Drª Raissa Rachel Salustriano da Silva Matos – Universidade Federal do Maranhão
Prof. Dr. Ronilson Freitas de Souza – Universidade do Estado do Pará
Profª Drª Talita de Santos Matos – Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro

Prof. Dr. Tiago da Silva Teófilo – Universidade Federal Rural do Semi-Árido
Prof. Dr. Valdemar Antonio Paffaro Junior – Universidade Federal de Alfenas

Ciências Biológicas e da Saúde

Prof. Dr. André Ribeiro da Silva – Universidade de Brasília
Profª Drª Anelise Levay Murari – Universidade Federal de Pelotas
Prof. Dr. Benedito Rodrigues da Silva Neto – Universidade Federal de Goiás
Profª Drª Daniela Reis Joaquim de Freitas – Universidade Federal do Piauí
Profª Drª Débora Luana Ribeiro Pessoa – Universidade Federal do Maranhão
Prof. Dr. Douglas Siqueira de Almeida Chaves – Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro
Prof. Dr. Edson da Silva – Universidade Federal dos Vales do Jequitinhonha e Mucuri
Profª Drª Elizabeth Cordeiro Fernandes – Faculdade Integrada Medicina
Profª Drª Eleuza Rodrigues Machado – Faculdade Anhanguera de Brasília
Profª Drª Elane Schwinden Prudêncio – Universidade Federal de Santa Catarina
Profª Drª Eysler Gonçalves Maia Brasil – Universidade da Integração Internacional da Lusofonia Afro-Brasileira
Prof. Dr. Ferlando Lima Santos – Universidade Federal do Recôncavo da Bahia
Profª Drª Fernanda Miguel de Andrade – Universidade Federal de Pernambuco
Prof. Dr. Fernando Mendes – Instituto Politécnico de Coimbra – Escola Superior de Saúde de Coimbra
Profª Drª Gabriela Vieira do Amaral – Universidade de Vassouras
Prof. Dr. Gianfábio Pimentel Franco – Universidade Federal de Santa Maria
Prof. Dr. Helio Franklin Rodrigues de Almeida – Universidade Federal de Rondônia
Profª Drª Iara Lúcia Tescarollo – Universidade São Francisco
Prof. Dr. Igor Luiz Vieira de Lima Santos – Universidade Federal de Campina Grande
Prof. Dr. Jefferson Thiago Souza – Universidade Estadual do Ceará
Prof. Dr. Jesus Rodrigues Lemos – Universidade Federal do Piauí
Prof. Dr. Jônatas de França Barros – Universidade Federal do Rio Grande do Norte
Prof. Dr. José Max Barbosa de Oliveira Junior – Universidade Federal do Oeste do Pará
Prof. Dr. Luís Paulo Souza e Souza – Universidade Federal do Amazonas
Profª Drª Magnólia de Araújo Campos – Universidade Federal de Campina Grande
Prof. Dr. Marcus Fernando da Silva Praxedes – Universidade Federal do Recôncavo da Bahia
Profª Drª Maria Tatiane Gonçalves Sá – Universidade do Estado do Pará
Profª Drª Mylena Andréa Oliveira Torres – Universidade Ceuma
Profª Drª Natiéli Piovesan – Instituto Federal do Rio Grande do Norte
Prof. Dr. Paulo Inada – Universidade Estadual de Maringá
Prof. Dr. Rafael Henrique Silva – Hospital Universitário da Universidade Federal da Grande Dourados
Profª Drª Regiane Luz Carvalho – Centro Universitário das Faculdades Associadas de Ensino
Profª Drª Renata Mendes de Freitas – Universidade Federal de Juiz de Fora
Profª Drª Vanessa da Fontoura Custódio Monteiro – Universidade do Vale do Sapucaí
Profª Drª Vanessa Lima Gonçalves – Universidade Estadual de Ponta Grossa
Profª Drª Vanessa Bordin Viera – Universidade Federal de Campina Grande
Profª Drª Welma Emidio da Silva – Universidade Federal Rural de Pernambuco

Ciências Exatas e da Terra e Engenharias

Prof. Dr. Adélio Alcino Sampaio Castro Machado – Universidade do Porto
Profª Drª Ana Grasielle Dionísio Corrêa – Universidade Presbiteriana Mackenzie
Prof. Dr. Carlos Eduardo Sanches de Andrade – Universidade Federal de Goiás
Profª Drª Carmen Lúcia Voigt – Universidade Norte do Paraná
Prof. Dr. Cleiseano Emanuel da Silva Paniagua – Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia de Goiás
Prof. Dr. Douglas Gonçalves da Silva – Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia
Prof. Dr. Eloi Rufato Junior – Universidade Tecnológica Federal do Paraná
Profª Drª Érica de Melo Azevedo – Instituto Federal do Rio de Janeiro

Prof. Dr. Fabrício Menezes Ramos – Instituto Federal do Pará
Profª Dra. Jéssica Verger Nardeli – Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho
Prof. Dr. Juliano Carlo Rufino de Freitas – Universidade Federal de Campina Grande
Profª Drª Luciana do Nascimento Mendes – Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Rio Grande do Norte
Prof. Dr. Marcelo Marques – Universidade Estadual de Maringá
Prof. Dr. Marco Aurélio Kistemann Junior – Universidade Federal de Juiz de Fora
Profª Drª Neiva Maria de Almeida – Universidade Federal da Paraíba
Profª Drª Natiéli Piovesan – Instituto Federal do Rio Grande do Norte
Profª Drª Priscila Tessmer Scaglioni – Universidade Federal de Pelotas
Prof. Dr. Sidney Gonçalves de Lima – Universidade Federal do Piauí
Prof. Dr. Takeshy Tachizawa – Faculdade de Campo Limpo Paulista

Linguística, Letras e Artes

Profª Drª Adriana Demite Stephani – Universidade Federal do Tocantins
Profª Drª Angeli Rose do Nascimento – Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro
Profª Drª Carolina Fernandes da Silva Mandaji – Universidade Tecnológica Federal do Paraná
Profª Drª Denise Rocha – Universidade Federal do Ceará
Profª Drª Edna Alencar da Silva Rivera – Instituto Federal de São Paulo
Profª Drª Fernanda Tonelli – Instituto Federal de São Paulo,
Prof. Dr. Fabiano Tadeu Grazioli – Universidade Regional Integrada do Alto Uruguai e das Missões
Prof. Dr. Gilmei Fleck – Universidade Estadual do Oeste do Paraná
Profª Drª Keyla Christina Almeida Portela – Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Paraná
Profª Drª Miranilde Oliveira Neves – Instituto de Educação, Ciência e Tecnologia do Pará
Profª Drª Sandra Regina Gardacho Pietrobon – Universidade Estadual do Centro-Oeste
Profª Drª Sheila Marta Carregosa Rocha – Universidade do Estado da Bahia

O fortalecimento do amálgama homem-natureza no coro ditirâmico em “O nascimento da tragédia” de F. Nietzsche

Diagramação: Camila Alves de Cremo
Correção: Mariane Aparecida Freitas
Indexação: Gabriel Motomu Teshima
Revisão: A autora
Autora: Ísis Lopes Zisels

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)

Z81 Zisels, Ísis Lopes
O fortalecimento do amálgama homem-natureza no coro ditirâmico em “O nascimento da tragédia” de F. Nietzsche / Ísis Lopes Zisels. – Ponta Grossa - PR: Atena, 2021.

Formato: PDF
Requisitos de sistema: Adobe Acrobat Reader
Modo de acesso: World Wide Web
Inclui bibliografia
ISBN 978-65-5983-498-3
DOI: <https://doi.org/10.22533/at.ed.983211309>

1. Nietzsche, Friedrich Wilhelm, 1844-1900. 2. Cultura.
3. Natureza. I. Zisels, Ísis Lopes. II. Título.

CDD 193

Elaborado por Bibliotecária Janaina Ramos – CRB-8/9166

Atena Editora

Ponta Grossa – Paraná – Brasil

Telefone: +55 (42) 3323-5493

www.atenaeditora.com.br

contato@atenaeditora.com.br

DECLARAÇÃO DOS AUTORES

Os autores desta obra: 1. Atestam não possuir qualquer interesse comercial que constitua um conflito de interesses em relação ao artigo científico publicado; 2. Declaram que participaram ativamente da construção dos respectivos manuscritos, preferencialmente na: a) Concepção do estudo, e/ou aquisição de dados, e/ou análise e interpretação de dados; b) Elaboração do artigo ou revisão com vistas a tornar o material intelectualmente relevante; c) Aprovação final do manuscrito para submissão.; 3. Certificam que os artigos científicos publicados estão completamente isentos de dados e/ou resultados fraudulentos; 4. Confirmam a citação e a referência correta de todos os dados e de interpretações de dados de outras pesquisas; 5. Reconhecem terem informado todas as fontes de financiamento recebidas para a consecução da pesquisa; 6. Autorizam a edição da obra, que incluem os registros de ficha catalográfica, ISBN, DOI e demais indexadores, projeto visual e criação de capa, diagramação de miolo, assim como lançamento e divulgação da mesma conforme critérios da Atena Editora.

DECLARAÇÃO DA EDITORA

A Atena Editora declara, para os devidos fins de direito, que: 1. A presente publicação constitui apenas transferência temporária dos direitos autorais, direito sobre a publicação, inclusive não constitui responsabilidade solidária na criação dos manuscritos publicados, nos termos previstos na Lei sobre direitos autorais (Lei 9610/98), no art. 184 do Código penal e no art. 927 do Código Civil; 2. Autoriza e incentiva os autores a assinarem contratos com repositórios institucionais, com fins exclusivos de divulgação da obra, desde que com o devido reconhecimento de autoria e edição e sem qualquer finalidade comercial; 3. Todos os e-book são *open access*, *desta forma* não os comercializa em seu site, sites parceiros, plataformas de *e-commerce*, ou qualquer outro meio virtual ou físico, portanto, está isenta de repasses de direitos autorais aos autores; 4. Todos os membros do conselho editorial são doutores e vinculados a instituições de ensino superior públicas, conforme recomendação da CAPES para obtenção do Qualis livro; 5. Não cede, comercializa ou autoriza a utilização dos nomes e e-mails dos autores, bem como nenhum outro dado dos mesmos, para qualquer finalidade que não o escopo da divulgação desta obra.

APRESENTAÇÃO

O presente manuscrito, retirado do Repositório Institucional da Universidade Federal de Ouro Preto (UFOP), foi apresentado ao programa de mestrado do Instituto de Filosofia, Artes e Cultura da Universidade Federal de Ouro Preto, em 2015, como requisito à obtenção parcial do título de Mestre em Filosofia na área de concentração Estética e Filosofia da Arte, sob orientação do Prof. Dr. Olímpio Pimenta. O trabalho objetiva defender a perspectiva apresentada por Friedrich Nietzsche em sua obra *O Nascimento da tragédia no espírito da música* (1872) acerca da importância do papel do coro satírico no processo de intensificação do vínculo existente entre o ser humano e a natureza. Com efeito, a dissertação elucida o aspecto trágico da vontade no pensamento nietzschiano e demonstra de que maneira o autor transpõe a natureza para o interior do homem no ditirambo. Por fim, justifica a razão pela qual o coro não constitui um ser social apolíneo, mas uma manifestação do princípio dionisíaco, natural e não-cultural.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	1
CONSIDERAÇÕES BÁSICAS ACERCA DE <i>O NASCIMENTO DA TRAGÉDIA, OU HELENISMO E PESSIMISMO</i>, DE F. NIETZSCHE	4
Apresentação da obra.....	4
A dinâmica dos princípios apolíneo e dionisíaco e a figura do gênio na metafísica de artista.....	8
O espírito dionisíaco da música e o mito trágico na cultura helênica	16
MÚSICA E VONTADE EM NIETZSCHE	25
A música como reflexo da vontade	25
A música como arte das aparências.....	27
O viés trágico da vontade em Nietzsche	29
A vontade de potência e o signo do dionisíaco	35
HOMEM E NATUREZA	41
A ideia de “homem” em <i>O Nascimento da tragédia</i>	41
O homem como artista de si mesmo	43
A naturalização da moral	49
O amálgama homem-natureza	51
O FORTALECIMENTO DO AMÁLGAMA HOMEM-NATUREZA NO CORO DITIRÂMICO	55
A salvação do povo heleno	55
A perspectiva trágica de Schiller e Nietzsche.....	56
A arte sonora da antiguidade grega e o <i>ethos</i> musical do coro ditirâmico	64
A interpretação do coro trágico segundo Schiller e Nietzsche.....	70
A expressão do ditirambo e o naturalismo filosófico de Nietzsche como afirmações da existência	73
CONCLUSÃO	77
REFERÊNCIAS	80
SOBRE A AUTORA	84

INTRODUÇÃO

O foco desta pesquisa consiste na proposta de correlação entre o homem e a natureza a partir do coro ditirâmico, tomando como base *O Nascimento da tragédia* (1872), de Nietzsche. A principal questão em estudo é: por que podemos conciliar o homem à natureza mediante a experiência dionisiaca da música e o que significa a manifestação trágica da vontade neste processo?

A possibilidade apontada nesta dissertação representa, primeiramente, uma investigação acerca do significado dos termos “homem”, “natureza”, “música”, “vontade” e “tragédia”, conforme o autor. Para tanto, contraponho Nietzsche a Schopenhauer¹ e estabeleço uma oposição à ideia defendida por Rosa Dias² de igualdade entre ambos no que se refere ao entendimento do conceito de vontade. Embora os comentários de Dias sejam bastante esclarecedores, sobretudo no que se refere às diferentes concepções musicais de Nietzsche, esta pesquisa argumenta que o filósofo se diferencia de Schopenhauer desde sua primeira obra, na qual já apresenta a vida como fundamento de todos os valores. Para distinguir a concepção metafísica de cada pensador, oriento-me pelos comentários de Márcio Benchimol³, José Thomaz Brum⁴ e Gérard Lebrun⁵.

Ao esmiuçar a acepção nietzschiana do conceito de vontade, a seguinte tensão é encontrada: como é possível contextualizar *O Nascimento da tragédia* considerando as transformações no pensamento do autor ao longo de seus outros escritos? Trabalho a problemática utilizando como ferramenta o livro de Lebrun⁶ em que o desabrochar da “vontade de potência” é analisado ao lado da noção de devir, apreciada pelo filósofo alemão desde sua juventude. A partir deste comentador, compreendo que ambas as representações trilham o mesmo trajeto: a afirmação da pulsão dionisiaca e da dimensão trágica da existência. Para o melhor entendimento da questão, é pertinente averiguar a relação entre força e potência. Destarte, apoio-me nas análises de Leon Kossovitch⁷ e Scarlett Marton⁸.

Ao especular sobre o conteúdo da vontade em *O Nascimento da tragédia*, encontro uma abertura fundamental para elucidar o papel da música em Nietzsche, que, sobretudo

1 SCHOPENHAUER, **O Mundo como vontade e representação** (1818). Trad. Jair Barboza, São Paulo: Editora UNESP, 2005.

2 DIAS, R. **Nietzsche e a música**. São Paulo: Discurso Editorial, 2005/ Idem, *Nietzsche, vida como obra de arte*. Coleção contemporânea: Filosofia, literatura e artes, Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2011.

3 BENCHIMOL, M. **Apolo e Dionísio: arte, filosofia e crítica da cultura no primeiro Nietzsche**. São Paulo: Annablume: Fapesp, 2002.

4 BRUM, T. **O Pessimismo e suas vontades: Schopenhauer e Nietzsche**. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

5 LEBRUN, G. **O avesso da dialética: Hegel à luz de Nietzsche**. Trad. Renato Janine Ribeiro, São Paulo: Companhia das Letras, 1988/ Idem, **A Filosofia e sua história**. Trad. Maria Adriana Camargo Cappello, São Paulo: Cosac & Naify, 2006.

6 Idem, **O avesso da dialética: Hegel à luz de Nietzsche**. Trad. Renato Janine Ribeiro, São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

7 KOSSOVITCH, L. **Signos e poderes em Nietzsche**. Rio de Janeiro: Azougue editorial, 2004.

8 MARTON, S. **Nietzsche: das forças cósmicas aos valores humanos**. 3ª Ed, Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

neste ponto, aproxima-se de Schopenhauer (especificamente para declarar a autonomia da arte sonora em relação à razão). Após o diálogo promovido entre os autores, oriento-me pelas explanações de Anna Hartmann⁹ a respeito do tema e retomo os escritos pitagóricos, clarificando o paradigma musical da antiguidade grega que Nietzsche elogia.

Abordo a postura helênica de afirmação da vontade, investigando o estatuto do artista em *O Nascimento da tragédia* a partir da figura do gênio: aquele capaz de encarnar os impulsos artísticos da natureza, manifestando-os através da criação. Localizo, na mesma obra, o esboço do parâmetro que Nietzsche adota para lidar com a problemática da definição de “homem”. Desde então, é possível identificar o ser humano como um vir-a-ser, já que o autor alude à concepção grega de finitude e à “jovialidade” dos helenos.

Utilizo, ademais, os comentários esclarecedores de Jean Lefranc¹⁰ e o artigo de Olímpio Pimenta¹¹ sobre a arte do estilo, trazendo à tona o argumento da estilística da existência. Promovo, assim, uma leitura abrangente da obra de Nietzsche, alcançando o entendimento do homem enquanto um projeto inacabado de si mesmo ou a “corda distendida entre o animal e o super-homem”, como aparece em *Assim Falou Zaratustra* (1883-1885). Elejo confrontar diferentes aspectos do pensamento nietzschiano, tais como a noção de vontade e “vontade de potência” e a visão romântica do gênio e seu antagonista, o super-homem, a fim contextualizar o trabalho inicial do filósofo.

Para o primeiro Nietzsche¹² sofremos porque não nos consideramos completamente inseridos no mundo natural, já que estamos submetidos ao processo de individuação e aos limites do corpo. O conflito descrito fomenta a proposta de reconciliação presente neste trabalho, que aponta para um sentimento de integração com a natureza mediante o coro ditirâmico. Isto é pertinente de se pensar porque no coro há a sensação de unidade com o mundo, uma vez que o indivíduo se aliena dos limites de si mesmo e afirma a vontade refletida na música. Com efeito, para explicitar os aspectos teóricos do coro trágico, agrego as formulações schillerianas¹³ sobre a tragédia, o coro e o sublime às ideias lançadas por Nietzsche em sua obra primogênita, como a reapropriação do conceito schopenhaueriano de Uno-primordial. Contemplando a ampla discussão acerca do tema, destaco não apenas as semelhanças, mas também as diferenças existentes entre o pensamento trágico de Schiller e Nietzsche.

9 CAVALCANTI, A. H. **Símbolos e alegoria: a gênese da concepção de linguagem em Nietzsche**. São Paulo: Annablume; Fapesp. Rio de Janeiro: DAAD, 2005.

10 LEFRANC, J. **Compreender Nietzsche**. 2ª Ed, Petrópolis: Vozes, 2003

11 PIMENTA, O. **O cultivo da arte do estilo**. AISTHE (ISSN 1981-7827), nº 3, 2008.

12 Este se refere ao Nascimento da tragédia e às Considerações extemporâneas, sendo caracterizado pelo pessimismo romântico “[...] desde que se sublinhe que a filosofia de Schopenhauer e a música de Wagner, além da formação filológica, fornecem a Nietzsche os pontos de partida para reflexão. Se nessa fase ele acredita na renovação da cultura alemã, como pretende Löwith, manifesta a mesma preocupação em toda a obra e, com veemência nos escritos de 1888.” MARTON, S. Nietzsche: das forças cósmicas aos valores humanos, p. 27.

13 SCHILLER, **Teoria da tragédia** (1759-1805). Trad. Flávio Meures, São Paulo: Herder, 1964/ Idem, **A noiva de Messina ou Os irmãos inimigos** (1803). Trad. Antônio Gonçalves Dias com notas de Manuel Bandeira, São Paulo: Cosac e Naify, 2004.

Analiso, ainda, a relação entre cultura e natureza em *O Nascimento da tragédia* ao lado da *Visão dionisiaca de mundo* (1870), demonstrando a relevância da *physis* grega nestes escritos. Utilizo como embasamento para minha pesquisa o texto de Frezzatti¹⁴ sobre a superação da dualidade entre cultura e biologia e retomo a ótica naturalizante da filosofia nietzschiana através do artigo de Richard Schacht¹⁵. Por fim, elucido a razão pela qual o coro não constitui um ser social apolíneo, mas uma manifestação do princípio dionisiaco, natural e não-cultural.

14 FREZZATTI, W. A. **A Filosofia De Nietzsche: a superação da dualidade cultura/ biologia**. Ijuí, RS: Unijuí, 2006.

15 SCHACHT, **O naturalismo de Nietzsche**, Cadernos Nietzsche, nº 29, 2011.

CONSIDERAÇÕES BÁSICAS ACERCA DE O NASCIMENTO DA TRAGÉDIA, OU HELENISMO E PESSIMISMO, DE F. NIETZSCHE

1 | APRESENTAÇÃO DA OBRA

O filósofo, filólogo e crítico cultural Friedrich Wilhelm Nietzsche (Röcken, 15 de outubro de 1844 – Weimar, 25 de agosto de 1900), inspirado pela música do maestro e compositor Richard Wagner (Leipzig, 22 de maio de 1813 – Veneza, 13 de fevereiro de 1883) e pela fase inaugural da tragédia grega, relativa ao poeta e dramaturgo Ésquilo (Elêusis, 525 a.C. – Gela, 455 a.C.), escreve sua primeira grande obra: *O Nascimento da tragédia*. Estrutura, a partir da investigação da cultura helênica¹, um elogio à arte trágica enquanto possibilidade de robustecimento do homem e substrato para uma crítica ao modo de conhecer socrático e ao obnubilado retrato moderno acerca da Grécia antiga.

Já de saída, o autor retoma o culto à “jovialidade”² dos gregos e atenta-se à bela produção artística desse povo, indagando-se: por que uma civilização tão admirada por sua grandeza e virtuosidade reivindica a arte e o universo onírico como suas mais altas realizações? Procura o que há por trás da aparência harmoniosa apolínea que seduziu e limitou nela mesma a percepção de autores como Winckelmann, Goethe, Schiller, Schelling, Hegel e Hölderlin.

O Nascimento da tragédia, que se refere aos gregos como “nossos luminosos guias”, dá continuidade ao projeto de Winckelmann, Goethe e Schiller de pensar o que deve ser a obra de arte moderna a partir de uma reflexão sobre a arte grega. Como eles, o jovem Nietzsche também se sente um pensador que pode entender melhor sua época a partir do mundo grego. Mas há uma grande diferença entre ele e os pensadores que iniciaram a política cultural alemã de valorização da arte grega como modelo do que deve ser a arte moderna. [...] Nietzsche relacionará a serenidade apolínea com um aspecto mais profundo da Grécia, o dionisíaco, que não tinha sido pensado por eles.³

Além de possuir um amplo conhecimento sobre a antiguidade grega e a história da filosofia, Nietzsche é instruído, ao longo do seu trabalho, por elementos da filologia, disciplina que lhe oferece suporte à elaboração de uma tese central: a metafísica de artista⁴.

1 O helenismo, período de dominação dos macedônicos, inicia-se quando Alexandre Magno, ou Alexandre, O Grande (356 a. C. - 323 a. C.), rei da Macedônia e discípulo de Aristóteles, promove a expansão da Grécia, transformando-a em um grande império. Nesse contexto, o ideal de cidade-Estado desaparece por completo e o intercâmbio entre várias culturas é realizado, incluindo a comunicação entre o ocidente e o oriente. O conhecimento é amplificado e a filosofia torna-se fragmentada, interceptada por múltiplos pensamentos. Todavia, mantém-se agregada mediante o *ethos* trágico da época e o interesse em vincular a teoria a uma prática do bem viver

2 A “jovialidade” helênica está relacionada à capacidade de manter-se alegre e sereno, apesar da dimensão dolorosa da vida. Requer uma habilidade ou um refinamento específico para cultivar a leveza de espírito sem deixar-se fatigar pelos pesares do mundo. Segundo Nietzsche, o povo heleno era “jovial” porque sabia lidar com a finitude e os demais tormentos da existência de maneira criativa, transformando-os em arte, celebração, beleza e força.

3 MACHADO, Roberto. *Nietzsche e a polêmica sobre o Nascimento da tragédia*. Introdução, p.11.

4 Nietzsche salienta como plano de fundo de seu escrito uma metafísica de artista, compreendendo a arte como sendo a única justificativa possível do real – isto porque a atividade artística produz continuamente novos significados para o mundo, transformando, até mesmo a experiência trágica do sofrimento, inerente à vida, em prazer estético e afirmação

Segundo Safranski, o filósofo alemão “escreveu esse primeiro livro quando ainda tenta, no campo da filologia, o dever de justificar com uma publicação brilhante sua prematura convocação sem doutorado nem concurso”⁵.

Ao analisar a civilização helênica sob a ótica filológica, Nietzsche desvela dois impulsos artísticos e naturais latentes na mitologia: de um lado, o apolíneo, referente a Apolo, deus das formas, do comedimento e da razão; do outro, o dionisíaco, relativo a Dionísio, deus do vinho, dos festejos, da desmesura dos instintos e da vontade. Embora distintas e conflitantes, as pulsões descritas podem ser, ambas, amalgamadas pela atuação intermediária do artista que, ao incorporá-las, consegue harmonizá-las, representando-as de maneira sensível: a essência descomedida de Dionísio converte-se em aparência na esfera simbólica de Apolo. Esta solução tipicamente romântica é base do pensamento metafísico do jovem Nietzsche, onde a arte é concebida como a única possibilidade de conforto perante os temores e horrores da existência.

Nietzsche constata que a relação do homem grego com o mundo revela uma experiência trágica mediada pela finitude, e busca no pessimismo helênico um sinal de força e apreciação pela vida que emerge a partir da arte. Logo, depara-se com a dimensão instintiva do ser humano, assimilando o fenômeno dionisíaco como essencial para o nascimento da arte trágica enquanto exaltação da vida em sua diversidade.

Por conseguinte, rechaça o cientificismo de sua época, o moralismo cristão e o otimismo teórico de Sócrates, onde o belo depende do intelecto que, ironicamente, ocupa os instintos num processo de inversão de valores e depreciação da vontade de viver. Concomitantemente, o filósofo alemão procura submeter a ciência à postura afirmativa do artista porque aponta no conhecimento dogmático da modernidade o gene do ideal platônico; algo como um embuste epistemológico destinado à negação da vida.

Percebe que o saber científico pretende apoderar-se da verdade, negligenciando o mundo como algo a ser interpretado e esgotando todas as suas possibilidades significativas. Consequentemente, vislumbra na arte um meio de exploração das experiências a partir dos sentidos, portanto, uma superação das limitações da razão.

Os grandes mestres de Nietzsche ao tempo da elaboração de seu livro de estreia, Kant e Schopenhauer, enfraquecem o socratismo e combatem o otimismo da lógica e a crença nos fenômenos como verdades eternas. A filosofia schopenhaueriana, especificamente, desafia a ciência e olha para a imagem conjunta do mundo, reconhecendo ontologicamente o sofrimento. Logo, refuta a busca virtuosa da felicidade pregada pela sabedoria socrática e propõe uma educação voltada para o sério e o horror, entusiasmada pelo consolo metafísico e pela tragédia helênica.

Nietzsche analisa, ainda, a cultura alexandrina, detectando suas contrariedades.

da existência.

5 SAFRANSKI, **Nietzsche: biografia de uma tragédia**, p.51.

Percebe que a mesma necessita de uma casta de escravos para existir, porém dissimula a exploração presente nas relações trabalhistas através da divulgação da crença em uma felicidade terrestre. O otimismo de Sócrates é, assim, incorporado culturalmente como um disfarce para as problemáticas sociais.

O véu da cultura é tecido por fios que constituem as inúmeras camadas das fantasias que revestem os homens, protegendo-os e incentivando-os a prosseguir na existência. Nesse processo, alguns aderem ao deleite do conhecimento racional, outros buscam a beleza da arte. Há, ainda, os que procuram o consolo metafísico: o reconhecimento da supremacia da vida que flui, incessantemente, por detrás dos fenômenos. A vontade, portanto, serve-se sempre de alguma aparência para forçar o ser humano a se movimentar conforme sua jornada: “é um fenômeno eterno: a vontade ávida sempre encontra um meio, através de uma ilusão distendida sobre as coisas, de prender à vida as suas criaturas, e obrigá-las a prosseguir vivendo.”⁶

Em *O Nascimento da tragédia*, a cultura helênica é elogiada por recorrer à ilusão do consolo metafísico da arte, que afirma os instintos e a diversidade da vida de maneira lúdica, transmutando o sofrimento em prazer estético. Em contrapartida, a cultura socrática é concebida por Nietzsche em analogia à ópera, onde o esforço de atuar, ora sobre o conceito e a representação, ora sobre o fundo musical do ouvinte, demonstra ausência de naturalidade e contradiz os impulsos artístico-fisiológicos.

O estilo recitativo desta música, denominado *rappresentativo*, pressupõe que a paixão é suficiente para a produção de cantos e poemas. Logo, *Apolo* e *Dionísio* são negligenciados e o processo criativo é reduzido à presunção de que o indivíduo que exterioriza esteticamente seus afetos peculiares é um artista. Ou seja, a ópera funcionaria como o otimismo do homem teórico embebecido pela crença em um universo afetivo idílico. Por esta razão, na peça operística a fala sobressai mais do que o canto, uma vez que a ênfase na compreensão da palavra rouba o foco dionisíaco da arte sonora.

A tragédia helênica, inversamente, absorve a música em seu interior através da atuação do coro dos sátiros – ou coro ditirâmico, a ser explicitado mais adiante. Desta maneira, aparece como uma mediadora capaz de conduzir a universalidade do som ao coração do ouvinte interessado (susceptível à percepção do significado intenso do mito). Em outras palavras, a música aparece como o meio mais vívido e elevado de representação do conteúdo mítico, pois fala em nome da própria essência dionisíaca. Entretanto, essa experiência só é consumada pela presença do deus das formas, que, ao fim, fala a linguagem de Dionísio, afirmando a meta suprema da tragédia e de toda a arte, em geral.

É possível concluir que o objetivo da criação artística é o alcance da transfiguração da vontade, que equivale à manifestação da natureza dionisíaca na esfera simbólica de Apolo mediante o papel que desempenha o gênio: “Dionísio fala a linguagem de Apolo, mas

⁶ NIETZSCHE, *O Nascimento da tragédia*, p.108.

Apolo, ao fim, fala a linguagem de Dionísio: com o que fica alcançada a meta suprema da tragédia e da arte em geral.”⁷

Nietzsche desvela no artista o gênio transfigurador que encarna as pulsões artísticas da natureza para tornar a existência mais sedutora e estimulante. Cabe a ele regenerar, através de um processo de exaltação das forças vitais, a cultura onde se insere. O filósofo alemão atribui genialidade ao compositor Richard Wagner (1813 – 1883), descrevendo-o como aquele cujo poder criativo resgata o *ethos* trágico da antiguidade grega, contribuindo significativamente ao engrandecimento cultural da Alemanha. Com efeito, a fim de combater o pensamento de Sócrates – que oferece à tragédia sua própria “cicuta”, Nietzsche agrega, em seu primeiro escrito, as ideias schopenhauerianas e a “jovialidade” helênica através da música wagneriana. Contudo, rechaça, posteriormente, o músico, acusando-o de desviar-se da proposta inicial.

