

**RICARDO BAZILIO DALLA VECCHIA**

**NIETZSCHE E A METAFÍSICA DO ARTISTA: O  
CENTAURO E O FIO DE ARIADNE**

**UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS  
INSTITUTO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS  
DISSERTAÇÃO DE MESTRADO EM FILOSOFIA  
SETEMBRO DE 2009**

**FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELA  
BIBLIOTECA DO IFCH - UNICAMP  
Bibliotecária: Cecília Maria Jorge Nicolau CRB nº 3387**

**D16n** Dalla Vecchia, Ricardo Bazilio  
Nietzsche e a metafísica do artista: o Centauro e o fio de  
Ariadne / Ricardo Bazilio Dalla Vecchia. - - Campinas, SP :  
[s. n.], 2009.

**Orientador: Oswaldo Giacoia Júnior.  
Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual de Campinas,  
Instituto de Filosofia e Ciências Humanas.**

**1. Nietzsche, Friedrich Wilhelm, 1844-1900 – O Nascimento da  
Tragédia. 2. Estética. 3. Apolo (Deus grego). 4. Dionísio (Deus  
grego). I. Giacoia Júnior, Oswaldo, 1954- II. Universidade  
Estadual de Campinas. Instituto de Filosofia e Ciências Humanas.  
III.Título.**

**Título em inglês: Nietzsche and the metaphysics of the artist: the centaur  
and the Ariadne yarn**

**Palavras chaves em inglês (keywords) : Aesthetics  
Apollo (Greek deity)  
Dionysus (Greek deity)**

**Área de Concentração: Filosofia**

**Titulação: Mestre em Filosofia**

**Banca examinadora: Oswaldo Giacoia Júnior, Tristan Torriani, Henry Burnett**

**Data da defesa: 23-09-2009**

**Programa de Pós-Graduação: Filosofia**

**RICARDO BAZILIO DALLA VECCHIA**

**NIETZSCHE E A METAFÍSICA DO ARTISTA: O  
CENTAURO E O FIO DE ARIADNE**

Dissertação de Mestrado apresentada  
ao Departamento de Pós-graduação em Filosofia  
da Universidade Estadual de Campinas,  
sob orientação do prof. Dr. Oswaldo Giacoia Jr.

Este exemplar corresponde à redação final da dissertação  
defendida e aprovada pela comissão julgadora em 23/09/2009.

Banca:

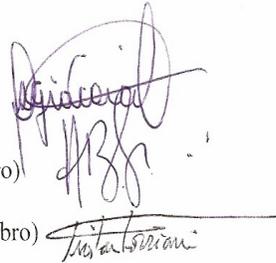
Prof. Dr. Oswaldo Giacoia Jr (orientador)

Prof. Dr. Henry Martin Burnett Jr. (membro)

Prof. Dr. Tristan Guillermo Torriani (membro)

Prof. Dr. Luiz B. Orlandi (suplente)

Profª. Dra. Anna Hartmann Cavalcanti (suplente)



UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS  
INSTITUTO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS  
DISSERTAÇÃO DE MESTRADO EM FILOSOFIA  
SETEMBRO DE 2009.

## SUMÁRIO

<b>Resumo.....</b>	<b>6</b>
<b>Dedicatória.....</b>	<b>7</b>
<b>Agradecimentos.....</b>	<b>9</b>
<b>Lista de abreviaturas.....</b>	<b>10</b>
<b>Introdução.....</b>	<b>11</b>
<b>Capítulo I - Philosophia facta est quae filologia fuit.....</b>	<b>27</b>
1. Introdução.....	27
2. Filologia do futuro!.....	29
3. Filologia do passado!.....	39
4. Onde cessa a filologia começa a filosofia.....	54
<b>Capítulo II – Centauren-Geburten.....</b>	<b>79</b>
1. Introdução.....	79
2. O nascimento do Centauro.....	81
2.1 A visão de mundo artística.....	92
2.1.1 Schopenhauer: <i>O mundo como vontade e como representação</i> .....	94
2.1.2 Richard Wagner: <i>Obra de arte total</i> .....	106
3. Ontologia estética.....	120
<b>Capítulo III- Incipit Tragoedia.....</b>	<b>133</b>
1. Introdução.....	133
2. Arte como atividade propriamente metafísica da vida.....	141
3. Os universos artísticos.....	153
3.1 Apolo e Dioniso: manifestações fisiológicas do processo primordial.....	160
3.2 Nascimento, Suicídio, Renascimento.....	186
<b>Conclusão.....</b>	<b>205</b>
<b>Bibliografia.....</b>	<b>209</b>

## RESUMO

Esta pesquisa visa discutir aspectos interpretativos pontuais da obra do filósofo alemão Friedrich Nietzsche (1844-1900), mais especificamente de sua tese de Metafísica do Artista desenvolvida no denominado período da juventude (1870-1876). Articulada em três movimentos nossa pesquisa iniciará por um mapeamento geral do contexto histórico e intelectual do filósofo, o que nos permitirá situá-lo no projeto de crítica da modernidade política e cultural do séc. XIX, em seguida faremos uma reconstituição das discussões que permeiam o período da juventude, visando destacar os principais alicerces teóricos e metodológicos sobre os quais erigiu a tese de Metafísica do Artista, e, por fim, empreenderemos uma análise pontual desta tese tendo como ponto de vista a teoria dos processos criativos. Mediante estes três movimentos notaremos que a Metafísica do Artista se origina a partir da articulação entre um sentido especial e um registro especial, nomeadamente o retro-sentido (*Hintersinn*) de artista e terceiro registro, que, segundo propomos, podem ser compreendidos como fio condutor, ou Fio de Ariadne, para interpretação do programa filosófico da juventude, que denominamos por Labirinto.

**Palavras-chave:** Nietzsche. Metafísica do Artista. Estética. Apolo. Dioniso.

## ABSTRACT

This research aims at to argue prompt aspects of the workmanship of the German philosopher Friedrich Nietzsche (1844-1900), more specifically of its Metaphysics thesis of the Artist developed in the period of youth (1870-1876). Articulated in three movements our research will start for a general mapping of the historical and intellectual context of the philosopher, it will allow us to point out it in the critical project of modernity cultural politics of century. XIX, after that we will make an reconstitution of the quarrels across the period of the youth, having aimed at to detach the main theoretical foundations and methodological on which it erected the thesis of Metaphysics of the Artist, and, finally, we will undertake a prompt analysis of this thesis having had as point of view the theory of the creative processes. By means of these three movements we will notice that the Metaphysics of the Artist originates from the joint between a special direction and a special register, nominated the backward-direction (*Hintersinn*) of artist and third register, that, as we consider, can be understood as conducting wire, or Ariadne's wire, for interpretation of the philosophical program of youth, that we call Labyrinth.

**Keywords:** Nietzsche. Aesthetics. Metaphysics of the Artist. Apollo. Dionysus.

*Para Gilberto, Magda, Raphael e Francielle, que tornam a  
Metafísica do Artista efetiva em minha vida.*

## Agradecimentos

- A Andréa Vettorassi e sua família que me fazem entender que o amor é a verdadeira e mais sublime manifestação da arte.
- Aos “Bazilio” e “Dalla Vecchia”, nas figuras inesquecíveis dos avôs Gilberto e Euclides.
- Ao Prof. Dr. Oswaldo Giacóia, que nos labirintos do dia-a-dia me ensinou a ter orelhas pequenas.
- Aos meus amigos Rodrigo Scatena, Dyjalma Bassoli, Rafael Archanjo, Fernando Zanetti, Stefan Krastanov e Rodrigo Daverni, seguidores de Dioniso.
- Às minhas amigas Lidiane Magalini, Camila Marques, Alessandra Perez, Cristiane Costa e Kelle Andrade, musas de Apolo.
- Aos primeiros mestres Silvia Adoue, Osmair Botelho, Nancy Coutinho, J. Carlos Freitas e Silvana Zamprônio.
- Aos meus alunos na figura de Francisco de Assis Sobrinho, Adriana Baldan e Valmir Longue.
- A Alexandre Faria, que na boleia de seu caminhão me levava semanalmente para Campinas, com muita música sertaneja.
- Ao lehrer Ferdinand Jr. e todo pessoal do Instituto de Ensino Brasil Alemanha que estão me fazendo perder o sotaque do interiorrr paulista.
- A Wander Andrade de Paula, Alexis Rosim e Caio Próchno pelo companheirismo no IFCH.
- A Marcos Lisboa e sua esposa Lia pela acolhida em Campinas, e especialmente a Heitor e Ariadne que cediam o “quartinho dos brinquedos”, que hoje deve ser do mais novo Glauco.
- A Sirlei Giacoia, pela simpatia e, sobretudo, paciência.
- Aos parceiros de trabalho no Centro Universitário Claretiano e Centro Universitário Moura Lacerda, Artieres Romeiro e Ronaldo Moraca.
- Aos professores Dr. Tristan Torriani e Dr. Henry Burnett, que fazem a boa filosofia nietzscheana com sua música.

## Lista de abreviaturas

As citações dos textos de Nietzsche seguem o padrão dos Cadernos Nietzsche que, por sua vez, adotam a convenção proposta pela edição Colli/Montinari das Obras Completas do filósofo. No decorrer do texto utilizaremos as abreviaturas oficiais, porém de acordo com a paginação da obra traduzida para o português. Quando citarmos nossas próprias traduções da obra, utilizaremos as abreviaturas gerais (KSA e KSB).

As referências completas se encontram na Bibliografia.

### 1. Obra e Cartas

KSA – Friedrich Nietzsche, *Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe* in 15 Bänden, hg. G. Colli und M. Montinar, München 1980.

KSB – Friedrich Nietzsche, *Sämtliche Briefe. Kritische Studienausgabe* in 08 Bänden, hg.v. G. Colli und M. Montinar, München 1986.

### 2. Textos editados pelo próprio Nietzsche:

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

Co. Ext. – Unzeitgemasse Betrachtungen.

MA – Menschliches, allzumenschliches (Humano, demasiado humano)

M – Morgenröthe (Aurora)

FW – Die fröhliche Wissenschaft (A gaia ciência)

ZA – Also sprach Zarathustra (Assim falou Zaratustra)

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

GM – Zur Genealogie der Moral (Genealogia da moral)

GD – Götzen-Dämmerung (Crepúsculo dos ídolos)

### 2. Textos preparados por Nietzsche para edição:

AC – Der Antichrist (O anticristo)

EH – Ecce Homo

### 3. Escritos inéditos:

GMD – Das griechische Musikdrama (O drama musical grego)

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

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

CV – Funf Vorreden zu funf ungeschriebenen Büchern (Cinco prefácios para cinco livros não escritos)

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

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

## INTRODUÇÃO

Escrita com sangue, máximas e espírito a obra de Friedrich W. Nietzsche (1844-1900) é um verdadeiro labirinto. Nele, porém, o desafio não é somente sair, mas antes entrar, pois a despeito de toda a expansão da fortuna crítica especializada Eugen Fink nos adverte: “*a filosofia de Nietzsche é precisamente aquilo que menos atua, aquilo que talvez continue ainda mal compreendido e que aguarda uma interpretação mais próxima do essencial. [...] As máscaras encobrem o essencial*”<sup>1</sup>.

Poderíamos arrolar diversos motivos que promovem as análises superficiais, como por exemplo, a inadequada contextualização temática, a falta de um mapeamento rigoroso dos problemas intrínsecos, a articulação insuficiente dos interlocutores, porém pensamos que o principal motivo do descompasso entre uma legítima interpretação da obra e certa antecipação dela é a ausência de uma leitura nietzscheana de Nietzsche.

De todo o escrito só me agrada aquilo que uma pessoa escreveu com o seu sangue. Escreve com sangue e aprenderás que o sangue é espírito. O que escreve em máximas e com sangue não quer ser lido, mas decorado. Nas montanhas, o caminho mais curto é o que medeia de cimo a cimo; mas para isso é preciso ter pernas altas.<sup>2</sup>

Como nos ensina o próprio filósofo através de seu profeta Zarathustra, o caminho mais curto entre as montanhas é de um cume ao outro, mas para isto é preciso ter pernas longas (*Lange Beine*). Deleuze, em *Pensamento nômade*, afirma que os textos de Nietzsche trazem não só problemas de interpretação como também de maquinação, ou seja, de encontrar, mapear e re-estruturar as forças que atravessam e recortam seu pensamento, portanto, mais do que rigor analítico e perícia bibliográfica a compreensão de Nietzsche, tal como a travessia das montanhas, exige pernas longas.

---

<sup>1</sup> FINK, 1988, p. 9.

<sup>2</sup> ZA, p. 66.

Atentos a estas orientações conduziremos nossa empresa argumentativa pela exigência de não apenas angariar um referencial teórico que valide nossas hipóteses, mas antes que valide a própria possibilidade de formulá-las, o que só será possível se submetermos nosso próprio comportamento à regência do pensamento nietzscheano. Carecemos, para tanto, de estratégicos referenciais metodológicos, algo que buscaremos inicialmente no alemão radicado na América W. Kaufmann<sup>3</sup> e no brasileiro Mário da Silva.

Empenhado num diagnóstico panorâmico da obra de Nietzsche, Kaufmann afirma que Nietzsche não é um *pensador de sistemas*, mas sim um *pensador de problemas*, ou seja, sua “*investigação filosófica parte não de um feixe de pressupostos, mas de uma situação problemática. Nela estão contidos alguns pressupostos, e outros são expressamente admitidos ao longo da investigação*”<sup>4</sup>. Como nos adverte este comentador, o labor filosófico de Nietzsche consolida-se a partir de uma situação problemática em que os pressupostos não são devidamente fixados e tematizados, mas antes admitidos e pré-concebidos, de tal forma que acaba havendo uma supervalorização do problema em detrimento, entretanto, do sistema; a implicação direta de um labor filosófico desta natureza é a falta de uma organização clara e distinta da orientação temática e estilística da obra, algo que estabelece barreiras quase intransponíveis a um mapeamento e compreensão minimamente precisos.

A respeito desta mesma falta de sistematicidade do texto nietzscheano argumenta o tradutor Mário da Silva, nosso segundo referencial:

Como se sabe, a filosofia de Nietzsche (ou, melhor, a sua “*Weltanschauung*”) nada tem de sistemático, não somente na forma exterior, a qual, nesse inimigo de todo e qualquer valor moral, repete a preferência dos moralistas franceses pelo aforismo ou pelo rápido tratamento de um tema em poucas linhas, como no preciso sentido substancial e especulativo da palavra. Parece que não faltou quem tentasse construir uma sorte de

---

<sup>3</sup> Alemão de Freiburg radicado nos Estados Unidos, Walter Kaufmann (1921-1980) foi um dos maiores responsáveis pela tradução, veiculação e análise do texto nietzscheano em língua inglesa.

<sup>4</sup> KAUFMANN, 1974, p. 82.

“sistema” filosófico nietzscheano utilizando os elementos fundamentais desta “Weltanschauung” [...] Não se vê bem, contudo, como a empreitada fosse possível, quando se considera que tais pensamentos não constituem conceitos concatenados por uma relação de lógica necessidade e, portanto, dedutíveis, cada um deles, do conteúdo especulativo do outro, senão que, ao contrário, formam representações ou intuições por si, ainda que geradas, naturalmente, de uma só matriz espiritual, seu empírico centro de irradiação.