Quando Nietzsche rompe definitivamente com Wagner, em 1878, com a publicação de *Humano, demasiado humano*, já não é mais o mesmo autor, pois abandona a concepção da metafísica de artista para centralizar seu pensamento na afirmação do indivíduo. Nesse contexto distinto, o filósofo não ataca a pessoa do compositor especificamente, mas todo o continente onde o mesmo se insere. Em sua *Tentativa de autocrítica* (1886)⁸, manifesta-se desapontado com a fabulação acerca do “ser alemão”, elaborada no momento em que a Alemanha abdica da ânsia por domínio sobre a Europa para conformar-se à mediocridade dos ideais modernos. Por conseguinte, desdenha da música desse povo, produto do romantismo, cogitando como seria uma composição mais veemente, oriunda exclusivamente da natureza dionisíaca. Deprecia, sobretudo, o filisteísmo cultural representado pela obra wagneriana, visto que os filisteus⁹ buscavam uma “uniformidade”, oposta à unidade de estilo, que não se assemelhava nem a cultura, nem a má cultura, mas a barbárie. Destarte, tanto Wagner quanto Sócrates são “casos” diagnosticados de doenças que devem ser tratadas, já que ambos encarnam a decadência cultural, respectivamente, na música e na filosofia. O interesse de Nietzsche em Sócrates, portanto, não está em seu caráter problemático, e sim no problema que o ateniense incorpora.

Nunca ataco pessoas – sirvo-me da pessoa como uma forte lente de aumento com que se pode tornar visível um estado de miséria geral, porém dissimulado, pouco palpável. [...] Assim ataquei Wagner, ou mais precisamente a falsidade, a bastardia de instinto de nossa ‘cultura’, que confunde os sofisticados com os ricos, os tardios com os grandes.¹⁰

7 Idem, *ibidem*, p.130.

8 Idem, *ibidem*, p.13-23.

9 O termo “filisteus da cultura” (*Bildungsphilisther*) é empregado por Nietzsche, inicialmente, em 1873, na Primeira Consideração Extemporânea: David Strauss, o devoto e o escritor. Remete à imagem caricata dos homens moralmente limitados que se dedicam à vida burguesa e não se preocupam em construir-se de forma autêntica no mundo. Tais indivíduos são superficialmente educados: vislumbra no conhecimento uma possibilidade de ostentação ou apenas o absorvem, mas não possuem capacidade crítica ou refinamento estético, de fato

10 NIETZSCHE, *Ecce Homo*, “Por que sou tão sábio”, §7.

O filósofo alemão demonstra-se, neste posfácio tardio à sua primeira obra (1886), incomodado com a inclinação pessimista de *O Nascimento da tragédia* aos consolos metafísicos e à autodisciplina para o sério e o horror. Declara o descontentamento em relação às fórmulas schopenhauerianas, que sinalizam a fadiga dos impulsos vitais, e retrata Schopenhauer como um pensador que procura abster-se da existência mediante o princípio racional vinculado ao querer do nada querer – que, em si, constitui um paradoxo. Opõe-se, ainda, ao pensamento kantiano, pois reconhece na inflexibilidade moral e no aspecto do desinteresse o esgotamento da vontade de viver.

Identifica similar tendência nos jovens românticos da época e na música de Wagner, que se desvirtua pela decadência da modernidade e pelo niilismo enquanto vontade de nada e solução tipicamente cristã para a questão da existência. Em contraste, recita passagens de *Assim falou Zaratustra* (1883-1885) a fim de representar o único consolo pertinente porque sorvido da própria existência: o gozo da afirmação da vida; a exaltação de todas as coisas que se encontram entrelaçadas no mundo; a alegria proveniente do riso e da aceitação do sofrimento enquanto oportunidade de fortalecimento e confirmação do prazer e todo o seu valor: “esta coroa do ridente, esta coroa, grinalda-de-rosas: a vós, meus irmãos, eu vos atiro essa coroa! O riso eu declarei santo: vós, homens superiores, aprendei – a rir!”¹¹

2 | A DINÂMICA DOS PRINCÍPIOS APOLÍNEO E DIONISÍACO E A FIGURA DO GÊNIO NA METAFÍSICA DE ARTISTA

Pelas razões discutidas anteriormente, Nietzsche almeja responder a seguinte questão: o que é o dionisíaco? Com efeito, inicia uma desconstrução a respeito do que até então se pensara sobre a Grécia: que a busca por novos cultos, por beleza e alegria seria uma contraposição à privação e ao sofrimento dessa mesma sociedade. Assim, em *O Nascimento da tragédia*, menciona Tucídides para retratar o pessimismo dos helenos, o fascínio pelo mito trágico e o anseio do feio como sendo anterior a toda plenitude, e indaga se a tragédia se origina do prazer da força e da saúde, ou, da loucura sintomática do declínio de uma cultura tardia. Em seguida, interroga: é possível haver neuroses da sanidade, típicas da juventude de um povo?

Evoca Dionísio como sendo a figura do sátiro; aquele que sintetiza em si o entusiasta e o homem primitivo (onde as forças instintivas são preponderantes). Esta imagem abre as portas para a análise do surgimento do coro trágico e estimula uma nova dúvida: como visões e alucinações – ou a loucura, na linguagem de Platão – comunicam-se a comunidades inteiras? Eis um contraste: numa extremidade, os arrebatamentos endêmicos em meio ao esplendor da Grécia; noutra, o apelo à lógica e ao otimismo em tempos de

¹¹ Idem, *Assim falou Zaratustra*, IV.

fraqueza e fadiga fisiológica.

À espreita das facetas múltiplas do helenismo, Nietzsche articula, sob o prisma da vida, a moral...

O filósofo alemão expõe que a existência do mundo só se justifica como fenômeno estético, em que se reconhece um sentido de artista e um anterior a este, bem como a toda moral: o do deus-artista, Dionísio, cujo prazer dá-se tanto na construção como na destruição de mundos. Esta simbologia é utilizada como parâmetro metafísico para dizer do universo que se apresenta sempre novo, dinâmico, arbitrário, regozijado pelo caos a redimir-se na aparência.

O que é aparente designa não apenas os fenômenos, mas a ilusão, o equívoco, o acomodamento, a arte, como propunha Schopenhauer. Destarte, não há fatos morais, visto que o dionisíaco – enquanto essência e natureza – antecede qualquer interpretação moral dos fatos. O engano que constitui o universo onírico das formas não pode ser, na ótica nietzschiana, condenado, como em Platão¹², pois é necessário à própria existência. Neste âmbito, não se admite a ontologização da moral, uma vez que esta corresponde a um juízo posterior, razão pela qual o platonismo e o cristianismo repudiam o que é genuíno: a dimensão passional constituinte do homem e a vida em sua totalidade.

Nietzsche destaca a importância dos sentidos na afirmação de uma moralidade não imposta, não negativa, pautada na fisiologia e direcionada pelo desejo de autossuperação do homem. Reverencia, pois, Dionísio como o ilimitado; aquele capaz de desconstruir a ideologia cristã, que se opunha aos instintos, consolidando-se enquanto princípio ontológico e verdade da natureza: “O desmedido revelava-se como a verdade, a contradição, o deleite nascido das dores, falava por si desde o coração da natureza”.¹³

Ao desvelar no trágico a chave para a elaboração de uma metafísica capaz de representar esteticamente a existência, Nietzsche identifica os dois impulsos simultaneamente fisiológicos e artísticos: apolíneo e dionisíaco, que perpassam o homem e a natureza num movimento dinâmico de afirmação da vida e da criação.

O trágico é um *modus*, um modo determinado de aniquilamento iminente ou consumado, é justamente o modo dialético. É trágico apenas o declínio que ocorre a partir da unidade de opostos, a partir da transformação de algo em seu oposto, a partir da autodivisão. Mas também só é trágico o declínio de algo que não pode declinar, algo cujo desaparecimento deixa uma ferida incurável. Pois a contradição trágica não pode ser suprimida em uma esfera de ordem superior- seja imanente ou transcendente.¹⁴

Deste modo, as pulsões essenciais à compreensão da tragédia em sua genealogia

12 “Deus é inteiramente simples e verdadeiro em palavras e em atos, e nem ele se altera nem ilude os outros por aparições, por falas ou por envio de sinais, nem em vigília nem em sonhos.” PLATÃO, **A República**, 382 e 8-11.

13 NIETZSCHE, **O Nascimento da tragédia**, p.41

14 SZONDI, P. **Ensaio sobre o trágico**, p.85.

e finalidade jamais se anulam ou se contradizem, tampouco, sintetizam-se numa harmonia paralisada; ambas se afirmam mutuamente e conjuntamente, incitando, mediante a figura do artista, na luta e na diversidade, a criação:

Ambos os impulsos, tão diversos, caminham lado a lado, na maioria das vezes em discórdia aberta e incitando-se mutuamente a produções sempre novas, para perpetuar nelas a luta daquela contraposição sobre a qual a palavra comum “arte” lançava apenas aparentemente a ponte; até que, por fim, através de um miraculoso ato metafísico da “*vontade*” helênica, apareceram emparelhados um com o outro, e nesse emparelhamento tanto a obra de arte *dionisíaca* quanto a *apolínea* geraram a tragédia ática.¹⁵

As pulsões latentes na mitologia grega são imprescindíveis ao desenvolvimento da arte. De um lado, há o gênio apolíneo, do figurador plástico, referente às formas; do outro, o dionisíaco não-figurado referente à música¹⁶. Ambos são amalgamados pelo ato metafísico da vontade helênica, fazendo brotar a tragédia ática.

Para uma melhor compreensão destes estímulos, cada um deles é associado a uma manifestação fisiológica: Apolo, deus “resplendente”, divinatório e configurador habita o sonho, e Dionísio a embriaguez. O estado onírico compõe-se de formas, limites, aparência. Espreitado a partir da estética, é o momento onde o indivíduo consoma-se como artista, pois o desempenho figurativo é precondição para as artes plásticas e metade da poesia. Os sonhos são, portanto, percebidos como sensações das aparências, de modo que, ao conteúdo dado pelas formas, não corresponde nenhum juízo de valor. Com efeito, a arte poética consegue interpretar o universo onírico (que, por si só, já é atividade interpretativa). Este jogo exercita o indivíduo para a vida, intuindo o mesmo que a filosofia: a existência de uma realidade diversa de aparências encoberta pelas aparências que habitamos.

Nietzsche retoma o elogio de Schopenhauer à visão filosófica do mundo como manifestação de espectros ou estruturas oníricas. Por outro lado, desmantela o arcabouço teórico de Platão, desvelando a verdade no interior da natureza e vislumbrando nas aparências a representação da vontade. Logo, afirma a provisoriabilidade do homem e assegura, pelo exercício da arte, a dinâmica valorativa da vida.

O universo imagético equipara-se à ficção que experimenta o sonhador durante sua vigília. Os sonhos são divinatórios, revelando os aspectos mais recônditos da existência, assim, o indivíduo reconhece, em dimensão simbólica, sua singularidade. O limite dado pelas formas e definições constitui, portanto, o princípio da individuação (*principium individuationis*), atribuído ao gênio apolíneo do artista enquanto plasmador.

Para Schopenhauer, em *O Mundo como vontade e representação* (1818), o *principium individuationis* é a única segurança intrínseca do homem em meio aos tormentos

¹⁵ NIETZSCHE, *O Nascimento da tragédia*, p.27

¹⁶ A música é dionisíaca por excelência porque espelha a linguagem universal da vontade sem necessitar recorrer ao limite dos conceitos.

mundanos, conforme cita Nietzsche:

Tal como, em meio ao mar enfurecido que, ilimitado em todos os quadrantes, ergue e afunda vagalhões bramantes, um barqueiro está sentado em seu bote, confiando na frágil embarcação; da mesma maneira, em meio a um mundo de tormentos, o homem individual permanece calmamente sentado, apoiado e confiante no *principium individuationis* [princípio de individuação].¹⁷

A identificação desta serenidade autocentrada é uma expressão apolínea da beleza e do deleite consentidos pela sabedoria da aparência. Em contrapartida, a pulsão dionísia, natural e desagregadora, é aquela à qual o indivíduo lança-se para dissipar-se dos próprios limites, retornando, tal como o filho pródigo, à natureza.

O êxtase da descentralização é associado, simbolicamente, ao gozo da embriaguez, ao estado narcótico dos povos primitivos, à manifestação da alegria e às inúmeras práticas coletivas, como a dança, onde o “subjetivo” se esvanece em auto- esquecimento. O aspecto irracional revela o que há de mais profundo no ser humano, libertando-o de si mesmo, de sua dimensão consciente e indeterminada, e reconduzindo- o à essência sensível do mundo. Desta maneira, o estado fisiológico de Dionísio sela os laços interpessoais, promovendo o retorno ao Uno-primordial: termo schopenhaueriano que Nietzsche utiliza metaforicamente para exprimir o indizível entrelaçamento de todas as coisas; a dor e a contradição que caracterizam o espetáculo dinâmico da vida; a origem misteriosa do mundo que aclama uma verdade instintiva, contrapondo-se ao Ser inteligível de Platão. A unidade primária reivindica no homem a sensibilidade, viabilizando a transposição, através da metáfora e da analogia, respectivamente, dos limites do conceito e do conhecimento. Com efeito, aparece como o fundo ontológico que possibilita o conforto metafísico da arte.

Na concepção metafísica de *O Nascimento da tragédia*, os diversos impulsos fisiológicos encontram-se integrados no plano de fundo trágico da existência – aqui compreendida como uma realidade mais profunda do que a empírica. Todavia, o acesso à unidade constitutiva dá-se somente pela intuição, quando o véu de Maia (símbolo da ilusão das formas conceituais do conhecimento) é destruído. Destarte, enquanto a filosofia schopenhaueriana propõe a libertação da dor pela fuga dos desejos incessantes ou supressão da vontade no conhecimento, Nietzsche enfatiza o querer e o sofrimento como irradiações da vida que se convertem em prazer na criação da aparência:

Com efeito, quanto mais percebo na natureza aqueles onipotentes impulsos artísticos e neles um poderoso anelo pela aparência [*Schein*], pela redenção através das aparências, tanto mais me sinto impelido à suposição metafísica de que o verdadeiramente-existente [*Wahrhaft- Seiende*] e o Uno-primordial, enquanto o eterno-padecente e pleno de contradição necessita, para sua constante redenção, também da visão extasiante, da aparência prazerosa – aparência esta que nós, inteiramente envolvidos nela e dela consistentes,

17 SCHOPENHAUER apud NIETZSCHE, *O Nascimento da tragédia*, p.30.

somos obrigados a sentir como o verdadeiramente não-existente [*Nichtseiende*], isto é, como um ininterrupto vir-a-ser no tempo, espaço e causalidade, em outros termos, como realidade empírica.¹⁸

Schopenhauer, ao contrário, não se contenta com a conversão catártica do sofrimento em prazer estético; propõe, como solução pessimista, a fuga da dor primordial do mundo mediante a negação consciente da vontade de viver:

A *vontade* não pode ser suprimida por nada senão o CONHECIMENTO. Por isso o único caminho de salvação é este: que a *vontade* apareça livremente, a fim de, neste fenômeno, CONHECER a sua essência. Só em consequência deste conhecimento pode suprimir a si mesma e, assim, também pôr fim ao sofrimento inseparável de seu fenômeno.¹⁹

No que se refere à arte, Schopenhauer concebe tal atividade como um mecanismo de escapismo do homem, libertando-o, transitoriamente, da angústia do ciclo-vicioso do querer – que, no estado de contemplação, encontra-se subordinado à representação. Nietzsche, ao contrário, desvela no universo artístico uma possibilidade de afirmação da existência. Seu pensamento trágico concebe a vontade como a grande artista; aquela cujo movimento criativo “purifica”, constantemente, o Uno de seu sofrimento.

A transfiguração da dor primordial da unidade vivente em imagem similiforme de sonho ocorre mediante as pulsões artístico-fisiológicas propostas por Nietzsche. Ambas atuam independentes de qualquer intelectualidade ou habilidade humana, pois aparecem na esfera onírica (das formas) e extática (do êxtase da descentralização). Neste sentido, o artista, ou gênio, é destacado como o único capaz de encarnar os estados criativos da natureza “imitando-os” através da arte. Esta reformulação do conceito aristotélico de *mimesis* compreende como meta do Uno-primordial nietzschiano a redenção pela aparência.

O gênio “imitador” incorpora o apolíneo, o dionísio, ou ambos os princípios, como na tragédia. No gênero trágico recorre-se, pelo êxtase musical, à auto-alienação mística, de modo que o movimento de distanciamento do apolíneo acaba por condicionar o mergulho do homem no plano de fundo da existência. Com efeito, o artista age como se resgatasse Dionísio do Hades conduzindo-o à superfície das formas, onde este pode se fazer aparente. Logo, o apolíneo afirma o dionísio e vice-versa: ambos estão conciliados e intermediados pelo gênio.

Não é por acaso que Nietzsche elogia as festas e a música dos gregos, pois tais comemorações transformam o rompimento do *principium individuationis* em fenômeno estético. Em contraposição, critica os bárbaros por assimilarem Dionísio de modo repugnante, violento e desprovido de arte.

Os helenos conduzem o aspecto destrutivo da vontade de modo harmonioso

18 NIETZSCHE, *O Nascimento da tragédia*, p.39.

19 SCHOPENHAUER, *O Mundo como vontade e representação*, I 474, p.506.

mediante o processo de simbolização da arte, ou seja, evitam o efeito devastador de Dionísio sabendo expressar tal força artisticamente:

Agora a essência da natureza deve expressar-se por via simbólica; um novo mundo de símbolos se faz necessário, não apenas todo o simbolismo corporal, dos semblantes, das palavras, mas o conjunto inteiro, todos os gestos bailantes dos membros em movimentos rítmicos. Então crescem as outras forças simbólicas, as da música, em súbita impetuosidade, na rítmica, na dinâmica e na harmonia.²⁰

Ao atentar-se à importância da música para este povo, Nietzsche enfatiza o *ditirambo*²¹ como meio de sensibilização e intensificação da capacidade simbólica do homem. Ultrapassa, pois, a dimensão apolínea das composições, referente ao compromisso com a arquitetura dórica e com os versos dos poetas, alcançando a essência dionisíaca na destruição do véu de Maia.

A representação do dionisíaco estimulada pelo ditirambo promove a intensificação dos sentidos humanos e o completo esquecimento de si, agregando multidões em torno do Uno. O gênio, por sua vez, produto da natureza, consegue ultrapassar os limites da individualidade, aprofundando-se no êxtase inconsciente. Deste estado Dionísio emerge e, em seguida, descarrega-se simbolicamente em forma de arte.

A figura de Apolo, porém, representa o impulso figurativo que engendra o universo olímpico, exaltando como divino tudo o que existe, independentemente de um juízo moral acerca do que é bom ou mau. Nesta lógica, ao confrontar-se com os temores e horrores do existir, o grego cria, de modo afirmativo, num vislumbre onírico, os deuses. Esse mundo artístico do Olimpo é intermediário, uma vez que auxilia, de modo triunfante, a existência, reforçando a vontade de viver pela legitimação da vida humana através da divindade. Nesse contexto, a vontade contempla a si mesma, pois deseja ser simbolizada artisticamente no processo de transfiguração do gênio.

O mesmo *impulso*²² que chama arte à vida, como a complementação e o perfeito remate da existência que seduz a continuar vivendo, permite também que se constitua o mundo olímpico, no qual a “vontade” helênica colocou diante de si um espelho transfigurador. Assim, os deuses legitimam a vida humana pelo fato de eles próprios a viverem [...].²³

Ao lado dessa demanda, Homero aparece como o “artista ingênuo”, representando a sabedoria do sofrimento e o triunfo da ilusão apolínea e do sonho que espelha a beleza.

20 NIETZSCHE, **O Nascimento da tragédia**, p.35.

21 Canto cultural originalmente dedicado apenas a Dionísio e mais tarde estendido a outros deuses, sobretudo a Apolo. Era entoado por coro e solista, tendo-se convertido, em Corinto, a partir de Arion, em forma de composição literária, cantada de maneira regular por um coral disposto circularmente em torno do altar, com assunto definido e acompanhamento de flauta. (GUINSBURG, in: NIETZSCHE, **O Nascimento da tragédia**, 30, p.147).

22 Nietzsche refere-se ao impulso afirmativo da vontade que se alimenta da arte para exaltar a vida.

23 NIETZSCHE, **O Nascimento da tragédia**, p.37.

O “artista ingênuo” equipara-se ao sonhador que, mesmo consciente da aparência onírica, almeja, por prazer, a ilusão. Por conseguinte, a aparência da aparência que compreende a arte não é menos importante do que a empírica. Muito pelo contrário, é absolutamente necessária enquanto atividade prazerosa que joga com os impulsos naturais artísticos e representa o Uno-primordial concebido, metafisicamente, como verdadeiramente existente.

Logo, o Uno vislumbra a libertação pela aparência mediante o princípio apolíneo, que caracteriza a medida helênica, a observação das fronteiras individuais, o autoconhecimento e o comedimento. Todavia, a essência dionisíaca, estado natural da vida, implica a desmesura dos instintos e o aniquilamento das aparências, como no mito de Prometeu: “O desmedido revelava-se como a verdade, a contradição, o deleite nascido das dores, falava por si desde o coração da natureza. E foi assim que, em toda parte onde o dionisíaco penetrou, o apolíneo foi suspenso e aniquilado”.²⁴

Com efeito, ambos os impulsos se conjugam em devir e glorificam-se mutuamente na tragédia ática e no ditirambo dramático. Diante desta proposta, é necessário abstrair a realidade individual e compreender a existência do homem como a do mundo em geral: uma representação da unidade primordial gerada a cada instante.

Junto à reivindicação do Uno-primordial, a arte requer a libertação das malhas do “eu” e o emudecimento da vontade individual. Logo, surge uma nova problemática: como o poeta lírico, que sempre exprime seus desejos, paixões e sofrimentos, pode ser tratado como artista?

Para resolver esta questão, Nietzsche retoma Schiller, alegando que, antes mesmo da consumação apolínea da poesia, o poeta desfruta de um “ânimo musical”, em que o sentimento se encontra indefinido. Neste momento, ele é completamente dionisíaco; um só com o Uno-primordial. Somente depois, servindo-se de imagens que se assemelham ao sonho, consegue traduzir o estado de inspiração. Ou seja, o gênio lírico sente brotar do processo místico da auto-alienação um universo rico de imagens que se distingue do mundo do artista plástico e do épico, onde as imagens não se misturam ao artista:

O gênio lírico sente brotar, da mística da auto-alienação e estado de unidade, um mundo de imagens e de símiles, que tem coloração, causalidade e velocidade completamente diversas do mundo do artista plástico e do épico [...] as imagens do poeta lírico, ao contrário, nada são exceto ele mesmo e como que tão-somente objetivações diversas de si próprio.²⁵

As máscaras que se configuram ao longo deste processo, portanto, afirmam a “eudade”, isto é, a identidade, do poeta. Não se referem, contudo, à “eudade” do homem empírico, mas à única verdade naturalmente possível de ser representada: a dionisíaca. Logo, o poeta genial avista a si mesmo como não-gênio, isto é, como sujeito cuja vontade

24 Idem, *ibidem*, p.41.

25 Idem, *ibidem*, p.45.

afirma a vida. Em outras palavras: em tal condição, o homem reflete o plano de fundo dionisíaco da existência.

Nietzsche contrapõe-se, assim, à visão schopenhaueriana da lírica, onde o querer e a pura contemplação encontram-se misturados. Para o autor de *O Nascimento da tragédia*, anterior à contraposição entre subjetivo e objetivo está o gênio; o meio através do qual o único sujeito verdadeiramente existente (o dionisíaco) celebra sua redenção pela aparência, conforme a manifestação da vontade.

Nesta perspectiva, a tragédia ática não é representada com o intuito de educar, ou qualquer outra finalidade semelhante; ela ocorre porque já somos imagens e projeções artísticas. O mundo, pois, só se justifica como fenômeno estético, e nossa existência é um contínuo processo de vir-a-ser:

[...] só como *fenômeno estético* podem a existência e o mundo *justificar-se* eternamente [...]. Somente na medida em que o gênio, no ato da procriação artística, se funde com o *artista primordial*²⁶ do mundo, é que ele sabe algo a respeito da perene essência da arte; [...] ele é ao mesmo tempo sujeito e objeto, ao mesmo tempo poeta, autor e espectador.²⁷

Em *O Nascimento da tragédia*, Nietzsche percebe semelhanças entre a tragédia de Ésquilo – desenvolvida mediante a fusão com o artista primordial: o deus satírico – e a proposta de Wagner, pois vislumbra na música wagneriana o embrião do espírito dionisíaco na cultura alemã. No trecho original de *Tristão e Isolda*, por exemplo, o prazer da auto-alienação na experiência do Uno-primordial é enfatizado, de modo que a vontade é concebida como força afirmativa e natural, remetendo ao fundo dionisíaco da existência:

Na torrente arqueante

Do mar do deleite,

No sonido bramante

Das ondas olorosas,

No todo bafejante

Do alento do universo,

Afogar-se, afundar-se,

Inconsciente – supremo prazer!²⁸

A composição dramática referida robustece o elo que há entre o homem e a natureza (eterna criadora e destruidora de aparências) e expressa, em linguagem universal, o que há de mais genuíno em cada um: a vontade. Por conseguinte, reconhece o valor supremo

26 O deus Dionísio corresponde à pulsão artística primordial capaz de destruir e criar mundos.

27 NIETZSCHE, *O Nascimento da tragédia*, p.48.

28 Últimas palavras de Isolda, na primeira versão, depois modificada por Wagner, *Tristão e Isolda*, ato III, cena III, apud NIETZSCHE, *O Nascimento da tragédia*.

da vida, plena em devir, bem como o prazer do conhecimento dionisíaco, que transpõe as aparências, promovendo o aprofundamento extático no mistério do mundo.

Dionísio não apenas dilacera as ilusões como também se faz aparente na esfera onírica. Sua manifestação no mundo figurativo de Apolo é ressaltada por Nietzsche como “milagre”, pois quando tal evento ocorre em cena, o verdadeiro ouvinte estético, isto é, aquele que se dedica à contemplação interessada do espírito dionisíaco da arte, é tocado pelo ímpeto primordial. Em contrapartida, o homem teórico-socrático sente-se perturbado por esta força, já que sua postura histórico-crítica, voltada para a causalidade, bloqueia aquilo que lhe é mais natural: a dimensão instintiva.

3 I O ESPÍRITO DIONISÍACO DA MÚSICA E O MITO TRÁGICO NA CULTURA HELÊNICA

Nietzsche enfatiza que a tragédia só pode nascer do espírito da música, pois quando este desaparece, o mesmo ocorre com ela. Ou seja, sem a expressão da intensidade das emoções oferecida pela música e a contemplação interessada da mesma, a tragédia se esvazia daquele caráter propriamente trágico; em outras palavras, nega o seu fundamento.

A dimensão instintiva exprimida pela música é a essência²⁹ dionisíaca, portanto, esta arte celebra a vida e liberta o indivíduo de si mesmo, mostrando-lhe o caminho rumo ao interior de todas as coisas por meio do sentimento de unidade com o mundo, como propõe o ditirambo, composto para o coro trágico. A música, neste viés, não é o reflexo do fenômeno; é o reflexo imediato da própria vontade. Em outras palavras, esta arte abstrata, intuitiva e determinada, consegue dizer aquilo que o conceito tenta, mas não alcança, visto que se encontra limitado em si mesmo e em suas definições.

A música, para ser dionisíaca (como as melodias ditirâmicas que precedem a imagem), deve proporcionar o conhecimento imediato da essência do mundo, daquilo que é natural, sem o intermédio da razão; de outro modo, reduzir-se-ia a uma arte imitativa. Sendo a linguagem universal da vontade, ela possibilita a experiência extática do Uno-primordial, estimulando a expressão simbólica do mesmo ao espelhar o sentido mais profundo da existência. Por este motivo, o poder da música é nítido quando a executam ao longo de uma cena, contribuindo à compreensão intuitiva do conteúdo sensível apresentado ao espectador.

Interessado no espírito musical da tragédia, Nietzsche analisa a canção popular,

²⁹ Essência”, aqui, não representa um fundamento ideal capaz de justificar racionalmente a existência, suprimindo-a. É imprescindível considerarmos que Nietzsche, de modo contrário a Platão, afirma a supremacia dos sentidos e ressalta o mistério primordial como sendo inerente à realidade. Assim, sua metafísica é orientada pela arte; pela tarefa criativa e contínua de atribuição de significado ao mundo. Logo, quando o autor, numa análise filológica da cultura grega, retoma Apolo e Dionísio, o que pretende fazer é caracterizar as pulsões artísticas destacando-as, não como princípios anteriores à vida, mas como impulsos oriundos da própria natureza. Com efeito, “essência dionisíaca” ou “fundo dionisíaco” são expressões decorrentes do aprofundamento no coração de todas as coisas, onde pulsa a vontade – esta verdade instintiva, por excelência.

introduzida na literatura por Arquíloco. Esta aparece como representação da união entre Apolo e Dionísio, contrapondo-se à poesia épica totalmente apolínea. A melodia em questão é produto da experiência artística coletiva, portanto, exprime o que há de primeiro e universal, revelando uma força criativa distinta da tranquilidade das aparências épicas. Logo, as imagens evocadas pela lírica, desigual e irregular, entoada pelo povo são intensas, incessantes e precipitadas.

Diferente de Homero, o Épico, Arquíloco inaugura uma tradição onde a linguagem procura imitar ao máximo a música, e não vice-versa. Destarte, a poesia lírica provençal procura reproduzir, através de imagens e conceitos, a música tal como pensa Nietzsche: no sentido metafísico schopenhaueriano contraposto à pura contemplação estética destituída de vontade.

Acerca do aspecto dionisíaco da música, anterior ao pensamento, Nietzsche constata:

A poesia do lírico não pode exprimir nada que já não se encontre, com a mais prodigiosa generalidade e onivalidade, na música que o obrigou ao discurso imagístico. Justamente por isso é impossível, com a linguagem, alcançar por completo o simbolismo universal da música, porque ela se refere simbolicamente à contradição e à dor primordiais no coração do Uno-primogênio, simbolizando em consequência uma esfera que está acima e antes de toda aparência.³⁰

Em suma, a música é superior à imagem e ao conceito, pois somente ela consegue exprimir, em seu simbolismo universal, a dor e a contradição primordial do Uno. A linguagem só consegue imitar esta arte de maneira capenga, em seu contato mais externo com a mesma.

A música é o elemento-chave para a compreensão da tragédia que, originalmente, fundamenta-se no coro satírico, sem o menor intuito de representaras leis morais da democracia ateniense ou qualquer outra invenção que não afirme a natureza. Por esta razão, Nietzsche percebe que o coro é composto por um conjunto de pessoas que se despem de suas individualidades, encarnando a simbologia sublime e divina do sátiro, que representa a verdade dionisíaca do mundo:

Eis o que o grego via no sátiro, que por isso mesmo não coincidia ainda com o macaco. Ao contrário, era a proto-imagem do homem, a expressão de suas mais altas e mais fortes emoções, enquanto exaltado entusiasta que a proximidade do deus extasia, enquanto companheiro compadecente no qual se repete o padecimento do deus, enquanto anunciador da sabedoria que sai do seio mais profundo da natureza, enquanto símbolo da onipotência sexual da natureza, que o grego está acostumado a considerar com reverente assombro.³¹

30 NIETZSCHE, **O Nascimento da tragédia**, p.51.

31 Idem, *ibidem*, p.57.

O coro é, para Schlegel, o extrato da multidão “ideal” de expectadores. Nietzsche, porém, contesta esta definição: “que espécie de gênero artístico seria esse que fosse extraído do conceito de espectador e do qual se considerasse ‘o espectador em si’ como a verdadeira forma? O espectador sem espetáculo é um conceito absurdo.”³² Em seguida, retoma Schiller, caracterizando o coro como um fingimento dos estados naturais e dos seres naturais. Não defende, contudo, uma retratação escrava do real, mas um modo representativo semelhante ao Olimpo. Ou seja, uma elevação por sobre a banalidade do cotidiano através da imitação das forças artístico-fisiológicas e do sentimento de unidade primordial que intensifica o vínculo entre homem e natureza.

Consequentemente, o coro ditirâmico, constituído por homens vestidos de sátiros, é a representação corpórea do consolo metafísico, pois indica que, apesar das mudanças das aparências fenomenais, é possível identificar, constantemente, o impulso dionisíaco poderoso que fundamenta a vontade e a natureza. O povo heleno, com efeito, alcança na tragédia ática o conforto estético que exalta o valor da vida na criação, apesar do sofrimento e da ação destrutiva da história universal. A arte é, assim, um meio de transformar o absurdo da existência em representações com as quais se é possível viver: o sublime (domesticação artística do horror) e o cômico (descarga da náusea do absurdo). Nesta ótica, Nietzsche ressalta o coro como a salvação da arte grega.

É nesse coro que se conforta o heleno com seu profundo sentido das coisas, tão singularmente apto ao mais terno e ao mais pesado sofrimento, ele que mirou com olhar cortante bem no meio da terrível ação destrutiva da assim chamada história universal, assim como a crueldade da natureza, e que corre o perigo de ansiar por uma negação budista do querer. Ele é salvo pela arte, e através da arte salva-se nele – a vida.³³

O homem dionisíaco, simbolizado pelo coro, assemelha-se, pois, a Hamlet: ambos têm a coragem de contemplar o mundo em seu aspecto mais assombroso e reconhecem que não podem modificá-lo, embora consigam atuar nele velados pela ilusão.

Segundo a perspectiva de Nietzsche, o lado terrível da existência, com suas motivações violentas, avassaladoras e inconfessáveis, sustentaria o mundo das aparências em que os homens desempenham seus papéis. Hamlet, como um personagem altamente filosófico, é quem conhece essa verdade mais profunda e, por isso mesmo, encara com enfado ou horror a situação à sua volta.³⁴

Para o grego antigo, a força do coro ditirâmico está na música e no arquétipo do sátiro: o homem passional, viril e entusiasta que se opõe à figura do homem civilizado, formatado mediante a cultura dos ideais ascéticos. Há, pois, um contraste entre a verdade³⁵

32 Idem, *ibidem*, p.53.

33 Idem, *ibidem*, p.55.

34 SÜSSEKIND, Pedro, **Nietzsche leitor de Shakespeare**, p.182, Cadernos Nietzsche 31, 2012.

35 Nietzsche desconstrói o valor epistemológico da “verdade” moderna e socrática ao observar que este ideal funda-

da natureza e a mentira civilizada que se porta como verdade:

Schiller tem razão também em relação a estes inícios da arte trágica: o coro é uma muralha viva contra a realidade assaltante, porque ele – o coro de sátiros – retrata a existência de maneira mais veraz, mais real, mais completa do que o homem civilizado, que comumente julga ser a única realidade.³⁶

Deste modo, enquanto o pastor idílico moderno ofusca-se pelas ilusões de uma cultura que procura camuflar as paixões, o grego dionisíaco almeja a verdade e a natureza em sua máxima força. Por este motivo, o sátiro aparece como gênio da natureza (afirmação dos instintos) e o coro, em sua origem, como prototragédia e espelhamento do deus Dionísio.

Nietzsche propõe, sob o signo do dionisíaco, que não se fale da poesia de maneira tão abstrata, já que esta, ao invés de conceitos, utiliza-se de imagens substitutas (metáforas) capazes de traduzir a essência profunda e sensível da natureza:

A esfera da poesia não se encontra fora do mundo, qual fantástica impossibilidade de um cérebro de poeta: ela quer ser exatamente o oposto, a indisfarçada expressão da verdade, e precisa, justamente por isso, despir-se do atavio mendaz daquela pretensa realidade do homem civilizado.³⁷

O poeta, entretanto, difere do dramaturgo, cuja ocupação é falar por outros corpos e almas, como no fenômeno dramático do coro, composto por “transformados” (pessoas que vivem fora do tempo e das esferas sociais e exaltam-se em unidade). Ao contrário das demais líricas dos helênicos, que são intensificações do solista apolíneo, o ditirambo não implica uma redenção apolínea na aparência, mas a libertação do indivíduo que se unifica ao ser primordial. Destarte, corresponde à tragédia, onde a visão do drama é uma aparição de sonho, ou seja, sempre se descarrega na esfera simbólica, representando Dionísio.

A tragédia, além da identidade épica, consiste na objetivação dos estados de *Dionísio*. O coro, portanto, é excitado pelo espírito da música, sendo capaz de proferir, com entusiasmo, a sabedoria do coração do mundo – o interior *dionisíaco* de todas as coisas:

Agora o coro ditirâmico recebe a incumbência de exercitar o ânimo dos ouvintes até o grau *dionisíaco*, para que eles, quando o herói trágico aparecer no palco, não vejam algum informe homem mascarado, porém uma figura como que nascida da visão extasiada deles próprios.³⁸

menta-se em um arcabouço moral inautêntico, nocivo à vida em todo o seu dever. Percebe que Sócrates, orientado pelo racionalismo, se propõe a apreender e “corrigir” o Ser, negligenciando a onipotência dos impulsos artístico-fisiológicos e a unidade primordial do mundo. Portanto, em momento algum o filósofo alemão exclui a importância da razão; o que faz é postular os limites do conhecimento teórico para que este não suprima a dimensão dionisíaca da existência. Destarte, propositalmente, chama por “verdade” a esfera instintiva que abarca a natureza e a vontade, combatendo o moralismo platônico e denunciando a depreciação do homem presente no otimismo socrático.

36 NIETZSCHE, **O Nascimento da tragédia**, p.57.

37 Idem, *ibidem*, p.57.

38 Idem, *ibidem*, p.62.

Nietzsche também observa que a natureza dos helenos está na dança, na qual os movimentos corpóreos são inspirados pela percepção sonora do fundo dionisíaco. Esta arte associa o movimento do corpo ao devir, que representa o jogo dialético dos impulsos naturais e a multiplicidade da vida. Já o caráter ilusório e representativo que delimita a vontade do grego antigo, articula-se mediante as imagens e os diálogos apolíneos, que surgem de forma bela e clara, como em Sófocles.

A dinâmica entre Dionísio e Apolo desdobra-se sobre a “jovialidade” do povo heleno, que, assim, não se refere à noção de bem-estar não ameaçado. De outro modo, demonstra a necessidade da máscara apolínea em função do olhar lançado à profundidade da existência; ao que há de mais horrível na natureza, como faz o Sileno:

Reza a antiga lenda que o rei Midas perseguiu-o na floresta, durante longo tempo, sem conseguir apanhá-lo. Quando, por fim, ele veio a cair em suas mãos, perguntou-lhe qual dentre as coisas era a melhor e a mais preferível para o homem. Obstinado e imóvel, calava-se; até que, forçado pelo rei, prorrompeu finalmente, por entre um riso amarelo, nestas palavras: – Estirpe miserável e efêmera, filhos do acaso e do tormento! Por que me obrigas a dizer-te o que seria para ti mais salutar não ouvir? O melhor de tudo é para ti inteiramente inatingível: não ter nascido, não ser, nada ser. Depois disso, porém, o melhor para ti é logo morrer.³⁹

Este dilema também está presente em Édipo, cuja sabedoria heroica nada pode contra o sofrimento. Por conseguinte, não há pecado na tragédia, já que a exaltação da vida e dos conflitos inconscientes gera atividade e luta, colaborando para uma existência grandiosa.

Prometeu, por sua vez, equipara-se a Dionísio na ânsia por conduzir a humanidade à atividade, diferente de Apolo que almeja a passividade no autoconhecimento. Este personagem de Ésquilo, cujo poder é afirmativo, equipara-se a uma máscara dionisíaca, sendo a redenção do deus da música no plano das aparências.

Édipo e Prometeu são, portanto, personificações do verdadeiro herói: Dionísio, cuja dor primordial é o objeto da tragédia. Todavia, tais aparições do drama só são possíveis devido à esfera apolínea, que permite a expressão do dionisíaco em imagem similiforme de sonho. O sofrimento ao qual Nietzsche se refere é transformador e conduz à força libertadora que se manifesta nos personagens trágicos como faculdade musical, capaz de simbolizar o impulso afirmativo da existência presente nos mitos, atribuindo um significado mais profundo às tramas.

É possível obter prazer através da arte sonora do ditirambo, todavia, esta não alude às aparências, mas ao aniquilamento das mesmas, alcançando o Uno-primordial e sua essência de desmesura. Com efeito, é necessário enxergar os infortúnios da existência para recorrer ao consolo metafísico – razão pela qual o aprofundamento do homem no

39 Idem, *ibidem*, 3, p.16.

dionisíaco desperta o sentimento de conexão com o mundo a partir da experiência extática.

Para Nietzsche, o espírito dionisíaco da música trava uma luta que consiste em obter a revelação figurativa mítica através da tragédia ática. O músico criador é, pois, capaz de elevar o significado do mito sem suprimi-lo, diferente do poeta que sempre se limita nas palavras: “o mito não encontra de maneira alguma a sua objetivação adequada na palavra falada.”⁴⁰ A arte trágica é, desta forma, a possibilidade de descarregamento do *pathos* de Dionísio na esfera onírica de Apolo. Sem este movimento de simbolização, o mundo intermediário da ocorrência cênica e do drama, em geral, não se faria visível e compreensível de dentro para fora.

A arte é, assim, um suplemento metafísico para a realidade. De modo semelhante, é o mito – que abarca em si mesmo, também, o feio e o desarmônico, transformando-os num jogo que a vontade joga. Em outras palavras, o mito funciona como um simulacro do próprio mundo, que exalta e intensifica a existência. Nele, a percepção da dor e da dissonância é convertida em fonte de prazer: “o dionisíaco, com o seu prazer primordial percebido inclusive na dor, é a matriz comum da música e do mitotrágico”.⁴¹

A música e o mito articulam-se conforme a vontade. Por este motivo, Nietzsche elogia a cultura helênica que, mediante o espírito dionisíaco da tragédia e a onipresença dos mitos, promove a exaltação e a celebração da existência. Ou seja, a vontade, no povo heleno, aproxima a cultura e a natureza através da arte, instituindo a postura afirmativa do homem perante a vida: “bem-aventurado o povo dos helenos! Quão grande deve ter sido entre vós Dionísio, se o deus de Delos considera necessárias tais magias para curar vossa folia ditirâmbica!”⁴²

A música e o mito trágico são, portanto, expressões dionisíacas de um povo, e caracterizam de modo prazeroso o que há de mais terrível no mundo. Logo, o deus do inconsciente é a potência eterna e originária que aclama a existência e se revela, continuamente, no universo de Apolo. A dimensão imagética, por sua vez, evoca os limites que cada um experimenta em si mesmo e suscita o ânimo da individuação. Compreende, ainda, o véu ilusório que viabiliza a obtenção do gozo da beleza, apesar da constatação da dor primordial.

Segundo Nietzsche, o universo mítico transporta a essência dionisíaca do mundo, sendo mais importante do que a causalidade histórica. Esta propriedade da mitologia decorre do “milagre” nela contido que permite, em cada manifestação do deus artista e plasmador, a elaboração de máscaras capazes de interpretar o sofrimento do mundo e o deleite da existência. Logo, o conteúdo latente do mito salvaguarda a sabedoria trágica que, neste processo, não é suprimida pelas abstrações.

40 NIETZSCHE, **O Nascimento da tragédia**, p.103.

41 Idem, *ibidem*, p.141.

42 Idem, *ibidem*, p.144.

Todavia, a moderna cultura racionalista, herdeira das aspirações socráticas, visa compreender o mito através de mediações intelectuais, e não pela experiência estética do mesmo, perdendo sua força natural e criadora e obscurecendo suas raízes. O homem histórico-crítico é, portanto, ao contrário do homem-sátiro, típico de uma cultura empobrecida, onde a educação dá-se somente por abstrações. Este modelo é nocivo, uma vez que negligencia a natureza ao invés de aprimorá-la e afirmá-la mediante a absorção dos significados míticos. Ora, se esta instância do socratismo pretende aniquilar a força soberana dos mitos, é certo que esvazia o valor de autenticidade da própria cultura, que necessitará nutrir-se de outras fontes externas, já que não possui mais uma sede específica:

Coloque-se agora ao lado desse homem abstrato, guiado sem mitos, a educação abstrata, os costumes abstratos, o direito abstrato, o Estado abstrato: represente-se o vaguear desregrado, não refreado por nenhum mito nativo, da fantasia artística; imagine-se uma cultura que não possua nenhuma sede originária, fixa e sagrada, senão que esteja condenada a esgotar todas as possibilidades e a nutrir-se pobremente de todas as culturas – esse é o presente, como resultado daquele socratismo dirigido à aniquilação do mito.⁴³

A tragédia se perde de seu propósito quando é subordinada ao saber científico, como acontece com Sócrates musicante. Por conseguinte, a música deixa de exprimir o ser interno, a vontade mesma, e passa a reproduzir, de forma insuficiente e mediada por conceitos, a aparência, como no novo ditirambo ático. Ou seja, esta arte torna-se medíocre, superficial e desvinculada da força criativa dos mitos. Com efeito, Sócrates, a tragédia de Eurípedes e o novo ditirambo são os indícios de uma cultura que degenera.

Coma morte da tragédia, o consolo metafísico é substituído pelo “*deus ex machina*”⁴⁴, e a arte e o conhecimento trágico são engolidos pelo saber científico. Por conseguinte, há um enfraquecimento do vínculo entre homem e natureza, anteriormente fortalecido pelo espírito de Dionísio.

Nietzsche afirma que Dionísio é abandonado na tragédia de Eurípedes e, inevitavelmente, o gênio da música desaparece com ele. Os heróis deste poeta têm paixões e falas inautênticas, dissimuladas, oriundas de um olhar acovardado para o real. O valor genuíno da “jovialidade” é, assim, subvertido e o significado mítico é consideravelmente esvaziado. Com efeito, a morte da tragédia é antinatural: revela um suicídio que institui um enorme vazio no seio da cultura que ela mesma alimentou:

Se de fato corresponde a um feliz estado natural separar-se da vida com uma bela descendência e sem qualquer espasmo, então o fim daquelas espécies de arte mais antigas nos mostra semelhante estado natural feliz: elas afundam lentamente e diante de seus olhares moribundos já se erguem os seus mais

43 NIETZSCHE, **O Nascimento da tragédia**, p.135.

44 Este termo designa um recurso deveras utilizado na tragédia de Eurípedes que consiste, basicamente, em introduzir na trama uma solução artificial, porém, mais palatável, capaz de remediar ou justificar, determinados conflitos ou infortúnios relativos às vivências complexas dos personagens.

belos renovos, que alçam a cabeça com breves gestos de impaciência. Com a morte da tragédia grega, ao contrário, surgiu um vazio enorme, por toda parte profundamente sentido [...] ⁴⁵

Para elucidar a crítica nietzschiana, deve-se considerar que, após o espetáculo trágico, surge a nova comédia ática: um retrocesso à decadência, pois contempla Eurípedes e sua atitude de levar o espectador à cena. A influência burguesa de Eurípedes dá-se no sentido de trazer ao palco o homem cotidiano para representara vida comum, possibilitando à massa a elaboração de um juízo sobre o drama. Todavia, nesta postura, o dramaturgo grego demonstra-se superior ao povo, limitando a experiência estética à quantidade de espectadores e desconsiderando a abstração que implica a palavra “público”.

Eurípedes enxerga a tragédia que lhe antecede como sendo ofensiva e enigmática. Por isso, trava uma luta contra Ésquilo e Sófocles, angariando a simpatia do público, que se torna incapaz de compreender o espírito da música. Ele constrói sobre a tragédia uma arte embasada pela moral e destituída do poder dionisiaco. Destarte, não é inspirado nem por Dionísio, nem por Apolo, mas por Sócrates, visto que, em sua poesia, “tudo deve ser inteligível para ser belo” e “só o sábio é virtuoso”.

Propõe, ainda, a ordenação da arte, introduzindo, mediante a divindade, o prólogo explicativo no drama e o encerramento que justifica o destino dos heróis. A poesia de Eurípedes é, pois, o eco de seus próprios conhecimentos conscientes e da sabedoria socrática. Desta maneira, a origem do declínio da tragédia está presente em Sócrates, cuja perspectiva moralista é antagonista aos impulsos vitais.

Conforme Aristófanes, Sócrates é um “monstro” ou uma aberração da natureza, já que nele o instinto não é a força afirmativa e criadora, mas a consciência crítica ou o princípio lógico a operar onipotente. Por conseguinte, quando Eurípedes nega os impulsos artístico-fisiológicos, faz propagar o “socratismo estético”, que promove a subordinação da poesia ao jugo da razão e o aniquilamento da sabedoria trágica.

Sócrates é dotado de uma dialética otimista que celebra a falsa soberania da consciência sobre os instintos, contaminando a tragédia e suas regiões dionisiacas, sobretudo o substrato musical do coro. O otimismo descrito é responsável por expulsar de vez a música da arte trágica, embora, já em Sófocles, o coro houvesse perdido seu lugar de destaque no espetáculo. A filosofia socrática contamina, assim, o espírito trágico do ditirambo, induzindo-o ao aniquilamento:

Aquele deslocamento da posição do coro que Sófocles recomendou através de sua prática e, segundo a tradição, até mesmo por escrito, é o primeiro passo para o *aniquilamento* do coro, processo cujas fases se sucedem com assustadora rapidez em Eurípedes, em Agatão e na Comédia Nova. A dialética otimista, com o chicote de seus silogismos, expulsa a *música* da tragédia: quer dizer, destrói a essência da tragédia, essência que cabe interpretar

45 NIETZSCHE, **O Nascimento da tragédia**, p.73.

unicamente como manifestação e configuração de estados *dionisiacos*, como simbolização visível da música, como o mundo onírico de uma embriaguez *dionisiaca*.⁴⁶

Nietzsche investiga como Sócrates influencia a Grécia a ponto de obscurecer toda a sua arte. Percebe o sábio ateniense conforme um sedutor que se veste com a imagem do homem teórico, disseminando promessas de felicidade. Sócrates propõe uma representação ilusória do mundo, constituída pela ideia de causalidade e pela fé na razão como instrumento de apreensão e correção do ser. Em contraste, o filósofo alemão aponta os limites da lógica, que gira apenas em torno de si mesma, esgotando-se em sua articulação autocentrada.

A doutrina socrática nega o trágico e o dionisiaco porque não absorve a importância dos instintos, necessitando relacionar a razão à virtude e à felicidade: “Sócrates põe em cena ‘a mais bizarra equação que existe’: *razão = virtude = felicidade*”.⁴⁷ Em contrapartida, o conhecimento possível da tragédia – proveniente da experiência helênica do mundo – é instintivo, portanto, muito mais genuíno do que a razão.

Esta forma sensível de conhecimento, oriunda da própria natureza, é, aos olhos de Nietzsche, afirmativa, diferente do racionalismo socrático e do cientificismo moderno, onde o suposto saber negligencia a vida em sua totalidade: “A lógica passa a girar em redor de si mesma e acaba por morder a própria cauda – então irrompe a nova forma de conhecimento, o conhecimento trágico, que, mesmo para ser apenas suportado, precisa da arte como meio de proteção e remédio.”⁴⁸

A sabedoria trágica abarca o conteúdo mítico evocado pela música e supera, conforme a metafísica de artista, o conhecimento científico. Somente ela alcança a essência dionisiaca do mundo, que não pode, jamais, limitar-se pelo conceito, mas que se exprime, continuamente, enquanto vontade devastadora, no âmbito fenomênico.

46 Idem, *ibidem*, p.90.

47 Idem, **Crepúsculo dos ídolos**, p.19.

48 Idem, **O Nascimento da tragédia**, p.95.

MÚSICA E VONTADE EM NIETZSCHE

1 | A MÚSICA COMO REFLEXO DA VONTADE

Nietzsche defende, em sua primeira obra, que a música não adota como referência o belo, já que ela é o reflexo da própria vontade, e não apenas dos fenômenos. Deste modo, a arte sonora é capaz de justificar esteticamente a existência sem, contudo, minimizar o mistério da unidade primordial – afinal, cabe exclusivamente à melodia penetrar no “abismo” da realidade, suscitando, no ouvinte, sentimentos inerentes à vida: “só a música colocada ao lado do mundo pode nos dar uma ideia do que deve ser entendido por justificação do mundo como fenômeno estético”.¹O filósofo trágico retoma, assim, Schopenhauer, mencionando que, para este, a música “difere de todas as outras artes por não ser cópia do fenômeno ou, mais certamente, da objetividade adequada da vontade, mas cópia imediata da própria vontade [...]”.²Todavia, para uma melhor compreensão do aspecto elementar da música em *O Nascimento da tragédia*, é fundamental investigar algumas diferenças entre Nietzsche e Schopenhauer no que se refere à interpretação do querer.

A ideia de vontade presente na primeira fase do pensamento nietzschiano difere da apropriação schopenhaueriana do termo – que alude à “coisa-em-si” kantiana, caracterizando o querer como a “potência orgânica cega da qual o mundo dos fenômenos, assim como a razão e a consciência são apenas manifestações superficiais”.³ Enquanto a vontade, para Schopenhauer, corresponde ao núcleo e essência do mundo, sendo hierarquicamente superior à vida, para Nietzsche, ela representa a “forma mais universal da aparência”,⁴ portanto a força que integra e fortalece uma nação. Desta maneira, a identidade ontológica da “coisa-em-si” não está, em *O Nascimento da tragédia*, associada ao querer, mas ao Uno-primordial, mediante o qual o filósofo trágico concebe toda a existência. O desejo é compreendido como uma das manifestações da unidade primária. Através dele, a vida, soberana por excelência, mobiliza o homem ao longo de sua jornada. Schopenhauer, por sua vez, acredita que a vida não passa de um fenômeno da própria vontade:

É interessante notar que assim como em Nietzsche o processo da vida se apodera da vontade como seu órgão e meio, em Schopenhauer, pelo contrário, a vontade adquire aquele significado absoluto segundo o qual a própria vida não é mais que uma de suas manifestações, um meio de expressar-se a si mesma e de achar seu caminho. Para Nietzsche, queremos porque vivemos, para Schopenhauer, vivemos porque queremos.⁵

É, ainda, imprescindível para o entendimento do pensamento musical do primeiro Nietzsche, relacionar a noção de vontade ao princípio dionisíaco, visto que a relação entre ambos os termos é precisamente o que diferencia aquilo que Nietzsche chama de

1 Idem, *ibidem*, p.24.

2 Idem, *ibidem*, 16.

3 BENCHIMOL, M. *Apolo e Dionísio – Arte, filosofia e crítica da cultura no primeiro Nietzsche*, p.30.

4 Idem, *ibidem*, p.12.

5 SIMMEL, G. *Schopenhauer y Nietzsche*, p.121.

música apolínea e dionisíaca. Enquanto a música apolínea pretende reproduzir o fenômeno mediante melodias que se assemelham à “arquitetura dórica de sons”, a dionisíaca, parafraseando Rosa Dias, traduz a vontade, pois a voz da música é a voz do querer⁶. Porém, a origem desta arte não está na vontade já traduzida, mas na força instintiva e primordial do querer que permite a melodia engendrar um mundo inteiro de visões oníricas. Ou seja, a expressão artística sonora, por não ser conceitual, suscita sensações que abrem portas para a elaboração de imagens por meio das quais a tragédia enquanto espetáculo se faz compreendida. O foco desta pesquisa é, com efeito, a arte dionisíaca, abstrata, portadora da afirmação da vida, dignificada por Nietzsche em seu primeiro livro como aquela capaz de embriagar o ouvinte.

A música destinada a Dionísio surge na Grécia por volta do século VII a.C., sendo tocada principalmente acompanhada da flauta, como menciona a comentadora Rosa Dias. Antes disso, porém, os gregos já possuíam a música apolínea. Nietzsche classifica a arte sonora como dionisíaca, metaforicamente, por ela ser capaz de incitar com maior potência os sentidos, conduzindo o ouvinte ao deleite da embriaguez. Apesar desta qualidade, a música, seja ela qual for, não deixa de conter elementos plásticos apolíneos, uma vez que possui “o ritmo e a dinâmica que distribuem e dividem a sonoridade no espaço e no tempo”⁷.

Em *O Nascimento da tragédia*, Nietzsche destaca a experiência extática da música dionisíaca do coro ditirâmico como um meio trágico de afirmar a existência. O ditirambo, canto entoado em homenagem a Dionísio, compunha-se por um grupo de pessoas fantasiadas de sátiros: “figuras híbridas – homens com pés de bode e chifres. Com o rosto pintado com o sumo de diferentes plantas e a testa coberta de flores, erravam em êxtase, cantando, dançando e tocando a flauta mística”⁸. Deste modo, o coro era, ao mesmo tempo, espectador e espetáculo – motivo pelo qual, somente o seguidor de Dionísio, despojado dos limites da individualidade e embriagado pela música, “se vê como sátiro e como sátiro vê também ao deus, isto é, ele vê, em sua transformação, uma outra visão fora de si, como complementação apolínea de seu estado”⁹. Por esta razão, Nietzsche retoma Aristóteles¹⁰, e sustenta que a tragédia surge do coro entusiasta.

Retornando ao epicentro da proposta musical do jovem Nietzsche, é interessante enfatizar que a arte descrita como a expressão melodiosa da vontade é capaz de induzir o homem ao aniquilamento do “eu”, uma vez que evoca o dionisíaco e fala diretamente ao coração do ouvinte. No momento extático, porém, a individualidade é salvaguardada pelo princípio apolíneo, que busca traduzir formalmente, em gestos ou imagens, o sentimento

6 DIAS, Rosa, **Nietzsche e a música**, p.35

7 Idem, *ibidem*, p.38

8 Idem, *ibidem*, III.

9 NIETZSCHE, **O Nascimento da tragédia**, p.8.

10 ARISTÓTELES, **A poética**, IV, 1449^a.

que a música produz. O movimento descrito assemelha-se ao enigma da Esfinge: “decifra-me ou devoro-te”, pois todo sentimento que não conseguimos representar acaba por nos consumir.

Ora, e o que fizeram os helenos senão expressar de forma harmoniosa o aspecto devastador da vontade? O que fizeram senão destacar a vida com novas tonalidades, mesmo quando o que os espreitava era o fundo do abismo, o mistério obscuro do mundo? O que fizeram senão arte? O que fizeram senão aperfeiçoar a natureza através da cultura?

Nietzsche vislumbra a cultura como um mundo visível de formas e gestos em meio ao qual a música pode engendrar-se e fazer-se onipotente – desvelando o sentido da existência em meio às aparências. Porém, se a cultura declina, a arte sonora passa a ser contaminada pelos sintomas da decadência da sociedade, perdendo seu caráter de celebração da vida e afirmação da natureza.

2 I A MÚSICA COMO ARTE DAS APARÊNCIAS

A música, para o Nietzsche de *O Nascimento da tragédia*, deve fazer a própria natureza falar por meio das notas musicais. Mais adiante, porém, o filósofo alemão abandona a metafísica da arte e repensa, à luz crítica da ciência, sua teoria musical, concluindo que a melodia não mais representa a expressão da vontade e tampouco pode ser independente do mundo dos fenômenos, como argumenta em escritos contemporâneos de *Humano, demasiado humano*.

Eu quero expressamente declarar aos leitores de minhas obras anteriores que eu abandonei as posições metafísico-estéticas que aí dominam essencialmente: elas são agradáveis, porém insustentáveis. Quem se permite prematuramente falar em público é normalmente forçado a se contradizer publicamente logo após.¹¹

Se, inicialmente, Nietzsche retoma boa parte do modelo metafísico-musical de Schopenhauer, posteriormente, acaba por rechaçá-lo, pois observa que na estética schopenhaueriana a música alberga um ressentimento com a realidade, visto que é pensada alheia a toda multiplicidade fenomenal. Com efeito, em outra passagem dos fragmentos póstumos, o filósofo alemão dissocia a música da noção de natureza, dizendo que a arte sonora não porta o fundamento das coisas, portanto nada possui de natural. Ou seja, ela pertence aos homens, pois só existe no momento em que nós a experimentamos:

A música não revela a essência do mundo e sua *vontade* como o pretendeu Schopenhauer (que se enganara sobre a música como sobre a piedade, e pela mesma razão – ele as conhecia ambas muito pouco pela experiência), a música não revela senão os senhores músicos! E eles ignoram a si mesmos!

11 NIETZSCHE, **Fragmentos póstumos** [23 = Mp XIX 1b. 1876-1877], 23 [159].

– E que sorte, talvez, que ignorem!¹²

Sob essa nova visada, a música não mais espelha aquilo que o mundo diz em silêncio; ela é mencionada como sendo unicamente a arte das aparências. Segundo Fernando Barros, “sendo a arte dos homens, a música estrutura-se em alguma técnica e não possui nenhuma relação com a coisa mesma, simplesmente diz dos estados da alma”¹³.

Após submeter sua primeira concepção musical a uma severa crítica, afastando-a de todos os resquícios metafísicos schopenhauerianos, Nietzsche, em *A Gaia ciência* (1882), conclui que a melodia, por vincular-se aos fenômenos, fala “a própria realidade ativa e viva”¹⁴. Ou seja, “através da música as paixões gozam a si mesmas”¹⁵. Portanto, a arte celebra o devir, isto é, o movimento e a multiplicidade da existência, com a alegria de Dionísio.

Estando em evidência os sentimentos e aparências, o grande júbilo da música, em *A Gaia ciência*, é o fato desta se propagar para além do universo conceitual, de modo que sua não-vinculação com um sentido específico suscita no ouvinte e no músico o que neles há de mais afirmativo: a capacidade de criar. Neste contexto, Nietzsche desvela na criação a possibilidade de afirmação do próprio indivíduo, logo, se contrapõe às ideias metafísicas presentes em sua primeira obra.

Na reflexão exposta no livro sobre a tragédia, o processo criativo vislumbra o abandono do ego na experiência mística do Uno-primordial. Segundo o jovem Nietzsche, aquele que se aprofunda no estado inconsciente da embriaguez dionisíaca, sendo capaz de incorporar e representar as forças artísticas e fisiológicas da existência, é considerado gênio. Assim, no âmbito de sua metafísica original, a arte concede ao homem a única liberdade possível, desagrilhoando-o de sua própria consciência e reconduzindo-o ao interior da natureza. Em *A Gaia ciência*, porém, a liberdade advém do domínio do impulso criativo. Através deste exercício, o indivíduo afirma sua singularidade na própria obra. Neste patamar, não mais se recorre aos princípios apolíneo e dionisíaco para integrar o homem na totalidade do universo. O artista já não almeja a salvação; ele encontra-se repleto de si e deseja expressar-se no mundo. Neste sentido, Nietzsche observa que a força universal do querer, em sua obra inaugural, é devedora da vontade fraca do romantismo, uma vez que ela enaltece a coletividade, manifestando-se mediante a atitude passiva do auto-esquecimento.

No primeiro grande escrito nietzschiano, o querer aparece através do poder universal da cultura, exprimindo a essência de um povo. Esta ideia apresenta-se de forma

12 Idem, *ibidem*, 2 – W I 8. Outono 1885 – outono 1886, 2 [29].

13 BARROS, O *Pensamento musical de Nietzsche*, p.17.

14 NIETZSCHE, *A gaia ciência*, p. 54.

15 Idem, *Além do bem e do mal*, p. 106.

dialética: por um lado, a vontade unifica os instintos de uma multidão; por outro, promove a manifestação da identidade coletiva no âmbito particular da existência. Este caráter unificador é precisamente a força natural que constitui a esfera cultural onde o ser humano se insere. Por esta razão, o homem é pensado ali por Nietzsche de maneira histórica, ou seja, como o retrato da vontade que fundamenta determinada sociedade.