Como faz notar da Silva, a filosofia (ou *Weltanschauung*) de Nietzsche “nada tem de sistemático”, o que se pode notar (i) pela “forma exterior” que leva, por exemplo, à adoção da escrita “francesa” aforismática, onde poucas palavras e períodos possuem um nível de significação intenso (daí também o uso de poesia, forma típica deste tipo de mensagem) em detrimento de um texto mais fluente e de argumentos longa e estrategicamente concatenados, e (ii) pela forma interior, uma vez que não há uma relação de necessidade lógica entre os pensamentos. Kaufmann e da Silva, embora afastados pelas extensões geográficas, aproximam-se no “território” da investigação nietzscheana ao propor um similar diagnóstico sobre seu programa filosófico, qual seja: não há sistema na obra de Nietzsche.

Uma afirmativa contrária aos argumentos destes dois comentadores certamente seria a mais desejada diante do propósito deste trabalho, pois a falta de um sistema pode implicar que qualquer abordagem se torne, no melhor dos casos, extremamente difícil, e no pior dos casos, impossível. A exigência de uma leitura nietzscheana de Nietzsche não conta com um expediente tranqüilo, mas antes suscita problemas dos quais a falta de sistematização é apenas um dos primeiros, porém “*É preciso ter asas quando se ama o abismo*”.

A carência de uma organização sistemática do programa filosófico nietzscheano em muito dificulta, porém não inviabiliza sua investigação, conforme nos mostram as conclusões de Kaufmann e Mario da Silva que estrategicamente ignoramos nas citações anteriores. Conclui o primeiro: “*O resultado final [da falta de sistematicidade] não é*

*tanto uma solução do problema inicial, mas antes o discernimento de seus limites: em regra, o problema não é resolvido; nós, porém, nos elevamos acima deles”<sup>5</sup>.*

Como sinaliza Kaufmann, ainda que a falta de um sistema impossibilite uma resposta aos problemas que movem a investigação, há a possibilidade de um *discernimento dos limites* destas problemáticas, e, mais do que isso de uma *elevação* acima delas. Ainda que não logremos êxito na resolução dos problemas propostos por Nietzsche, podemos delimitá-los com certa precisão a partir de uma investigação rigorosa, e nos lançarmos acima deles, com as asas e longas pernas da interpretação; grosso modo este não é só o critério de Nietzsche em relação a sua obra, mas antes a base de sua própria “epistemologia”, afinal, uma ciência alegre sabe de seus limites e ri de si mesma. A conclusão de Mário da Silva nos abre ainda outra possibilidade:

[os pensamentos] formam representações ou intuições por si, ainda que geradas, naturalmente, de uma só matriz espiritual, seu empírico centro de irradiação. Mas é essa temática, ora mais clara, ora menos clara, em seu conteúdo, mais formalmente variada ou menos, mais informativa ou mais polêmica, que percorre todas as obras básicas da doutrina de Nietzsche; e não se pode dizer que com o passar dos anos e a partir de determinado momento, não obstante as reviravoltas de algumas atitudes, o pensamento nietzscheano apresenta modificações que não sejam quase que exclusivamente de incisividade e agressividade na formulação. A mesma temática, em outras palavras, é afirmada, reafirmada, confirmada, repisada, martelada, por assim dizer, na cabeça do leitor, através dos diferentes escritos.<sup>6</sup>

Conforme defende o tradutor brasileiro as temáticas, que em sentido correlato Kaufmann está chamando de “situação problemática”, (i) são geradas a partir de um “centro de irradiação”, e (ii) são “confirmadas, repisadas, marteladas” durante toda a obra, ainda que possam apresentar certas modificações, portanto, a situação problemática que o americano nos mostrou ser possível de diagnosticar e nos elevar acima, complementa o brasileiro, também irradia de um mesmo centro, que por sua vez é retomado e reafirmado em toda a obra.

---

<sup>5</sup> KAUFMANN, 1974, p. 82.

<sup>6</sup> ZA, p. 18.

Este arranjo teórico que mobilizamos começa a dar forma ao alicerce de nossa investigação, pois paulatinamente vai se revelando o caminho pelo qual poderemos transitar no labirinto da *Weltanschauung* nietzscheana. Recorreremos aqui à tese de um terceiro intérprete da filosofia nietzscheana, que de certa forma sintetiza e ainda expande as duas teses já mobilizadas:

Uma exposição geral do pensamento de Nietzsche constitui uma tarefa dificultada pela variedade dos temas de que se ocupa, pela extraordinária multiplicação de pontos de vista – por vezes dificilmente conciliáveis – sobre um mesmo assunto, pela diversidade de estilos literários presentes em sua obra e, sobretudo, pela natureza radicalmente crítica e polêmica de seus escritos. Isso gerou a convicção, quase unânime entre seus comentadores, de que o aspecto assistemático constitui o traço essencial de seu pensamento. [...] A despeito da diversidade temática de seu conteúdo e da multiplicidade de seus estilos, pode-se facilmente reconhecer que as questões abordadas por Nietzsche remetem a um centro comum de preocupações, que os conceitos e argumentos se reúnem em constelações, que se arranjam e modificam ao longo de sua trajetória filosófica, sem, entretanto, jamais deixar de orbitar em torno de um centro de gravidade<sup>7</sup>.

Desta tese poderemos extrair o fio condutor de nossa empreitada. Como nos explica Giacoia, a multiplicação de pontos de vista e a diversidade de estilos (as formas interior e exterior que nomeou Mario da Silva), acaba por constituir o aspecto assistemático (Kaufmann) que é traço essencial do pensamento de Nietzsche, porém, acrescenta o comentador, podemos reconhecer que as questões (ou *situações problemáticas* como quer Kaufmann, ou ainda *temática* ao gosto de Mario da Silva) “remetem a um centro comum de preocupações, que os conceitos e argumentos se reúnem em constelações, que se arranjam e modificam ao longo de sua trajetória filosófica, sem, entretanto, jamais deixar de orbitar em torno de um centro de gravidade<sup>8</sup>”.

Em consonância com o que afirmam Kaufmann e Mario da Silva Giacoia observa que embora a obra de Nietzsche possua a marca da assistemática, é possível perceber numa análise mais acurada a constante remissão a *centros comuns* de

---

<sup>7</sup> GIACOIA, 2000, pp. 28-29.

<sup>8</sup> GIACOIA, 2000, pp. 28-29.

preocupação, dos quais por sua vez desmembram-se *constelações* de argumentos e conceitos. Isso significa dizer que, embora a obra de Nietzsche seja demasiado vasta e heterogênea no que se refere às temáticas e problemáticas e mesmo estilos, interlocutores, propósitos, ainda assim é possível identificar a existência de um fio condutor que os orienta.

Estabelece-se aqui a premissa maior deste trabalho, qual seja, de que existe uma “situação problemática” (Kaufmann), “matriz espiritual” (Mario da Silva) ou “centro comum” (Giacchia) na obra de Nietzsche, responsável (i) pela criação de toda a sorte de estilos, métodos e perspectivas, (ii) filiações e rupturas a interlocutores e linhagens teóricas, (iii) construção, desconstrução e reformulação de conceitos, argumentos e personagens teóricos, algo que é peculiar tanto na macro-estrutura de todo programa filosófico, quanto na micro-estrutura de cada um dos períodos.

Uma vez que existe, como garantem nossos referenciais, um centro comum de preocupações na obra de Nietzsche, que por sua vez se desmembra em constelações que jamais, entretanto, deixam de gravitar em torno dele, torna-se licito supor que por um mapeamento cuidadoso deste “centro de gravidade” poderemos empreender a desejada leitura nietzscheana de Nietzsche, discernindo seus limites e posteriormente elevando-nos acima deles.

Ora, se por um raciocínio que conjugou as premissas dos comentadores podemos concluir que mesmo com toda a assistemática do programa filosófico nietzscheano há em seu âmago um fio condutor que o perpassa em sua totalidade, nossa proposta de uma leitura nietzscheana de Nietzsche deve orientar-se justamente no sentido de nos acercar deste fio. Mas como fazer isso considerando toda a diversidade já abordada? Para responder a esta pergunta reclamamos o último de nossos referenciais metodológicos, o alemão W. Stegmeier.

Stegmeier estabelece como estratégia metodológica para a abordagem e análise da assistemática obra de Nietzsche a *contextualização temática*. Propõe ele que (i) desconsiderem-se as contradições e ambigüidades geradas pela argumentação (e também estilo, período, interlocutor etc.); (ii) estabeleça-se um tópico temático específico, que pode ser um conceito, um argumento, um aforismo etc.; (iii) desmembre-se este tópico temático e o articule às diversas fontes e ao universo teórico a ele relacionado.

Com a estratégia de Stegmeier podemos definir o itinerário metodológico de nossa pesquisa. Partindo dos pressupostos e referenciais arrolados e seguindo as diretivas exigidas poderemos cumprir a primeira das possibilidades sinalizadas por Kaufmann, com efeito, discernir os limites dos problemas abordados, entretanto, para que possamos “nos elevar acima deles” é preciso ainda um passo mais ousado. Repetidas vezes apontamos para um conceito, nos termos de Kaufmann “situação problemática”, de Mario da Silva “matriz espiritual” e de Giacoia “centro comum” *do qual e para o qual* toda a obra converge. Suficiente para constituir nosso alicerce teórico, estes referenciais, longe de encerrar nossos problemas, acabam por inaugurar o problema *par excellence* deste trabalho, afinal, se supomos a existência de um centro comum devemos assinalar qual ele é.

Antes de enveredarmos nesta questão precisamos empreender o grande recorte de nosso trabalho. Se há em *toda* a obra de Nietzsche um centro comum em torno do qual as inúmeras temáticas e problemáticas gravitam, para reconhecê-lo e compreendê-lo em sua estrutura mais íntima optamos por examinar o momento em que ele se origina, qual seja, o período da juventude (1870 a 1876).

Mas, afinal, qual é o centro comum da obra de Nietzsche? Ou melhor, como este centro comum se apresenta no período da juventude? Para responder a esta pergunta

necessitamos nos apoiar num texto estratégico que cumpra três requisitos: ser autoral e autobiográfico, para evitar uma simples adesão a alguma das “teses possíveis” da fortuna crítica, e ser do período da maturidade, para servir como amostra de todo o programa filosófico nietzscheano. Estas exigências nos direcionam ao período da maturidade (1882-1889) onde Nietzsche já possui uma visão do conjunto de suas obras, assim como de suas motivações, interlocutores, reformulações etc., e, para cumprir a exigência autoral, investigaremos alguns textos de caráter autobiográfico, em que Nietzsche testemunha sobre si mesmo, material ideal para o nosso propósito.

A procura deste texto peculiar nos encaminha a um conjunto de pequenos textos conhecidos como os “*prefácios de 1886*”. Preparados pelo pensador por ocasião do lançamento da segunda edição de algumas de suas obras<sup>9</sup> os prefácios de 1886 constituem uma verdadeira autobiografia filosófica de Nietzsche, e, uma vez que se propõem lançar um novo olhar sobre as obras anteriores, da juventude e do período intermediário, eles se mostram o material mais adequado para o nosso propósito.

Numa rápida palavra sobre a legitimidade dos Prefácios para nossa hipótese e para o próprio Nietzsche podemos recuperar dois trechos das duas cartas que ele enviou ao seu novo editor na época da publicação. A primeira de 07 de agosto de 1886:

O senhor perceberá que Humano demasiado humano, Aurora, A gaia ciência, falta um prefácio: havia bons motivos para que eu, à época em que essas obras foram escritas, me impusesse um completo silêncio – eu estava ainda muito próximo, ainda muito “dentro” delas e pouco sabia do que acontecia comigo. Agora, quando eu mesmo posso dizer melhor e com exatidão o que nestas obras há de próprio e incomparável e em que medida inauguraram para a Alemanha uma nova literatura (a preparação para uma educação de si, uma cultura de si, que até agora faltou aos alemães), decidi-me, com prazer por esses prefácio posteriores e retrospectivos<sup>10</sup>.

---

<sup>9</sup> Foram confeccionados prefácios para as seguintes obras: *O nascimento da tragédia* (1872), *Humano demasiado Humano* (livros I e II - 1878), *Aurora* (1881) e *Gaia Ciência* (1881). A ordem de confecção dos prefácios não leva em conta, entretanto, a cronologia das obras; sabemos, por intermédio das cartas de Nietzsche ao seu novo editor, Fritsch, que a ordem é a seguinte: Livro I de Humano demasiado Humano, Nascimento da Tragédia, Livro II de Humano demasiado Humano, Aurora e Gaia Ciência.

<sup>10</sup> KSA 7, p. 224.

O segundo trecho pertence a uma carta enviada vinte e dois dias após a anterior, em 29 de agosto de 1886:

Para evitar os erros mais grosseiros, parece-me que nada é mais útil do que os dois prefácios que me permito enviar-lhe; eles esclarecem o caminho que percorri – e, dito seriamente, se eu mesmo não der um par de avisos de como devo ser entendido, então ocorrerão as maiores besteiras.<sup>11</sup>

Como deixa claro o conteúdo das cartas, Nietzsche afirma pontualmente poder constatar “com exatidão” o que há de próprio nas obras prefaciadas, algo que na juventude, dada sua proximidade e imersão nas obras, ainda não era possível, e revela ainda que um dos propósitos dos prefácios é um esclarecimento sobre sua obra, com a finalidade de evitar “maiores besteiras”, ou seja, os prefácios são amostras ao mesmo tempo globais e fidedignas de todo o programa filosófico de Nietzsche. Sem mais delongas concentremo-nos no conteúdo dos prefácios, selecionando-os, obviamente, para nosso melhor proveito.

O primeiro prefácio, destinado ao livro I de *Humano Demasiado Humano*, apresenta a motivação crucial de todos os prefácios, a saber, o estabelecimento de uma unidade de toda a obra. Como observa Burnett:

Essa vontade de garantir uma uniformidade ao conjunto dos seus escritos era muito importante àquela altura. De fato, sua obra não possui uma unidade teórica de modo aparente, o que motivou inúmeras interpretações equivocadas ao longo de sua recepção. Por isso, era preciso mostrar que, por trás de suas múltiplas faces, havia um solo comum que juntava pontos aparentemente desconexos. Assim, Nietzsche pretendia demonstrar como seus livros formavam uma obra única.<sup>12</sup>

Este prefácio cumpre uma função estratégica entre os demais. Num esforço radical de síntese Nietzsche tenta estabelecer um fio de continuidade para todo o seu programa filosófico, organizando suas obras, a despeito de todas as inúmeras diferenças já constatadas, como se elas formassem uma “única obra” com diferentes capítulos. É

---

<sup>11</sup> KSA 7, p. 237.