Em contrapartida, em *Assim falou Zaratustra*, o filósofo substitui a noção de vontade pela metáfora “vontade de potência” (explicitada no item 2.4 deste capítulo), compreendendo como forte todo o querer cujo foco articula-se conforme a busca por expansão em meio à multiplicidade conflitante dos fenômenos (que não admite nada além das aparências). Neste contexto, a ideia romântica de uma essência comum é abandonada em prol da autonomia do indivíduo, que passa a afirmar-se em meio à multiplicidade do mundo como autor de si mesmo.

3 | O VIÉS TRÁGICO DA VONTADE EM NIETZSCHE

A partir de 1878, em *Humano, demasiado humano* e nas obras seguintes, Nietzsche afasta-se completamente do pensamento metafísico de Schopenhauer e da música de Wagner, tecendo uma crítica à decadência da moral, da arte e da filosofia. Perante esta constatação, cabe perguntar quais seriam a pertinência e a relevância filosóficas da presente pesquisa, embasada pela proposta musical de *O Nascimento da tragédia*.

De fato, Nietzsche repensa o estatuto da música e da vontade em sua filosofia. Contudo, é fundamental observar que todos os fragmentos de reflexão acerca destes objetos estão comprometidos com a afirmação da existência. Deste modo, à luz de um raciocínio genealógico, é possível detectar, desde o primeiro momento, o foco trágico em torno do qual o pensamento nietzschiano, afim do devir, se transmuta. Este direcionamento, entretanto, não revela uma linearidade no autor, visto que o conjunto de sua obra se assemelha às inúmeras peças de um caleidoscópio, articulando diferentes imagens conforme o momento do nosso olhar. O que está em questão é o fato de que, para vislumbrarmos tais formas, necessitamos sentir o mesmo entusiasmo dionisíaco que ilumina Nietzsche em cada um de seus escritos: a paixão pela vida.

Ao perseguir o propósito de demonstrar que a reflexão de Nietzsche exclui a pergunta pelo fundamento do ente, no sentido da metafísica tradicional, Müller-Lauter põe em evidência o que ela tem de mais próprio: o pluralismo e o dinamismo, pois é graças a eles que pode abrir-se para o futuro. Inaugura, assim, uma nova vertente interpretativa da filosofia nietzschiana: ela se daria ao leitor enquanto reflexão incessante, em permanente mudança. Como o rio de Heráclito, afirmaria a inocência do vir-a-ser; mais ainda, ela se poria enquanto vir-a-ser.¹⁶

16 MARTON, Scarlett. **Nietzsche - das forças cósmicas aos valores humanos**, p.12.

Assim, desde sua juventude, Nietzsche, o trágico, peregrina em uma senda oposta à de Schopenhauer, o pessimista, embora o mesmo tenha-lhe servido como referência. De fato, ambos, influenciados pela estética alemã oitocentista, ressaltam a importância da música em relação às demais artes, por esta remeter diretamente aos sentimentos, ultrapassando os limites da razão. Todavia, enquanto Nietzsche prossegue rumo à afirmação dos instintos, Schopenhauer volta-se ao domínio da racionalidade e à autoconsciência.

A música possui um caráter metafísico no pensamento schopenhaueriano, sendo-lhe creditada a capacidade de dizer o que está por trás do véu das aparências, reverberando a vontade. Nietzsche acolhe esta concepção para libertar a arte sonora do arcabouço da linguagem e conceder a ela autonomia perante a razão¹⁷. Porém, a noção de querer assume um significado específico na primeira fase de seu pensamento, desvinculado da ideia de “coisa-em-si” que o mesmo atribui ao Uno. Ademais, diferentemente de Schopenhauer, Nietzsche não retorna ao princípio racional para negar o desejo inconsciente que a música exprime, pois sua metafísica de artista, trágica por excelência, pretende afirmar a essência dionisíaca que constitui a natureza.

Conforme *O Nascimento da tragédia*, a música é o reflexo da vontade que aparece como um fenômeno da unidade-vivente. A arte sonora pode conduzir o homem ao “fundo dionisíaco” presente sob todas as coisas que pulsam, pois o liberta das malhas do “eu”. O “fundo” é assim chamado porque reivindica inesgotáveis máscaras capazes de interpretar a verdade devastadora da natureza. A ideia apresentada associa-se à imagem do abismo, que simboliza o mistério do Uno e sua dor primordial. Este princípio ontológico não representa, contudo, uma essência supramundana, visto que alude ao âmago contraditório do próprio mundo; é profundo e instintivo, enraizado na vida. Para acessar a dimensão mais elementar e genuína da existência, é necessário adentrar-se no abismo descrito, despindo-se da consciência individual e da moralidade imposta pela racionalidade platônica que reprime a natureza no interior do homem.

Todavia, quando Nietzsche descarta o consolo metafísico da arte, a fim de afastar-se, definitivamente, do pensamento filosófico de Schopenhauer, acaba por concluir, conforme uma apropriação radical de Heráclito, que nada há para além das aparências senão mais aparências. Sua nova perspectiva faz aflorar, em tonalidades mais vívidas, o que ele mesmo já possuía, antes, em mente: o desprezo por qualquer justificativa exterior à vida e pela ontologização da moral; ou seja, o elogio ao devir e aos instintos em contraposição ao ideal platônico do cristianismo. É, portanto, viável identificar em Nietzsche características que o diferenciam de Schopenhauer desde seus primeiros escritos. A metafísica de artista, por exemplo, detecta na arte o único fundamento possível do real, pois esta jamais esgota o significado da existência; de outro modo, sempre inaugura, afirmativamente, novas aparências por meio das quais a verdade dionisíaca, inerente à natureza, alcança

17 BARROS, O pensamento musical de Nietzsche, p.16.

a interpretação, transformando-se em deleite. Ora, se a metafísica de artista difere-se da metafísica schopenhaueriana, comprometida com o *principium individuationis*, decerto a noção de vontade também adquire, na primeira obra de Nietzsche, uma nova conotação. Para o melhor entendimento da questão, é interessante tecer uma crítica à interpretação que equaliza Nietzsche a Schopenhauer no que se refere à noção do querer¹⁸. Para tanto, é necessário analisar, lado a lado, os termos vontade e “vontade de potência”.

Primeiramente, a vontade, no sentido de querer, é postulada por Schopenhauer como sendo a fonte de todo movimento do mundo; o fundamento que justifica toda e qualquer atividade, desde os fenômenos naturais às ações humanas: “a vontade é entendida como a essência do mundo, como a ‘coisa-em-si’ kantiana. A representação não é nada mais que o objeto, o fenômeno, a manifestação ou, ainda, objetivação da vontade, que pode ser entendida como a substância, a essência”.¹⁹ Logo, para o filósofo em questão, onde há vontade, há vida:

O termo VONTADE que, como uma palavra mágica, deve desvelar-nos a essência mais íntima de cada coisa na natureza, de modo algum indica uma grandeza desconhecida, algo alcançado por silogismos, mas sim algo conhecido por inteiro, imediatamente, e tão conhecido que, aquilo que é *vontade* sabemos e compreendemos melhor do que qualquer outra coisa, seja o que for. Até os dias atuais subsumiu-se o conceito de VONTADE ao conceito de FORÇA. Eu, porém, faço precisamente o contrário, e intento pensar cada força na natureza como *vontade*.²⁰

No homem, a vontade se dá na experiência interna do sujeito, conforme o tempo. Portanto, o ato da vontade é um estado semelhante ao movimento do corpo, já que a ação corporal corresponde ao ato objetivado do querer: “a vontade é o conhecimento a priori do corpo; o corpo é o conhecimento *a posteriori* da vontade”²¹. Ou seja, o corpo de um indivíduo realiza no tempo o ato metafísico preexistente da vontade, de modo que o conhecimento desta é possível em função das suas manifestações específicas: “conheço minha vontade não no todo, como unidade, não perfeitamente conforme sua essência, mas só em seus atos isolados, portanto no tempo, que é a forma do fenômeno de meu corpo e de qualquer objeto”.²²

José Thomaz Brum²³ sustenta que o corpo é, no pensamento de Schopenhauer, o local onde o homem vivencia uma força que lhe causa estranheza: a vontade. Porém, como tudo na natureza, o indivíduo está sujeito à força universal do querer, sendo governado por ela, e não vice-versa. Ou seja, a vontade é uma fome insaciável, um desejo caótico e

18 DIAS, R. *Nietzsche e a música*. São Paulo: Discurso Editorial, 2005.

19 DE PAULA, Wander Andrade. *Nietzsche, Sócrates e a noção de “vontade” em O nascimento da tragédia*. Revista Trágica: Estudos sobre Nietzsche – 1º semestre de 2009 – Vol.2 – nº1 – p.94-113.

20 SCHOPENHAUER, *O Mundo como vontade e representação*, p.130.

21 Idem, *ibidem*, p. 18 [134].

22 Idem, *ibidem*, p.159.

23 BRUM, T. *O Pessimismo e suas vontades: Schopenhauer e Nietzsche*.

inconsciente que domina a tudo e todos. Esta força incontrolável transforma o mundo em dor e sofrimento, pois a vida é um querer incessante: a cada vontade satisfeita, novos desejos se criam. O ciclo-vicioso, aos olhos de Schopenhauer, é a constatação de que o prazer se refere apenas à ausência da dor. Contudo, considerando a atuação do princípio da razão, o filósofo observa que a única liberdade possível dá-se na negação da vontade. Logo, o homem diferencia-se da natureza porque é capaz de alcançar o estado de autonomia através do conhecimento da própria vontade.

No homem, [...] a **vontade** pode alcançar a plena consciência de si, o conhecimento distinto e integral da própria essência tal qual essa se espelha em todo o mundo. [...] Por intermédio do mesmo conhecimento, é possível uma supressão e autonegação da **vontade** em seu fenômeno mais perfeito, quando ela refere um tal conhecimento a si mesma. Assim, a liberdade, do contrário jamais se mostrando no fenômeno, pois pertence exclusivamente à coisa-em-si, pode neste caso entrar em cena no próprio fenômeno, ao suprimir a essência subjacente ao seu fundamento, embora ele mesmo perdure no tempo; surge daí uma contradição do fenômeno consigo mesmo, expondo desse modo o estado de santidade e auto-abnegação.²⁴

Neste viés, a sabedoria schopenhaueriana em nada se assemelha ao conhecimento trágico de Nietzsche; de outro modo, para o filósofo de *O Mundo como vontade e representação* (1818), o sábio é aquele para quem deve nascer “uma repulsa pela *Vontade* de vida, núcleo e essência de um mundo reconhecido como povoado de penúrias”²⁵. Com efeito, a reflexão de Schopenhauer acerca do querer o conduz à negação do mesmo em função da liberdade concedida pela razão – isto porque o “em- si” da vontade representa a luta do mundo; o aspecto doloroso da existência. Parafraseando Brum²⁶, o sofrimento ontológico provoca no filósofo pessimista uma inquietação com a perspectiva do nada; da “ausência de finalidade” de tudo o que existe.

Adversário da alegria, Schopenhauer caminha em direção a seu contrário: a negação do querer-viver. Quando a vontade se desliga da vida, por meio do ascetismo, ela se desliga –de forma eudaimonística– do sofrimento e da dor. A negação da vontade de viver é uma atitude radical de exclusão do mundo.²⁷

Nietzsche, em contrapartida, apropria-se do conceito de vontade para promover um aprofundamento na natureza, pois este princípio é naturalmente dionisíaco; é a força não-consciente e instintiva que direciona o homem em seu eterno vir-a-ser. Para ele: “a consciência é apenas um instrumento a serviço da vida; é apenas um sintoma de um fenômeno mais vivo que é o corpo”²⁸. Deste modo, quando o filósofo trágico refere-se ao querer, não retoma integralmente Schopenhauer, como afirma o pensamento de Dias,

24 SCHOPENHAUER, *O Mundo como vontade e representação*, p.373.

25 Idem, *ibidem*, p.482.

26 BRUM, T. *O Pessimismo e suas vontades*: Schopenhauer e Nietzsche, p.26.

27 Idem, *ibidem*, p.49.

28 DIAS, Rosa, *Nietzsche: vida como obra de arte*, p.49.

segundo o qual, Nietzsche “entende vontade no sentido que a ela deu Schopenhauer, de centro e núcleo de mundo, força que quer e deseja viver e produz, de maneira incessante, os fenômenos, e a esta vontade identifica a própria vida”²⁹. Enquanto em *O Mundo como vontade e representação*, a vontade aparece como sendo superior à vida, em *O Nascimento da tragédia*, a vida é dignificada como substrato dos demais valores, não se resumindo, somente, a uma manifestação da vontade.

Nietzsche reinterpreta a força universal do querer, bem como a noção de metafísica, conforme a cultura dos helenos, pois seu interesse é o enaltecimento do viés trágico da existência. Elogia, pois, a vontade helênica, que consegue transfigurar o aspecto terrível da vida, criando um universo de aparências capaz de representar o impulso dionisíaco: “Qual era a intenção da vontade – que afinal é todavia uma – ao permitir a entrada dos elementos dionisíacos, contra sua própria criação apolínea? Tratava-se de um novo e mais alto recurso da existência, o nascimento do pensamento trágico”.³⁰

É notável, na arte grega, uma tendência peculiar para a transformação. Não é a toa que Dionísio, o deus da metamorfose, é destacado pelo autor como sendo o mais relevante ao entendimento dos processos estéticos do povo heleno. Logo, Nietzsche não nega o caráter destrutivo da vontade, mas observa, frente a este horror, a potência criativa geradora de mundos. Por este motivo, o gênio, ao encarnar os impulsos artístico-fisiológicos, amalgamados pelo querer, consegue dar sentido à existência: eis o conforto metafísico da arte.

Como bem recorda Clademir Araldi em seu artigo *As criações do gênio - Ambivalências da “metafísica da arte” nietzschiana*, o apolíneo não é a expressão da autonomia e da liberdade dos gregos para criar uma nova forma de vida; ele é um dos meios da vontade (helênica) para “atingir seu alvo, o gênio”³¹. Isto porque os olhos da arte são capazes de representar o fundo dionisíaco evitando o aniquilamento e o desespero do indivíduo que não suportaria receber diretamente a descarga deste impulso.

Deste modo, a vontade, conforme descrita em *O Nascimento da tragédia*, é fundamentalmente dionisíaca, afirmando-se como sujeito e objeto do contínuo vir-a-ser da existência. O povo heleno, neste processo, representa o veículo através do qual a dor primordial do mundo é transfigurada pelo querer. Deste ato, surge o consolo metafísico da arte: “Nos gregos a ‘vontade’ queria contemplar a si mesma, na transfiguração do gênio e do mundo da arte; para se autoglorificar, suas criaturas precisavam sentir-se como dignas de glorificação, elas tinham de se ver novamente numa esfera superior [...]”.³²

Segundo Benchimol³³, Nietzsche, em sua metafísica de artista, defende que a arte

29 Idem, **Nietzsche e a música**, p.159.

30 NIETZSCHE, **Visão dionisíaca de mundo**, p.24.

31 Idem, **Fragmentos Póstumos**, 7: 6(18) final de 1870 – abril de 1871.

32 Idem, **O Nascimento da tragédia**, 3, p.37.

33 BENCHIMOL, M. **Apolo e Dionísio: arte, filosofia e crítica da cultura no primeiro Nietzsche**.

é um processo natural e que a vida fundamenta e justifica todo o movimento criativo que a unidade primária abarca. Ademais, detecta no mundo uma identidade artística, razão pela qual é possível conceber a tragédia como o espelhamento da própria existência. Ao vislumbrar na antiguidade grega esta possibilidade de representar a vida artisticamente, transmutando o sofrimento primordial em prazer, o filósofo trágico contrapõe-se à Schopenhauer, para quem o mundo não é digno de estima, sendo uma fonte de frustração.

Em vista de sua afinidade com o *ethos* trágico da cultura helênica, cujo principal valor é a celebração da vida, Nietzsche expõe, em sua *Tentativa de autocrítica* (1886), a necessidade de distanciar-se definitivamente do pensamento de Schopenhauer.

O que pensava, afinal, Schopenhauer sobre a tragédia? “O que dá a todo o trágico o empuxo peculiar para a elevação” – diz ele em *O Mundo como vontade e representação*, II, p. 495(11) – “é o surgir do conhecimento de que o mundo, a vida não podem proporcionar verdadeira satisfação e, portanto não são dignos de nosso apego: nisto consiste o espírito trágico – ele conduz à resignação”, quão diversamente falava *Dionísio* comigo!³⁴

Rosa Dias observa que, ao romper com Schopenhauer, o autor constata que para a maioria dos pensadores existe, em torno da vontade, uma grande preocupação com a conservação da vida. O foco de Nietzsche, entretanto, é a intensificação do viver – razão pela qual ele prefere as forças criativas (relativas à expansão do poder) às inferiores (relativas à adaptação). É enfatizado, posteriormente, em escritos contemporâneos à *Genealogia da moral* (1887)³⁵ que a ação é tudo e nada precede o devir, ou seja, o agente da ação é sempre a atividade e nunca o sujeito:

É necessário recolocar o agente na ação, depois que o retiram de uma forma abstrata, tendo sido a ação esvaziada do seu conteúdo; é necessário retomar a ação no objeto do seu conteúdo; é necessário retomar a ação no objeto da ação, o “objetivo”, a “intenção”, o “fim”, após tê-los retirado de forma artificial, [...] todas as “finalidades”, todos os “objetivos”, todas as “significações” não são mais do que meios de expressão e metamorfose de uma vontade inerente a tudo o que acontece, a vontade de potência, ter fins, objetivos, intenções, numa palavra, querer equivale a querer tornar-se mais forte, querer crescer – e querer também meios para isso: o instinto mais geral e mais profundo em toda ação, em toda vontade permaneceu o mais desconhecido e o mais oculto, porque na prática nós obedecemos sempre à sua ordem. Todas as escalas de valores nada mais são do que consequências diretas a serviço dessa única vontade: a própria escala de valores não é mais que essa vontade de poder.³⁶

Em outras palavras:

A doutrina da *vontade* criadora privilegia a atividade. É uma nova maneira de pensar que se aplica ao *devir*, opõe-se à metafísica, que busca o estável e a

34 Idem, *ibidem*, 6, p.20.

35 Idem, *Genealogia da moral*, primeira dissertação, p.13.

36 Idem, Fragmentos póstumos, novembro de 1887-março de 1888. KSA 13, 11 [96], p.44.

permanência. O perene não é o sujeito criador, nem o objeto criado, mas uma ação, uma ação contínua, um fluxo de vida constante.³⁷

Apesar da ruptura com a metafísica de artista e com a noção de vontade, presentes em sua primeira obra, Nietzsche não está apenas dividido em antes e depois de *O Nascimento da tragédia*. O autor assume diversas máscaras ao longo de sua trajetória e, tal como Dionísio, suas “aparições” não anulam umas às outras, pois, embora distintas, todas representam o impulso afirmativo da existência e agregam força para combater, desde os primeiros escritos, os ideais ascéticos do cristianismo.

4 | A VONTADE DE POTÊNCIA E O SIGNO DO DIONISÍACO

O desabrochar da noção de potência em *Assim falou Zaratustra*, dionisíaca por excelência, alcança um novo sentido para a arte, onde o que está em evidência é a afirmação do indivíduo. Por esta razão, o princípio apolíneo deixa de ser necessário enquanto agente unificador ao longo do pensamento nietzschiano:

A experiência artística foi posta a serviço da liberação da *vontade de potência*, das forças expansivas transfiguradoras e afirmadoras da vida, contra a hegemonia do saber teórico, que não faz mais do que negar a vida. A *vontade de potência* é a força capaz de unificar, hierarquizar, dar forma; é a mais alta potência da arte.³⁸

A “vontade de potência”, portanto, difere do querer, visto que ela é o impulso de variação da potência, ou seja, ela indica qual é a intensidade da força. Mas, afinal, o que é força? Ora, a força, em Nietzsche, está relacionada à capacidade de crescimento a partir das experiências que remetem à pluralidade e ao conflito. Portanto, articula-se conforme o movimento, uma vez que a tensão e a instabilidade de um campo de forças compreendem o próprio devir (estado pelo qual o autor interpreta a natureza). A intensidade, destarte, remete ao confronto das potências, isto é, à luta.

Segundo Kossovitch, o conflito indica que “em toda parte as distribuições implicam um desequilíbrio essencial, que em cada ponto reina a diferença. O campo é, assim, por natureza, campo de diferenças: a permanência é banida. Com ela, a identidade: a diferença exclui o equilíbrio do campo”³⁹. Deste modo, na natureza não existe nenhuma espécie de equilíbrio, razão pela qual a força jamais repousa; ela se potencializa a partir da luta que caracteriza as diversidades e adversidades da vida: “não se produz na natureza um equilíbrio ‘lábil’, assim como não há no plano empírico dois triângulos congruentes. Por conseguinte, nem mesmo um estado de repouso da força em geral. Se o estado de repouso

37 DIAS, Rosa, *Nietzsche: vida como obra de arte*, p.65.

38 DIAS, Rosa, *Nietzsche: vida como obra de arte*, p.57.

39 KOSSOVITCH, Leon, *Signos e poderes em Nietzsche*, p.42.

fosse possível, ele teria intervindo”.⁴⁰

Nietzsche pretende enfatizar a maximização da potência mediante o esforço que é o impulso para a dominação. Este ímpeto chamado “vontade de potência” é, pois, crucial ao entendimento da vida, visto que representa o movimento afirmativo da existência e a experiência da realidade enquanto multiplicidade, diversidade e aparência. Por esta razão, é possível a constatação de “vontades fortes” (dotadas de um direcionamento claro e preciso) e “vontades fracas” (dotadas de um direcionamento confuso, descentralizado).

Logo, a “vontade de potência”, por indicar multiplicidade, luta e capacidade de autossuperação, apresenta-se como um desdobramento da noção de tragédia, não sendo completamente avessa às ideias presentes nos primeiros textos nietzschianos, onde a perspectiva trágica de mundo já é destacada. Ambas as visões têm como objetivo fundamental combater os ideais morais que constituem a degeneração da sociedade e afirmar a vida como sendo o substrato para a criação de novos valores. Com efeito, Nietzsche:

Ao trabalhar com a noção de valor, rejeita, a um só tempo, o ensaio kantiano de legitimar a moral num mundo suprassensível e a tentativa utilitarista de derivar da experiência as diretrizes da conduta humana. Mas para fazer a crítica dos valores, precisa de um critério de avaliação que, por sua vez, não possa ser avaliado; é a vida, concebida enquanto vontade de potência, que julga encontrá-lo.⁴¹

O culto ao trágico, assim, opõe-se à “vontade fraca” perpetuada, por exemplo, pelo cristianismo, e procura resgatar a “jovialidade” dos helenos, que é sinal de saúde e destemor. Nietzsche repensa, portanto, os valores morais a partir do conceito de saúde, onde o bem-estar fisiológico, os instintos e o aspecto trágico da existência são enaltecidos. Em função disto, diagnostica a doença⁴² de sua contemporaneidade e posiciona-se a favor de uma saúde superior, que implica a capacidade individual de fortalecimento a partir da concepção do sofrimento como estimulante para o vivente, e não como objeção à vida. Este vigor que é sinônimo de potência contribui ao aprimoramento do homem enquanto artista de si mesmo; aquele que se abre à experiência do mundo e celebra cada momento. Lebrun expõe a relação entre saúde e potência:

Existe uma certa maneira de enfrentar o mal físico, fazendo o doente tomar consciência de que ele é ‘fundamentalmente sadio [im Grundegesund]’, e capacitando-o, quando convalescer, a considerar a vida com ‘novos olhos’. Em nome dessa ‘saúde superior’, que resistiu à angústia e ao sofrimento, lança-se um novo olhar sobre as avaliações anteriormente feitas.⁴³

40 NIETZSCHE, **A Gaia ciência**, K-14.

41 MARTON, Scarlett. **Nietzsche - das forças cósmicas aos valores humanos**, p.233.

42 Nietzsche entende por doença o cientificismo de sua época, o moralismo platônico-cristão e a doutrina debilitada de Sócrates, cuja razão, ironicamente, ocupa o instinto num processo de inversão de valores e depreciação da vida.

43 LEBRUN, G. **O Avesso da Dialética**, III, “A grande suspeita”, 3, p.123.

Aqueles que são fortes desejam a autossuperação e confiam na magnanimidade da vida, jamais necessitando de razões ou qualquer outra fé externa para a sobrevivência. Este parâmetro se opõe à cultura dos fracos, responsável por tornar positiva a desconfiança quanto ao que é mais genuíno: as pulsões; o aspecto dionísio da existência. É viável, pois, pensar a fraqueza como a doença dissimulada do cristianismo, que contamina o terreno por sobre o qual o homem se constrói.

Para analisar, ainda, o significado que o filósofo alemão atribui à vida, é prudente evitar a interpretação dogmática de sua sentença: “a vida é ‘vontade de potência’”. Conforme Lebrun, a assunção desta colocação como uma definição absoluta contradiz a própria natureza filológica do autor.⁴⁴

Quando Nietzsche chama a “vontade de potência” de “essência da vida”, o que almeja é abster-se das formulações restritas acerca do assunto. Ou seja, a potência, longe de ser uma verdade unívoca, requer infatigavelmente sua retradução por imagens que funcionam como “dados imediatos” precedendo os conceitos. Em outras palavras, segundo esta interpretação, a noção de potência é uma metáfora mediante a qual se é possível representar a vida⁴⁵. Não é, jamais, um conceito fechado através do qual se é permitido estabelecer formulas sobre a existência.

O filósofo e filólogo alemão afasta, destarte, a problemática da vida e da vontade das dicotomias metafísicas e da crença na regularidade das coisas que negligencia as transformações do mundo. Observa que é pertinente representar as mudanças através da “vontade de potência”, uma vez que a autossuperação, correspondente à maximização da força, não ocorreria sem o dever.

Neste viés, o fortalecimento do indivíduo, tal como na tragédia, requer luta, expansão, utilização da energia. Ou seja, o exercício da “vontade de potência” fortalece o homem, ao passo que sua conservação, bem como a abstenção da dor, atrofia as capacidades individuais: “um *quantum* de potência é, essencialmente, vontade de usar da violência e se precaver contra a violência. Não vontade de autoconservação [...]”⁴⁶. Destarte, a “vontade de potência”, enquanto ampliação do poder, só existe a partir do dever: “conservaremos o nome de vontade para essa *Erscheinungsform*, a partir da qual e sob a qual, somente, nós podemos compreender todo *devoir* e todo *querer*”.⁴⁷

O significado metafísico da vontade como fundo não-tematizável da existência, por conseguinte, é substituído pela interpretação da vontade como registro fundamental de

44 Idem, *ibidem*, III, “A grande suspeita”, 2, p.127.

45 “Para Nietzsche, a vida é um conjunto de experimentações que o ser humano vivencia. Por essência, ela é criação generosa de formas; é artista e, como acontece em toda atividade artística, não visa nada fora da própria atividade. Tal como o pintor que pinta por pintar e o músico que toca por tocar, a vida vive por viver. É preciso viver de tal modo que viver não tenha nenhum sentido – e é justamente isso que dá sentido à vida.” DIAS, Rosa. Nietzsche, vida como obra de arte, p.14.

46 LEBRUN, G. *O Aveso da dialética*, III, “A grande suspeita”, §3.

47 Idem, *ibidem*, III, “A grande suspeita”, 7, p.131.

imagens que remetem a luta por expansão-resistência. Com efeito, o que está em foco não é mais o âmago do ser ou o “querer viver”, mas o desejo de maximização do poder. Logo, a “vontade de potência” “permite confiar o devir a seu puro surgimento, sem acréscimo, sem fabulação”.⁴⁸

Lebrun aponta que, nos primeiros textos de Nietzsche, a vontade aparece à luz do processo imagético mediante o qual as sensações são traduzidas. Esse mecanismo simbólico remonta ao estoque metafórico mínimo sem o qual não há a decodificação dos conteúdos alusivos do devir. Deste modo, a dimensão figurativa é essencial ao entendimento das noções de vontade e “vontade de potência” e nos permite equipará-las à música, que igualmente precede as imagens: “Esse uso da ‘vontade de potência’, já o vislumbramos, em esboço, num escrito de 1871 – Música e Palavra. Texto que dá continuidade às considerações sobre a Ópera do *Nascimento da tragédia*”.⁴⁹

Segundo Anna Hartmann, em *O Nascimento da tragédia* a vontade dionisíaca é representada ao longo do processo criativo mediante o qual resultam as noções correspondentes de alegoria e símbolo: “Nietzsche observa que a origem da música repousa no seio de uma força que produz imagens, assim como a vontade dionisíaca ou o substrato criador engendram imagens como expressões alegóricas de si próprios.”⁵⁰

Logo, o ponto de partida da música nunca é a canção, pois embora o canto interprete simbolicamente a expressão sonora, ele não indica que há uma relação de necessidade entre imagem e música, visto que ambas compreendem esferas diferentes. Contudo, as pulsões primordiais podem transitar por diversos âmbitos, cedendo espaço às imagens (aqui entendidas como símbolos suscitados arbitrariamente ao longo da experiência musical). Hartmann elucida que este movimento – chamado transposição – é o que define o processo de som, alegoria e palavra. Deste modo, palavra e conceito são descritos como uma atividade estética, embora não alcancem o aspecto tonal, visto que estão limitados a convenções ou normas semânticas: “Portanto, não se pode falar de uma relação necessária entre canção e música; pois os dois mundos aqui postos em relação, do tom e da figura, se encontram demasiado distantes para contrair uma ligação mais que exterior”.⁵¹

Diante disto, dentre todas as expressões artísticas, somente à música coube o título de “reflexo da vontade mesma”, visto que o coro ditirâmico, incumbido da função de intensificação das capacidades simbólicas do homem, revela que a melodia dirige-se ao que há de mais profundo (instintivo) em nós.

A vontade, pois, sempre esteve associada à dimensão dionisíaca em Nietzsche, uma vez que a atividade artística, em seu aspecto trágico, almeja celebrar a existência.

48 Idem, ibidem, III, “A grande suspeita”, 2, p.133.

49 Idem, ibidem, III, “A grande suspeita”, 6, p.130.

50 CAVALCANTI, Anna Hartmann, *Símbolo e Alegoria: a Gênese da Concepção de Linguagem em Nietzsche*, p.152.

51 NIETZSCHE, *Música e Palavra: Fragmento Póstumo*, 12[1], primavera de 1871, p.177.

Todavia, a compreensão do símbolo do dionisíaco transmuta-se ao longo do pensamento do filósofo, razão pela qual a “vontade de potência” torna-se uma metáfora indispensável em seus escritos da maturidade.

Em *Além do bem e do mal* (1886), Nietzsche refere-se a Dionísio como o “gênio do coração”⁵², associando-o ao *pathos* afirmativo que motiva o indivíduo a construir-se ao longo de sua existência. Segundo o filósofo, este deus é o “apanhador de ratos das consciências”⁵³, uma vez que alcança aquilo que é obnubilado porque escapa à razão humana; isto é: os motivos ocultos por detrás de nossas escolhas; os sentimentos e desejos latentes que negligenciamos, julgamos incômodos ou tentamos eliminar em função de uma moralidade imposta e antinatural, enquanto os mesmos reproduzem-se em nossa alma. Dionísio, assim, instrui seus discípulos para que estes, como felinos, persigam seus próprios desejos, apanhando-os. Eis o precioso alimento do homem dionisíaco – este predador entusiasta, adorador de ratos, que exercita o controle no jogo alegre da caça, tornando-se, a cada conquista, mais potente.