<sup>12</sup> BURNETT, 2008, p. 20.

imprescindível frisar que na época de confecção deste prefácio o pensador já havia nomeado a grande tarefa de sua filosofia, ou seja, a “transvaloração de todos os valores”, portanto, Nietzsche pensa suas obras como um processo de continuidade, ainda que sob formas e questões diferentes, de um mesmo projeto. Esta corajosa iniciativa nietzscheana pode ser sintetizada, na impossibilidade de examinar meticulosamente todo o texto do prefácio, nas primeiras linhas:

Já me disseram com freqüência, e sempre com enorme surpresa, que uma coisa une e distingue todos os meus livros, do *Nascimento da Tragédia* ao recém publicado *Prelúdio a uma filosofia do futuro*: todos eles contêm, assim afirmaram, laços e redes para pássaros incautos, e quase um incitamento, constante e nem sempre notado, à inversão das valorações habituais e dos hábitos valorizados. [...]

Já chamaram meus livros de uma escola da suspeita, mais ainda do desprezo, felizmente também da coragem, até mesmo da temeridade. De fato, eu mesmo não acredito que alguém, alguma vez, tenha olhado para o mundo com mais profunda suspeita, e não apenas como eventual advogado do Diabo, mas também, falando teleologicamente, como inimigo e acusador de Deus; e quem advinha ao menos em parte as conseqüências de toda profunda suspeita, os calafrios e angustias do isolamento, a que toda incondicional *diferença do olhar* condena quem dela sofre, compreenderá também com que freqüência, para me recuperar de mim, como para esquecer-me temporariamente, procurei abrigo em algum lugar – em alguma adoração, alguma inimizade leviandade, cientificidade ou estupidez; e também porque onde não encontrei o que precisava, tive de obtê-lo à força de artifício, de falsificá-lo e criá-lo poeticamente para mim (– que outra coisa fizeram sempre os poetas? Para que serve toda a arte que há no mundo?).<sup>13</sup>

O texto do prefácio conjuga de forma impar a beleza da forma e a aspereza do conteúdo; Nietzsche estabelece uma continuidade entre sua produção da juventude e do período intermediário alegando que ambas são um “*incitamento, constante e nem sempre notado, à inversão das valorações habituais e dos hábitos valorizados*” e prossegue enfatizando a “incondicional diferença do olhar” que permeia todo o seu programa filosófico, fazendo-o singular. Deste trecho gostaríamos ainda de chamar a atenção para dois aspectos decisivos e muitas vezes não notados, que dizem respeito a como o velho Nietzsche enxerga seus “erros” juvenis; primeiramente afirma o pensador que na necessidade de lembrar e também de esquecer-se de si, procurou diferentes

---

<sup>13</sup> MA, p. 7.

abrigo, e em segundo lugar que quando não encontrou os elementos de que precisava, teve de forjá-los, ou seja, o que Nietzsche está nos dizendo é que, dada a impossibilidade *juvenil* de obter por vias próprias os referenciais de que carecia teve de falseá-los, seja externamente na procura de abrigo, aqui entendidos como as suas influências (Wagner, Schopenhauer etc.) ou mesmo internamente, na (re)formulação de conceitos e personagens teóricos inadequados (por exemplo toda a parafernália conceitual de *O nascimento da tragédia*).

Estas afirmações nos permitem avançar diretamente para o próximo prefácio escrito, e deve-se seriamente considerar que elas nos abrem um importante precedente que talvez nos conduza ao centro comum almejado. Afirma Nietzsche na *Tentativa de Autocrítica*, prefácio de *O Nascimento da Tragédia* (doravante GT):

O que consegui então apreender, algo terrível e perigoso, um problema com chifres, não necessariamente um touro, por certo, em todo caso um *novo* problema: hoje eu diria que foi o *problema da ciência* mesma – a ciência entendida pela primeira vez como problemática, como questionável. Mas o livro e quem se extravasa a minha coragem e a minha suspicácia juvenis – que livro *impossível* teria de brotar de uma tarefa tão contrária à juventude! Edificado a partir de puras vivências próprias prematuras e demasiado verdes, que afluíam todas à soleira de comunicável, colocado sobre o terreno da *arte* – pois o problema da ciência não pode ser colocado sobre o terreno da ciência [...] <sup>14</sup>

Ora, se com os nossos primeiros referenciais teóricos verificamos que embora seja impossível se estabelecer um sistema para a filosofia de Nietzsche é possível identificar um centro comum de preocupações que rege toda a obra, e se o próprio pensador confirma que as obras possuem este centro e que, mais ainda, ele perpassa todas as obras no grande projeto de transvaloração, a confissão a respeito da apreensão de um *novo problema*, certamente traz consigo o centro comum que tanto procuramos. Qual é o problema, nomeadamente terrível e perigoso, que Nietzsche teria apreendido em sua juventude e que, dezesseis anos depois ele ainda confessava ser o “novo

---

<sup>14</sup> GT, p. 15.

problema”, ou seja, o problema inaugural que motivou todo seu projeto de transmutação dos valores? A resposta, embora já possa ser percebida, surge explicitamente em seguida:

Já por isso somente deveria ser tratado com certa consideração e discrição; ainda desagradável, quão estranho se me apresenta agora, dezesseis anos depois – ante um olhar mais velho, cem vezes mais exigente, porém de maneira alguma mais frio, nem mais estranho àquela tarefa de que este livro temerário ousou pela primeira vez aproximar-se – *ver a ciência com a ótica da arte, mas a arte, com a da vida*<sup>15</sup>.

De forma alguma mais frio e estranho, o que reafirma ainda mais uma vez se tratar de um problema contínuo, o velho Nietzsche revela que a grande tarefa que em sua juventude teria sido tocada pela primeira vez (o que nos permite deduzir que existiram outras) é claramente “ver a ciência com a ótica da artista, mas a arte, com a da vida”, ou seja, colocava-se já em GT a tríade fundamental da obra nietzscheana: ciência, arte e vida, da qual toda a obra seria um desmembramento. O que está posto em evidência com esta proposta é um questionamento sobre o estatuto da ciência, ou, de modo mais amplo, do saber/cultural racional, em oposição ao saber/cultural artístico, que por sua vez também está subordinado à vida. A continuidade do texto nos permitirá explicitar nossa hipótese:

Toda essa metafísica do artista pode-se denominar arbitrária, ociosa, fantástica – o essencial nisso é que ela já denuncia um espírito que um dia, qualquer que seja o perigo, se porá contra a interpretação e a significação morais da existência”. Aqui se anuncia, quiçá pela primeira vez, um pessimismo “além do bem e do mal”, aqui recebe palavra e fórmula aquela “perversividade no modo de pensar”, contra a qual Schopenhauer não se cansa de arremessar de antemão as suas mais furiosas maldições e relâmpagos – uma filosofia que ousa colocar, rebaixar a própria moral ao mundo da aparência e não apenas entre as “aparências” ou fenômenos (na acepção do *terminus technicus* idealista), mas entre os “enganos”, como aparência, ilusão, erro, interpretação, acomodamento, arte. [...] Entende-se em que tarefa ousei tocar já com este livro?... Quanto lamento agora que não tivesse então a coragem (ou a imodéstia) de permitir-me, em todos os sentidos, também uma linguagem própria para intuições e atrevimentos tão próprios<sup>16</sup>.

---

<sup>15</sup> GT, p. 15.

<sup>16</sup> GT, pp. 19-20.

Este trecho é radicalmente decisivo para o presente trabalho. O velho Nietzsche havia revelado ter conseguido apreender já na juventude o novo problema que sua obra inaugurara, ou seja, “*articular a ciência com uma exterioridade capaz de lhe revelar as reais dimensões e objetivos*”<sup>17</sup>, porém agora ele avança ainda mais um passo ao afirmar que este novo problema já anuncia (*quicá*, afinal, trata-se de um filósofo/artista) a “perversidade no modo de pensar” ou, nos termos do prefácio de *Humano*, “incondicional diferença do olhar”, que anos depois na maturidade lhe permitiria vislumbrar o grande problema moral.

A conjugação de todos os argumentos até agora angariados nos conduz à hipótese deste trabalho: ainda que os períodos, temáticas, interlocutores e estilos possam ser inúmeros na obra, é sempre a partir desta “perversidade no modo de pensar”, “incondicional diferença do olhar”, “arte da nuance”<sup>18</sup> – perspectivismo – que Nietzsche combaterá em nome de seu projeto de transmutação dos valores: este é o centro comum que perpassa toda a obra.

Como sabemos, numa perspectiva estão em jogo vários elementos. Nietzsche nos diz que o elemento comum de toda a sua obra é o próprio ato perspectivístico, que estabelece óticas diferentes para avaliação de um problema, porém o que caracterizará cada um dos períodos é o sentido que se adota para esta perspectiva. Na obra de Nietzsche são fundamentalmente três os sentidos que se adotam, porém interessa-nos apenas um, o do período da juventude. Este sentido nos será revelado no mesmo prefácio por Nietzsche:

Já no prefácio a Richard Wagner é a arte - e *não* a moral - apresentada como a atividade propriamente *metafísica* do homem; no próprio livro retorna múltiplas vezes a sugestiva proposição de que a existência do mundo só se *justifica* como fenômeno estético. De fato, o livro todo conhece apenas um sentido de artista e um retro-sentido de artista por trás de todo acontecer — um "deus", se assim se deseja, mas decerto só um deus-artista completamente inconsiderado e amoral, que no construir como no destruir,

---

<sup>17</sup> MACHADO, 2002, p. 8.

<sup>18</sup> JGB, p. 31.

no bom como no ruim, quer aperceber-se de seu idêntico prazer e autocracia, que, criando mundos, se desembaraça da necessidade da abundância e superabundância, do sofrimento das contraposições nele apinhadas.<sup>19</sup>

O sentido especial, ou retro-sentido, *Hintersinn*<sup>20</sup>, dos textos da juventude é *Künstler-Sinn*, o sentido de artista cuja efetivação da perspectiva produzirá justamente a tese central do período, a Metafísica do Artista.

Agora que já possuímos todas as peças necessárias podemos justificar nosso título, que na verdade é a grande hipótese do trabalho. Pensando nas figuras do labirinto e do fio condutor fomos levados a recobrar o mito de Ariadne, Teseu e do Minotauro, e tal como nele nos encontramos aqui diante de um grande labirinto, o período da juventude, porém possuímos também nosso Fio de Ariadne, o *Hintersinn* e sua Metafísica do artista. Desta forma, nossa hipótese é que a Metafísica do Artista, forma efetiva do *Hintersinn* na juventude é o Fio de Ariadne que nos permite compreender todo o programa filosófico da juventude de Nietzsche. Sendo assim, todo nosso trabalho girará em torno dele, em três frentes.

No primeiro capítulo, *Philosophia facta est quae filologia fuit*, tentaremos reconhecer porque o *Hintersinn* despertou no programa filosófico da juventude. Para isto faremos uma reconstituição do ambiente histórico e intelectual de Nietzsche, tendo como chave de leitura uma apreciação reversa das críticas de Wilamowitz-Möllendorf.

No segundo capítulo, *Centauren-Geburten*, tentaremos demonstrar como Nietzsche estrutura este *Hintersinn* através da constituição tríplice de seu pensamento em filologia, filosofia e estética, o terceiro registro, ou, simplesmente, o Centauro.

---

<sup>19</sup> GT, p. 18.

<sup>20</sup> O *Hintersinn* será um dos conceitos mais mencionados neste trabalho. Optamos pela tradução brasileira de J. Guinsburg por “retro-sentido”, para qual a justificativa é: “Apesar do prefixo ‘retro’ indicar um movimento ‘para trás’, também consigna o estar ‘atrás’, nexos em que é utilizado aqui por corresponder exatamente ao alemão *hinter*”. (GT, p. 145). A título de cotejamento vale mencionar outras traduções, no espanhol *ultra-sentido* e no inglês *deeper meaning*.

Por fim, no terceiro capítulo, *Incipit Tragoedia*, mostraremos que da articulação entre *Hintersinn* e terceiro registro nasce a tese de Metafísica do Artista, cuja proposta é avaliar o mundo como um fenômeno estético. Com isso desfechamos nosso trabalho.

# CAPITULO I – PHILOSOPHIA FACTA EST QUAE FILOLOGIA FUIT

## 1 Introdução

As arcaicas impressoras da editora Eggers, sob o comando dos irmãos Borntäger, imprimiam em 1872 uma pequena brochura de autoria de Ulrich von Wilamowitz-Möllendorf (1848-1931), recém-doutor em Filologia de vinte e quatro anos que iniciava sua carreira. Formado nos tradicionais institutos de ensino alemães, dentre eles o colégio humanista de Pforta<sup>21</sup> e a Universidade de Bonn, Wilamowitz-Möllendorf seguiu rigorosamente os caminhos da metódica e conservadora filologia, “ciência”<sup>22</sup> que se ocupa do estudo da Antigüidade por via de documentos referentes à língua, literatura, história e arte, tornando-se assim um típico e exemplar filólogo, sinônimo do pesquisador erudito e austeramente disciplinado.

Como de costume, o filólogo Wilamowitz-Möllendorf mobilizou em seu panfleto todo um grande arsenal teórico e metodológico, e seguiu criteriosamente os procedimentos de praxe em investigações desta natureza, como o mapeamento exaustivo das fontes históricas, a reconstituição cuidadosa do universo lingüístico e seus desdobramentos, a verificação minuciosa da coerência do documento, porém, ainda que a técnica, as referências e os procedimentos fossem demasiado ortodoxos, algo no

---

<sup>21</sup> *Schullpforta* é um dos mais conhecidos e respeitados centros de formação da Alemanha. Erguido no século XII por monges da ordem dos cistercienses, o colégio passa por drásticas mudanças séculos depois, quando da Reforma, vindo a tornar-se, no século XVI, um dos principais centros de formação do protestantismo. Além de Wilamowitz-Möllendorf e também Nietzsche, Pforta conta com inúmeros outros célebres alunos, a saber: Georg Firedrich Philipp (1772-1801), também conhecido como Novalis, Barão de Hardenberg, Johann Gottlieb Fichte (1762-1814), filósofo e primeiro reitor da Universidade de Berlim, Friedrich Schlegel (1772-1829) filósofo romântico fundador da clássica revista *Athenäum*, bem como seu irmão, August Wilhelm Schlegel (1767-1845) também da escola romântica.

<sup>22</sup> A filologia clássica passou a ser tida como disciplina científica no início do séc. XIX graças ao empenho de Friedrich August Wolf (1759-1824). Na Alemanha ela assumiu, dentre outros, o papel crucial de compreender o fenômeno helênico que serviria como modelo a ser imitado na formação de sua identidade e *Bildung* (formação) nacional. Destacam-se neste sentido Johann Joachim Winckelmann (1717-1786), Johann Gottfried Herder (1744-1803) e Goethe (1749-1832). Neste sentido cf. BENNE, Ch., *Nietzsche und die historisch-kritische Philologie*, Berlin und. New York: Walter de Gruyter 2005.

panfleto do filólogo destoava dos trabalhos corriqueiros, a saber, o documento a ser investigado.