Apesar de Dionísio aclamar a dimensão passional do homem, o mesmo não corresponde, no pensamento tardio de Nietzsche, à essência desmesurada do mundo. Em seu escrito de 1886, o filósofo procura vincular o deus satírico unicamente às aparências, já que a vida não mais se justifica mediante a dicotomia “coisa-em-si/ fenômeno” que sustenta a filosofia de Schopenhauer e a metafísica de artista: “Dioniso agora não revela verdade alguma; grande mestre das técnicas de ilusão, ele nos convence apenas de que nossa condição é a mentira”.⁵⁴

Neste contexto, Dionísio deixa de reivindicar sua transfiguração na esfera onírica de Apolo. Ele mesmo inaugura novas aparências, na medida em que é o ensejo por domínio e não antecede, jamais, a multiplicidade. É aquele “em quem saber parecer faz parte do domínio – para quem não parecer o que é, é, para aqueles que o seguem uma obrigação a mais a se chegar sempre mais perto dele e segui-lo mais intimamente e mais radicalmente [...]”.⁵⁵ Com efeito, Dionísio surge como uma espécie de técnica espontânea ou “mão desajeitada e sempre pronta”⁵⁶ com a qual se é possível fazer-se a si mesmo, ou seja, “se moderar e tomar mais delicadamente”⁵⁷. Em outras palavras, ele deixa de ser o princípio metafísico da vontade que almeja a representação simbólica na esfera apolínea e transforma-se em signo de afirmação num universo de luta, confronto, multiplicidade e “vontade de potência”.

52 Idem, *Além do bem e do mal*, §295, p. 210.

53 Idem, *ibidem*, §295, p. 210.

54 Idem, *ibidem*, p. 274.

55 Idem, *ibidem*, §295, p. 210.

56 LEBRUN, G. *A Filosofia e sua história*, p. 211.

57 NIETZSCHE, *Além do bem e do mal*, §295, p. 211.

O artista é aquele que joga com as aparências: um deformador. Mas se ele não cessa de falsificar, é porque se esforça para imprimir, naquilo que deforma, a mesma marca ou a mesma medida, ou seja, forjando um estilo. 'Dar um estilo (*Stilgeben*)', seja ao seu caráter, seja à sua obra, impor, à sua vida ou à sua produção, 'ao preço de um paciente exercício, de um cotidiano' a unidade de uma forma: eis aí, agora, o que é próprio dionisíaco.⁵⁸

58 LEBRUN, G. **A Filosofia e sua história**, p.370.

HOMEM E NATUREZA

1 | A IDEIA DE “HOMEM” EM O NASCIMENTO DA TRAGÉDIA

Para o primeiro Nietzsche, a natureza aparece como a grande artista, animada e dominada pelo vir-a-ser. Ela perpetua-se em aparências inesgotáveis que emergem do interior dionisíaco e que são, conforme o viés trágico do cosmos, em algum momento destruídas. Também à luz da tragédia, o filósofo alemão procura conceber o ser humano. Com efeito, resgata da antiga Grécia a figura onipotente do sátiro, aquele que é dotado de entusiasmo e vontade de vida. O arquétipo descrito integra o indivíduo na unidade vivente, cultuando como valores a manifestação dos instintos, a força e a alegria. Por este motivo, em *O Nascimento da tragédia*, o autor enfatiza as pulsões artísticas e fisiológicas do universo que atuam preponderantemente sobre o gênio – o único capaz de afirmar a vida por meio de imagens, sons e movimentos corporais.

Agora a essência da natureza deve expressar-se por via simbólica; um novo mundo de símbolos se faz necessário, todo o simbolismo corporal, não apenas o simbolismo dos lábios, dos semblantes, das palavras, mas o conjunto inteiro, todos os gestos bailantes dos membros em movimentos rítmicos. Então crescem as outras forças simbólicas, as da música, em súbita impetuosidade, na rítmica, na dinâmica e na harmonia.¹

O gênio, produto da natureza, é assim chamado porque através dele os impulsos artísticos e fisiológicos encontram um veículo de expressão. Neste sentido, Jean Lefranc comenta: “se o homem artista não passa de um intermediário para o poder da natureza, se ele é apenas penetrado como indivíduo pelo poder criador, será preciso dizer que é Apolo que esculpe ele mesmo sua própria estátua”.²

A tragédia representa, mediante o gênio, um sentimento que não se restringe à comunicação da paixão deste ou daquele indivíduo; ela expressa em gestos, símbolos e melodia, o *pathos* original do Uno.

No contexto trágico do helenismo, o ser humano encontra-se submetido à ação universal do querer e ao destino que lhe impõe o mundo. Sua dor é primordial, sinalizando a finitude, e sua vontade é passiva, já que ele transpõe os limites do próprio “eu” para encarnar as forças criativas naturais. O homem-artista é jovial e dotado de devir: está emaranhado e refletido na realidade que ele mesmo representa, sendo um ser em constante construção, inacabado, indefinível, repleto de contradições internas. Tais aspectos de flexibilidade e mutabilidade são ressaltados ao longo de todo o pensamento nietzschiano, apesar de sua posterior rejeição à metafísica de artista.

Nietzsche, ao fim de sua grande obra de estreia, questiona o que seria o homem senão a encarnação da dissonância – conceito oriundo da música que corresponde à

1 NIETZSCHE, *O Nascimento da tragédia*, p.35.

2 LEFRANC, Jean. *Compreender Nietzsche*, p.90.

elevação da tensão peculiar à tragédia ao seu limite. Esta noção estética demonstra-se no prelúdio de Tristão e Isolda, quando Wagner cria uma sequência de dissonâncias que não se resolvem. O filósofo trágico, portanto, deixa em aberto “o que é o homem”, mas, desde então, desvela sua condição fragmentada, inacabada, trágica, problemática e atormentada pela morte. Esta tensão, a princípio irresoluta, justifica a necessidade do consolo metafísico da arte, capaz de transformar o sofrimento em prazer, conforme a beleza do universo onírico de Apolo: “se pudéssemos imaginar uma encarnação da dissonância – e que outra coisa é o homem? – tal dissonância precisaria, a fim de poder viver, de uma ilusão magnífica que cobrisse com o véu de beleza sua própria essência.”³

Ainda em *O Nascimento da tragédia*, Nietzsche diferencia os entes individuais a partir de uma unidade primária, concebendo o universo e o homem de maneira interligada, como fizeram Pitágoras e a maioria dos demais pensadores pré-socráticos. O ser humano é analisado, sob este parâmetro, como uma multiplicidade de processos vitais que constituem, de maneira integrada, cada organismo. Os indivíduos estão amalgamados ao mundo por um ímpeto comum, ou seja, os fenômenos particulares revelam-se em sintonia com a unidade vivente que traduz o misterioso fundo ontológico da existência. Tal ideia associa-se ao princípio infinitamente indeterminado de Anaximandro (*Apeiron*), onde as infundáveis determinações do universo estão, em potência, contidas. Remete, ainda, à “coisa-em-si” kantiana, que alcança nos acontecimentos específicos um mecanismo de alívio das contradições intrínsecas da totalidade. Esta proposta romântica é vislumbrada pelo filósofo trágico também à luz do mito de Dionísio, que, ao ser dilacerado pelos titãs, experimenta a mesma dor do Uno despedaçado, cuja natureza é o próprio devir a manifestar-se, continuamente, em todas as partes. O conflito descrito conduz Nietzsche à busca do consolo metafísico da arte: “Como o artista fecundo o Uno-primordial sofre a formidável pressão de todas as possibilidades e apenas pode encontrar alívio em uma contínua e gigantesca corrente plástica e criadora.”⁴

O filósofo alemão, desde *O Nascimento da tragédia*, observa que os gregos não distinguem a arte da vida, pois não destinam um espaço segregado do cotidiano para a contemplação artística. O *ethos* do povo heleno é determinado pela arte. Todavia, somente após a elaboração de *O Viajante e sua sombra* (1880), Nietzsche repensa a atividade criativa como sendo a capacidade de inventar-se a si mesmo, embelezando a existência e impondo-lhe cortesia e estilo único. O fazer artístico, neste contexto, não procura simplesmente revestir o horror e o mistério com o véu da ilusão; pretende, no âmbito da ética, transformar o homem em sua própria obra de arte.

3 NIETZSCHE, *O Nascimento da tragédia*, p.143

4 BENCHIMOL, M. *Apolo e Dionísio: arte, filosofia e crítica da cultura no primeiro Nietzsche*, p.60.

21 O HOMEM COMO ARTISTA DE SI MESMO

Nietzsche em nenhum momento delimita o significado de “homem”, mas explicita que este não é nem animal e nem aquilo que está para além dele mesmo, ou seja, o ser humano, enquanto projeto em aberto, necessita tomar consciência de suas potencialidades para aperfeiçoar-se. Portanto, o foco de sua problemática não é exatamente “o que é o homem?”, mas “o que pode ser o homem?”.

O filósofo e filólogo alemão constata que o protótipo humano de seu tempo é um experimento fracassado: encontra-se limitado por uma série de normas e preconceitos morais que não condizem com sua constituição fisiológica. Na *Genealogia da moral*, radicaliza sua crítica ao moralismo cristão – herança do platonismo – evidenciando que este propõe sempre uma fuga à vida, cultivando nos indivíduos a fraqueza, e não a força. A recusa do enfrentamento das adversidades do mundo impede o fortalecimento do indivíduo, razão pela qual Olímpio Pimenta⁵ enfatiza a análise nietzschiana a respeito da inversão de valores do cristianismo, lembrando os perigos, as contradições, os imprevistos e os sofrimentos da vida. A fraqueza, deste modo, é detectada naqueles que confiam cegamente em uma verdade transcendente que atua no sentido de mascarar os desafios da existência. Identifica-se, neste caso, uma tentativa de abstrair os conflitos para que não seja necessário vivenciá-los, o que acaba por atrofiar as potencialidades do homem.

Nietzsche alerta seu leitor para a importância de afastar-se dos ideais ascéticos, uma vez que a negação do viver compreende a vontade fraca do nada querer, suprimindo a possibilidade trágica do fortalecimento. É fundamental ao indivíduo reconhecer a importância dos sentidos e lançar um olhar mais profundo à realidade, entregando-se à multiplicidade da vida.

O ser humano, contudo, não necessita, apenas, render-se à diversidade do mundo; precisa conscientizar-se do seu papel como criador de si mesmo, conforme pensa o filósofo em seu escrito de 1880, *O Viajante e sua sombra*. Ao direcionar-se à afirmação da autonomia, Nietzsche amplia sua perspectiva e retira o homem da passividade, não admitindo, então, a validade do conforto metafísico propiciado pela arte. Quando o autor descarta a dualidade entre essência e aparência e ressignifica o querer, a individualidade é ressaltada e o indivíduo pode ser tomado, simultaneamente, como artista e obra de arte.

Nietzsche acentua a atenção às pequenas escolhas (aquelas primordiais, que compõem o cotidiano), já que cada ser humano representa a luta das partes por elementos que condicionam a existência, como a nutrição e o espaço. Perante a demanda apresentada, surge a questão: como escolher? O parâmetro é uma criação aberta que se dá mediante experiências relacionadas à percepção aguçada que o indivíduo possui sobre seu corpo. Portanto, somente através do cuidado e do amor próprio, é possível ao homem libertar-se

5 PIMENTA, O. *O cultivo da arte do estilo*, AISTHE, n° 3, 2008.

de tudo o que lhe causa fadiga e doença.

Não à toa, não aparece aqui uma pregação a favor de qualquer doutrina, mas apenas a sugestão de que as questões sobre alimentação, clima, paisagens, livros e companhias a frequentar a título de distração recebam um cuidado mais delicado do que aquele que o costume da simplificação ensinou a lhes dar. Interesse pelo corpo e pelo metabolismo em sua refinada complexidade são antídotos para a grandiloquência venenosa que fala ora de pecado, culpa e salvação, ora de conhecimento, verdade e virtude.⁶

Em outras palavras, abandonar as perspectivas idealistas e olhar para o que há de mais íntimo e necessário é doravante interesse central da filosofia nietzschiana. Aos olhos da metafísica clássica, tal proposta implicaria numa espécie de “profanação” do saber, pois seu objeto encontra-se no dia-a-dia e no indivíduo, que, sendo fruto de suas percepções e vivências, aparece como parâmetro da reflexão. Os versos de Heine ilustram perfeitamente o arquétipo do filósofo ao qual Nietzsche contrapõe-se: “*Mit seinen Nachtmützen und Schlafrockfetzen/ Stopfter die Lückendes Weltenbaus*”, traduzindo: “com seus barretes de dormir e com os trapos de seu roupão de noite ele remenda as falhas do edifício do universo”.⁷ Podemos associar a imagem pensada pelo poeta Heine à proposta do otimismo dialético socrático que pretende, através da razão, corrigir o Ser.

Nietzsche observa, por sua vez, que as histórias e os corpos, embora não revelem essência alguma, são fatores dinâmicos que, quando priorizados, constituem o tônico para o surgimento de um homem mais capacitado para o mundo.

Colocar-se de fora e do alto não funciona, aqui, como ascese contemplativa, mas significa exatamente o oposto disso, uma vez que os cortes temporal e espacial propostos trazem o indivíduo para perto do que lhe é mais singular – de novo, um corpo e uma história em tudo imanentes e irreduzíveis a cifras universais de inteligibilidade.⁸

Estamos inseridos no mundo, assim como o mundo está inserido em nós. Existe, neste sentido, para o filósofo trágico, uma relação dialética que, muito pontualmente, assemelha-se à fenomenologia hegeliana, onde sujeito e objeto não se encontram separados – o objeto é em conformidade à descrição do sujeito acerca do mesmo. Para tanto, é necessário haver a experimentação do objeto que, por sua vez, ao longo do processo analisado, transforma mutuamente o sujeito. Similarmente, Nietzsche entende que as coisas existem quando falamos sobre elas, porém, neste desabrochar, elas já não são em si mesmas. Hegel, na *Fenomenologia do espírito (1807)*, chama o objeto de mundo e explica que ele se constrói na medida em que o homem o interpreta. No contexto descrito, há a possibilidade de criação, ainda que a criatividade advenha da inserção em uma teia de afetos. Esta relação de mediação, fruto da historicidade, é contraditória, mas corresponde

6 Idem, *ibidem*, p.63.

7 HEINE, H. Die Heimkehr, LVIII, apud FREUD, S. **A questão de uma Weltanschauung**: Conferência XXV, p.196.

8 PIMENTA, O. **O cultivo da arte do estilo**. AISTHE, n° 3, 2008, p.64.

ao mecanismo dialético capaz de gerar a consciência de si. Para Nietzsche, todavia, apesar da capacidade humana de inventar mundos e atribuir, continuamente, significado às coisas, é impossível, ao indivíduo, controlar a vida, visto que todos estão submetidos às suas contradições. Neste âmbito, já não há mais proximidade entre os dois pensadores, pois enquanto Nietzsche abraça a multiplicidade, Hegel propõe uma síntese e vislumbra no Espírito absoluto um mecanismo de unificação.

Para o filósofo e filólogo alemão, é necessário cultivar o *amor fati*; o amor à própria vida, tal como ela se apresenta em sua diversidade. Através do sentimento de apreciação do momento, o artista de si mesmo consegue concretizar o melhor para sua existência, dentro de suas possibilidades. Ademais, é fundamental à autoconstrução a vivência tanto do prazer quanto da dor:

Dissestes sim, algum dia, a um prazer? Ó meus amigos, então o dissestes, também, a todo sofrimento. Todas as coisas acham-se encadeadas, entrelaçadas, enlaçadas pelo amor. — E se quisestes, algum dia, duas vezes o que houve uma vez, se dissestes, algum dia: “Gosto de ti, felicidade! Volve depressa, momento!”, então quisestes tudo — Tudo de novo, tudo eternamente, tudo encadeado, entrelaçado, enlaçado pelo amor, então, amastes o mundo. — Ó vós, seres eternos, o amais eternamente e para todo o sempre; e também vós dizeis ao sofrimento: “passa momento, mas volta!” Pois todo prazer quer eternidade!⁹

O pensamento de Nietzsche induz ao “eterno retorno” enquanto afirmação da existência. A ideia de repetição no tempo, referente aos ciclos ressonantes da vida, é influenciada pelo pensamento heracliteano, uma das mais importantes bases do estoicismo, e estende-se ao universo ético e cosmológico de Nietzsche como o “eterno retorno do mesmo”. Entretanto, esta é uma noção inacabada que o filósofo alemão intui ao longo de sua obra; não como uma verdade efetiva, mas como uma experimentação filosófica ou uma possibilidade que acentua o aspecto múltiplo e conflituoso do emaranhamento de forças que compõe a realidade:

Em um primeiro momento Zarathustra reprime este pensamento; ele teme se confrontar com a mais terrível das possibilidades. Mas sua vontade de verdade resiste a todo esquivar-se. Ela exige que Zarathustra antecipe experimentalmente a mais terrível das possibilidades como se ela fosse verdadeira.¹⁰

A expressão “eterno retorno” aparece pela primeira vez em escritos que antecedem *A Gaia ciência*: “[...] o pensamento do eterno retorno, a mais elevada forma de afirmação que se pode em absoluto alcançar, é de agosto de 1881: foi lançado em uma página com o

9 NIETZSCHE, **Assim falou Zarathustra**, IV, O canto ébrio.

10 BRUSOTTI, M. **The eternal return in Thus spoke Zarathustra**. Trad. Rogério Lopes. Estudos Nietzsche, Curitiba, v. 3, n. 2, p.149-167, jul./dez. 2012, p.162.

subscrito: ‘seis mil pés acima do homem e do tempo’¹¹. Essa ideia representa, no âmbito da ética, uma possibilidade fértil para a criação de novos valores, viável somente aos homens de “espírito livre”; aqueles capazes de afirmar e abraçar a vida em sua multiplicidade; dotados de “uma alegria e uma força de soberania [...] em que o espírito recusaria toda fé, todo desejo de certeza, tendo prática em manter-se sobre as cordas leves de todas as possibilidades e até mesmo em dançar a beira do abismo.”¹²

Quem não possui habilidade para enfrentar as adversidades da vida através da postura criativa de reconciliação com o passado, resignificando sua própria trajetória, acaba por conceber o eterno retorno como uma experiência opressora. Assim, o autor declara em outra passagem dos fragmentos póstumos: “Eu não quero a vida uma vez mais. Como a tenho suportado? Criando. O que me faz tolerar seu semblante? A visão do Além-do-homem que afirma a vida. Tentei eu mesmo afirmá-la – ah!”¹³

A dificuldade de ‘redimir’ o passado é o principal problema na confrontação de Zaratustra com o pensamento do eterno retorno. ‘Redimir’ o passado, reinterpretá-lo, conferir sentido a ele e então afirmá-lo é em *Assim falou Zaratustra* uma tarefa infinitamente difícil, quase além do humano.¹⁴

Ora, o ser humano representa um projeto inacabado de si mesmo ou a “corda distendida entre o animal e o *super-homem*”¹⁵. Cabe a ele superar-se, reconhecendo, na vida, o substrato para a elaboração de todos os valores.

É necessário desconstruir os ideais que negam ou tentam eliminar os aspectos mais naturais da existência que são a multiplicidade e a contradição. O devir, afinal, é precondição para toda criação humana, razão pela qual jamais será produtivo um pensamento que se ponha a negligenciar a mudança. É imprescindível que a compreensão do princípio heraclítico jamais se confunda com qualquer atividade vinculada à moral, já que não há finalidade no devir a não ser o próprio movimento de transformação; a luta ou jogo mediante o qual a vida se desdobra.

Heráclito não tem nenhuma razão (enquanto Leibniz tem uma) para precisar provar que este mundo é mesmo o melhor mundo possível; a ele basta que seja o belo jogo inocente do Aíôn [...] Se quiséssemos propor a Heráclito a pergunta: por que o fogo não é sempre fogo? Por que ele ora é água, ora terra? Ele se contentaria em responder: é um jogo - não o tome pateticamente

11 NIETZSCHE, *Ecce homo, Assim falou Zaratustra* 1, KSA 6.335.

12 Idem, *A Gaia Ciência*, 347.

13 Idem, *Fragmentos póstumos de 1882/1883* 4[81].

14 BRUSOTTI, M. *The eternal return in Thus spoke Zaratustra*. Trad. Rogério Lopes. Estudos Nietzsche, Curitiba, v. 3, n. 2, p.149-167, jul./dez. 2012, p.157.

15 O super-homem (Übermensch) surge como uma proposta de desconstrução dos ideais ascéticos do cristianismo que constituem o protótipo ultrapassado do homem moderno. Ele encontra-se para além de seu tempo, pois simboliza a criação de valores capazes de fortalecer o indivíduo. “Olhai-os, os crentes de todas as fés! A quem odeiam mais que todos? Àquele que parte suas tábuas de valores, o destruidor, o criminoso; mas esse é o criador.” (NIETZSCHE, *Assim falou Zaratustra*, p.39).

demais e, acima de tudo, não o tome de uma maneira moral.¹⁶

A ideia de transvaloração, aliada à proposta do homem como obra de arte, conduz ao cuidado de si enquanto reinterpretação do princípio helenístico “*epiméleia heautoû*”. Nietzsche, em sua autobiografia, *Ecce homo* (1888), compreende a máxima grega como a possibilidade do indivíduo tornar-se senhor de si mesmo. Todavia, o autodomínio ao qual se refere não pretende negligenciar as paixões, como fizeram os estoicos, mas torná-las um viés para a amplificação das experiências pessoais.

Embasado pela preocupação com as escolhas mais fundamentais que compõem o cotidiano e denotam a responsabilidade do indivíduo para consigo mesmo, Nietzsche afirma a necessidade de se viver com a arte do estilo. Parafraseando Pimenta¹⁷, vale destacar que a arte do estilo não pode se confundir com uma mera estetização da existência, pois a proposta nietzschiana não visa a embelezar ou disfarçar hábitos e vivência arraigados, porém reconhecer na atividade artística um suporte para a autoconstrução na medida em que esta possibilita o direcionamento de um olhar mais profundo ao aspecto terrível da realidade. A máscara do artista, conseqüentemente, viabiliza a atribuição de um novo significado à vida, mediante o qual é possível vivenciá-la em sua plenitude. Do sofrimento, portanto, advém algo bom que não se restringe ao prazer estético, mas se estende à capacidade trágica de fortalecimento.

A existência desencadeia um processo inesgotável e criativo de atribuição de sentidos – fato que reflete a inviabilidade de uma resposta exata e permanente para a indagação “o que é o homem?”. Este ser encontra-se fragmentado, em constante construção e experiência, cabendo, a cada indivíduo, testar um projeto novo de si mesmo – razão pela qual o autor sugere como critério o estilo.

Em sua autobiografia, o filósofo aborda a arte do estilo como uma possibilidade de comunicar o *pathos* dionisíaco através do processo de simbolização por gestos e aparências. Esta atividade é orientada pela “vontade de potência”, que impulsiona o indivíduo a escolher ou criar as máscaras mediante as quais representará a si mesmo nos “palcos” da vida.

Direi ao mesmo tempo uma palavra geral sobre a minha arte do estilo. Comunicar um estado, uma tensão interna de *pathos* por meio de signos, incluído o tempo desses signos – eis o sentido de todo estilo; e considerando que a multiplicidade de estados interiores é em mim extraordinária, há em mim muitas possibilidades de estilo – a mais multifária arte do estilo de que um homem já dispôs. Bom é todo estilo que realmente comunica um estado interior, que não se equivoca nos signos, no tempo dos signos, nos gestos – todas as leis do período são arte dos gestos... Bom estilo em si – pura estupidez, mero idealismo, algo assim como o belo em si, como o bom em si,

16 NIETZSCHE, A *Filosofia na época trágica dos gregos*, I, p.285.

17 PIMENTA, O. *O cultivo da arte do estilo*, AISTHE, nº 3, 2008.

como a coisa em si.¹⁸

Retomando os comentários de Pimenta¹⁹: “Se a arte do estilo é sinal de algo, o que ela traduz é amor pela existência sob todos os ângulos. O mais importante de tudo, feitas as contas, é ter algo a dizer.” Com efeito, somente quem se rende ao mundo, reconhecendo-se em sua fatalidade, é capaz de dar-se ao cultivo do estilo. Sem o *amor fati* – a disposição de alegria em relação à vida – é impossível tornar-se artista de si mesmo, conquistando a unidade de uma forma em meio à intensidade das emoções:

Como o Dioniso helênico, o artista é aquele que joga com as aparências: um *deformador*. Mas se ele não cessa de falsificar, é porque se esforça para imprimir, naquilo que deforma, a mesma marca ou a mesma medida, ou seja, forjando um *estilo*. ‘Dar um estilo (*Stilgeben*)’, seja ao seu caráter, seja à sua obra, impor, à sua vida ou à sua produção, ‘ao preço de um paciente exercício, de um cotidiano’ a unidade de uma forma: eis aí, agora, o que é próprio dionisiaco.²⁰

Nietzsche propõe a expressão cunhada por Píndaro “torna-te o que és”²¹ – não com o intuito de desvelar uma essência, já que ele mesmo rompe com os ideais metafísicos e entende que não há diferença entre o ser e a ação; mas, com a intenção de reforçar que, para ser, é necessário vir-a-ser. Desta forma, atuar no mundo, representando a si mesmo, é uma arte que requer o cultivo do amor à própria vida, pois este gesto afirmativo potencializa a força e abre as portas para um novo projeto que, segundo o autor, ultrapassa o “homem” de sua contemporaneidade.

Neste ponto já não há como eludir a resposta à questão de como alguém se torna o que é. E com isso toco na obra máxima da arte da preservação de si mesmo – do amor de si... Pois admitindo que a tarefa, a destinação, o destino da tarefa ultrapasse em muito a medida ordinária, nenhum perigo haveria maior do que perceber-se com essa tarefa. Que alguém se torne o que é pressupõe que não suspeite sequer remotamente o que é.²²

A atuação do indivíduo no campo das artes, por sua vez, é viável somente na presença de um excedente de forças, pois dedicar-se à produção artística, segundo Nietzsche, é um meio de extravasar o impulso para a dominação. A técnica do artista é útil ao processo de autoconstrução porque a obra manifesta o modo como o gosto particular pôde configurar o caráter de cada indivíduo. Não interessa, contudo, elaborar um juízo acerca da qualidade do gosto, mas verificar se o mesmo fundamenta um parâmetro autêntico de criação, ou seja, em outras palavras, um estilo.

18 NIETZSCHE, *Ecce Homo*, p.57.

19 PIMENTA, O. *O cultivo da arte do estilo*, AISTHE, nº 3, 2008.

20 LEBRUN, G. *A filosofia e sua história*, “Quem era Dioniso?”, p.370.

21 NIETZSCHE, *Ecce Homo*, “Por que sou tão inteligente”, §9.

22 Idem, *ibidem*, §9.

3 I A NATURALIZAÇÃO DA MORAL

Segundo Nietzsche, a moral judaico-cristã impôs inúmeras amarras ao ser humano para que este desaprendesse a lidar naturalmente com os elementos de sua condição animal. Ao tornar-se prisioneiro dos valores religiosos, o homem pôs-se a negligenciar os instintos, esvaziando a vida do seu caráter trágico: “A origem da tragédia, observa Nietzsche, silenciava sobre o cristianismo, não identificara cristianismo. E é o cristianismo que não é nem apolíneo nem dionísio”²³.

O filósofo alemão procura ressaltar a dimensão dionisíaca da existência e filosofar com arte. Suas palavras agregam “sangue, coração, fogo, prazer, paixão, tormento, consciência, destino e fatalidade que há em nós”.²⁴ Seu pensamento deseja a ruptura das correntes moralistas, já que somente a liberdade de espírito, existente na criação, pode conferir ao homem a medida justa no distanciamento do animal sem, contudo, repudiar seu aspecto natural:

Essas correntes, repito ainda e sempre, são, contudo, esses erros pesados e significativos das representações morais, religiosas e metafísicas. Somente quando a doença das correntes for superada é que o primeiro grande objetivo será alcançado: a separação entre o homem e o animal.²⁵

Nietzsche argumenta que a tentativa de expulsar a natureza do homem é ineficiente, uma vez que ela inexoravelmente retornará. Com efeito, quando enfatiza a superação do animal, ele não pretende, de forma alguma, atacar o caráter natural do ser humano, mas aperfeiçoá-lo por meio da luta de potências, propondo ao homem que ultrapasse a si mesmo através da ruptura com os elementos decadentes da civilização. Busca, assim, o surgimento de um indivíduo mais forte e capacitado para a vida; “além do bem e do mal”:

O homem é o não-animal e o super-animal; o homem superior é o não-humano e o super-humano: isto se mantém. Desde que o homem cresce em grandeza e em altura, também cresce para o baixo e o horrível; não se deve querer um sem o outro – ou melhor, quanto mais se quer essencialmente um, mais se atinge o outro.²⁶

Acerca da proposta do homem superior cogitada por Nietzsche, Lefranc comenta:

Mas parece que as expressões “não-animal” e “super-animal” são necessárias para manter o paralelismo com as de “não-humano” e “super-humano”. É claro que com isso não se introduz nenhuma perspectiva evolucionista, nem dialética. O homem não deixa de ser “o animal-homem”, fórmula que Nietzsche usa mais de uma vez, quando mais não fosse para recusar toda finalidade particular, toda intenção divina no aparecimento do homem.²⁷

23 DELEUZE, 1975, p.11-12.

24 NIETZSCHE, **A Gaia Ciência**, 2001, p.13.

25 Idem, **O viajante e sua sombra**, p.143.

26 Idem, **Fragmentos póstumos**, outono de 1887, XVIII, 9 [164].

27 LEFRANC, Jean. **Compreender Nietzsche**, p.220.

O único método eficaz para a superação do animal requer, aos olhos do filósofo alemão, o aprofundamento na natureza, visto que o movimento referido é capaz de incentivar a criação de uma doutrina fisiológica constituída por valores que se orientam conforme a vida. É necessário, para tanto, repensar a questão do corpo de um patamar biológico, tal como uma máquina pouco conhecida, independente do fenômeno religioso e moral.

Nietzsche vislumbra como meta existencial do indivíduo forte o estado fisiológico da alegria. Através do sentimento dionisíaco a existência é exaltada. Por conseguinte, o próprio ser humano é dignificado e despojado do arcabouço artificial das representações ontológicas, tornando-se satisfeito com o mundo, apesar de todas as suas contradições:

Somente ao homem enobrecido é que a liberdade de espírito pode ser conferida; só ele é tocado pelo alívio da vida que põe bálsamo nas feridas; é o primeiro a poder dizer que vive por causa da alegria e de nenhum outro objetivo.²⁸

Em outras palavras, a vida se justifica por ela mesma, e nisso pode estar a mais alta satisfação do homem. Ao afirmar-se através da alegria, o indivíduo encontra plenitude nas ações presentes, não reivindicando outra realidade para realizar-se. Por esta razão, o entusiasmo dionisíaco apresenta-se como uma ameaça às igrejas, cujo poder constrói-se e sustenta-se a partir da crença em uma verdade ontológica.

A partir de 1878, Nietzsche descarta a necessidade do conforto metafísico da arte, presente em sua primeira obra, e encontra na ação expansiva da vontade estímulo suficiente para a construção da própria existência. O que, contudo, permanece intacto em sua interpretação, é a ênfase na postura trágica do ser humano ao longo de sua jornada. Ademais, a alegria é sinal de saúde e sabedoria dionisíaca, já que representa a aceitação da natureza, a superação da domesticação da civilização e o amor pela vida.