O objeto de análise de Wilamowitz-Möllendorf desta vez não se circunscrevia em torno de nenhum documento antigo, pelo contrário, tratava-se de um “documento” do presente, ou, como prefere o próprio filólogo, “do futuro”. Em forma de *réplica*, o panfleto Wilamowitz-Möllendorf debruçar-se-ia sobre um texto recentemente publicado pelo editor E. Fritsch, que vinha causando certo desconforto nos meios filológicos ortodoxos por pertencer à lavra de um outro jovem filólogo e já catedrático de Filologia Clássica da Universidade da Basileia, Suíça: o Prof. Dr. Friedrich Wilhelm Nietzsche<sup>23</sup>.

A publicação do panfleto de Wilamowitz-Möllendorf dá início a uma grande *polêmica*<sup>24</sup>, que para além dos dois autores envolverá ainda uma série de outros interlocutores e problemáticas, trazendo à tona não somente a tensão *Stricto sensu* de uma discussão entre textos, mas um universo *Lato sensu* que envolve diferentes *Weltanschauung* (visão de mundo).

Pensamos que a problemática suscitada por este texto, assim como as discussões, implicações e motivos a ele relacionados nos darão condições de penetrar no terreno de nossa investigação, a saber, o ambiente e a produção intelectual do jovem Nietzsche (1870-1876), e ainda de nos apropriar de alguns elementos envolvidos na tensão entre as diferentes *Weltanschauung*, em vigência Alemanha da época, que comporão posteriormente o foco específico de nosso trabalho.

---

<sup>23</sup> As divergências entre Wilamowitz-Möllendorf e Nietzsche reverberam uma divergência anterior, a saber, a de seus professores, Otto Jahn (1813-1869) e F. Ritschl (1806-1876), o primeiro de Bonn e o segundo de Leipzig, protagonistas da *Philologenkrieg* (1864-1865). Sobre este assunto na obra de Nietzsche são relevantes os fragmentos 1 [20], 8 [39, 113], 9 [8, 65], 19 [201, 259, 273], 27 [10, 55] todos do volume VII da KSA.

<sup>24</sup> Utilizamos aqui do termo “polêmica” como forma de aludir e dar crédito à tradução brasileira de Pedro Süsskind, organizada pelo prof. Dr. Roberto Machado. Utilizaremos esta tradução para as citações textuais, sempre, obviamente, comparadas com a obra original.

## 2. Filologia do futuro! (*Zukunftsphilologie*)

*Uma vez lido o livro, eu mesmo senti necessidade de expressar ao autor o devido agradecimento. (Wilamowitz-Möllendorf)*

O título criado por Wilamowitz-Möllendorf para seu panfleto é estratégico: *Zukunftsphilologie! Eine Erwiderung auf Friedrich. Nietzsches, ord. Professors der classischen Philologie zu Basel, ‘‘Geburt der Tragödie’’*. (“*Filologia do futuro! Uma réplica a O nascimento da Tragédia, de Friedrich Nietzsche, professor ordinário de filologia clássica na Basiléia*”). Em filologia, o significado de um signo ultrapassa a circunscrição de seu significante<sup>25</sup>, por isso, pensamos que uma análise pontual do título do panfleto possa ser capaz de nos fornecer o núcleo da crítica e a *démarche* em que ela será empreendida.

Examinando o neologismo *Zukunftsphilologie* que nomeia o panfleto já podemos antever o escopo da crítica e, por extensão, os interlocutores a que ela se destina. Quando da confecção de *O nascimento da Tragédia* nos fins da década de sessenta e início de setenta<sup>26</sup>, Nietzsche está diretamente envolvido com um projeto cultural em emergência na época, de nome análogo, a *Kunstwerk der Zukunft*<sup>27</sup> (Obra de arte do futuro), cujo mentor intelectual era o compositor de Leipzig Richard Wagner (1813-1883), para quem, não ocasionalmente, é dedicado o prefácio de NT<sup>28</sup>. *Zukunftsphilologie*, portanto, não apenas quer situar uma crítica à recém publicada obra do professor Nietzsche, mas se estende às figuras de Wagner e seus entusiastas e

---

<sup>25</sup> Os conceitos de signo, significado e significante são da lavra do lingüista Ferdinand Saussure (1857-1913).

<sup>26</sup> Nietzsche conhece Wagner pessoalmente em 1868, conforme nos informa o biógrafo Rüdiger Safranski (p. 47).

<sup>27</sup> *Kunstwerk der Zukunft* (Obra de arte do futuro) é o segundo dos tratados estéticos escritos por Wagner em seu período pós-revolucionário (1849). O título eleito por Wagner certamente é um eco da obra *Grundsätze der Philosophie der Zukunft*, 1843 (Princípios da filosofia do futuro) de L. Feuerbach (1804-1872), influência marcante para o compositor.

<sup>28</sup> Vale lembrar que E. Fritsch, que publicou NT, era o editor de Wagner, e também que NT já havia sido recusado pelo editor que primeiramente Nietzsche procurou, o Sr. Engelmann.

principalmente ao ideário que os aproxima, com efeito, de uma reforma cultural, via arte (drama musical), da Alemanha<sup>29</sup>.

Enquanto o título sintetiza o alvo da crítica, o subtítulo, qual seja, “*Uma réplica a O nascimento da Tragédia, de Friedrich Nietzsche, professor ordinário de filologia clássica na Basileia*”, acaba por demarcar o terreno da discussão. Como é possível notar Wilamowitz-Möllendorf (i) classifica seu panfleto como uma *réplica* (*Erwidrung*), (ii) endereça-o ao “*Professor ordinário de filologia Dr.[...]*”, e ainda (iii) faz questão de assinar como “*Doutor Ulrich Wilamowitz-Möllendorf*”, deixando transparecer que está situando o debate, grosso modo, no domínio restritamente acadêmico. Isto significa que a crítica à NT, ou como já esclarecemos, a todo o ciclo de pensadores e idéias que se aproximam pelo nome de *Kunstwerk der Zukunft*, será empreendida sob a ótica da filologia ortodoxa, nomeadamente circunscrita nos limites do método científico.

Esta breve análise do título do panfleto é capaz de antecipar, resumidamente, o assunto e o terreno da réplica que será desenvolvida, porém, mais do que isso, o que paulatinamente começa a transparecer é a existência de uma *tensão* que ultrapassa o universo restrito da obra e do panfleto, assim como ultrapassa também a figura de seus representantes. Alcançamos assim, de pronto, a premissa maior que motivará toda a composição deste capítulo, qual seja: a polêmica restrita que envolve o panfleto de Wilamowitz-Möllendorf e a obra de Nietzsche apenas encobre uma tensão radicalmente maior que envolve duas expressivas e divergentes tendências culturais sobre a *Bildung* alemã no século dezenove.

Se a quase unanimidade entre os professores a respeito da importância de Wolf estava suficientemente acordada, o mesmo não se pode dizer do sentido e do significado gerais da prática da filologia como ciência. Pragmaticamente, essa prática estava dividida na Alemanha entre vários grupos, não apenas divergentes quanto a perspectivas metodológicas, mas mesmo politicamente inimigos, que buscavam em suas instituições formas de manifestar seu poder. Na medida em que a filologia se outorgava o direito de decidir sobre a *Bildung*, é fácil supor que a detenção desse poder

---

<sup>29</sup> Tornaremos a abordar este assunto de forma mais detalhada em momento mais específico.

de decisão não pode ter sido encarado de forma pacífica. Havia, por exemplo, uma hostilidade abertamente declarada entre os professores de filologia de Bonn – representados historicamente nas personalidades de Otto Jahn, com quem Friedrich Ritschl havia se indisposto seriamente, e Wilamowitz-Möllendorff, que atacara *O nascimento da tragédia* – e os de Leipzig – entre os quais se incluíam Ritschl e, por extensão, Nietzsche. Em termos teóricos, o motivo de muitas das inimizades entre grupos de professores dizia respeito ao método de abordagem dos estudos da antiguidade. Para uma parte dos professores de filologia e filólogos em geral, o exercício de sua disciplina deveria se fundamentar nos dados objetivos, históricos da antiguidade clássica para a sistematização de sua cultura. Essa espécie de “positivismo” filológico exigia uma objetividade estrita e controlada metodologicamente, em que nenhum lugar para a personalidade do autor estava reservado. Jahn foi um dos maiores representantes dessa prática que ficou conhecida como *filologia da coisa*, *Sach-philologie*. Mas, evidentemente, não foi o único. Gottfried Hermann, autor de grande influência, bastante conhecido de Nietzsche – e algumas vezes por este criticado – havia se estabelecido como grande defensor da objetividade científica em filologia<sup>30</sup>.

O filólogo ortodoxo e o “filólogo do futuro” apenas representam duas divergentes propostas culturais da Alemanha do século XIX, uma claramente de inclinação científica e iluminista (Wilamowitz) e outra artística e romântica (Nietzsche). Ao que indicam nossas primeiras excursões este é o pano de fundo da crítica do panfleto, contudo, devemos cuidar para não inferir uma conclusão precipitada, por isso, optamos por fazer um recorte de dois pequenos trechos que podem nos fornecer uma visão um pouco mais nítida do problema, ainda que os pormenores não nos interessem neste trabalho. Estes trechos estratégicos compreendem as primeiras e últimas linhas do panfleto.

---

<sup>30</sup> BRITO, Fabiano de Lemos. *Nietzsche, Bildung e a tradição magisterial da filologia alemã*. Revista Analytica, Rio de Janeiro, vol 12 nº 1, 2008, p. 148-181. Nietzsche ridiculariza esta oposição dizendo: “Enquanto a filologia é considerada vesga pelas duas classes mencionadas de opositores, há em contrapartida numerosas e altamente variadas inimizades entre determinadas orientações da filologia; combates a morte de filólogos contra filólogos, desavenças de natureza puramente doméstica, provocadas por uma inútil disputa de hierarquias e ciúmeiras recíprocas, mas sobretudo pela diversidade já acentuada, pela inimizade dos dois impulsos básicos reunidos, mas não fundidos, sob o nome de filologia”. NIETZSCHE, F. *Homero e a filologia clássica*. Trad. Juan A. Bonaccini. Princípios, Natal, vol. 13, nos. 19-20, jan./dez. 2006, p. 169-199. p. 181. Doravante HFC.

O primeiro dos trechos e que inaugura o panfleto é uma breve citação, em grego<sup>31</sup>, de um texto do comediante Aristófanes, que serve de epígrafe para Wilamowitz-Möllendorf:

*Oxotá silfotà balbòs teútlion  
hypótrimma thríon egkéfalón orígonon  
katapygosýne taut'esti kreas méga.*

[Condimentos acídulos, temperos picantes, cebola, alho, molho forte, folhas recheadas com miolos, orégano – tudo isso: delícias triviais em comparação com um bom pedaço de carne]<sup>32</sup>.

A epígrafe de Aristófanes certamente suscita e traduz muito mais e melhor o tom da polêmica do filólogo, do que as suas inúmeras páginas autorais sempre repletas de citações em grego, termos e estilos específicos, demonstrando o tom peculiar e restrito do assunto, dos leitores e da metodologia<sup>33</sup>, poderia conseguir.

O que são os temperos picantes, o alho, o orégano e os condimentos acídulos se comparados a um bom pedaço de carne? Delícias triviais, responde Aristófanes, e com ele concorda Wilamowitz-Möllendorf, que reclama uma metáfora antiga para uma polêmica “do futuro”. Nos termos que a metáfora nos propõe, o que considerar dos “temperos” futurísticos de NT, frente ao ortodoxo “pedaço de carne” da ciência filológica? Wilamowitz-Möllendorf, como os filólogos e degustadores de documentos antigos de sua época, não poderia apreciar em uma investigação filológica (pois como já sinalizamos é do ponto de vista da filologia e como obra de filologia que ele lê a obra de Nietzsche), o sabor de nenhum tempero que não se assemelhasse ao amargo da investigação metódica, criteriosamente documentada e validada pelo texto. Nestes

---

<sup>31</sup> O panfleto de Wilamowitz-Möllendorf é repleto de citações em grego. Frisamos esta característica para destacar mais uma das especificidades da investigação filológica. Em filologia o texto, ou o “documento” é a base primeira e última de verificação, ou seja, toda discussão parte do texto e se restringe a ele: *parte* no sentido de que deve ser uma análise cuidadosa sobre todo o universo geral e específico que envolve o documento, daí o emprego de métodos lingüísticos, históricos, e toda sorte de outras “ferramentas”, e se *restringe* no sentido de que a análise filológica nunca deve ultrapassar as informações que são fornecidas e validadas pelo documento, o que obstrui qualquer possibilidade interpretativa ou criativa.

<sup>32</sup> MACHADO, 2005, p. 55.

<sup>33</sup> Um dos demonstrativos claros do rigor filológico empregado por Wilamowitz é a grafia minúscula da primeira letra dos substantivos.

termos, a obra de Nietzsche, plena de metáforas, figuras, interpretações e outros “temperos” não poderia passar de uma delícia trivial, se é que poderia ser assim considerada.

Disposta a metáfora, o filólogo profissional começa a desenvolver um longo raciocínio, viabilizado por toda a sorte dos métodos filológicos<sup>34</sup> como a paleografia, os falseamentos, as reconstruções sintáticas, históricas, os silogismos, sempre recorrendo ao texto nietzscheano e aos textos originais com os quais ele dialoga. Chama-nos atenção um artifício bastante peculiar utilizado pelo filólogo que pode nos auxiliar em nossa análise. Ocorre que, por várias vezes, Wilamowitz-Möllendorf cita literalmente a obra de Nietzsche, porém insere no meio do corpo do texto, por via de parênteses, alguns comentários e contestações, que por vezes beiram ao tom jocoso. Justamente analisando algumas destas inserções, mais especificamente a primeira delas, tentaremos compreender um pouco mais o universo particular da tensão que advogamos entre Wilamowitz-Möllendorf e Nietzsche. Cita o filólogo a seção 20<sup>35</sup> de NT:

Que súbita transformação ocorre no das conseqüências no terreno inóspito de nossa cultura extenuada quando ela é tocada pela magia do dionisíaco! Um vento de tempestade atinge o que é morto, podre, quebradiço, atrofiado, envolve essas coisas em um redemoinho vermelho de poeira (*vermelho?*), carregando tudo pelos ares como um abutre (*como assim?*). Atordoados, nossos olhares procuram pelo que acaba de desaparecer, dourada e é tão pleno e verde, tão transbordante de vida, tão incomensurável em sua imensa nostalgia. A tragédia se assenta em meio a essa abundância de vida,

---

<sup>34</sup> O motivo central da positividade do objeto filológico poderia variar amplamente, de acordo com as inúmeras concepções do significado desse objeto. Enquanto Hermann via na gramática dos povos a “imagem da verdade humana, o produto vivo do espírito humano”<sup>34</sup>, August Böckh, por muitos considerado também um adepto da *Sach-philologie*, via na língua e em suas formas de regularidade apenas uma das partes a serem estudadas pela ciência da antiguidade, “a parte positiva [der sachlichen Theile]”<sup>35</sup>, à qual deveriam se somar ainda variantes de ordem histórico-social. De todo modo, é na realidade e na autonomia do objeto filológico, na defesa de sua pré-existência – sobre a qual uma prática cientificamente estabelecida poderia se debruçar – que, em linhas gerais, esses autores poderiam encontrar pontos em comum. Wilamowitz-Möllendorff, aluno de Jahn e partidário da mesma metodologia, em seu panfleto contra *O nascimento da tragédia*, acusa Nietzsche de ignorar tais prerrogativas, de tornar o objeto da filologia algo confuso e estranho a ela. Seu tom violentamente jocoso procura apontar principalmente as imprecisões gramaticais e as incongruências conjecturais das teses de Nietzsche – enfim, seu desconhecimento em relação ao *cânone* filológico – e a maneira como elas se apóiam em “dogmas metafísicos” wagnerianos incompatíveis com a objetividade da ciência. BRITO, Fabiano de Lemos. *Nietzsche, Bildung e a tradição magisterial da filologia alemã*. Revista Analytica, Rio de Janeiro, vol 12 nº 1, 2008, p. 148-181.

<sup>35</sup> Wilamowitz-Möllendorf trabalha com a divisão da primeira edição de *O Nascimento da Tragédia*. Trabalharemos, entretanto, com a versão atual.

sofrimento e prazer, escutando com um arrebatamento sublime o canto distante e melancólico (*quem canta?*), que fala das mães do ser, cujos nomes são: delírio, vontade dor. – Sim, meus amigos, acreditem como eu na vida dionisíaca e no renascimento da tragédia, o tempo do homem socrático passou. [...]

Coroem-se com o louro, tomem o tirso nas mãos e não se espantem se o tigre e a pantera se prostarem aos seus joelhos. Sejam agora homens trágicos! (*Ou então budistas, o que é a mesma coisa; não sendo o nirvana evidentemente o que é considerado historicamente, mas o que parece ser nas brumas da metafísica*). Acompanhem o cortejo de Dioniso da Índia para a Grécia. Armem-se para um duro combate, mas acreditem nos milagres de seu deus<sup>36</sup>. (Grifo nosso)

Apenas para situar a questão vale recobrar que nesta seção de NT destacada pelo crítico, Nietzsche tratava das conseqüências da invasão da pulsão dionisíaca no seio da cultura, e sua exposição seguia com uma apologia e um apelo em prol da aderência a esta pulsão e ao renascimento da tragédia, o que sabemos ser um convite à causa wagneriana. Como se pode notar, as interferências entre parênteses de Wilamowitz-Möllendorf se dão: (i) quando Nietzsche adjetiva o dionisíaco como um vento que atinge coisas mortas, formando um redemoinho vermelho de poeira (*rothe Staubwolke*) que leva tudo pelos ares como um abutre; (ii) quando em seguida comenta sobre o canto da tragédia e, por fim, (iii) quando o filósofo convida à aderência do sentido trágico, momento no qual Wilamowitz-Möllendorf insere fragmentos das seções 18 e 19 na seção 20.

Estas três interferências, grosso modo, sintetizam os aspectos centrais da crítica do filólogo, que reconhecidas nos revelarão o problema em jogo. Quando ele primeiramente insere as intervenções “*vermelho?*” e “*Como assim?*” nas linhas que tratam do assalto dionisíaco na cultura, é possível notar, para além da ironia, que Wilamowitz-Möllendorf na qualidade de filólogo, e portanto de alguém que produz e espera um texto *de filologia* cuja forma esteja plenamente a serviço do conteúdo, em hipótese alguma irá admitir o uso de certos adjetivos e advérbios peculiares à escrita

---

<sup>36</sup> MACHADO, 2005, p. 56.

*poética*, que inverte esta equação, e ainda menos a adoção de certas figuras e metáforas quando da exposição de conceitos, numa estilística de imagens que sobrepõe a lógica dos conceitos; a primeira inserção é uma crítica, portanto, ao *universo estilístico-metodológico*. Em segundo lugar, quando o filólogo insere a intervenção “*quem canta?*” no trecho em que Nietzsche representa o canto da tragédia, podemos perceber a imprescindível exigência paleográfica do referencial documental para a proposição, sustentação e validade dos dados, algo que, de forma alguma na filologia pode ficar ao sabor da intuição e imaginação artística utilizada por Nietzsche; a segunda inserção é uma crítica, portanto, ao *universo histórico*. Por fim, quando da mescla de trechos da própria obra de Nietzsche, o filólogo está criticando desde a coesão interna de NT, sua continuidade, necessidade lógica etc., até os referenciais teóricos que lhe suplantam; a terceira inserção é uma crítica, portanto, ao *universo teórico*.

De forma geral, estes são os três grandes universos temáticos<sup>37</sup> contemplados na réplica de Wilamowitz-Möllendorf, que grosso modo, querem denunciar as inconsistências gerais (históricas, metodológicas, teóricas) de NT, e, por conseguinte, de tudo e todos que ele representa, o que culmina na acusação de Nietzsche (e dos seus pares) como “*pregador religioso*”, “*raisonnement*” e “*jornalista escravo da folha do dia*”<sup>38</sup>.

A análise deste primeiro trecho torna ainda mais nítida a tonalidade da crítica do panfleto, circunscrevendo o universo mais particular da tensão. É fundamental, porém, destacar ainda um segundo trecho, que somado ao primeiro poderá nos proporcionar uma compreensão mais ampla da grande tensão inerente a toda a discussão<sup>39</sup>. Falamos

---

<sup>37</sup> Pensamos que os termos universo histórico, teórico e metodológico contemplem todos os outros aspectos e vertentes da argumentação de Wilamowitz-Möllendorf, por isso sua adoção.

<sup>38</sup> MACHADO, 2005, p. 56.

<sup>39</sup> Nosso intuito é frisar que para além da discussão específica entre os textos de Wilamowitz-Möllendorf e Nietzsche, aos quais se juntarão também Richard Wagner e Erwin Rohde, há uma discussão maior que

das linhas, certamente as mais agressivas de todas, em que Wilamowitz-Möllendorf desfecha sua polêmica réplica:

Acredito que estão demonstradas as graves reprovações relativas à ignorância e à falta de amor à verdade. Mesmo assim receio ter feito uma injustiça ao senhor Nietzsche, se ele me objetar que não queria saber nem um pouco de “historiografia e crítica”, ou da “assim chamada história universal”, que desejava criar uma obra de arte apolíneo-dionisiaca, “um meio de consolação metafísica”. Neste caso, suas afirmações não teriam a realidade diurna comum, mas “a realidade mais elevada do mundo dos sonhos”. Nesse caso, retiro tudo o que disse e pretendo me desculpar da melhor forma. Então quero deixar que o seu evangelho seja outorgado, minhas armas não o atingem. Certamente não sou um místico, nem um homem trágico, para mim só poderá haver “uma posição secundária divertida, um tocar de guizos dispensável na gravidade da existência”, e também na gravidade da ciência: um sonho de embriagado ou uma embriaguez de sonhador. Só há uma coisa que exijo do senhor Nietzsche: cumpra a palavra, pegue o tirso em suas mãos, vá da Índia para a Grécia à vontade, mas desça da cátedra na qual deveria ensinar ciência. Ele pode reunir a seus pés o tigre e a pantera, mas não os jovens filólogos alemães que, na ascese de um trabalho de renúncia de si mesmos, devem aprender a procurar em toda a parte apenas a verdade, a emancipar sua capacidade de discernimento por meio de uma entrega voluntária. É assim que a Antiguidade Clássica pode conceder-lhes a única coisa de imperecível que a dádiva das Musas promete, e que apenas a Antiguidade Clássica pode conceder com esse grau de plenitude e pureza: “o conteúdo em seu peito / e a forma em seu espírito”<sup>40</sup>.

O brilhantismo e a erudição de Wilamowitz-Möllendorf expresso em trechos como este certamente o fazem digno da expressividade que até hoje possui na filologia.

O início das últimas linhas ainda conserva o mesmo tom sóbrio de toda a investigação, onde dá por encerrado seu trabalho crítico em relação a NT. O filólogo então começa a fazer uso de uma sutil ironia, e, simulando uma retratação contra possíveis injustiças feitas a Nietzsche, acaba por nos conduzir ao ponto crucial da tensão entre os textos. Wilamowitz-Möllendorf pondera que se desculparia com Nietzsche caso ele confessasse que em NT “*não queria saber nem um pouco de ‘historiografia e crítica’, ou da ‘assim chamada história universal’, que desejava criar uma obra de arte apolíneo-dionisiaca, ‘um meio de consolação metafísica’, e, portanto, ‘Neste caso, suas afirmações não teriam a realidade diurna comum, ‘mas a realidade mais elevada*

---

envolve o que anteriormente chamamos tendências ou movimentos culturais a respeito da *Bildung* alemã.

No que diz respeito a estas tendências Nietzsche comenta:

<sup>40</sup> MACHADO, 2005, p. 78.

do mundo dos sonhos”. O filólogo prossegue ainda declarando: “Certamente não sou um místico, nem um homem trágico, para mim só poderá haver ‘uma posição secundária divertida, um tocar de guizos dispensável na gravidade da existência’, e também na gravidade da ciência: um sonho de embriagado ou uma embriaguez de sonhador”, e, por fim, exige que Nietzsche desça de sua cátedra, “pegue o tirso em suas mãos, vá da Índia para a Grécia à vontade”, mas que não mais se aventure na tarefa séria de instruir os jovens alemães na busca da verdade, que só pode ser encontrada na Antigüidade via filologia científica, e não, “filologia do futuro”.

A literatura especializada na obra de Nietzsche muitas vezes negligencia não só este trecho como todo o panfleto de Wilamowitz-Möllendorf, pelo tom supostamente corrosivo de suas críticas, entretanto, a nosso ver este é um texto crucial na compreensão do programa filosófico do jovem Nietzsche, e suas críticas, se bem compreendidas, podem deixar de ser corrosivas para serem constitutivas.

Ao ensaiar a suposta retratação a Nietzsche, o filólogo de Bonn se vê forçado a estabelecer de forma clara e sintética os elementos da divergência, e como se pode reparar pelo texto, o filólogo, usando dos próprios termos de Nietzsche, revela que a tensão é entre uma *obra de arte apolíneo-dionisíaca* e uma *historiografia e crítica* peculiar à *gravidade da ciência*. Fica explícito que a polêmica envolvendo os textos não diz especificamente respeito à Wilamowitz-Möllendorf e Nietzsche, tampouco aos textos em questão, mas antes toca um problema muito maior e mais sério que diz respeito às posturas teóricas divergentes em relação à formação alemã das quais eles são representantes.

*Zukunftsphilologie* pode soar como crítica ou paródia se o referencial sob o qual se assenta é o passado, porém, se falamos sob a perspectiva do futuro, esta avaliação é invertida. Ao denunciar as inconsistências filológicas do trabalho do Prof. Dr. Nietzsche

e aconselhá-lo a se apossar do tirso, Wilamowitz-Möllendorf acaba por validar o programa *filosófico e artístico* de NT, que pretende sim, ser lido e compreendido como uma “obra de arte apolíneo-dionisiaca”, “um meio de consolação metafísica”, que desconsidera os supostos milagres da “*historiografia e crítica*” e da “*assim chamada história universal*”.

Wilamowitz-Möllendorf leu NT como uma obra de filologia e do ponto de vista da filologia, entretanto, não é *com e para* este intuito que Nietzsche a escreve. A filologia de Nietzsche, se é que pode ser assim chamada, é realmente uma “filologia do futuro”, mas isso, ao invés de depreciar o projeto de NT, o convalida, pois mostra que a obra ultrapassa, ou pelo menos se distingue, em termos gerais de forma, conteúdo, metodologia, referenciais etc. da filologia historicista do século dezenove. A reação crítica de Wilamowitz-Möllendorf, como fiel representante da clássica filologia, simboliza o rompimento de Nietzsche com a tradição ortodoxa da filologia e seus pressupostos e sinaliza para a possibilidade de uma nova forma de “pensar”.

Desta forma, podemos recobrar mais uma vez a metáfora de Aristófanes, e afirmar, em sentido inverso, pois no plano metafórico o princípio de contradição nada vale, que os “temperos” da ortodoxa, séria e *retrógrada* filologia não passam de “delícias triviais” frente ao pedaço de carne da “filologia do futuro”: *Philosophia facta est quae filologia fuit!* (Onde cessa a filologia, começa a filosofia).

### 3 Filologia do passado! (*Afterphilologie*)<sup>41</sup>

O que dizer dos nossos estabelecimentos de ensino?

É justamente ao senhor que fazemos esta pergunta, já que foi nomeado tão jovem para assumir a cátedra e destacado à frente de muitos outros por um eminente mestre de filologia. E, nessa cátedra, o senhor conquistou rapidamente confiança considerável, de modo que pôde ter a ousado abandonar um contexto viciado e, com um gesto criador, esclarecer quais são seus vícios.

Daremos tempo ao senhor para isso. Que nada o pressione, muito menos aquele doutor em filologia que sugeriu o abandono de sua cátedra, o que o senhor certamente não faria para satisfazê-lo, pois é previsível que ele não poderia ser escolhido como seu sucessor. O que esperamos do senhor só pode ser tarefa de toda uma vida, e na verdade da vida de um homem de quem temos grande necessidade. O senhor se anuncia como um homem assim como a todos aqueles que exigem das fontes mais puras do espírito alemão, da profunda e íntima seriedade que esse espírito dedica a tudo o que faz, esclarecimentos e orientações acerca do modo de ser que a cultura alemã deve assumir caso pretenda ajudar a nação, que volta a se erguer, a alcançar seus objetivos mais nobres.

Saudações cordiais do seu Richard Wagner

Bayreuth, 12 de junho de 1872.

A tréplica ao panfleto de Wilamowitz-Möllendorf é redigida pela pena do próprio Richard Wagner, que certamente, mais do que Nietzsche, vira sua causa ser atacada<sup>42</sup>. O texto supracitado corresponde ao final da “*Carta aberta a Friedrich Nietzsche*”, publicada no *Norddeutsche Allgemeine Zeitung*, em 23 de junho de 1872, e originalmente datada de 12 de junho de 1872.

Assinando com “saudações cordiais *do seu* Richard Wagner”, o mentor da Obra de arte do futuro sela e torna pública definitivamente sua relação com o jovem professor Nietzsche, a quem não se furta de tecer elogios. A carta de Wagner compreende apenas algumas poucas laudas, todas, porém, cuidadosamente pensadas e articuladas; nelas

---

<sup>41</sup> *Afterphilologie* é o título de outra tréplica ao panfleto de Wilamowitz-Möllendorf, esta escrita pelo amigo de Nietzsche e filólogo Erwin Rohde (1845-1898). Sobre este título vale recobrar o comentário de Machado, 2005, p. 158: “O título original, *Afterphilologie*, é uma palavra polissêmica, que pode significar tanto uma filologia “baixa”, de “baixo nível”, quanto uma filologia “que volta atrás”, isto é “retrógrada”. O autor joga com dois sentidos da palavra, pois, por um lado, contrapõe a noção de *Afterphilologie* à de *Zukunftsphilologie*, “filologia do futuro”, do título do texto de Wilamowitz; e, por outro lado, atribui aos esclarecimentos científicos desse texto um caráter falso, baixo, caluniador”.