Para Nietzsche, a civilização platônica-ocidental compreende um amansamento ou mecanismo de repressão que contradiz a natureza para governar o homem, impondo-lhe valores decadentes. Deste modo, ao invés de contribuir para o fortalecimento do indivíduo, atua no sentido de promover-lhe a fadiga de seus impulsos. É, contudo, inoperante qualquer tentativa de eliminar este processo nocivo de controle ao qual está submetido o povo. O domínio da civilização, por outro lado, é capaz de agir como um estímulo de inquietação através do qual determinados indivíduos que se apresentam como exceções conseguem destruir padrões doentios, ultrapassando seus estados. Tais homens superiores – espíritos livres, dotados de força e capacidade de superação – surgem aleatoriamente na história. Esta ideia de acaso, fruto da colisão dos impulsos por mais potência, reconhece que os gênios não refletem uma evolução cronológica da natureza ou das civilizações.

28 NIETZSCHE, **O viajante e sua sombra**, p.153.

O fortalecimento, a elevação, a intensificação, não têm relação alguma com um processo evolutivo: a exceção surge por meio do acaso em diferentes lugares, épocas e culturas. [...] Assim sendo, os homens elevados são produções esporádicas, resultantes de um processo atávico de acúmulo de força e seletivo, e não alvos a serem atingidos por um processo evolutivo geral da humanidade.²⁹

Civilização e cultura são conceitos antagônicos e interligados no pensamento nietzschiano. O filósofo analisa ambos mediante a crítica que tece aos costumes burgueses e aos ideais ascéticos de sua contemporaneidade. Por conseguinte, vislumbra a possibilidade de uma cultura elevada sintonizada com a dimensão natural do ser humano. Apesar de não ser um fenômeno biológico, a cultura pode atuar como um instrumento capaz de promover o robustecimento do indivíduo. Neste caso, ela aprimora a natureza e reconhece o eterno vir-a-ser do mundo, alcançando a hierarquização e a intensificação das pulsões.

Quanto mais um homem aceita seus impulsos, em sua rudeza e crueza, menos é domesticado e mais elevada é a cultura [*Kultur*] da qual faz parte. No sentido inverso, quanto mais um homem é medíocre, fraco, servil e covarde, mais necessitará da civilização, da moral inclusive, pois verá em todo lugar – na vida, no mundo, no próprio corpo – o “Reino do Mal”. Por ser mais fraco, será mais virtuoso: considerará tudo proibido e hostil – inclusive os próprios impulsos – porque tudo lhe ameaça.³⁰

4 | O AMÁLGAMA HOMEM-NATUREZA

Nietzsche concebe o ser humano como estando inserido na natureza desde *O Nascimento da tragédia*, onde, numa primeira análise acerca do tema, identifica-o conforme o reflexo do plano de fundo dionisíaco da existência. Isto porque nele a vontade ou impulso inconsciente que opera enquanto força preponderante sobrepõe-se à causalidade da consciência, desarticulando o poder concedido à razão. Neste viés, a visão do sátiro que representa o homem dionisíaco ameaça as bases do otimismo dialético de Sócrates, abrindo as portas para um pensamento preparado para afirmar e celebrar a vida.

Quando o autor refere-se à natureza, retoma a noção grega de *physis* presente na filosofia dos pré-socráticos, em peculiar, nos fragmentos de Heráclito acerca do devir. Aos olhos de grandes pensadores, como Karl Jaspers, a história da filosofia em seu conjunto não vai muito além de comentários à margem dos fragmentos dos pré-socráticos. Deste modo, o pensamento de Nietzsche constrói-se a partir de sua profunda admiração pelos filósofos naturalistas, que inauguraram com seus arquétipos o período mais poético da sabedoria ocidental, onde mito e teoria integravam-se numa linguagem consonante.

29 FREZZATTI, A *Filosofia De Nietzsche: a superação da dualidade cultura/ biologia*, p. 212.

30 Idem, *ibidem*, p.112.

Imbuídos de admiração, curiosidade e criatividade, estes exímios pensadores propuseram, conjuntamente, diferentes perspectivas acerca do mesmo tema: a *physis*.

A noção grega de *physis* não dá ensejo a que se submeta o mundo da experiência ao domínio da técnica. Portanto, ao contemplar a existência, os filósofos pré-socráticos perceberam a realidade de modo integrado, cosmológico, desvelando nela mesma uma força motriz, repleta de vida. Também o homem pertencia a esta unidade, de modo que sua lógica se encontrava submetida à lógica transformadora do universo. Este princípio natural, *arché*, repleto de vida, foi metaforicamente traduzido de diversas formas pelos pensadores naturalistas. Heráclito, cuja perspectiva influenciou amplamente o pensamento filosófico de Nietzsche, definiu a *physis* como uma unidade de contrários.

Ao negar o ser, tal como este era concebido por Parmênides, a orientação imanentista do pensamento de Heráclito nega também a realidade de dois mundos distintos, alegando que na *physis* somente o devir – o movimento do vir-a-ser, simbolizado pelo poder transformador do fogo – constitui a realidade: “a essência total da realidade é só atividade e [...] para ela não há outro modo de ser”³¹. O ser, portanto, corresponde à sua ação.

Ao assumir como verdade a constante impermanência das coisas, Heráclito, dotado de alegre ousadia, consegue reinterpretar o aspecto assombroso da existência como algo digno de admiração. A atitude afirmativa heracliteana é retomada com apreciação por Nietzsche ao longo de sua filosofia, onde, frequentemente, reconhece-se na vida a fundamentação de todos os valores.

Foi precisa uma energia surpreendente para transformar este efeito no seu contrário, em sublimidade e no assombro bem-aventurado. Heráclito chegou a este ponto graças a uma observação do verdadeiro curso do devir e da destruição, que ele concebeu sob a forma da polaridade, como a disjunção de uma mesma força em duas atividades qualitativamente diferentes, opostas, e que tendem de novo a unir-se.³²

O devir origina-se sempre do conflito entre quaisquer dois polos contrários que, quando bem entendidos, evidenciam a continuidade fundamental que mantém entre si. De modo semelhante, atuam os princípios artísticos fisiológicos detectados por Nietzsche em *O Nascimento da tragédia*:

[...] caminham lado a lado, na maioria das vezes em discórdia aberta e incitando-se mutuamente a produções sempre novas, para perpetuar nelas a luta daquela contraposição sobre a qual a palavra comum “arte” lançava apenas aparentemente a ponte [...].³³

A atividade criativa dos impulsos apolíneo e dionisíaco é contemplada como um meio de afirmar o amálgama homem-natureza. Para o filósofo, o homem carrega a dor do

31 NIETZSCHE, **A Filosofia na idade trágica dos Gregos**, p.39.

32 Idem, *ibidem*, p.40.

33 Idem, **O Nascimento da tragédia**, p.127.

despedaçamento do Uno, sentindo-se limitado pela consciência individual e pela finitude do próprio corpo. Destarte, apesar de inserido na *physis*, somente ao experimentar, como gênio, a ruptura do *principium individuationis*, o ser humano consegue retornar à unidade primária, reconciliando-se com a natureza. Todavia, quando Nietzsche abandona as dicotomias metafísicas de sua primeira obra, deixa de atribuir à arte a função de retraduzir o homem no todo. Começa a repensar o universo à luz do confronto de potências e incentiva o indivíduo a tornar-se artista de si mesmo. Neste âmbito, propõe a naturalização da moral e a transposição da dualidade que cinde cultura e biologia.

A percepção do universo enquanto unidade de multiplicidades ou luta e confronto de forças, conduz à imagem de um jogo criativo e dinâmico que não possui nenhum propósito para além dele mesmo. Semelhante à ação do artista e da criança ao divertir-se, este jogo traduz, poeticamente, a guerra entre as potências que compõem a natureza. Segundo Heráclito, esta relação pautada na transmutação das aparências consiste na destruição do velho que abre as portas para a construção do novo.

Nietzsche incorpora a cosmologia heracliteana em seu pensamento, analisando-a sob a ótica da “vontade de potência” – que, como vimos, surge entre os anos de 1883 e 1885 em seus escritos. Consequentemente, submete o homem ao vir-a-ser da *physis*, afirmando que a vontade que o representa é a mesma que governa a natureza, impulsionando o aniquilamento e a instauração das aparências.

E sabeis... o que é pra mim o mundo?... Este mundo: uma monstruosidade de força, sem princípio, sem fim, uma firme, brônzea grandeza de força... uma economia sem despesas e perdas, mas também sem acréscimos, ou rendimento,... mas antes como força ao mesmo tempo um e múltiplo,... eternamente mudando, eternamente recorrentes... partindo do mais simples ao mais múltiplo, do quieto, mais rígido, mais frio, ao mais ardente, mais selvagem, mais contraditório consigo mesmo, e depois outra vez... esse meu mundo dionísio do eternamente-criar-a-si-próprio, do eternamente-destruir-a-si-próprio, sem alvo, sem vontade... Esse mundo é a vontade de potência — e nada além disso! E também vós próprios sois essa vontade de potência — e nada além disso!³⁴

O ser humano dotado de potência não é essencialmente livre; ao contrário, age em conformidade à necessidade, de modo que o uso da linguagem nada mais é do que a busca pela satisfação dos impulsos naturais. Neste sentido, a vontade de conhecimento é também a natureza a afirmar-se através do homem, pois o indivíduo almeja na atribuição de significados o contentamento de sua demanda relativa à autoconservação e à intensificação da força.

Na ótica nietzschiana, não se deve colocar a questão do conhecimento em termos metafísicos ou positivistas. Pretender captar essências é ignorar que o ser humano pertence a uma espécie animal determinada; querer apreender

34 Idem, **Fragmentos Póstumos**, 1881.

coisas é desprezar que atribui sentido ao que o rodeia. Condicionado por sua constituição biológica, o homem só conhece o que precisa para conservar-se. É nessa medida que as ficções com que trabalha lhe são necessárias e conhecer é converter suas relações com o meio num esquema conceitual praticamente útil.³⁵

Nietzsche está atento à força dionisíaca presente na natureza, expondo que esta revela a vontade de dominação mediante a qual se faz possível interpretar a dinâmica valorativa da existência. Tal impulso encontra-se, igualmente, no modo como o ser humano percebe o mundo, impondo-lhe, constantemente, novos sentidos. Logo, a própria vida indica que a luta incessante de potências é a história a constituir, não apenas o homem, mas, também, a natureza:

A história de uma coisa é geralmente a sucessão das forças que dela se apoderam e a coexistência das forças que lutam para delas se apoderar. Um mesmo objeto, um mesmo fenômeno muda de sentido de acordo com a força que se apropria dela. A história é a variação dos sentidos [...] O sentido é então uma noção complexa: há sempre uma pluralidade de sentidos – uma constelação, um complexo de sucessões, mas também de coexistências – que faz da interpretação uma arte [...].³⁶

35 MARTON, Scarlett. **Nietzsche - das forças cósmicas aos valores humanos**, p.217.

36 DELEUZE, **Nietzsche e a Filosofia**. Trad. Edmundo Fernandes Dias e Ruth Joffily Dias. Editora Rio – RJ, Fevereiro de 1976.

O FORTALECIMENTO DO AMÁLGAMA HOMEM-NATUREZA NO CORO DITIRÂMICO

1 | A SALVAÇÃO DO POVO HELENO

Nietzsche, em seu primeiro escrito, afirma que a alma do povo grego, por necessidade, faz brotar a tragédia, sendo salva por ela. Todavia, acrescenta que a arte é uma atividade metafísica do homem – governada pelos princípios criativos e naturais: apolíneo e dionisíaco – e que a música espelha a vontade mesma. É, deste modo, imprescindível, sob o risco de incidirmos em contradição, compreender em que medida a interpretação metafísica da música promovida pelo autor não esgota sua apreensão da arte enquanto criação humana. O filósofo alemão concebe a música metafisicamente porque analisa os impulsos artísticos como sendo naturais. A natureza – vale lembrar – aparece em *O Nascimento da tragédia* como a “grande artista” que protagoniza a contradição essencial do Uno; aquela que, a todo o momento, produz e aniquila as aparências correspondentes ao mundo fenomenal. Logo, os princípios apolíneo e dionisíaco, embora inscritos em um quadro ontológico, vão além disso ao representarem, mediante a vontade helênica, o devir que constitui a vida – esta que conhecemos diretamente na condição de viventes. A música, por sua vez, traduz a vontade em sonoridades harmônicas, celebrando, com refinamento estético, as forças múltiplas da existência.

Nos gregos, a Vontade era traduzida de forma diferente: os afetos eram exprimidos com uma grande *finesse* na parte harmônica graças ao jogo de “escalas” e de “modos”, e também na parte rítmica graças à extrema diversidade dos versos líricos. É por isso que o filólogo deve proceder a uma “reconstrução” completa da essência da música grega.¹

A elegância das composições helênicas (construídas em torno de proporções suaves e prolongamentos constantes dos valores rítmicos) é elogiada por Nietzsche. A *Zeitrhythmik* (rítmica temporal dos gregos) reúne em si beleza e vontade, exprimindo com rigor estético a harmonia entre a sutileza de Apolo e a intensidade de Dionísio. Todavia, somente através do gênio trágico esta alquimia faz-se compartilhada. Graças a ele, o ouvinte é induzido ao êxtase profundo do ilimitado, que inspira a elaboração de imagens conectadas a vivências e sentimentos.

Assim também, a capacidade artística humana realiza o prodígio de, a partir do deleite espantoso do êxtase místico, composto pela mais profunda agitação de todas as potências da vontade que nos ligam ao Uno da vontade universal, alcançar uma elevação salvadora e entusiasmada, dando forma à imagem desse fogo universal, dominador e violento que se torna objetivo na música. A poderosa vontade universal, a vontade que formou mundos da vida orgânica e inorgânica, abre caminho na música, a partir do coração do

1 CORBIER, C. **Harmonia e música dionisíaca: do Drama musical grego ao Nascimento da tragédia**. Dossiê Leituras francesas de Nietzsche, Cadernos Nietzsche, vol.1, n°.34, São Paulo, 2014.

homem, como que irrompendo em labaredas insistentes; ela encontra nos sons ritmados da mais misteriosa das artes sua transfiguração mais elevada, que a reproduz artisticamente.²

Ao expor a música como a mais elevada forma de transfiguração da vontade e a tragédia como a ávida necessidade do grego antigo, Nietzsche retrata a arte como um processo inevitável, decorrente da experiência da força incontrolável do desejo, dionisíaco por excelência:

Em vez de medida, delimitação, calma, tranquilidade, serenidade apolíneas, o que se manifesta na experiência dionisíaca é a *hybris*, a desmesura, a desmedida. Do mesmo modo, em vez da consciência de si apolínea, o dionisíaco produz a desintegração do eu, a abolição da subjetividade; produz o entusiasmo, o enfeitiçamento, o abandono ao êxtase divino, à loucura mística do deus da possessão.³

Precisamente neste ponto, o filósofo alemão observa que o heleno recorre à tragédia para alcançar sua salvação. A arte deste povo afirma as pulsões da natureza e transfigura a dimensão caótica e devastadora da vontade. Portanto, embora o fundo dionisíaco do querer traga em si a desmesura, ele se constitui como princípio estético quando simbolizado na esfera onírica de Apolo. Eis o consolo, que mesmo metafísico é também efetivo, proporcionado pelo artista trágico: a possibilidade de transformar em prazer as experiências dolorosas da existência.

2 | A PERSPECTIVA TRÁGICA DE SCHILLER E NIETZSCHE

Nietzsche constata, influenciado pelos gregos e pela fisiologia, que o ser humano e a natureza formam um amálgama e que a cultura não se aparta da biologia. Esta perspectiva é compreendida com maior riqueza quando analisada em contraposição à teoria elaborada por Schiller acerca do trágico e do sublime, onde a relação entre o homem e as forças naturais é também averiguada.

No que se refere a Schiller, importa ter em mente sua pretensão em contextualizar o papel da arte na sociedade, abrindo as portas para uma possível educação estética do homem, animada por intenções éticas. Schiller volta-se especialmente à arte teatral, pois concebe que através das identificações e representações performáticas do teatro a educação moral do povo torna-se mais palpável e viável, obtendo maior êxito. A partir de 1790, este pensador e poeta alemão começa a investigar com maior afinco os problemas relacionados à tragédia. Assim, foca-se em uma questão tipicamente kantiana no que diz respeito à arte trágica, que seria basicamente: como analisar, neste contexto, as relações entre a estética e a moral? A partir desta interrogação, prossegue: como detectar na

2 ROHDE, Erwin. Resenha publicada no Norddeutsche Allgemeine Zeitung de 26 de maio de 1872. In: **Nietzsche e a polêmica sobre o Nascimento da tragédia**. Org. Roberto Machado, p.47.

3 MACHADO, Roberto. **Nietzsche e a polêmica sobre o Nascimento da tragédia**. Introdução, p.8.

conexão que existe entre tais dimensões a possibilidade do prazer sensível? Ao elaborar uma resposta às inquietações mencionadas, procura garantir com seus estudos uma emancipação da arte, isto é, uma autonomia que jamais abandona o compromisso com a moral.

Schiller define como arte tudo aquilo que representa um deleite para o entendimento advindo do bom gosto, pois o entretenimento que a arte propicia ao homem refere-se exclusivamente ao prazer vinculado ao exercício das faculdades do espírito. Com efeito, de forma oposta à Nietzsche, repensa o estatuto da sensibilidade, concebendo-a como sendo inferior à razão e à imaginação. O entretenimento artístico é, aos olhos de Schiller, espontâneo e surge mediante uma representação governada por uma finalidade ainda maior que ultrapassa a mera necessidade. Quando a representação revela determinada ordem coloca-se ao lado da arte e deste livre entretenimento. Por conseguinte, categorias como: o verdadeiro, o bem, o belo e o sublime encontram-se a serviço das belas-artes entretendo, respectivamente: o entendimento, a razão, a compreensão ligada à imaginação e o raciocínio ligado à capacidade imaginativa do sujeito.

Neste viés, Schiller assume como meta superior de seu pensamento a tarefa de justificar o motivo pelo qual a experiência estética não coloca em cheque a possibilidade de uma liberdade moral destacada em um mundo que é fundamentalmente estruturado mediante ideais normativos. Para tanto, preocupa-se com algumas definições que são fundamentais para a elucidação dos processos estéticos e das articulações dos princípios morais que ocorrem no âmbito espiritual do homem. Procura, através de conclusões acerca das leituras de Kant, caracterizar os termos: belo, sublime e trágico, bem como o sentido da arte. Posteriormente, em sua maturidade, atribui à arte trágica uma grande missão: demonstrar tudo aquilo que não é visível e que constitui o espírito, ou seja, exprimir numa esfera simbólica e gestual a liberdade existente na dimensão soberana da moralidade.

Ainda segundo ele, a arte trágica necessita, para realizar sua função, apresentar a vontade do homem em contraposição à força e à urgência dos instintos.⁴ Neste aspecto, a diferença entre Schiller e Nietzsche mostra-se alarmante, pois quando Nietzsche refere-se à vontade, não a desloca para uma dimensão racional da supressão dos instintos. Ao contrário, apartado dos ideais ascéticos, ressalta a vontade como meio de afirmação das forças naturais preponderantes no homem. A oposição que Schiller retrata entre vontade e instinto, portanto, em nada concorda com o pensamento trágico de Nietzsche, que verifica como meta principal da tragédia a representação do querer, dionisiaco por excelência, transfigurado na arte, conforme a dinâmica dos impulsos criativos e fisiológicos destacados no mundo helênico.

Schiller, em seu olhar divergente, supervaloriza a moral como sendo o portentoso elemento capaz de transpor os conflitos humanos e oferecer aos indivíduos a liberdade

4 SCHILLER, F. **Teoria da tragédia**. São Paulo: Herder, 1964. Trad. Flávio Meures.

que ensina, segundo ele, a tragédia. Nietzsche, por sua vez, sustenta que a arte trágica é fundamentalmente conflito e encontra-se para além do bem e do mal, pois exprime o querer dionisíaco, cujo aspecto devastador é transmutado em impulso estético. Por conseguinte, o filósofo satírico despedaça, com a sonoridade aguda de sua flauta, os vitrais religiosos que refletem a liberdade à luz da racionalidade e a beleza à luz dos princípios normativos antinaturais.

Para Nietzsche, a noção de livre-arbítrio concedida ao sujeito é compreendida como sendo uma mentira, já que não ecoa com exatidão a dinâmica afirmativa da vida. Tais análises constataam que a razão não é onipotente, uma vez que o homem, fruto da natureza, encontra-se em constante transformação no mundo, governado por pulsões inconscientes e naturais e subordinado aos desafios externos que podem fortalecê-lo, conforme sua atitude diante do jogo da necessidade.

As mãos férreas da necessidade, que agitam o copo de dados do acaso, prosseguem jogando por um tempo infinito: têm de surgir lances que semelham inteiramente a adequação aos fins e a racionalidade. Talvez nossos atos de vontade e nossos fins não sejam outra coisa que tais lances – e nós somos apenas muito limitados e vaidosos para apreender nossa extrema limitação: a saber, que nós mesmos, em nossas ações mais intencionais, nada fazemos senão jogar o jogo da necessidade. Talvez⁵

Todavia, Nietzsche não exclui por completo a ideia de uma subjetividade, pois identifica o homem através de suas ações aliadas à vida pulsional. Destarte, caracteriza, em cada indivíduo, uma habilidade específica para a autoconstrução, salientando que a única liberdade possível é aquela que habita os processos criativos do indivíduo enquanto artista de si mesmo.

Em outro caminho, Schiller inquieta-se com a terrível batalha travada entre a vontade livre – relacionada à dimensão da moral – e a determinação natural do ser humano. Expõe que o homem é dependente da natureza na medida em que ela o fundamenta. Porém, vislumbra, em cada indivíduo, um aspecto de independência intelectual, visto que o conhecimento sempre ultrapassa os limites de si mesmo. A partir desta superação epistemológica, o ser humano seria capaz de transpor suas condições naturais, contrapondo-se aos seus apetites através da imposição de uma vontade racional. Neste momento, uma vez mais, Schiller distancia-se de Nietzsche, para quem a vontade jamais contradiz a natureza. A vontade, em Nietzsche, é a natureza dionisíaca que fala espontaneamente em nós. Desta forma, negligenciar as paixões não constitui uma atitude afirmativa. O que a sabedoria trágica propõe é o alastramento das experiências e o fortalecimento do homem mediante a experiência do desejo. Portanto, os instintos são instrumentos essenciais para o processo de autoconstrução do indivíduo que pretende aperfeiçoar aquilo que já lhe é natural.

Schiller, inversamente, enxerga na tragédia uma possível educação ética para

5 NIETZSCHE, *Aurora*, p.99-100.

a sociedade, capaz de controlar os instintos e harmonizar o contraste existente entre a liberdade racional e a determinação da natureza. Primeiramente, constata que os heróis gregos não possuem inúmeras virtudes; são ícones repletos de imperfeições e contradições, mas dotados de muita força. Contudo, argumenta que se tais personagens fossem espíritos deveras elevados, a qualidade que apareceria na tragédia corresponderia somente à identidade dos heróis, dificultando a conexão com o humano.

O herói, da forma como surge na tragédia, a partir da experiência conflituosa da vontade livre e da determinação natural, é uma figura com a qual podemos nos identificar. Portanto, a partir da experiência articulada em cena, a educação estética do homem para a moral torna-se viável. Imaginar uma vontade completamente livre no âmbito da estética – e não no âmbito de uma práxis relacionada à virtude do princípio racional – faz-se, nestes termos, possível. A faculdade imaginativa é o que permite a ação da vontade agradar esteticamente o espectador. Ou seja, a imaginação encontra-se intimamente vinculada ao prazer estético. Neste sentido, a tragédia em si mesma e em primeira instância não tem a pretensão imediata de moralizar e ensinar a virtude ao homem, porém, abre um universo experimental onde o espectador é capaz de vivenciar suas contradições, seus conflitos e toda a existência moral. Com efeito, quando a vivência estética atinge o âmbito da moralização, não o faz de modo impositivo, mas de forma natural. Assim, o aprendizado do espírito pode ocorrer a partir da experiência do espetáculo trágico.

A tragédia reflete o sofrimento do homem, cuja vontade é oprimida pelas forças estupendas que emergem do universo, da história e da natureza. Logo, a arte trágica representa um aprofundamento radical na dor inerente ao mundo, que conduz o espectador ao possível encontro de um sentido ou ordem transcendente capaz de dar conta da distância existente entre a liberdade moral e a tendência oposta dos impulsos. Nesta ótica schilleriana, é relevante pensar o belo como uma categoria estética metafísica que consegue reunir o instinto e o compromisso moral do espírito em uma harmonia ideal. Já em outra instância, Schiller detecta mais uma categoria, o sublime, que se manifesta com maior intensidade na tragédia. O sublime reflete o modo como o homem sente-se lançado no universo empírico das sensações e sentimentos, travando uma batalha para conseguir afirmar sua liberdade. A experiência do sublime é o drama do enfrentamento das forças distintas da natureza.

Schiller classifica dois gêneros de sublime: o teórico – quando a natureza contradiz o impulso de representação do sujeito, isto é, quando não é possível conhecê-la – e o prático – quando a natureza contradiz o impulso de conservação do indivíduo. No segundo caso, os fenômenos naturais não são objetos de conhecimento, mas de sensações, já que provocam no homem a vivência de uma limitação que ameaça, conforme as percepções internas da existência, sua autoconservação. Destarte, Schiller remete ao sublime para analisar um objeto cuja representação provoca alguma espécie de impedimento, revelando

que estamos fisicamente em desvantagem. Todavia, é possível, diante do drama descrito, elevarmo-nos moralmente por meio das ideias:

O objeto sublime nos faz, em primeiro lugar, sentir nossa dependência enquanto seres naturais ao tornar para nós conhecida, em segundo lugar, a independência que mantemos enquanto seres racionais, com relação à natureza tanto em nós quanto fora de nós.⁶

O poder assombroso da natureza é ajuizado como sublime porque desperta no homem uma força que difere da natureza, permitindo ao indivíduo ascender por meio do princípio racional. Diante desta problemática, anteriormente abordada por Kant⁷, Schopenhauer valoriza, igualmente, o ímpeto da razão, utilizando como metáfora a imagem do barqueiro que, apesar de todos os tormentos que enfrenta em meio ao oceano que o circunda, consegue manter-se calmo e centrado, aferrando-se ao princípio de individuação da consciência.

Nietzsche, diferentemente de Schiller, Kant e Schopenhauer, não propõe uma elevação por sobre o sublime mediante a razão; de outro modo, aponta para um aprofundamento no fenômeno *Erhabenen* – aqui compreendido como o impulso dionisíaco da natureza – através da música. A experiência de imersão à qual Nietzsche se refere assemelha-se à embriaguez narcótica dos povos primitivos e dá-se de forma instintiva quando o homem lança-se à unidade trágica do mundo para libertar-se das malhas do “eu”.

A ruptura com o *principium individuationis* não corresponde à meta artística schilleriana. O espetáculo trágico, para Schiller, apraz ao público porque, de maneira distinta, conduz os indivíduos ao êxtase moral mediante a experiência da dor e de outros múltiplos sentimentos. O domínio da tragédia “[...] abrange todos os casos possíveis onde seja sacrificada qualquer finalidade natural a um fim moral, ou mesmo uma finalidade moral a uma outra igualmente moral, que lhe seja superior.”⁸ Ou seja, a experiência da arte trágica revela que a finalidade moral aparece em contradição à finalidade natural, e tal constatação produz uma elevação do caráter na medida em que demonstra que a finalidade natural deve ser sacrificada em relação a um propósito espiritual que lhe seja superior. Em outros termos, Schiller sustenta que, na tragédia, o sofrimento de um personagem cujo caráter é nobre comove muito mais o espectador do que o sofrimento de um malfeitor. Justifica este fenômeno salientando que a finalidade do ser humano é a felicidade adquirida pela moral, logo, um homem virtuoso, ao sofrer, remete o público a uma sensação de contrariedade

6 SCHILLER, *Do sublime ao trágico*, pp.21-22.

7 Para Kant, “sublime” é o objeto da natureza que provoca no homem uma sensação de impedimento, lembrando-o de suas limitações espaciais, temporais e corpóreas. Ao confrontar-se com a própria finitude, o sujeito percebe-se incapaz de ultrapassar as barreiras de sua experiência e projetar, diante de si, as imagens das ideias elaboradas mediante o contato com o sublime. Neste sentido, o termo descrito traduz um sentimento que agrega em si diversas emoções contraditórias: dor e prazer; angústia e satisfação; horror e júbilo. O sublime é aquilo “[...] cuja representação determina o ânimo a imaginar a inacessibilidade da natureza como apresentação de ideias” KANT, *Crítica da faculdade do juízo*, B 115.

8 SCHILLER, *Teoria da tragédia*, p.22.

em relação à natureza. Todavia, a índole excelente de um indivíduo é o que prevalece para além de toda a dor que o submete, pois na virtude, precisamente, o espírito encontra sua recompensa e realização. Esta ideia assemelha-se ao preceito socrático criticado por Nietzsche em sua obra *Crepúsculo dos ídolos* (1888), onde o platonismo e o socratismo surgem, novamente, como inimigos do pensamento trágico helênico: “Tento compreender de que idiosincrasia provém a equação socrática de razão = virtude = felicidade: a mais bizarra equação que existe, e que, em especial, tem contra si, os instintos dos helenos mais antigos.”⁹

A perspectiva schilleriana destaca o teatro como um instrumento de educação que possui mais eficácia e profundidade em relação à lei e a moral, pois através da experiência cênica as inúmeras virtudes são propagadas no palco, porém os vícios são punidos. Desta forma, o espetáculo satisfaz a justiça do mundo, orientando as pessoas para viverem melhor em comunidade e aprimorarem seus espíritos. O palco ensina, ainda, a arte da benevolência e da compaixão ao fazer com que o espectador penetre num universo distinto do seu, sendo capaz de julgar com menos severidade o próximo. Neste sentido, há uma grande proximidade entre Schiller e Eurípedes – não no que se refere à estrutura da dramaturgia, mas no que se refere à possibilidade educadora que a arte trágica oferece. Ambos utilizam o prazer estético como meio e estímulo para o aprimoramento moral e para a elevação do espírito a partir da razão. Esta proposta moralizante contrapõe-se ao modo como Nietzsche significa o teatro, já que para o filósofo e filólogo alemão, a tragédia é uma forma de promover o alastramento das experiências para que o homem possa tornar-se ainda mais capacitado para a vida. O pensamento trágico nietzschiano não admite uma pedagogia cristã orientada por valores que rechaçam a natureza; seu foco está na força da criatividade e na afirmação da existência diversa e múltipla.

Para combater a metafísica tradicional e os ideais ascéticos, Nietzsche utiliza como técnica o escárnio, promovendo uma visão caricaturada de determinados tipos filosóficos para destituí-los de seriedade, ressaltando-lhes os aspectos deficientes. Em seguida, apresenta-se como o filósofo antípoda àqueles que ele mesmo rejeita. Schiller, por sua vez, também incorpora o escárnio em seu pensamento, porém o analisa como uma artimanha performática do teatro capaz de enobrecer o homem. Isto ocorre quando os atores transformam-se em espelhos através dos quais determinados comportamentos humanos são satirizados, produzindo vergonha naqueles que se identificam com o que está sendo representado.

De acordo com Schiller, a finalidade da arte é a representação do suprassensível, evidente principalmente na tragédia ática. Assim, quando a meta espiritual se concretiza, o homem é conduzido ao alcance da independência moral em relação aos estados patológicos da natureza. Para tanto, a própria natureza necessita, de antemão, convencer a todos do

⁹ NIETZSCHE, *Crepúsculo dos ídolos*, p.19.

seu poder, pois somente mediante a experiência do *pathos* o indivíduo é capaz de sobrepor-se aos impulsos naturais, fazendo valer a força do seu princípio racional. Portanto, no que diz respeito ao *pathos*, é permitido ao artista trágico ser patético, exaltando a dor e o sofrimento. Todavia, isto não deve comprometer a liberdade moral, mas servir como estímulo para a evocação da força racional que representa a essência do ser. Também em Nietzsche existe a compreensão de que o grego não é indiferente à dor, e, embora ele a vivencie profundamente, encontra-se sempre apto a suportá-la. Contudo, a tragédia helênica é interpretada pelo autor como o momento de afirmação dos instintos, e não como um meio para a superação dos mesmos – como destaca Schiller.

Nietzsche enaltece a ação do homem em conformidade aos impulsos vitais, por conseguinte, propõe a elaboração de uma moral fisiológica. Entretanto, em nenhum momento coloca-se como um inimigo da razão, mas como um amigo da natureza; alguém que lança um olhar integrado para o ser humano e para a vida; alguém que não negligencia a multiplicidade do mundo e o poder dos instintos em nome de um princípio racional inautêntico. Deste modo, para Nietzsche, a razão deve ser coerente à vida, portanto à própria dinâmica afirmativa do mundo.

Quando Nietzsche pensa em metafísica e consolo metafísico, não almeja, como Schiller, encontrar uma solução viável para os conflitos humanos; ao contrário, argumenta que, apesar de toda a dimensão do sublime e do sofrimento inerente a vida, é possível sentir prazer em viver, afirmando a existência com alegria e beleza através da arte. A noção nietzschiana de metafísica de artista compreende que o homem, ao incorporar os impulsos artísticos e fisiológicos, consegue inventar sentidos ou máscaras capazes de justificar o absurdo da existência. Estas representações simbólicas transmutam-se continuamente porque não consistem em limitações da experiência, mas em modos de aprofundamento no fenômeno dionisíaco, cujo poder inspirador movimenta o artista em direção à aquisição de novas percepções de mundo.

Nietzsche reconhece a beleza na dimensão trágica da vida, portanto, não a contempla como um princípio transcendente. Para o filósofo de *O Nascimento da tragédia*, o belo está na simetria formal do universo figurativo de Apolo, que surge mediante as constantes representações da vontade; está no impulso dionisíaco ao se fazer aparente no plano simbólico das artes. A experiência desta harmonia estética não existe sem o aspecto devastador da natureza, pois graças a ele, é reivindicada a simbolização da vontade na arte trágica. Assim, tal como a flor de lótus, o belo surge da profundidade e da devassidão da lama; da face obscura do mundo e do próprio homem que, ao deparar-se com o espelho onírico de Apolo, transfigura em beleza suas vivências, paixões e angústias. Neste sentido, Nietzsche critica a perspectiva kantiana que negligencia a afirmação da vontade nos processos criativos e a contemplação interessada do artista no que se refere às belas formas:

Kant, como todos os filósofos, em vez de encarar o problema estético a partir da experiência do artista (do criador), refletiu sobre a arte e o belo do ponto de vista do “espectador”, e assim incluiu, sem perceber, o próprio “espectador” no conceito de “belo”. Se ao menos esse “espectador” fosse bem conhecido dos filósofos do belo! – conhecido como uma grande realidade e experiência pessoal, como uma pletera de vivências fortes e singularíssimas, de desejos, surpresas, deleites no âmbito do belo!¹⁰

Ao retratar a beleza como a harmonia presente nas aparências, Nietzsche associa a experiência fisiológica do belo à faculdade de sentir prazer e de alegrar-se com a própria existência. Neste viés, é possível ressaltá-la como sendo a bússola dos relacionamentos, uma vez que ela produz sensações agradáveis ao organismo, propiciando a elaboração de uma ética orientada pela saúde e pelo aprimoramento do homem através da sensibilidade.

[...] esta dimensão estética da beleza está intrinsecamente ligada a uma dimensão ética. Neste sentido, beleza é calma, jovialidade, serenidade, sábia tranquilidade, limitação mensurada, liberdade com relação às emoções. Apolo, deus da bela aparência, é também a divindade ética da medida e dos justos limites.¹¹

Para Nietzsche, a beleza é a afirmação do prazer de viver e da capacidade criativa e jovial de experimentar uma harmonia estética, apesar do aspecto de devassidão e horror do mundo. É justamente porque a existência é absurda e a vontade é uma força descontrolada e caótica, que somos capazes de vislumbrar o belo, pois através da arte podemos representar o querer dionisíaco e inventar novos sentidos para nossa jornada. Desta forma, o caos não se separa da ordem, já que significa, em si mesmo, infinitas possibilidades de criação. O caos são multiplicidades isentas de direcionamento que abarcam infindáveis modos de ordenação, portanto criar já é ordenar. Logo, a beleza produz, em meio à multiplicidade caótica do mundo, significados para a existência (conforme a vontade direcionada), sendo a expressão máxima da afirmação da vida.

Diferentemente de Nietzsche, Schiller parece querer sistematizar o absurdo do mundo através de categorias estéticas e morais. Neste caso, a beleza é concebida como um ponto de superação dos conflitos. Platão, em sua postura igualmente antagônica à do filósofo de *O Nascimento da tragédia*, aparta a beleza superior das imperfeições do mundo e acaba por projetá-la metafisicamente, transformando-a em um princípio ontológico. Por esta razão, retrata o belo, enquanto absoluto, como uma ideia externa ao universo das sensações que deve ser contemplada em uma escala transcendente – do múltiplo ao Uno – e reproduzida por participação, somente.

Quando, das belezas inferiores nos elevamos através de uma bem-entendida pedagogia amorosa, até a beleza suprema e perfeita, que começamos então a vislumbrar, chegamos quase ao fim, pois na estrada reta do amor, quer a

10 NIETZSCHE, F. *Genealogia da moral*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

11 MACHADO, R. *O Nascimento do Trágico: de Schiller a Nietzsche*, p.209.

sigamos sozinhos quer nela sejamos guiados por outrem, cumpre sempre subir usando desses belos objetos visíveis como degraus de uma escada de uma para dois, de dois para todos os belos corpos, dos belos corpos para as belas ocupações, destas aos belos conhecimentos – até que, de ciência em ciência, se eleve por fim o espírito à ciência das ciências, que nada mais é do que o conhecimento da Beleza Absoluta.¹²

Para Nietzsche, entretanto, a beleza é fisiológica e imanente: habita o presente, produzindo sensações agradáveis. Está na capacidade de se sentir alegre e satisfeito com o mundo, apesar de todos os tormentos. A beleza encontra-se associada à noção de força, razão pela qual o autor admira a cultura helênica e o universo onírico do grego antigo, onde os deuses eram robustos, representando virilidade e poder. Em contrapartida, na arte cristã, o belo sempre esteve vinculado à fragilidade, humildade e ao sofrimento. Os santos são figuras franzinas com semblantes fatigados e oprimidos; não celebram a existência com júbilo, como faziam as divindades do Olimpo. Os deuses do cristianismo negam a vida através de uma estética sombria que compreende o belo como um ideal platônico apartado do mundo.

3 | A ARTE SONORA DA ANTIGUIDADE GREGA E O ETHOS MUSICAL DO CORO DITIRÂMICO

Nietzsche espreita a beleza trágica no coro ditirâmico, onde a natureza é celebrada com arte no interior de cada homem: “Sob a magia do dionisíaco torna a selar-se não apenas o laço de pessoa a pessoa, mas também a natureza alheada, inamistosa, ou subjugada volta a celebrar a festa de reconciliação com seu filho perdido, o homem.”¹³

Para compreender a razão pela qual o filósofo afirma que o espírito dionisíaco da música, presente no coro dos sátiros, evoca a natureza, conectando o homem ao Uno-primordial, é fundamental conhecer alguns aspectos históricos da antiga arte sonora grega, recorrendo aos escritos de Aristóteles, Aristóxenes, Platão e aos pitagóricos. Todavia, ainda que seja possível elucidar determinados elementos culturais que nos permitem retraduzir os diferentes paradigmas musicais da Grécia, a grande dificuldade de se aprofundar no tema é a ausência de documentação precisa a respeito. Fubini investiga o assunto embasado pelos pensadores anteriormente mencionados e observa que os gregos, assim como as demais civilizações antigas, de maneira abrangente, atribuíam à música papéis muito importantes de caráter encantatório, mágico, ético, pedagógico e metafísico (no qual, em particular, se destacam).¹⁴

As melodias revelavam-se, aos olhos e ouvidos da antiguidade clássica, instrumentos

¹² PLATÃO, *O Banquete*, 150.

¹³ NIETZSCHE, *O Nascimento da tragédia*, p.31.

¹⁴ FUBINI, Enrico. *L'estetica musicale dall'antichità al settecento*. Torino: Einaudi, 1976.

eficazes para a educação dos jovens.¹⁵ A incumbência pedagógica das escalas sonoras era enaltecida pelo filósofo e matemático Pitágoras de Samos (570-496 a.C.) que, conforme seus discípulos, teorizou a música da época e contemplou no *tonos*¹⁶ Dórico, doravante explicitado, as virtudes apolíneas¹⁷.

O pensador pré-socrático constatou que a ordem universal, representada por números sensíveis, era apreendida pelos ouvidos sob a forma melódica, revelando aos sentidos humanos o belíssimo espetáculo desta “valsa cósmica” – caracterização metafórica do que Filolau intitulou “unificação dos complexos e acordo dos opostos”.¹⁸ A música pitagórica refletia uma forma de se fazer matemática e sua escuta realizava-se de maneira técnica e teórica.

O filósofo de Samos dedicou-se a inúmeros estudos e experimentos musicais a partir dos quais sistematizou os sons, comprovando, com melodias escritas e executadas por ele mesmo, seus efeitos “terapêuticos”. Acreditava que a música era o elo entre o homem (microcosmo) e o todo (macrocosmo), uma vez que constituía a excelsa lírica numérica. Deste modo, utilizava-a em benefício de seus discípulos, entoando-lhes canções Dóricas, capazes de educar os cidadãos, lhes enobrecendo o espírito. O *tonos* Dórico, segundo Pitágoras, dispunha de maior simplicidade e serenidade que os ritmos lídios e jônicos, sendo, por isso, mais belo e aprazível. Sua estrutura apolínea pretendia reproduzir musicalmente a ordem matemática contemplada no cosmo, afetando, de maneira positiva, o ânimo do ouvinte.

Pitágoras acreditava que o aprendizado empírico, revelado através dos sentidos, era de capital importância ao homem. Isso poderia ser conseguido se ele completasse belas formas e figuras e ouvisse ritmos e melodias agradáveis; ele foi, assim, o primeiro a estabelecer uma educação musical mediante determinados ritmos e melodias. Obtinham-se, através deles, curas das condutas e das paixões negativas dos homens, e as harmonias das faculdades da psique eram restituídas ao seu estado primitivo. Através dessas melodias, ele também conseguia diagnosticar doenças físicas e psíquicas e curá-las. Por Zeus! O mais extraordinário de tudo era que ele mesmo compunha os chamados arranjos musicais e dedilhava os temas para seus discípulos, criando, por inspiração divina, um amálgama de melodias diatônicas, cromáticas e enarmônicas, por meio das quais ele facilmente transformava e refreava as paixões psíquicas que tinham, havia pouco, se manifestado em seus discípulos, tais como angústia, raiva, compaixão, ciúme, traumas, diversos tipos de desejos, agressões, anseios, bem como negligência, preguiça e impetuosidade. Por meio de melodias adequadas, que ele utilizava como se fossem misturas de ervas administradas aos doentes, cada um desses distúrbios era curado e substituído pela correta harmonia, que é a virtude.¹⁹

15 PLATÃO, **República**, Livro III, p.94.

16 Refere-se ao ethos representado pela estrutura sonora de cada composição.

17 Equilíbrio, sabedoria e moderação.

18 GERASA, Nicômaco, *Intr. Arit. II*, 19 = Filolau X, apud MATTÉI, J.F. **Pitágoras e os pitagóricos**, p.107.

19 JÁMBLICO, **Vida Pitagórica**, 35.

Parafrazeando Porfírio²⁰, Pitágoras concebia o cosmos como um entrelaçamento de razões e proporções invisíveis que se vinculavam a ideia de analogia, sumamente importante ao entendimento da música teórica, visto que justificava a “proporção harmônica” desvendada com os intervalos musicais.²¹ Destarte, seu sistema musical circunscrevia-se em torno da sequência aritmética 1, 2, 3, 4 e correspondia à estrutura da *tetraktys* sagrada ou tétrade, que encerrava as três consoantes fundamentais: a quarta (4/3), a quinta (3/2), a oitava (2/1) e a dupla-oitava (4/1), como explicitou Téon de Esmirna²². Como unidade de medida musical, foi adotado o tom (9/8), isto é, o excesso de intervalo entre a quarta e a quinta. Logo, os intervalos de dois sons consecutivos correspondiam ao tom, enquanto os intervalos do 3º ao 4º e do 7º ao 8º graus ao meio-tom. Nas suas *Harmônicas* (I, 13), Ptolomeu constatou, à luz do pitagorismo, que “o que é próprio da música é a comensurabilidade dos intervalos”²³.

Filolau, mencionado por Boécio em *Instituição musical*, III, 5²⁴, dividiu o tom a partir do primeiro número que seria “o cubo do primeiro número ímpar” (vinte e sete) que formava com o vinte e quatro o intervalo de um tom ($27/24 = 9/8$). Deste cubo, distinguiram-se duas partes no tom: o meio-tom superior, *apotomé* ou “ruptura”, e o meio-tom inferior, *diese* ou “passagem”; o intervalo entre as partes foi nomeado *coma* ou “inciso” e a função essencial da quarta e da quinta representava a grandeza da harmonia instrumental:

A grandeza da harmonia é constituída pela quarta e a quinta. A quinta é maior, um tom, do que a quarta. De fato, uma quarta separa a corda mais alta (*hypate*) da corda média (*mèse*); uma quinta, a corda média (*mèse*) da mais baixa (*nète*); uma quarta corda mais baixa (*nète*) da terça (*trite*); e uma quinta corda terça (*trite*) da mais alta (*hypate*). Entre a terça e a média, há um tom. A quarta tem a relação 3/4, a quinta 2/3 e a oitava 1/2. Assim, a harmonia (= a oitava) compreende cinco tons e dois meio-tons, a quinta três tons e um meio-tom, e a quarta dois tons e um meio-tom.²⁵

Os escritos pitagóricos, em suma, propuseram o intervalo da quarta justa como sendo o epicentro da música. A partir desta lógica, várias divisões foram elaboradas a fim de se constituir tetracordes com sonoridades consecutivas e descendentes. A principal escala era a Dórica, comedida, utilizado como ferramenta para a educação moral dos cidadãos devido a sua origem ocidental e apolínea. No entanto, havia na Grécia outras sonoridades derivadas da justaposição e da equivalência do sistema de dois tetracordes. O instrumento básico através do qual o *ethos* sonoro acontecia era o tetracórdio (ou lira de quatro cordas).

Os *tonos*, como intitularam os gregos, foram posteriormente identificados como os

20 PORFÍRIO, *Vida de Pitágoras. Argonauticas Órficas. Himnos Órficos*. Trad. Miguel Periago Lorente. Madrid, Editorial Gredos, 1987.

21 PLATÃO, *Timeu*, 35a-35b.

22 TEÓN DE ESMIRNA, *Exposição*, II, 37, p.153, apud MATTÉI, J.F. *Pitágoras e os pitagóricos*, p.102.

23 PTOLOMEU, *Harmônicas I*, 13, apud MATTÉI, J.F. *Pitágoras e os pitagóricos*, p.104.

24 BOÉCIO, *Instituição musical*, III, 5, apud MATTÉI, J.F. *Pitágoras e os pitagóricos*, p.105.

25 DUMONT, J.P. *Elementos da História da Filosofia Antiga*, p.90.

modos musicais. O modalismo, por sua vez, não é uma criação desta antiga civilização em destaque, pois está presente, de formas diferentes, em várias culturas. A Grécia, em peculiar, sistematizou sua arte a partir de um caldeirão de confluências, incluindo os ritmos oriundos da Ásia e dos povos bárbaros. Os *tonos* foram organizados com a pretensão de distinguir as sensações que as músicas produziam em seus ouvintes. Destarte, cada modo correspondia a um *ethos* específico, ou seja, a um conjunto de sentimentos, preferências e características culturais vinculadas a determinada escala. As escalas Jônia, Dórica, Frígia, Lídia, Eólia emergiram das sete notas naturais e foram denominadas conforme os lugares aos quais remetiam.

É importante ressaltar que os modos da antiguidade clássica não são os mesmos que costumamos ouvir:

Os gregos consideravam as relações na ordem crescente $1/2$, $2/3$, $3/4$ segundo uma gama indo de cima a baixo (por exemplo, o modo Dórico: Mi, Ré, Dó, Si, Lá, Sol, Fá, Mi), utilizando cordas de diferentes comprimentos, enquanto hoje medimos o número de vibrações: $2/1$, $3/2$, $4/3$, segundo uma gama que vai, ao contrário, de baixo para cima (nosso modo é o inverso do modo Dórico, segundo as mesmas medidas: Dó, Ré, Mi, Fá, Sol, Lá, Si, Dó).²⁶

Outros modos, como os eclesiásticos, foram estabelecidos durante a Idade Média, onde passaram a se chamar “gregorianos” em homenagem ao Papa Gregório I, que rearticulou, conforme a liturgia católica, todos os *tonos* de maneira ascendente, atribuindo-lhes a nomenclatura grega: Jônio, Dórico, Frígio, Lídio, Mixolídio, Eólio e Lócrio. As sonoridades e afinações antigas, portanto, lastimavelmente são misteriosas aos nossos ouvidos contemporâneos.

O que se é possível saber acerca da obnubilada melodia Frígia do mundo helênico, por exemplo, é que esta foi fundamentada em uma escala construída mediante um tetracórdio (de gênero diatônico) que compreendia, basicamente, uma série de aumento dos intervalos de um tom inteiro, cuja sequência, consecutivamente, resultava em um meio tom e em um sinal de todo. Desta forma, dois destes acordes, segregados por um tom inteiro, propiciavam a elaboração de um modelo de oitava. Um dos mais antigos registros de composição Frígia já encontrados é *O epitáfio se Seikilos*, canção escrita em uma lápide próxima à Aidin, na Turquia.

Há, ainda, outras distinções do modo Frígio: o medieval – oitava diatônica de Mi a Mi, onde um pentacorde é seguido por um tetracorde e a nota Si representa a separação – e o moderno – escala diatônica de Mi a Mi relacionada à escala menor natural, porém, com o segundo grau (semitom) mais baixo que o da escala Eólica. Neste caso, a atração entre Fá e Mi constitui a cadência do modo, onde a nota sensível, ao invés de subir, decai.

A escala Frígia da antiguidade, por sua vez, constituía um modo menor com a

26 DUMONT, J.P. *Elementos da História da Filosofia Antiga*, p.90.

“tônica” na terceira nota da escala diatônica e um intervalo correspondente a segunda menor, que criava uma atmosfera misteriosa, primitiva e mística, própria do aulos Frígio (instrumento de sopro utilizado nos cultos a Dionísio). É importante salientar que a expressão “tônica” surge na modernidade com o intuito de designar a nota que aparece frequentemente na composição sonora. No contexto desta pesquisa, o termo é utilizado somente para retraduzir, em linguagem atual, a dinâmica antiga da escala Frígia, visto que ele caracteriza o centro gravitacional da música, bem como todo o seu aspecto modal. É possível, entretanto, correlacionar, segundo critérios específicos, o significado diligente da “tônica” moderna com o da *mese* da antiguidade clássica, conforme propõe Reinach:

Há razões para crer que os antigos tenham atribuído a uma das notas de suas oitavas um papel análogo ao da nossa tônica, ao menos sob certos aspectos; na verdade, desde que o percurso das melodias exceda a oitava, não se pode mais conceber a noção do modo sem a existência de uma nota diretora desse gênero. Textos de Aristóteles e de sua escola não deixam, aliás, qualquer dúvida a esse respeito. Eles nos dizem que o acorde da lira (octacorde) regula-se pela *mese*: para cada corda, a entonação exata consiste em manter com a *mese* uma determinada relação; quando esta aqui se encontra descoordenada, todo o instrumento soa em falso.²⁷

A excitação da música Frígia contrapunha-se ao ideal de disciplina e comedimento da música Dórica. Com efeito, representava os sátiros, pois trazia em si a sensualidade, o mistério do mundo e o entusiasmo dionisíaco pela vida. O ditirambo se expressava através desta melodia intuitiva, capaz de conectar o homem a unidade primordial devido a sua sonoridade profunda e estimulante. Neste viés, Charles Dugas aponta que a lira Dórica, própria para acompanhar a palavra cantada, simbolizava Apolo e transportava, conforme a crença dos antigos, as almas ao céu. Em contraste, o aulos Frígio, instrumento de sopro utilizado nos ritos orgíacos e celebrações dionisíacas, era condenado pelos pitagóricos, pois excitava os instintos, inspirando paixões nocivas.²⁸

Dentre os *tonos* distintos presentes na Grécia, Nietzsche enfatiza, em *O Nascimento da tragédia*, o Frígio, capaz de despertar o corpo e afrouxar os limites da consciência. Conforme Fubini²⁹, esta música acompanhava as elegias e o drama do coro dos sátiros, sendo subversiva em função de suas raízes no centro-oeste da antiga Ásia Menor (Anatolia). Platão a caracterizou como persuasiva e oposta à Dórica. As outras sonoridades, Sintonolídia e Mixolídia, derivadas da Lídia, descreveu como lamentosas; a Jônica e a Lídia, relaxadas, perfeitas para os banquetes.³⁰ Aristóteles, igualmente, discorreu sobre o *ethos* das melodias, contemplando, tal como Pitágoras, a temperança suscitada nos ouvintes. Rechaçou, para tanto, a aura Frígia do aulos, observando que o mesmo incitava

27 REINACH, Théodore. **A música grega**, p. 60.

28 DUGAS, Charles. **Héraclès Mousicos**. In: Recueil Charles Dugas, p. 121.

29 FUBINI, Enrico. **L'estetica musicale dall'antichità al settecento**, p. 17.

30 PLATÃO, **República**, VII, 398e-399c.

arrebatamento e euforia nos indivíduos.

É precisamente nos ritmos e nas melodias que nos deparamos com as imitações mais perfeitas da verdadeira natureza da cólera e da mansidão, e também da coragem e da temperança, e de todos os seus opostos e de outras disposições morais (a prática prova-o bem, visto que o nosso estado de espírito se altera de acordo com a música que escutamos). A tristeza e a alegria que experimentamos através das imitações estão muito perto da verdade desses sentimentos [...] No que se refere às sensações restantes, tais como o tato e o gosto, nenhuma delas imita as disposições morais. No caso da visão, a imitação é tênue: há de fato figuras que imitam disposições morais, mas de modo muito débil [...]. Por outro lado, nas próprias melodias há imitação de disposições morais. E isso é claro, visto que as melodias se caracterizam por não serem todas de natureza idêntica; quem as escuta reage de modo distinto em relação a cada uma delas. Com efeito, umas deixam-nos mais melancólicos e graves, como acontece com a mixolídia; outras enfraquecem o espírito, como as lânguidas; outras incutem um estado de espírito intermédio e circunspecto como parece ser apanágio da harmonia dórica, porquanto a frígia induz ao entusiasmo.³¹

A arte sonora da antiga Grécia não se destacou somente por seu aspecto ético relacionado aos modos, mas também por sua dimensão religiosa que, tal como força obscura, conduzia o homem ao divino ou conectava-o às trevas. Fubini elucida o viés encantatório da música grega a partir do mito de Orfeu, demasiado importante para a compreensão de toda a história do pensamento musical.³²

Conforme o poeta Íbico, Orfeu, o vate trácio, foi o percussor do Orfismo difundido pela Grécia por volta do século VI a.C. Os cultos órficos dedicavam-se à vida após a morte e ao ciclo da metempsicose (transmigração das almas de um corpo a outro). Aludiam, ainda, ao retorno de Dionísio do Hades e ao movimento cíclico da existência. Orfeu compunha versos musicais com a lira ressaltada; a melodia aparecia como o acompanhamento inseparável da poesia. Suas criações refletiam o aspecto encantatório ou mágico da arte sonora, isto é, o caráter desafiador da natureza presente na música, capaz de conciliar todas as contradições do mundo, a saber: vida e morte, mal e bem e belo e bruto.³³

Segundo Fubini, o mito de Orfeu ultrapassa a dimensão hedonista da música, representando a conversão do prazer estético em uma força encantadora, apta a seduzir o ouvinte ao encontro de um poder superior. Esta concepção metafísica encontra-se próxima da proposta do ditirambo, onde tanto o aspecto alegre da vida quanto o caráter sublime da natureza são celebrados. Orfeu, entretanto, simboliza a lira e a poesia, de modo que seu poder encantatório recorre à palavra cantada. Dionísio, por sua vez, expressa puramente a música, já que seu aulos não admite qualquer ideia ou representação conceitual. Sua melodia onipotente exalta-se na dança, falando diretamente ao corpo. Orfeu, ao contrário,

31 ARISTÓTELES, *Política*, VIII, 1340 a 15-30.

32 FUBINI, *L'estetica musicale dall'antichità al settecento*.

33 Idem, *ibidem*, p.12.

dirige-se ao intelecto, aclamando, como Apolo, o princípio da individuação.

Outra figura relevante da cultura musical grega é Pã, divindade agreste protetora dos bosques e rebanhos. Sua flauta está associada às melodias de caráter cívico e agrário, através das quais a vida campestre é regulada. Dionísio, porém, aparece mais autônomo do que Pã em seu fazer musical. Sua música reflete a vontade e afirma os instintos, tornando-o, ainda, mais abstrato e irracional do que o poeta Orfeu. Seu propósito místico alcança a essência ilimitada da música; a dimensão primordial e metafísica da arte. Por este motivo, Dionísio é exaltado por Nietzsche em seu primeiro escrito: dentre os demais seres míticos, ele – o deus da embriaguez – é o único cuja música ultrapassa o conceito, penetrando o interior de todas as coisas, conforme a linguagem da vontade.

41 A INTERPRETAÇÃO DO CORO TRÁGICO SEGUNDO SCHILLER E NIETZSCHE

Para Nietzsche, o coro ditirâmico, do qual se origina a tragédia, é a representação sonora de Dionísio: deus do vinho, da embriaguez, dos instintos, das comemorações e dos ciclos vitais; aquele cuja força afirmativa corresponde a dimensão não-figurativa da unidade primogênita do mundo e da natureza. O Uno-primordial alude ao impulso dionisíaco inconsciente, não se esgotando apenas como instância ontológica, mas transportando consigo um sentimento compartilhado que tangencia todo o *pathos* e todo o mistério que constitui a existência numa esfera mais profunda que a da racionalidade humana.

Na tragédia, a pulsão dionisíaca é emparelhada junto à pulsão apolínea, referente ao universo fenomênico. Deste modo, a dor, o prazer, a multiplicidade e a contradição do Uno são transfigurados em imagem similiforme de sonho, conforme o domínio figurativo de Apolo. Assim, a música do ditirambo permite o acesso à unidade originária, suscitando os instintos e facilitando o êxtase do autoesquecimento. Conjuntamente, o caráter simbólico das demais manifestações artísticas viabiliza a transmutação do aspecto devastador da vontade em princípio estético.

A redenção do ímpeto dionisíaco na aparência é elogiada por Nietzsche, sobretudo em relação à poesia trágica de Ésquilo, na qual o coro é destacado em cena e incumbido de traduzir metaforicamente a experiência universal da dor inerente à vida. Este sofrimento é descrito pelo filósofo alemão como um processo fisiológico, inexorável e transformador, que fortalece o homem na medida em que promove uma ruptura de sua alma para que nela caiba “mais mundo”. Todavia, para que uma tal agonia conduza à força libertadora que aparece como faculdade musical nos personagens trágicos, é necessário suportá-la e representá-la, conforme demonstra o coro do *Prometeu Agrilhoado* de Ésquilo:

(O Coro): Atlas, esse outro titã, era o único dos deuses que víamos em cadeias de dor, martirizado pelo sofrimento: Atlas que, sem repouso, sustém sobre os

ombros o peso enorme, a calota do céu. Sorte miseranda! Rugem as ondas, quebrando-se a seus pés: geme o abismo, freme o antro sombrio de Plutão, e até as límpidas fontes murmuram...³⁴

O coro dos sátiros retrata a existência de modo mais profundo que o homem civilizado, semelhante à poesia, que se despe da máscara da civilização para expressar o que há de mais natural e genuíno em cada um de nós: os instintos. Neste corpo musical está o fortalecimento do amálgama homem-natureza e a afirmação do caráter dionisíaco da vontade que mobiliza o homem ao longo de sua jornada: “(O Coro): Teu desejo é que faz a predição!”³⁵; “(Prometeu): Sim... eu prenuncio... e o que eu desejo é o que acontecerá.”³⁶

Ilustrando esta ideia, Nietzsche identifica Prometeu como sendo uma das máscaras de Dionísio, pois o mesmo atua impetuosamente, rebelando-se contra as regras e retirando os homens da passividade: “(O Coro): Sempre a mesma altivez! Tu não cedez, Prometeu, mesmo no cúmulo da desgraça! Tua voz nada respeita.”³⁷ Prometeu, em sua sabedoria satírica, admite, ainda, a onipotência da vida, cuja essência trágica sobrepõe-se ao conhecimento dialético do homem socrático e à problemática noção de livre arbítrio: “Prometeu: A inteligência nada pode contra a fatalidade.”³⁸

A voz do coro desempenha, por conseguinte, a função de exprimir o fundo trágico da vida mediante a música dionisíaca. A melodia entusiástica do ditirambo promove a excitação do espectador que, enfeitiçado por ela, pode aprofundar-se no enredo do espetáculo e vivenciá-lo intensamente. Com efeito, o coro inaugura uma espécie de catarse ou descarga das tensões ao despertar a natureza no interior do homem, conduzindo-o à trama da tragédia. Todavia, esta catarse não se dá na direção terapêutica de purificação do *pathos*, como pensa Aristóteles, mas no sentido nietzschiano de afirmação da existência e consolo metafísico da arte.

A perspectiva de Nietzsche acerca do coro trágico efetivamente assemelha-se à descrição schilleriana do mesmo. Ambos constatam que o corpo musical grego, composto por homens vestidos de sátiros, representa uma elevação por sobre a história e o tempo. Deste modo, os coreutas encontram-se para além de suas próprias individualidades e posições sociais, propagando, em perfeita sintonia, a sabedoria trágica da natureza.

O coro atua através do poder inebriante da fantasia, desaguando sua poesia no oceano sonoro da melodia dionisíaca. Perpetua-se, embriagado, dentre as ondulações sublimes e profundas da arte, afastando-se, em torrentes de prazer, da areia opaca do cotidiano...

Schiller e Nietzsche procuram desvincular a arte do compromisso com a existência

34 ÉSQUILO, **Prometeu acorrentado**, p.30

35 Idem, *ibidem*, p.58.

36 Idem, *ibidem*, p.58.

37 Idem, *ibidem*, p.17.

38 Idem, *ibidem*, p.34.

empírica em sua dimensão mais prosaica, governada pelo pragmatismo. Por esta razão, caracterizam o coro como a contraposição estética ao naturalismo. Observam que esta unidade satírica é dotada de força poética, pois sua manifestação aparta a reflexão da ação mediante a inauguração de novas aparências, que conferem ao mundo maior exuberância: “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”³⁹. Em outras palavras, ambos os autores criticam a proposta naturalista de arte como *mímesis* da realidade exterior, e contemplam o coro como aquele capaz de salvaguardar a liberdade lírica na tragédia:

A introdução do coro seria o último passo, o passo decisivo – e se também servisse apenas para declarar, aberta e sinceramente, guerra ao naturalismo na arte, então ele deveria ser para nós uma muralha viva que a tragédia edifica ao redor de si para se isolar puramente do mundo real e preservar o seu solo ideal, a sua liberdade poética.⁴⁰

Nietzsche opõe-se, ainda, ao pensamento de Schlegel, que vislumbra o coro como o espectador ideal e consciente, capaz de distinguir a dimensão artística do âmbito empírico de suas vivências. Para o filósofo e filólogo alemão, cabe aos coreutas, de outra maneira, renderem-se à arte, inadvertidamente, experimentando-a como o máximo da realidade. Ao contrário do que pensa Schlegel, portanto, a interpretação nietzschiana percebe o aprofundamento no êxtase dionisíaco como uma oportunidade de harmonizar o aspecto terrível da vontade. Graças ao prazer da ilusão, o coro consegue exprimir o ímpeto desmesurado do querer, evitando, por conseguinte, a negação da vida.