<sup>42</sup> É importante frisar este aspecto, pois a crítica de Wilamowitz-Möllendorf tem validade limitada no programa filosófico geral de Nietzsche, uma vez que em 1876, quando do rompimento com os ideais wagnerianos, e concomitantemente com os referenciais shopenhauerianos e românticos, a crítica não surte mais efeito, pois Nietzsche deixa de se pronunciar enquanto filólogo e passa a bradar como “espírito livre”.

vemos Wagner, dentre outras coisas, narrar suas experiências pessoais junto aos estabelecimentos de ensino alemães, numa mescla de boas e más experiências, traçando um itinerário de sua relação intelectual e espiritual tanto com os estabelecimentos de ensino quanto com a própria filologia<sup>43</sup>.

Ora, mas se o intuito de Wagner era defender Nietzsche das acusações filológicas de Wilamowitz-Möllendorf, qual o interesse em reconstituir seu itinerário junto às escolas alemãs? O interesse é estratégico e consiste em trazer para o foco da discussão a figura dos estabelecimentos de ensino, o que situa simultaneamente Wilamowitz-Möllendorf e a tendência em que ele se insere na problemática.

Os institutos de ensino na Alemanha do séc. XIX eram o *locus communis* (lugar comum) onde todo o ideário cultural, político e ideológico era veiculado, ou seja, estes estabelecimentos funcionavam como verdadeiros “templos” da cultura, ou, pode-se dizer, fábricas da *Bildung*. Portanto, ao atacá-los Wagner não só os tem em mira, como também Wilamowitz-Möllendorf, mas, sobretudo o seu alvo é a postura frente à *Bildung* que o filólogo representa. Mais uma vez a questão extrapola o limite dos textos e das cartas e atinge a dimensão de um problema maior referente à *Bildung*.

Repetidas vezes aludimos ao conceito de *Bildung*, contudo ainda não havia surgido o momento oportuno para nos ocuparmos com ela, algo que faremos rapidamente agora. Define Antoine Berman<sup>44</sup>:

A palavra alemã *Bildung* significa, genericamente, "cultura" e pode ser considerado o duplo germânico da palavra *Kultur*, de origem latina. Porém, *Bildung* remete a vários outros registros, em virtude, antes de tudo, de seu riquíssimo campo semântico: *Bild*, imagem, *Einbildungskraft*, imaginação, *Ausbildung*, desenvolvimento, *Bildsamkeit*, flexibilidade ou plasticidade, *Vorbild*, modelo, *Nachbild*, cópia, e *Urbild*, arquétipo. Utilizamos *Bildung* para falar no grau de "formação" de um indivíduo, um povo, uma língua, uma arte: e é a partir do horizonte da arte que se determina, no mais das vezes, *Bildung*. Sobretudo, a palavra alemã tem uma forte conotação pedagógica e designa a formação como *processo*. Por exemplo, os anos de

<sup>43</sup> Através dos biografos sabemos que Wagner estudou nas escolas de Kreuz sob a tutela do Prof. Sillig, e também em São Nicolas e São Tomás, de Leipzig.

<sup>44</sup> BERMAN, Antoine. *Bildung et Bildungsroman. Le temps de la réflexion*, v. 4, Paris, 1984. Créditos da tradução à professora Roberta Suarez, do Departamento de Filosofia da PUC-Rio.

juventude de Wilhelm Meister, no romance de Goethe, são seus *Lehrjahre*, seus anos de aprendizado, onde ele aprende somente uma coisa, sem dúvida decisiva: aprende a formar-se (*sich bilden*).

O léxico *Bildung* abarca uma gama enorme de possibilidades semânticas, podendo se traduzir por cultura, cultivo, configuração, imagem, desenvolvimento, modelo etc. Malgrado a polissemia há um traço característico que parece recorrente nos diversos significantes, qual seja, a idéia de *formação*, que deve ser tomada tanto em seu sentido pedagógico, enquanto processo de desenvolvimento educativo do indivíduo (a lá Goethe e os anos de “formação” de seu Wilhelm Meister, ou mesmo aos *Bildungsroman* [romance de formação]), quanto biológico, enquanto processo de desenvolvimento orgânico. Juntos, o referencial pedagógico e biológico do conceito ao mesmo tempo conservam e dissolvem as díades natureza e cultura, vida e espírito, genérico e individual etc. A *Bildung* é o processo natural/cultural de “cultivo de si”<sup>45</sup> que tenciona e reconcilia estes antagonismos.

Poder-se-ia dizer que a radicalidade da pergunta “O que é alemão?”, grande questão para os alemães desde Lutero, forma-se e ganha intensidade sob o influxo do tema da *Bildung*. [...] Assim, a despeito das diferenças, a proeminência do conceito, da idéia de *Bildung* encontra-se veiculada ao movimento do “tornar-se o que se é” ou seja, ao movimento de constituição da própria identidade.<sup>46</sup>

Juntamente com outros termos e conceitos que hoje utilizamos até mesmo inadvertidamente, o conceito de *Bildung* torna-se de uma expressividade radical (para nós hoje intraduzível) quando floresce em meados do séc. XVIII e XIX, passando a designar a idéia de cultura/cultivo, no sentido amplo de como um indivíduo/época (*Zeitalter*) constrói sua visão de mundo. Ou seja, não se trata de formação ou cultura no sentido *stricto* de aquisição de patrimônio intelectual, tampouco de mero

<sup>45</sup> Talvez seja preferível traduzir *Bildung*, no mais das vezes, por ‘cultivo’. Se *bilden* é desenvolver, inflamar, alimentar, nos termos de Ludoviko-Schelling *bilden* equivale, numa palavra, a cultivar. STIRNIMANN, Victor-Pierre. “Schlegel, carícias de um martelo”. In: SCHLEGEL, Friedrich. *O dialeto dos fragmentos*. Trad. Márcio Suzuki. São Paulo: Iluminuras, 2005.

<sup>46</sup> WEBER, José Fernandes. *Formação (Bildung), educação e experimentação: sobre as tipologias pedagógicas em Nietzsche*. Unicamp: Campinas, 2008, p. 22. (Tese de Doutorado)

desenvolvimento orgânico, mas simultaneamente de formação enquanto cultivo de si, no sentido da pro-dução humana de suas possibilidades de existência, de criação.

‘Constituído de modo correto e sem falha, nas mãos, nos pés e no espírito’, tais são as palavras pelas quais um poeta grego dos tempos de Maratona e Salamina descreve a essência da virtude humana mais difícil de adquirir. Só a este tipo de educação se pode aplicar com propriedade a palavra formação, tal como a usou Platão pela primeira vez em sentido metafórico, aplicando-a a ação educadora. A palavra alemã *Bildung* (formação, configuração) é a que designa do modo mais intuitivo a essência da educação no sentido grego e platônico. Contém ao mesmo tempo a configuração artística e plástica, e a imagem, a ‘idéia’, ou ‘tipo’ normativo que se descobre na intimidade do artista<sup>47</sup>.

Como frisa Jaeger, a *Bildung* contém a “configuração artística e plástica” assim como o “tipo normativo” referencial do artista criador. Isso nos permite concluir, em último sentido, que para *viver* o homem carece de cultivar-se, de (re)criar-se, portanto, a *Bildung* delibera sobre como o indivíduo/época<sup>48</sup> recebe, processa e constrói, de forma mais ampla sua visão de mundo, suas condições de existência, sua identidade, o que leva Hans Gadamer a concluir:

O conceito de *Bildung* (...) é, sem dúvida alguma, a idéia mais importante do século XVIII e é precisamente esse conceito que designa o elemento aglutinador das ciências do espírito do século XIX. (...) O conceito de *Bildung* torna evidente a profunda transformação espiritual que fez do século de Goethe ainda um nosso contemporâneo, ao passo que o do Barroco nos soa hoje como antigüidade histórica. Nessa época, os conceitos e termos decisivos com os quais ainda hoje operamos adquirem seu significado<sup>49</sup>.

Pelas primeiras definições ainda não teríamos divergências tão consideráveis em relação às tendências representadas por Wilamowitz-Möllendorf e Nietzsche/Wagner, uma vez que ambas são propostas para a formação cultural de um povo, porém, há uma divergência radical em relação aos princípios e fins desta formação, que separa definitivamente as duas tendências, e aí está o núcleo da tensão.

---

<sup>47</sup> JAEGER, 2005, p. 13.

<sup>48</sup> Insistimos no termo composto “indivíduo/época” como forma de ao mesmo tempo suscitar a dicotomia - moderna - entre homem e mundo e apontar para sua reconciliação por via da *Bildung*.

<sup>49</sup> Apud BERMAN. *Bildung et Bildungsroman*, p. 141.

Wilamowitz-Möllendorf e Nietzsche possuem ideais de *Bildung* radicalmente diferentes, aliás, é nesta esfera e sentido que até agora advogamos a existência de uma tensão maior da qual eles são representantes. Nos limites de sua micro-estrutura esta tensão assume os contornos de uma crítica da modernidade cultural e política da segunda metade do séc. XIX, todavia, em sua macro-estrutura, o que esta tensão coloca em xeque é a própria constituição da modernidade Européia.

Investigar com o mínimo de cautela um cenário desta expressividade é uma tarefa que ultrapassa em muito a possibilidade e mesmo o objetivo deste trabalho, entretanto, podemos nos aproximar deste contexto com certa precisão se tomarmos como referenciais os dois movimentos culturais dos quais Wilamowitz-Möllendorf e Nietzsche são herdeiros diretos, e que de certa forma sintetizam a grande tensão que os envolve – falamos do Iluminismo e do Romantismo<sup>50</sup>.

Dada a enorme implicação entre o assunto deste trabalho e estes dois movimentos culturais, faremos agora um pequeno parêntese em nossa análise a fim de abordar, ainda que muito brevemente, suas principais características, algo que, se negligenciado neste momento, pode comprometer a continuidade de nosso argumento. Feita a breve incursão, a começar pelo iluminismo e depois o romantismo, prosseguiremos com a análise da tréplica de Wagner.

De acordo com os historiados italianos Reale e Antiseri,

O iluminismo é a filosofia hegemônica da Europa no século XVIII. Inserindo-se em tradições diversas e não formando um sistema compacto de doutrinas, o Iluminismo se configura como um articulado movimento filosófico, pedagógico e político que captura progressivamente as classes culturais e a burguesia em ascensão nos diversos países europeus. A característica fundamental do movimento iluminista consiste em uma decidida confiança na razão humana, cujo desenvolvimento é visto como o progresso da humanidade, e em um desinibido uso crítico da razão<sup>51</sup>.

---

<sup>50</sup> Como nosso interesse choca, entretanto não se restringe aos movimentos culturais de iluminismo e do romantismo, limitar-nos-emos a situar apenas suas características gerais, sem adentrar em pormenores e discussões específicas.

<sup>51</sup> REALE e ANTISERI, 2006, p. 220. (v4).

Como se pode notar, o iluminismo despontava desde o século XVIII como uma “filosofia hegemônica” da Europa, englobando uma série de doutrinas norteadas pela confiança na razão humana e no progresso da humanidade, o que implica uma libertação em relação aos dogmas metafísicos, morais, religiosos, políticos, e também uma apologia ao conhecimento científico. Quando falamos em “confiança na razão”, precisamos ter claro que Razão (*Vernunft*), em sua acepção iluminista, não mais possui o sentido tradicional de território das essências e verdades eternas, mas antes se encontra limitada e controlada pela experiência, na busca das leis de funcionamento dos fenômenos<sup>52</sup>.

A razão dos iluministas não está, porém, confinada aos fatos de natureza: ela não se fecha a nenhum campo de pesquisa, e olha ao mesmo tempo a natureza e o homem (princípios do conhecimento, comportamentos éticos, estruturas e instituições políticas, sistemas filosóficos, fezes religiosas). A razão iluminista é crítica enquanto empírica, isto é, enquanto ligada indutivamente à experiência, e se opõe ao conhecimento metafísico largamente dedutivista e sistemático. Em tal contexto, a filosofia não é mais separada dos outros conhecimentos, mas torna-se o sopro vivificante para a ciência natural, a história, a ciência do direito, a política; e a originalidade filosófica do pensamento iluminista estão não tanto nos conteúdos, em grande parte tomados do século precedente, e sim do crivo crítico desses conteúdos e no uso deles feito em vista da melhoria do mundo e do homem<sup>53</sup>.

O iluminismo, como produto máximo do programa filosófico da modernidade, que recobra desde o processo de desmistificação do mundo medievo operado pelas reformas religiosas até a instauração do sistema metódico e racional do *cógito* cartesiano, vem estabelecer, com o apoio da Revolução Industrial, a razão como o órgão capaz de deliberar sobre a existência humana de forma geral, severamente observada pelos critérios do método científico.

A razão é, portanto, o valor supremo e todos os aspectos da cultura lhe devem estar subordinados. Mais: a estrutura última da realidade é racional, levando a compreender a natureza como um “significado funcional” e Deus

---

<sup>52</sup> Segundo Reale e Antiseri, “a Razão dos iluministas é a do empirista Locke, que encontra seu paradigma metodológico na física de Newton”. (p. 219 v 4)

<sup>53</sup> REALE e ANTISERI, 2006, p. 220, v 4.

como uma espécie de grande arquiteto ou relojoeiro, que teria construído todas as coisas *more geometrico*<sup>54</sup>.

Tal concepção colhe seus frutos também na Alemanha, onde o iluminismo recebe o nome de *Aufklärung*<sup>55</sup>, e consolida-se sob influências diversas como as filosofias de Leibniz e Spinoza e as teorias científicas de Newton. Quanto aos precursores específicos da *Aufklärung* alemã destacam-se os nomes de Ehrenfried von Tschirnhaus (1651-1708), Samuel Pufendorf (1632-1694), Christian Thomasius (1655-1728) e Philipp Jacob Spener (1635-1705), além de seus máximos expoentes como Christian Wolff (1679-1754), Gotthold E. Lessing (1729-1781) e, o maior de todos, Immanuel Kant (1724-1804).

Ainda que o iluminismo seja, como querem Reale e Antiseri “a filosofia hegemônica da Europa no século XVIII”, o mesmo não vale para o século XIX. Segundo os próprios historiadores: “*Talvez nunca tenha acontecido de o fim de um século e o início de outro serem marcados por mudanças tão radicais e tão claras como as mudanças que caracterizam os últimos anos do séc. XVIII e os primeiros anos do século XIX*”<sup>56</sup>.

Esta avaliação encontra seu fundamento certamente em diversos fatores ocorridos na época, por exemplo, a Revolução Francesa de 1789 e o entusiasmo dos intelectuais e a subsequente derrubada da monarquia e proclamação da República em 1792, a ascensão napoleônica em 1805 que instaurou um clima despótico em contraposição ao ideal cosmopolita e progressista do iluminismo, enfim, o que nos

---

<sup>54</sup> BORNHEIM, Gerd. *A filosofia do Romantismo*. (pp. 75-112) In: GUINSBURG, J. *O Romantismo*. São Paulo: Perspectiva, 2005.

<sup>55</sup> Do campo semântico de *Aufklärung* constam ainda signos como o adjetivo *klar* (claro), o verbo transitivo direto *klären* (esclarecer, explicar, resolver) e ainda o substantivo feminino *klarheit* (clareza). O substantivo feminino *Aufklärung* é normalmente traduzido por esclarecimento, mas pode ser ainda entendido como explicação. Sobre os personagens da *Aufklärung* alemã Cf. TORRIANI, Tristan. *A construção estética e teórica de personagens no iluminismo alemão: Lessing, Moses Mendelssohn, Mozart e Kant*. Campinas: Unicamp, 2004. (Tese de Doutorado).

<sup>56</sup> REALE; ANTISERI, 2006, p. 03, v 5.

parece é que o iluminismo foi um movimento igualmente forte, radical e diminuto, no sentido de que arrebatou toda a velha Europa com uma velocidade e profundidade incríveis, mas que acabaram por levar à sua derrocada<sup>57</sup>.

As duas revoluções [Francesa e Industrial] provocaram e geraram novos processos, desencadeando forças que resultaram na formação da sociedade moderna, moldando em grande parte os seus ideais. As instituições políticas tradicionais sofrem fortes abalos e as fronteiras entre os povos foram modificadas criando nono equilíbrio entre as nações. O nacionalismo nesse tempo irrompe impetuosamente em cena, arrastando consigo boa parte dos povos europeus em direção à suas aspirações políticas e sociais. Novas ideologias e teorias acerca do Estado acompanham as mudanças rápidas inerentes a tal processo. As ciências se ampliam em um vasto número de novas áreas do conhecimento humano, que se abrem para a investigação e o estudo. As artes recebem os novos elementos gerados em tais circunstâncias, incorporando-os em suas várias formas de expressão, já anteriormente preparados com a revolução intelectual dos séculos XVII e XVIII<sup>58</sup>.

A radicalidade com que o iluminismo se instaurou acabou por gerar uma série de micro e macro revoluções que englobam as esferas política, econômica, religiosa, cultural, social, que justamente na Alemanha<sup>59</sup> assumirá sua expressão mais legítima com o Romantismo e seu movimento de transição, o *Sturm und Drang* (Tempestade e Assalto).

O *Sturm und Drang*, interpretado como a “juventude”<sup>60</sup> do Romantismo, vinha pôr em xeque a confiança desmedida na razão e no método científico, articulando-se nas

---

<sup>57</sup> A idéia de uma época que chega à sua máxima potência e transforma-se no seu oposto será abordada por Nietzsche em vários momentos de sua obra. Nos deteremos mais lentamente sobre este assunto quando formos tratar do renascimento do trágico.

<sup>58</sup> FALBEL, Nachman. *Fundamentos históricos do Romantismo*. (pp. 23-50) In: GUINSBURG, J. *O Romantismo*. São Paulo: Perspectiva, 2005.

<sup>59</sup> [...] antes de mais nada, o Romantismo alemão é o único que se estrutura como movimento, conscientemente, a partir de uma posição filosófica [...] Podemos dizer que o Romantismo é um produto nórdico, que encontrou na Alemanha a sua morada privilegiada. De fato, como veremos, a cultura alemã é basicamente romântica, e isto que se costuma chamar de período romântico, não é mais que a manifestação máxima de constantes que atravessam, com intensidade maior ou menor, todas as etapas da cultura. Isso explica a influencia que, inevitavelmente, deveria exercer a Alemanha, direta ou indiretamente, sobre todos os romantismos ocidentais. Bornheim, p. 77. In: GUINSBURG, J. *O Romantismo*. São Paulo: Perspectiva, 2005.

<sup>60</sup> A expressão é do historiador de filosofia G. de Ruggiero, que pensa ser o *Sturm und Drang* a juventude do Romantismo, o que não significa que o Romantismo cronologicamente o ultrapasse. Ruggiero argumenta que o *Sturm* é uma fase no seio do próprio argumento romântico, o que significa que todo romântista, até mesmo os mais clássicos como Goethe, passa por sua fase de *Stürmer* para só depois assumir uma postura mais ponderada.

seguintes frentes<sup>61</sup>: (i) a redescoberta da natureza como força onipotente e vital, (ii) a idéia de gênio, como força originária que cria analogamente à natureza, (iii) a substituição do deísmo da razão iluminista pelo panteísmo, (iv) o sentimento pátrio e a exaltação da liberdade em oposição ao cosmopolitismo abstrato e (v) a predileção pelos sentimentos fortes e paixões impetuosas.

Como se pode notar, o movimento do *Sturm und Drang* vinha romper de forma drástica e definitiva com os ideais iluministas, atacando radicalmente seus principais alicerces. O *Sturm und Drang*, entretanto, é apenas um dos pólos da dialética iluminista, que após os primeiros e mais radicais ataques, assumirá uma frente mais ponderada com o movimento do classicismo. Liderado por J. Winckelmann (1717-1768), o classicismo vinha organizar o movimento romântico propondo que,

[...] o único caminho para se tornar grandes é a imitação dos antigos: neste sentido, a imitação do “clássico” leva não só à natureza, mas também à idéia, que é uma “natureza superior”; o verdadeiro artista moderno descobre as belezas naturais, ligando-as com o belo perfeito e, como o auxílio das formas sublimes nela inerentes, torna-se regra para si mesmo. O neoclassicismo aspirava, portanto, a mudar a natureza em forma e a vida em arte, não repetindo, mas renovando aquilo que os gregos fizeram<sup>62</sup>.

O classicismo estabelece um horizonte de atuação para o Romantismo, na recuperação da antigüidade grega como modelo para a vida moderna. O termo recuperar é o que julgamos mais adequado neste sentido, pois o ideal classicista (ou neoclassicista de acordo com Reale) do romantismo não se configura nos moldes de um classicismo tradicional que propõe a imitação do ideal antigo, mas sim o estabelecimento de um modelo a ser *interpretado*.

O Romantismo se desenvolverá em sua “maturidade” levando a cabo algumas idéias fundamentais como (i) a sede do infinito, (ii) o novo sentido da natureza, (iii) o sentido de “pânico” pela pertença ao uno-todo, (iv) a função do gênio e da criação

---

<sup>61</sup> REALE; ANTISERI, 2006, p. 03, v 5.

<sup>62</sup> REALE; ANTISERI, 2006, p. 06, v 5.

artística, (v) o anseio pela liberdade, (vi) a reavaliação da religião, (vii) a prevalência do conteúdo sobre a forma etc, que envolverá inúmeros pensadores e poetas como August Wilhelm Schlegel (1767-1845), Friedrich Schlegel (1772-1829), Ludwig Tieck (1773-1853), Wilhelm Heinrich Wackenroder (1773-1798), Friedrich Schlegel (1772-1829), Friedrich von Hardenberg (1772-1801), Friedrich D. E. Schleiermacher (1768-1834), F. Hölderlin (1770-1843), F. Schiller (1759-1805), Johann Wolfgang Von Goethe (1749-1832), entre outros.

Iluminismo e Romantismo revelam-se assim movimentos antagônicos, cujas características não podemos sintetizar mais do que já foi feito. Para além de sua configuração peculiar e mesmo temporal, o que nos interessa fixar com nossa incursão é que eles representam, num sentido muito mais extenso, diferentes *Zeitgeist* (espírito do tempo), diferentes *Weltanschauung* (visão de mundo), que se articulam através de diferentes ideais, ou o que até agora chamamos de “tendências”, de *Bildung*. Para além de um acontecimento de época, de uma vanguarda artística, de uma metodologia específica, Iluminismo e Romantismo revelam-se, *sui generis*, como duas possibilidades de existência do homem, a primeira guiada pela razão, na qual poderíamos incluir, com o perigo do exagero, a civilização ocidental platônica-cristã, e a segunda uma civilização ocidental pré-platônica e pós-hegeliana.

Wilamowitz-Möllendorf e Nietzsche representam neste momento muito mais do que os seus textos podem abarcar; o que está em jogo nesta polêmica é um verdadeiro conflito civilizatório, cuja resolução pode definir rumos drasticamente diferentes para a humanidade.

Retomando a tréplica, Wilamowitz-Möllendorf representa para Wagner neste momento não só um crítico de seu jovem amigo e de sua causa artística, mas antes o protótipo de uma época em que a *Bildung* era friamente conduzida pela razão científica

da *Aufklärung* e seus inúmeros pressupostos e procedimentos, no desenvolvimento cada vez mais radical de uma metodologia e também de uma postura, no sentido mais lato do termo, totalmente opostas a um projeto vital e artístico. Ainda que a filologia da época, tal como a arte, se debruçasse sobre o ideário helênico na perspectiva de imitar pra construir uma identidade alemã, ela o fazia por meios estéreis, pois tomava a Antigüidade clássica como um objeto de análise de sua ciência histórica<sup>63</sup>, enquanto na perspectiva, sobretudo nietzscheana, a história deve ser encarada com um organismo pulsante.

O “*império alemão recentemente restaurado*”<sup>64</sup> de que Wagner fala na mesma carta, não era um império erguido sobre a força da cultura artística dos artistas e intelectuais, mais um segundo Reich belicamente instaurado pelos canhões de Bismarck, aqueles que em 1871 compunham o som ambiente da escrita de NT, quando da participação de Nietzsche na Batalha de Wörth. A Alemanha dava os primeiros passos em direção à construção de sua identidade nacional, por isso desejava e carecia com urgência de se estruturar culturalmente, o que tanto para Wagner quanto para Nietzsche deveria ser levado a cabo por um projeto artístico e não científico, cujo grande referencial era o mundo helênico.

O balanço de Wagner de sua formação, nestes termos, não poderia senão ser negativo:

Apenas bem mais tarde no decorrer de minha formação, ao menos pelo constante retorno daquelas disposições, tive consciência de que algo realmente havia sido reprimido em mim por uma disciplina mortalmente perversa<sup>65</sup>.

Importante notar o tom do comentário de Wagner para elucidar ainda mais o que está em questão na tensão entre os textos. Como se pode notar, o compositor denuncia

---

<sup>63</sup> O combate ao historicismo é uma das principais vertentes da reflexão do jovem Nietzsche. Sobre ela dedica-se um texto intitulado “*Das vantages e desvantages da história para a vida*” (1874).

<sup>64</sup> MACHADO, 2005, p. 80.

<sup>65</sup> MACHADO, 2005, p. 80.

que graças a uma “disciplina mortalmente perversa”, vale dizer, aquela de orientação iluminista de que partilha Wilamowitz-Möllendorf, “algo” nele havia sido reprimido, ou seja, o que Wagner está a denunciar é que o método disciplinar veiculado pelas instituições de ensino da Alemanha da época (de herança iluminista) favorece o desenvolvimento de *uma* potencialidade humana reprimindo as outras, nomeadamente, a razão (científica) em detrimento da sensibilidade (artística)<sup>66</sup>.

Na seqüência do texto Wagner passa a se concentrar sobre os estudos referentes à Antigüidade clássica, sobre a qual a filologia de seu tempo assumira a tutela, e após citar literalmente o mesmo trecho de desfecho do panfleto que anteriormente abordamos ironiza a filologia, seguindo de uma crítica:

Ainda encantado com essas esplendidas palavras da conclusão do panfleto que ele [Wilamowitz-Möllendorf] escreveu, procurei observar, no império alemão recentemente restaurado, os êxitos indubitáveis e manifestos da atuação abençoada dessa ciência filológica que, tão completamente imperturbável e fechada em si mesma, foi capaz de guiar a juventude alemã até agora de acordo com suas máximas incontestáveis. A princípio, pareceu-me surpreendente como todos os que, entre nós, apresentam-se como pessoas dependentes das dádivas das Musas, portanto todos os nossos artistas e poetas, passam muito bem sem a filologia.. [...] Contudo, se tal questionamento parece problemático nos domínios do belo espírito, poderíamos sempre afirmar que a filologia não tem nenhuma relação com isso, já que sua obrigação é servir às Musas da ciência muito mais que às da arte.<sup>67</sup>

No primeiro momento o músico coloca em xeque o próprio estatuto da filologia, seu rigor sistemático e validade científica<sup>68</sup>. Porém, mais importante do que tal questionamento para nós neste momento é a perspectiva em que Wagner se insere no problema, ao colocar que, “*entre nós*”, os “*dependentes das dádivas das Musas*”, passa-

---

<sup>66</sup> Argumentações desta natureza nos levam a crer que desde os textos da juventude Nietzsche já possuía a dimensão “fisiológica” de suas teses, mas que somente na maturidade receberiam a formulação adequada. A tensão entre as diferentes *Weltanschauung* até agora abordadas, sem dúvida, são um problema do corpo; a *Bildung*, neste contexto, pode ser considerada uma “pedagogia do corpo”.

<sup>67</sup> MACHADO, 2005, p. 81.

<sup>68</sup> A discussão sobre a validade científica da filologia ainda na época arrebanhava seus partidários, sobretudo aqueles que, como Wagner combatiam o saber instrumentalizado sobre a antiguidade. Conforme nos diz Emden, “é muitas vezes difícil distinguir entre o conhecimento clássico e um ‘filohelenismo’ estetizado”. (EMDEN, Ch. J., “*The invention of antiquity: Nietzsche on Classicism, Classicality and Classical tradition*” in BISHOP, P. (ed.), *Nietzsche and antiquity*, pp. 373.

se muito bem sem filologia. De quem fala Wagner? A quem diz respeito este “entre nós”? A resposta vem em seguida: os poetas e artistas, que, diferente dos filólogos servem às “Musas da arte” e não às “Musas da ciência”.

Neste ponto a tensão salta do plano implícito da polêmica e é explicitada: Wagner estabelece literalmente o antagonismo entre os filólogos servidores das “Musas da ciência” e os artistas servidores das “Musas da arte”, ou, em último sentido, entre ciência e arte. Ora, se as instituições de ensino alemães da época eram direcionadas por ideal de *Bildung* calcado no método científico da filologia, os artistas só poderiam sentir suas potencialidades peculiares sendo reprimidas, logo, para eles, passa-se muito bem, ou ainda poderíamos acrescentar, *só* se passa bem, sem a filologia.

Complementa Wagner:

Provavelmente, a um filólogo que resolvesse realizar tal empreitada aconteceria algo semelhante ao que está acontecendo agora com o senhor [Nietzsche], caro amigo, depois que decidi publicar seu tratado profundo sobre a proveniência da tragédia. Logo percebemos que se tratava de um filólogo *falando para nós*, e não exclusivamente para filólogos; por isso nosso coração começou a bater mais forte, e encontramos no livro um novo ânimo, algo que tínhamos perdido completamente na leitura dos tratados de filologia habituais, tão repletos de citações e destituídos de conteúdo [...]. (Grifo nosso)<sup>69</sup>

É fundamental notar que, em oposição a Wilamowitz-Möllendorf que criticou NT do ponto de vista da ciência filológica, é da perspectiva *do artista* que se posiciona Wagner, e por extensão Nietzsche e toda a gama de interlocutores que a eles se relacionam. Uma filologia que não fala a partir da perspectiva da ciência, senão da perspectiva da arte, eis o que suscitou o estranhamento e os ataques de Wilamowitz-Möllendorf em relação a NT, e o que, inversamente suscita em Wagner um novo ânimo, por compreender que “*se tratava de um filólogo falando para nós, e não exclusivamente para filólogos*”.

---

<sup>69</sup> MACHADO, 2005, p. 83.