É nesse coro que se conforta o heleno com o seu profundo sentir das coisas, tão singularmente apto ao mais terno e ao mais pesado sofrimento, ele que mirou com olhar cortante bem no meio da terrível ação destrutiva da assim chamada história universal, assim como da crueldade da natureza, e que corre o perigo de ansiar por uma negação budista do querer. Ele é salvo pela arte, e através da arte salva-se nele – a vida.⁴¹

Embora, neste contexto, o coro represente a salvação da arte grega, vale lembrar que seu papel vai se enfraquecendo ao longo do percurso histórico da tragédia que ele próprio havia inaugurado. Conforme Schiller, o ditirambo amplia-se para a ficção, em seguida para o drama e, destarte, para o teatro. No espetáculo trágico grego, o coro atuava com soberania junto às representações oníricas das figuras grandiosas do Olimpo. O corpo musical, intrinsecamente vinculado ao teatro, era absolutamente uno e natural, pois encarnava os impulsos artísticos e fisiológicos, retraduzindo o homem na natureza. Contudo, nada continha do naturalismo, já que seu entusiasmo se debruçava, poético,

39 SCHILLER, **A Noiva de Messina**, p.193.

40 SCHILLER, *Idem*, *ibidem*, p.190.

41 NIETZSCHE, **O Nascimento da tragédia**, p.55.

sobre a autonomia da arte. Porém, com o decorrer do tempo, o coro é destituído do seu poder primordial, transformando-se em um elemento artificial. Se, antes, o espetáculo era consequência da descarga patológica do coro, mais adiante, devido à interferência da racionalidade, a tragédia passa a inventar este personagem, incorporando-o de maneira subjugada e antinatural ao seu enredo moderno. Eis que se cumpre o ciclo pesaroso do fim que se lança ao começo: a morte do ditirambo é também a morte da tragédia...

5 | A EXPRESSÃO DO DITIRAMBO E O NATURALISMO FILOSÓFICO DE NIETZSCHE COMO AFIRMAÇÕES DA EXISTÊNCIA

Esta investigação acerca do coro trágico na obra de Schiller e Nietzsche permite uma retomada da problemática discutida no capítulo 3, a título complementar. Trata-se agora de considerar como é possível conciliar a contraposição do coro à arte naturalista com o naturalismo filosófico que, posteriormente, acompanha o pensamento de Nietzsche. Para atender à questão, importa explicitar os termos em que ele elabora sua versão do naturalismo. O naturalismo de Nietzsche não é cientificista, ao contrário, valoriza a experiência do indivíduo através da sensibilidade e da autenticidade das suas vivências. O pensamento cujo viés da ciência aparece de forma radical compreende, aos olhos do filósofo alemão, uma redução do homem a aspectos da natureza que dizem respeito exclusivamente à sua biologia. Em outras palavras, o cientificismo massifica o ser humano através de determinações conceituais, suprimindo todas as possibilidades criativas presentes nos indivíduos, bem como a realidade subjetiva e peculiar e as sensibilidades que a ela se vinculam.

As diversas sensibilidades permitem que cada um de nós se constitua como um ser único e irrepetível. Desta forma, construímo-nos através de nosso legado social e cultural, mas, principalmente, a partir do modo como elegemos nossos valores e arquitetamos a nós mesmos mediante a atitude que assumimos no mundo. Ora, o homem é um ser dinâmico que se constrói permanentemente conforme o dinamismo natural da existência. Sua sensibilidade modifica-se ao longo das experiências abraçadas, representando a maneira pela qual o indivíduo se movimenta ao longo de sua jornada. A sensibilidade é, ainda, para além do indivíduo: revela o “clima” pelo qual é possível identificar as diferentes paisagens das veredas que os pés alcançam. Ela surge de uma necessidade que dialoga com outras sensibilidades prévias e constitui um fenômeno humano que envolve, por um lado, gosto e estilo subjetivos, por outro, fatores culturais, históricos e hereditários que perpassam as vivências particulares. A sensibilidade, no sentido mais amplo, pode simbolizar determinada dinâmica social que exprime um conjunto de acontecimentos históricos de um povo ou o “*Zeitgeist*”, por assim dizer. Retomando a reflexão filosófica de Richard Schacht, em seu artigo, *O naturalismo de Nietzsche*⁴², se o homem atuar como um “poliglota”, desenvolvendo

42 SCHACHT, Richard, **O naturalismo de Nietzsche**, Cadernos Nietzsche, nº 29, 2011.

múltiplas sensibilidades, poderá peregrinar por múltiplas regiões e desfrutar de uma maior riqueza de experiências que lhe proporcionarão um robustecimento do espírito e uma maior abertura ao mundo.

Para Nietzsche a sensibilidade se revela como núcleo da expressão da humanidade e é potencializada de maneira criativa pela afirmação da natureza no interior de cada indivíduo. É precisamente sob a luz do fenômeno da sensibilidade que o comportamento humano se diferencia do comportamento meramente animal:

Outros exemplos deste tipo de fenômeno há muito chamavam a atenção de Nietzsche. Efetivamente, as sensibilidades figuram de modo significativo em seu entendimento de como a conduta humana veio a se distinguir do “típico comportamento animal” — e também como a vida humana chega a ser configurada de forma diferente, não apenas em sociedades e culturas diferentes, mas inclusive no próprio interior destas. Assim, por exemplo, elas constituem boa parte daquilo de que ele se acerca ao falar dos vários “tipos” humanos, bem como de “povos e pátrias”.⁴³

É imprescindível destacar que o filósofo alemão recorre às tipologias como uma estratégia simbólica que se opõe às regras da conceituação, já que não considera a sensibilidade uma expressão cristalizada da sociedade e dos indivíduos, pois ela mesma evidencia a multiplicidade e o constante devir da existência.

A filosofia de Nietzsche exclui a possibilidade de existirem regras definidoras de identidade coletiva ou individual; o que atua de fato na construção das identidades individuais e coletivas são certas regras estratégicas, adotadas a partir de determinadas características fisiológicas, climáticas, geográficas, etc., e que podem ser descritas e singularizadas por meio de uma narrativa tipificante.⁴⁴

Nietzsche elogia a investigação científica-natural a fim de desdivinizar a natureza, destituindo-a de qualquer nexos metafísico. O que pretende com seu naturalismo é combater o platonismo e o cristianismo que rechaçam a dimensão instintiva do ser humano e, tal como “ervas daninhas”, instalam na sociedade valores negativos que contribuem para a decadência da mesma. Neste viés, seu interesse pela ciência em nada se assemelha ao reducionismo; de outro modo, corresponde à tentativa de afirmar a natureza para resgatar a humanidade, produzindo sensibilidades mais excelentes que se articulam de forma ativa. Logo, a ciência, para Nietzsche, não possui o único método de interpretar o ser humano, já que o homem é um projeto em aberto e suas vivências e experiências precisam ser consideradas tanto quanto a sua biologia.

A sensibilidade relaciona-se com a vontade que movimenta o indivíduo em direção a alguma realização. O grego antigo, por exemplo, com sua sensibilidade formada e inspirada pelo trágico, soube transfigurar o aspecto devastador do querer através da arte. Destarte,

⁴³ Idem, *ibidem*.

⁴⁴ LOPES, Rogério, **Elementos de retórica em Nietzsche**, p.119.

quando o artista de si mesmo é capaz de cultivar múltiplas sensibilidades, a “vontade de potência” atua como afirmação da diversidade da existência e meio para a autossuperação do homem em seu processo criativo.

O móvel de todo agir, de todo o pensar e de todo sentir é a vontade de potência, pois ela é o próprio agir, pensar e sentir. É um impulso vital, é o querer como base da ação, transformação e criação, visto ser um impulso de comando de tal modo primordial que todo sentimento, todo impulso mesmo, é referido diretamente a essa forma fundamental, que seria justamente a vontade de potência.⁴⁵

Ademais, o “poliglota” é privilegiado em suas experimentações estéticas: ao ouvir uma sinfonia, sua habilidade sensível o permite ressignificar e redescobrir, continuamente, a mesma música, uma vez que suas inúmeras vias perceptivas reúnem sensibilidades antropológicas, técnicas, poéticas, dramáticas, sociológicas, imagéticas, etc. Segundo Schacht:

Nietzsche parece não ter descoberto a palavra “*Sensibilität*” – ou sua utilidade para seus propósitos não ocorreu a ele – até bem tarde. Entretanto, ele a emprega de um modo bastante significativo em seu livro tardio *O caso Wagner*, ao fazer o elogio a Carmen, a ópera de Bizet. Nietzsche escreve que “uma sensibilidade diferente [*eine andere Sensibilität*]” da de Wagner encontra expressão nessa peça – uma sensibilidade que de fato não havia encontrado expressão em toda música clássica europeia até então. Ele se refere a ela caracterizando-a como “esta sensibilidade mais meridional, morena, queimada [de sol] [*dieser südlicheren, bräunereren, verbrannteren Sensibilität*]” (WA/CW 2, KSA 6.15).⁴⁶

O indivíduo movimenta-se no mundo de acordo com as experiências que brotam em sua vida, mas, simultaneamente, atribui às vivências, bem como à arte, novas configurações conforme sua maneira de perceber, sentir e reagir, ou seja, de manifestar sua “vontade de potência”. Portanto, há uma infinidade de mistérios que atravessam o aspecto natural do homem no exercício e na construção de sua humanidade. Ao lado da exclusividade individual, o princípio da causalidade apresenta-se como um elemento que escapa à explicação científica e extrapola a razão, contudo “ele é imprescindível para que possamos inferir, de um estímulo nervoso subjetivo, a existência de um objeto fora de nós, que seria causa desta afecção”.⁴⁷

É pertinente pensar que o naturalismo de Nietzsche é processual, visto que, além de compreender aspectos históricos, sociológicos e biológicos, aponta para algo que está em desenvolvimento, isto é, em aberto. Neste contexto, Schacht, em seu artigo sobre o naturalismo de Nietzsche, defende que:

45 DUTRA, Vânia, *Nietzsche e a dissolução da moral*, p.50.

46 SCHACHT, Richard, *O naturalismo de Nietzsche*, Cadernos Nietzsche, n° 29, 2011.

47 SCHACHT, Richard, *O naturalismo de Nietzsche*, Cadernos Nietzsche, n° 29, 2011.

O tipo de naturalismo que encontramos em Nietzsche está visceralmente envolvido não só com questões sobre explicações e origens, mas também com questões acerca dos processos – e mais especificamente com a identificação e a compreensão dos aspectos qualitativos pelos quais a realidade humana tornou-se algo significativamente diferente do tipo de evento simplesmente biológico que ele supõe que ela tenha sido em seu começo.⁴⁸

O reflexo deste naturalismo é, portanto, a apresentação do homem como um ser transitório, não definido e experimental; um ser dotado de uma natureza flexível, mutável e inacabada. Ao elucidar esta perspectiva, é possível averiguar que o caráter naturalizante da filosofia de Nietzsche não caminha na mesma direção do naturalismo artístico que ele rejeita. Arte e teoria são, neste ponto, influenciadas de modo distinto. Embora Nietzsche tenha, posteriormente, se voltado com maior atenção à ciência, os elementos dignificados por seu pensamento mantiveram-se equivalentes àqueles a favor dos quais se posicionou, em *O Nascimento da tragédia*, para distanciar o coro da estética naturalista. São eles: a afirmação da vida; a assunção da natureza; o vir-a-ser do mundo; as aparências; o dionisíaco; a sensibilidade; o desejo e a liberdade obtida na criação.

48 SCHACHT, Richard, **O naturalismo de Nietzsche**, Cadernos Nietzsche, nº 29, 2011.

CONCLUSÃO

A discussão acerca dos aspectos metafísicos e musicais do pensamento de Nietzsche e Schopenhauer realizada ao longo desta pesquisa esclarece que a vontade, em sua acepção nietzschiana, fundamenta-se na representação trágica do universo, enquanto que, em sua acepção schopenhaueriana, articula-se mediante uma ontologia pessimista. Assim, o viés trágico do querer, aparente na música, admite que o aprofundamento no fundo dionisiaco da unidade vivente – a partir da atuação do coro ditirâmico – conduz o ser humano ao limite extremo da afirmação da existência.

A experiência sonora que unifica o homem à natureza indica que Nietzsche não retoma a noção de querer para acolhê-la como um princípio ontológico soberano, como fez Schopenhauer. Ao contrário, a manifestação do espírito musical no coro convida os envolvidos a mergulharem no âmago do fenômeno; não para possuírem o conhecimento da coisa-em-si – já que a vontade surge como a experiência mais universal das aparências – mas para inventarem inesgotáveis máscaras capazes de reinterpretar a realidade, purificando o Uno de sua dor primária. O filósofo e filólogo alemão ressignifica, pois, o termo “vontade” à luz da tragédia, demolindo os ideais pessimistas de sua época e proclamando, pelo ditirambo, o eterno vir-a-ser da *physis*.

Nietzsche valoriza a arte como uma manifestação criativa que aproxima os seres humanos em torno da celebração do mundo, em que pese o sofrimento inerente a ele. Com efeito, a proposta ética embasada pela atividade estética do coro, em *O Nascimento da tragédia*, vislumbra na música a possibilidade de fortalecimento do amálgama homem-natureza, considerando que o êxtase da autoalienação promove um sentimento portentoso que agrega forças e sela laços: o amor.

Neste viés, o gênio aparece como a mais elevada expressão da unidade descrita. Através de sua habilidade comunicativa, os impulsos artísticos e fisiológicos são representados. Todavia, ao conceber a metáfora “vontade de potência”, Nietzsche afasta-se da metafísica de artista e da dinâmica dos princípios apolíneo e dionisiaco, percebendo o gênio como aquele que, dotado de entusiasmo pelo mundo, necessita afirmar, pela arte, sua individualidade. Existe, porém, uma semelhança crucial entre as duas versões do gênio¹. Embora a ruptura dos limites do Eu esteja em foco num momento, e a imposição

¹ É possível identificar, como exemplo, a reunião dos múltiplos arquétipos do gênio no espírito do prodigioso artista de nossa contemporaneidade: Jimi Hendrix. O guitarrista, cantor e compositor Johnny Allen Hendrix (Seattle, 27 de novembro de 1942 – Londres, 18 de setembro de 1970) continua sendo, mesmo após sua morte, um dos maiores instrumentistas da história do rock. Em meio ao mais puro devir das chamas rutilantes de seu instrumento, concretiza a meta suprema da arte: a apreciação da existência. Sua guitarra invertida, em subitâneas escalas, escancara o que há de mais terrível, deslumbrante e misterioso no mundo: o dionisiaco. Hendrix imprime no cosmo uma nova configuração. Faz brotar, da música, a sua própria musa, ainda mais potente e lasciva. Desconstrói tudo aquilo que, antes, já se havia conhecido pela audição. É onipresente em cada atitude, transpondo, dialeticamente, os limites de si mesmo. O jogo de improviso desafia o manto da moralidade, revelando a força dos instintos e o aprofundamento no sublime. Hendrix e a guitarra acontecem simultaneamente, como único fenômeno, onde as vozes de todos os gênios disputam-se num só homem, exibindo, em sintonia, a vontade transfigurada. Na alquimia que se revela, natureza e originalidade elevam-se, sonoras, por sobre o universo restrito das palavras.

do estilo próprio e a onipotência do dionisíaco se faça imprescindível noutra, ambas as descrições alcançam a adoração da vida.

Nietzsche jamais abandona o recurso ao trágico e o elogio ao mito² de Dionísio no decorrer de sua Obra. Sua admiração pelo ditirambo é lembrada a cada escrito, quando o mesmo assume a multiplicidade do real e a supremacia da natureza através de uma postura crítica em relação ao moralismo e ao racionalismo da época. Retomando a influência da cultura helênica em seu pensamento, é, ainda, possível destacar, desde *O Nascimento da tragédia*, a apreciação da vida como substrato para o projeto de naturalização da moral. Consequentemente, a chamada “transvaloração de todos os valores” opõe-se à solução negativa de Schopenhauer para o problema da maximização da vontade.

A criação de novos valores movimenta-se mediante a metáfora da “vontade de potência”, que substitui a noção inicial do querer. Ambas as representações, porém, indicam que o filósofo alemão permanece coerente em meio ao devir de seu raciocínio, uma vez que o impulso dionisíaco e a dimensão trágica da realidade sempre se encontram dignificados em sua filosofia.

Os desafios interpretativos decorrentes das diversas imagens através das quais o autor se expressa estimulam a busca pelo elemento que emprestaria consistência ao seu pensamento. É possível identificar como parâmetro constante de sua produção teórica o culto à tragicidade, pois inspirado pela “jovialidade” dos helenos, já em seu primeiro trabalho, rechaça os ideais pessimistas de Schopenhauer articulados à negação da vontade. Em outras palavras: ao assumir inúmeras máscaras ao longo de sua trajetória, Nietzsche encarna o deus Dionísio, cujas “aparições” não anulam umas às outras, mas veneram, conjuntamente, a natureza. Com efeito, as múltiplas facetas do filósofo alemão agregam força para combater, desde os primeiros escritos, os ideais ascéticos do cristianismo.

A reflexão acerca do querer conduz Schopenhauer à supressão do desejo em função da liberdade concedida pela razão. Nietzsche, por sua vez, quando se refere à vontade, não retoma simplesmente o conceito schopenhaueriano; apropria-se do termo mencionado para promover um aprofundamento no fenômeno dionisíaco, celebrando a existência na arte.

Vale destacar que Nietzsche jamais se posiciona como inimigo da razão, mas como amigo da vida. O que realiza, ao longo de sua peregrinação pelo universo trágico dos helenos, é a reinvenção do modo de se filosofar. Nesta empreitada, tal como uma dinamite, faz ruir as verdades inautênticas da sociedade, detectando as limitações da

² O discurso mítico compreende uma explicação simbólica e fantasiosa para algo do qual não se tem consciência. Deste modo, ele não está comprometido com a mentira, tampouco com a verdade objetiva. Todavia, o mito flerta com uma “verdade possível”, uma vez que representa a tentativa de aplacar a angústia. Portanto, esta linguagem – deveras rica no que se refere ao âmbito interpretativo – indubitavelmente toca o fundo obscuro da alma; o lugar onde a razão não ilumina, isto é, a própria angústia desprovida de objeto. Neste aspecto, o mito é mais do que a projeção de categorias subjetivas na realidade; ele é uma necessidade intransponível, uma vez que aquilo que o homem não decifra acaba por devorá-lo.

racionalidade e do método sistemático sustentado pela tradição filosófica. Dignifica, por conseguinte, a manifestação das paixões e dos instintos que as aspirações espirituais da doutrina cristã tentaram reprimir. Almeja, constantemente, retraduzir o homem de volta à natureza, seja através da arte, mediante a embriaguez dionisíaca do coro ditirâmico, como propõe em *O Nascimento da tragédia*, seja através de uma visão naturalizante da filosofia, conforme a linguagem da “vontade de potência”. No segundo caso, o mais tardio, procura desenvolver o naturalismo não como doutrina, mas como uma perspectiva que ultrapassa as dicotomias metafísicas e as necessidades fisicalistas. Seu pensamento busca sempre uma naturalização não-reducionista que compreende a ciência como um instituto de valor aceito e mais um modo criativo de interpretar a realidade.

Para Nietzsche, o homem concebe a história e o mundo a partir de um mecanismo moral que se instala socialmente como verdade. Todavia, argumenta que não há fatos morais; apenas interpretações morais dos fatos. Deste modo, o ato de interpretar é inexoravelmente uma imposição de juízos, e todas as demais concepções que se estabelecem acerca da moral são um apanhado de perspectivas. Sua filosofia, por conseguinte, abre as portas para a elaboração de uma moral fisiológica e “jovial” baseada na “vontade de potência”, que caracteriza a natureza e reflete uma multiplicidade de forças que também se disputam no interior do homem.

Ora, o mundo é um eterno criar-se a si próprio e destruir-se a si próprio! É tarefa, pois, do ser humano, autonomamente, lutar por sua afirmação, construindo-se a si mesmo tal como um artista!

REFERÊNCIAS

Primária

NIETZSCHE, F. **A Filosofia na era trágica dos gregos**. São Paulo: Hedra, 2008. Trad. Fernando R. de Moraes Barros.

_____. **A Gaia ciência**. São Paulo: Companhia das Letras, 2001. Trad. Paulo César de Souza.

_____. **Além do bem e do mal. Prelúdio a uma filosofia do futuro**. São Paulo: Companhia das Letras, 2005. Trad. Paulo César de Souza.

_____. **Assim falou Zaratustra**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003. Trad. Mário da Silva.

_____. **Aurora. Reflexões sobre os preconceitos morais**. São Paulo: Companhia das Letras, 2004. Trad. Paulo César de Souza.

_____. **A Visão dionisiaca do mundo e outros textos da juventude**. São Paulo: Martins Fontes, 2005. Trad. Marcos Sinésio P. Fernandes, Maria Cristina dos S. De Souza.

_____. **A Vontade de poder**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2008. Trad. Marcos S. P. Fernandes e Francisco J. D. de Moraes.

_____. **Crepúsculo dos Ídolos. Ou como se filosofa com o martelo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2008. Trad. Paulo César de Souza.

_____. **Ecce Homo**. São Paulo: Companhia das Letras, 1995. Trad. Paulo César de Souza.

_____. **Fragmentos póstumos**. Campinas, SP: IFCH/UNICAMP, 2002. Trad. Oswaldo Giacóia Júnior.

_____. **Genealogia da moral. Uma polémica**. São Paulo: Companhia das Letras, 2004. Trad. Paulo César de Souza.

_____. **Humano, demasiado humano. Um livro para espíritos livres II**. São Paulo: Companhia das Letras, 2008. Trad. Paulo César de Souza.

_____. **O Anticristo e Ditirambo de Dionísio**. São Paulo: Companhia das Letras, 2007. Trad. Paulo César de Souza.

_____. **Obras Incompletas**. São Paulo: Nova Cultural, 1987. Col. "Os Pensadores". Seleção de textos de Gerárd Lebrun; trad. e notas de Rubens Rodrigues Torres Filho. Col. "Os Pensadores" - 4ª ed.

_____. **O caso Wagner/Nietzsche contra Wagner**. São Paulo: Companhia das Letras, 1999. Trad. Paulo César de Souza.

_____. **O Nascimento da tragédia ou helenismo e pessimismo**. São Paulo: Companhia das Letras, 1992. Trad. notas e posfácio J. Guinsburg.

_____. **O Viajante e sua Sombra**. São Paulo: Escala, 2007. Trad. de Antônio Carlos Braga e Ciro Mioranza.

Secundária

ARISTÓTELES. **Política**. Edição Bilingue. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1990. Trad. António Campelo Amaral e Carlos de Carvalho Gomes.

AZEREDO, V. D. **Nietzsche e a dissolução da moral**. São Paulo: Discurso Editorial; Ijuí: Editora UNIJUÍ, 2003.

BARROS, F. **O Pensamento musical de Nietzsche**. São Paulo: Perspectiva: Fapesp, 2007.

BENCHIMOL, M. **Apolo e Dionísio: arte, filosofia e crítica da cultura no primeiro Nietzsche**. São Paulo: Annablume: Fapesp, 2002.

BRUM, T. **O Pessimismo e suas vontades: Schopenhauer e Nietzsche**. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

BRUSOTTI, M. **The eternal return in Thus spoke Zarathustra**. *Estudos Nietzsche*, vol. 3, n° 2, p. 149-167, Curitiba, 2012. Trad. Rogério Lopes.

CAVALCANTI, A. H. **Símbolos e alegoria: a gênese da concepção de linguagem em Nietzsche**. São Paulo: Annablume; Fapesp. Rio de Janeiro: DAAD, 2005.

CORBIER, C. **Harmonia e música dionisiaca: do Drama musical grego ao Nascimento da tragédia**. Dossiê Leituras francesas de Nietzsche, *Cadernos Nietzsche*, vol.1, n°.34, São Paulo, 2014.

DELEUZE, G., **Nietzsche e a filosofia**. Rio de Janeiro: Rio, 1976. Trad. De Ruth Joffily Dias e Edmundo Fernandes Dias.

DIAS, R. **Nietzsche e a música**. São Paulo: Discurso Editorial, 2005.

_____. **Nietzsche, vida como obra de arte**. Coleção contemporânea: Filosofia, literatura e artes, Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2011.

DUGAS, C. **Recueil Charles Dugas**. Paris: Bocard, 1960.

DUMONT, J.P. **Elementos da História da Filosofia Antiga**. Brasília: UnB, 2004.

ÉSQUILO. **Prometeu acorrentado**. E-book. Disponível em: www.ebooksbrasil.org/adobeebook/prometeu.pdf. Trad. J. B. de Mello e Souza.

FREUD, S. **A questão de uma Weltanschauung: Conferência XXV**. Novas Conferências Introdutórias sobre Psicanálise, ed. standard das obras completas, vol. XXII, Rio de Janeiro: Imago Editora, 1976. Trad. James Strachey.

FREZZATTI, W. A. **A Filosofia De Nietzsche: a superação da dualidade cultura/ biologia**. Ijuí, RS: Unijuí, 2006.

FUBINI, E. **L'estetica musicale dall'antichità al settecento**. Torino: Einaudi, 1976.

JÂMBLICO. **Vida Pitagórica**. Madrid: Editorial Gredos, 2003. Trad. Miguel Periago Lorente.

KANT, I. **Crítica da Faculdade do Juízo**. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 1995. Trad. Valério Rohden e Antônio Marques.

KOSSOVITCH, L. **Signos e poderes em Nietzsche**. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2004.

LEBRUN, G. **A Filosofia e sua história**. São Paulo: Cosac & Naify, 2006. Trad. Maria Adriana Camargo Cappello.

_____. **O avesso da dialética: Hegel à luz de Nietzsche**. São Paulo: Companhia das Letras, 1988. Trad. Renato Janine Ribeiro.

LEFRANC, J. **Compreender Nietzsche**. 2ª Ed, Petrópolis: Vozes, 2003. Trad. Lúcia M. Endlich Orth.

LOPES, R. A. **Elementos de retórica em Nietzsche**. São Paulo: Edições Loyola, 2006.

MACHADO, R (org.). **Nietzsche e a polêmica sobre o Nascimento da Tragédia**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005. Trad. Pedro Sússekind.

MACHADO, R. **O Nascimento do Trágico: de Schiller a Nietzsche**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006.

MARTON, S. **Nietzsche: das forças cósmicas aos valores humanos**. 3ª Ed, Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

MATTÉI, J.F. **Pitágoras e os pitagóricos**. São Paulo: Paulus, 2000. Trad. Constança Marcondes Cesar.

DE PAULA, W. A. **Nietzsche, Sócrates e a noção de “vontade” em O Nascimento da tragédia**. Revista Trágica: Estudos sobre Nietzsche, 1º semestre, vol. 2, nº 1, 2009.

PIMENTA, O. **O cultivo da arte do estilo**. AISTHE (ISSN 1981-7827), nº 3, 2008.

PLATÃO. **Fédon. Banquete**. Col. “Os Pensadores”. São Paulo: Abril Cultural, 1983. Trad. Jose Cavalcante de Souza, Jorge Paleikat e João Cruz Costa.

_____. **República**. Texto integral. São Paulo: Martin Claret, 2007. Trad. Pietro Nassetti.

_____. **Timeu**. Belém: Editora da Universidade Federal do Pará, 2001. Trad. Carlos Alberto Nunes.

PORFIRIO. **Vida de Pitágoras. Argonáuticas Órficas. Himnos Órficos**. Madrid: Editorial Gredos, 1987. Trad. Miguel Perriago Lorente.

REINACH, T. **A música grega**., São Paulo: Perspectiva, 2011. Trad. Newton Cunha.

SAFRANSKI, R. **Nietzsche: biografia de uma tragédia**. São Paulo: Geração, 2005. Trad. Lya L. Luft.

SCHACHT, R. **O naturalismo de Nietzsche**, *Cadernos Nietzsche*, nº 29, 2011. Trad. Olímpio Pimenta.

SCHILLER, F. **A educação estética do homem**. 3ª Ed, São Paulo: Iluminuras, 1995. Trad. Robert Schwarz e Márcio Suzuki. Introdução e notas de Márcio Suzuki.

_____. **A noiva de Messina ou Os irmãos inimigos**., São Paulo: Cosac e Naify, 2004. Trad. de Antônio Gonçalves Dias com notas de Manuel Bandeira.

_____. **Do Sublime ao trágico**. Belo Horizonte, MG: Autêntica, 2011. Trad. e ensaios de Pedro Süssekind e Vladimir Vieira.

_____. **Teoria da tragédia**. São Paulo: Herder, 1964. Trad. Flávio Meures.

SCHOPENHAUER, A. *O Mundo como vontade e representação*. São Paulo: Editora UNESP, 2005. Trad. Jair Barboza.

SIMMEL, G. **Schopenhauer y Nietzsche**. Editorial Schapire: Buenos Aires, 1944. Trad. Francisco Ayala.

SÜSSEKIND, P. **Nietzsche leitor de Shakespeare**, *Cadernos Nietzsche*, 31, 2012.

SZONDI, P. **Ensaio sobre o trágico**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004. Trad. Pedro Süssekind.

SOBRE A AUTORA

ÍISIS LOPES ZISELS - Doutoranda em História e Filosofia da Psicologia pelo PPG em Psicologia da Universidade Federal de Juiz de Fora. Psicóloga e psicanalista (CRP-04/59675), graduada em Psicologia com Ênfase em Clínica Psicanalítica pela UniAcademia (2020). Mestra em Estética e Filosofia da Arte pelo PPG em Filosofia da Universidade Federal de Ouro Preto (2015). Especialista em Filosofia pela Universidade Federal de Ouro Preto (2012). Bacharela e licenciada em Filosofia pela Universidade Federal de Juiz de Fora (2011). Professora de Filosofia. Professora de História e Epistemologia da Psicanálise. Musicista com Habilitação em Bateria pela Escola de Musica Lila C Gonçalves (2004). Possui experiência nas áreas de Filosofia, Música e Psicologia, com foco em Filosofia Antiga, Filosofia do século XIX, Musicologia, Estética e Psicanálise. <http://lattes.cnpq.br/6916042707152938>

O fortalecimento do amálgama
homem-natureza no coro ditirâmico em

"O NASCIMENTO DA TRAGÉDIA"

de F. Nietzsche



🌐 www.atenaeditora.com.br
✉ contato@atenaeditora.com.br
📷 @atenaeditora
📘 www.facebook.com/atenaeditora.com.br

Atena
Editora
Ano 2021

O fortalecimento do amálgama
homem-natureza no coro ditirâmico em

"O NASCIMENTO DA TRAGÉDIA"

de F. Nietzsche



🌐 www.atenaeditora.com.br
✉ contato@atenaeditora.com.br
📷 @atenaeditora
📘 www.facebook.com/atenaeditora.com.br

Atena
Editora
Ano 2021