Nem o filólogo Dr. Ulrich Wilamowitz-Möllendorf, nem os seus pares acostumados à “*realidade diurna comum*” da ciência poderiam compreender, ou melhor, *ouvir* a “*realidade mais elevada do mundo dos sonhos*”, pelo simples fato de que se trata de uma realidade artística, só acessível a “*místicos, homens trágicos*”. Aos olhos de Wagner e Nietzsche, o sério trabalho dos filólogos não poderia passar de “*uma posição secundária divertida, um tocar de guizos dispensável na gravidade da existência, e também na gravidade da ciência: um sonho de embriagado ou uma embriaguez de sonhador*”.

Frente a uma filologia científica, uma obra como NT só poderia mesmo soar como uma “filologia do futuro”, entretanto, para àqueles a quem realmente fala Nietzsche, os *artistas*, a filologia que a julga é que se trata de uma *Afterphilologie* (filologia do passado ou filologia retrógrada).

Um dado, entretanto, nos perturba o sossego: Nietzsche era *filólogo*. De formação clássica e ortodoxa semelhante à de Wilamowitz-Möllendorf (aliás, conhecido deste) o agora amigo de Wagner e dos artistas havia sido, segundo narram as biografias, um exímio aluno de filologia tanto em Pforta, onde também estudou o filólogo do panfleto, quanto em Leipzig, onde estudou com o ortodoxo filólogo F. Ritschl (1806-1876). Em seu currículo consta o apoio à várias causas filológicas da época, como a construção de *Sociedade Filológica de Leipzig*, além publicações na renomada revista de filologia greco-latina do *Rheinisches Museum*, contribuições para a *Revista Literária do Centro*, e inúmeras outras produções de caráter filológico<sup>70</sup> como os textos sobre

---

<sup>70</sup> Os trabalhos filológicos de Nietzsche são: História da coleção de provérbios de Teógnis (Das Rheinische Museum, vol. 22); Contribuições à crítica dos líricos gregos, I. A queixa de Dánaede Simônides (Das Rheinische Museum, vol. 23); De Laertii Diogenis Fontibus (Das Rheinische Museum, vol. 23 e 24); Contribuição ao conhecimento das fontes e à crítica de Diógenes Laércio – Escrito congratulatório do Pedagogium de Basiléia (Basileia, 1870); Certamen quod dicitur Homeri et Hesiodi e códice Florentino post H. Stephanum denuo de F. N. (Acta societatis philologie Lipsiensis, Ed. Fr. Ritschl, vol. 1); além disso, o tratado florentino sobre Homero e Hesíodo, seu gênero e sua competição (Das Rheinische Museum, vols. 25 e 28). Também é dele o “Índice” dos primeiros 24 volumes de Das

Theógnis, o Suidas, e Diógenes Laércio. A situação torna-se ainda mais curiosa se recordarmos que, além de todo este currículo filológico já consolidado, Nietzsche há pouco tinha se tornado catedrático de *filologia clássica* na Universidade da Basileia, cargo para o qual foi nomeado por indicação de Ritschl, que, por sua influência junto à Universidade de Leipzig, conseguiu que conferissem a Nietzsche, sem a necessidade de confecção de uma tese específica, tampouco de defesa pública<sup>71</sup>, o título de doutor de que ele carecia para assumir o cargo, ou seja, o jovem professor era uma das principais promessas *da filologia* da época, e por sua precocidade precisava,

[...] demonstrar aos seus colegas os filólogos, que aquela nomeação não havia sido uma arbitrariedade, nem um ato de nepotismo. Agora Nietzsche tem que escrever “um livro”: sua primeira obra. Um livro, que fosse qual fosse o seu tema, tinha que estar escrito olhando com o rabo de olho a seus colegas<sup>72</sup>.

Conforme comenta Pascual, esperava-se que Nietzsche inaugura-se sua carreira docente com uma obra de filologia que no exagero da seriedade e do rigor liquidasse por definitivo qualquer suspeita a respeito de sua precoce indicação, porém, como mostramos no decorrer de todo este capítulo, a recepção de *O Nascimento da tragédia* ao invés de suscitar o respeito dos filólogos suscitou sua ira, e, inesperadamente, a adesão por parte dos artistas.

A circunscrição que envolve esta complexa recepção é capaz de nos relevar elementos demasiado importantes, tanto sobre a estrutura peculiar da obra quando sobre o contexto que a recebeu. Em todo este primeiro movimento de nossa especulação

---

Rheinische Museum (1842-1869), que compôs segundo as disposições de Ritschl. Cf. SALOMÈ, Lou Andréas. *Nietzsche em suas obras*. Trad. José Carlos Martins Barbosa. São Paulo: Brasiliense, 1992, p. 139.

<sup>71</sup> *Em 19 de abril de 1869 chega F. Nietzsche a Basileia. Tem vinte e quatro anos e acaba de ser nomeado catedrático de filologia clássica naquela Universidade. Como é bem sabido, esta nomeação foi, na academicamente rigorosa Alemanha, algo surpreendente. [...] De um golpe, e como por arte de magia, parece Nietzsche haver alcançado tudo o que podia esperar alcançar em uma carreira docente universitária* (Tradução nossa). PASCUAL, Andrés Sanchez. Introducción. In: NIETZSCHE, F. *El nacimiento de la tragedia: o Grécia y El pessimismo*. Buenos Aires: Alianza Editorial, 2007, p. 10.

<sup>72</sup> PASCUAL, Andrés Sanchez. Introducción. In: NIETZSCHE, F. *El nacimiento de la tragedia: o Grécia y El pessimismo*. Buenos Aires: Alianza Editorial, 2007, p. 10.

debruçamo-nos sobre o contexto da recepção, devidamente representado por Wilamowitz-Möllendorf e sua filologia de inclinação científica e iluminista.

Cabe-nos agora colocar um ponto de interrogação a respeito desta “nova filologia”, afinal, a crítica de Wilamowitz-Möllendorf, do ponto de vista da filologia científica é criteriosamente fundamentada, portanto, válida! Sendo assim, se julgarmos Nietzsche e NT por este prisma seremos obrigados a concordar com o convite à descida da cátedra e à tomada do tirso. Ocorre que, como nos indicou Wagner (embora fosse este o esperado) não era aos filólogos e à filologia científica a quem Nietzsche e NT queria falar, senão aos artistas. Nossa meta passa a ser então questionar a configuração desta “filologia do futuro”, seus alicerces, motivos, objetivos, procedimentos, e até mesmo colocar um ponto de interrogação sobre sua própria nomenclatura, afinal, esta *Zukunftsphilologie* pode ser considerada ainda como filologia?

#### **4 Onde cessa a filologia começa a filosofia!**

A mudança inesperada para a Suíça traz uma nova realidade a Nietzsche. Ao assumir a cátedra de Filologia Clássica na Universidade da Basileia o ambiente acadêmico e social em que passará a viver definirá drasticamente não só o seu trajeto intelectual como pessoal. Sua vida pública, sempre aberta a interlocutores diferenciados, lhe fará enxergar a dimensão e as repercussões de seus pensamentos e posturas, ao passo que sua vida acadêmica lhe colocará constantemente frente a questões variadas sobre a função, a eficiência e a inclinação das instituições educativas, sobre a figura do Estado no desenvolvimento da *Bildung*, o papel do intelectual etc. Ademais, Nietzsche entrará em contato com diversos interlocutores que colaborarão diretamente para sua

filosofia, como o caso mais expressivo do compositor Richard Wagner, mas também do historiador Jacob Burckhardt e outros.

Em meio a todo um específico e sugestivo cenário, Nietzsche ainda tinha a tarefa, que possibilitou tudo isso, de lecionar filologia clássica numa conservadora universidade suíça. Talvez um dado que nos ajude a aproximar um pouco mais das obrigações de Nietzsche seja um levantamento dos conteúdos ministrados por ele na universidade, qual sejam:

Semestre de inverno de 1870-1871: História da epopéia grega; Métrica grega; Hesíodo - *Os trabalhos e os Dias*; Quintiliano - Livro I; Cícero - *Acadêmica*.

Semestre de verão de 1871: Introdução ao estudo da filologia clássica; Quintiliano - Livro I; Sófocles - *Édipo Rei*; Hesíodo - *Os trabalhos e os Dias*.

Semestre de inverno 1871-1872: Introdução o estudo dos diálogos platônicos; *Dialogus De oratoribus*; Epigrafia latina; Hesíodo<sup>73</sup>.

Examinando superficialmente as ementas das disciplinas oferecidas pelo jovem professor entre 1870 e 1872, seria de supor que seu trabalho enquanto catedrático de filologia clássica seguia o curso normal e esperado, porém, este dado não nos dá a real dimensão do que na verdade acontecia. A relação de Nietzsche com a filologia desde o início de seus estudos sempre foi conturbada, pois ao mesmo tempo em que através de seus conteúdos ela lhe conduzia aos limites recônditos do mundo antigo, seu método lhe afastava dele ao propor uma investigação meramente factual, formal, calculista, que desconsidera os elementos que excedem a compreensão e o mapeamento lógico. Essa tensão gerada pela “forma” e “conteúdo”, ou ainda, pelo escopo e método da filologia lhe fazia questionar seus fundamentos, métodos, objetivos, mesmo porque, por ainda se tratar de uma ciência recente, a filologia não possuía um direcionamento claro, de forma que toda uma série de atividades e procedimentos demasiado distintos e por vezes excludentes eram classificados como “filologia”.

---

<sup>73</sup> SAUTET; BOUSSIGNAC, S.D., p. 39.

O que é filologia? O que garante sua validade científica? Quais são os métodos adequados? Qual é o seu objetivo? Perguntas como estas inquietavam o jovem professor que se via ocupado em lecionar e defender uma ciência, se é que é ciência, muitas vezes contraditória, ineficiente, e que, no caso mais grave, mostrava-se pouco eficiente para conduzir uma autêntica *Bildung*. Responder a estas perguntas do ponto de vista nietzscheano não é uma tarefa fácil, entretanto, um texto estratégico pode nos fornecer os primeiros passos. Falamos do discurso de posse (*Antrittsrede*) de Nietzsche na Basileia, de 28 de maio de 1869, intitulado *Homer und die klassische Philologie*.

A primeira oportunidade que teve Nietzsche para apresentar suas credenciais como filólogo frente à cidade que ia lhe acolher durante quase dez anos, Basileia, e frente ao seu público, ofereceu a aula inaugural ministrada na sala do museu da Basileia, insolitamente abarrotada de gente, em 28 de maio de 1869. *Homero e a filologia clássica* era o título e o tema que havia eleito Nietzsche para inaugurar a posse na cátedra de Filologia Clássica na Universidade da Basileia. [...]

No seu auditório encontravam-se Vischer, Heusler, Merian e, como testemunho excepcional, Jacob Burckhardt, cujas aulas assistiria posteriormente Nietzsche e o que melhor sintonizava com suas teses. A importância deste discurso é fascinante.<sup>74</sup>

Como narra Guérvos, a aula inaugural de Nietzsche na Basileia, além de todo o ambiente, da platéia e das expectativas que ela envolvia, tem um importância “fascinante”; o jovem filólogo prometido de Ritschl teria a primeira oportunidade de “apresentar suas credenciais”, ou seja, de expor sua carta de intenções enquanto intelectual. Ainda que, do ponto de vista teórico da obra este discurso não traga contribuições tão expressivas, do ponto de vista de sua importância para a demarcação simbólica da figura de Nietzsche ele é fundamental.

O tema eleito por Nietzsche é uma questão filológica clássica, até mesmo de praxe, a chamada “questão homérica”, que, em suma, questiona a autoria e unidade dos textos atribuídos ao poeta grego Homero<sup>75</sup>. Um leitor mal informado poderia crer que o

---

<sup>74</sup> GUERVÓS, 2007, p. 36.

<sup>75</sup> Sobre a questão homérica cf. *A questão Homérica*. In: HOMERO. *Ilíada*. Trad. Carlos Alberto Nunes. Rio de Janeiro: Ediouro, 2004. (pp. 7-57).

intuito de Nietzsche ao suscitar este problema em seu discurso de posse era apenas o de cumprir um procedimento corriqueiro, sem significado para o seu programa teórico, porém, estaria enganado, afinal, como comenta o próprio filósofo em uma carta a Rohde: “*Utilizo a oportunidade dos discursos públicos para construir pequenas partes do sistema tal como fiz, por exemplo, no meu discurso de posse...*”<sup>76</sup>.

Antes de avançar para o texto, vale uma nota rápida sobre como Nietzsche se propõe abordar a questão homérica. Tradicionalmente no ramo da filologia esta questão era abordada através de uma análise documental dos textos atribuídos a Homero, em que se investigava a coesão lingüística e estilística dos textos, usando para isso de uma complexa reconstituição léxica e histórica, ou seja, estudava-se Homero objetivamente a partir de suas supostas obras. Nietzsche, contrariando a metodologia ortodoxa, propõe-se a investigar a *personalidade* de Homero,

Ouve-se agora por toda parte a afirmação enfática de que a questão da personalidade de Homero, no fundo, não mais seria oportuna e ficaria totalmente fora da efetiva “questão homérica”. Ora, certamente é lícito conceder que para um dado espaço de tempo, como por exemplo para o momento atual da nossa filologia, o centro da questão mencionada possa se distanciar um pouco do problema da personalidade: precisamente em nossos dias realiza-se o experimento acuradíssimo de reconstruir os poemas homéricos sem o auxílio explícito da personalidade [do autor], como [se fossem] a obra de muitas pessoas. Porém, se com razão se encontra o centro de uma questão científica no lugar de onde se derramou todo o caudal de novas intuições, portanto, no ponto em que a pesquisa científica individual se toca com a vida total da ciência e da cultura, se, portanto, se caracteriza o centro segundo uma determinação valorativa de cunho histórico-cultural, então no campo das investigações relativas a Homero também devemos nos ater à questão da personalidade, na medida em que constitui o cerne verdadeiramente frutífero de um ciclo total de questões.<sup>77</sup>

Nietzsche mostra-se desde o início contrário ao método filológico ortodoxo, e lança mão de uma abordagem personalista<sup>78</sup> em detrimento de um “experimento

---

<sup>76</sup> KSB, 7 de outubro de 1769.

<sup>77</sup> HFC, p. 12.

<sup>78</sup> O objetivo de escrever uma história da antiguidade Contra os partidários de uma objetividade obsessivamente perseguida pelos meios da história e da racionalização, uma outra corrente de filólogos, representados pela escola de Leipzig, pretendia encontrar na atividade científica um espaço legítimo para a personalidade do pesquisador. Neste sentido comenta Lemos: Ao materialismo de Jahn, Ritschl respondia, portanto, com uma metafísica do gênio, ou antes, do erudito, certamente mais sutil e restrita que a de Nietzsche, mas profundamente consolidada a partir da exigência ética de um rigoroso ascetismo

acuradíssimo”. As razões deste procedimento são abordadas com maior clareza num opúsculo de 1873, intitulado *Die Philosophie im tragischen Zeitalter der Griechen*, onde Nietzsche explica:

[...] de cada sistema quero apenas extrair o fragmento de *personalidade* que contém e que pertence ao elemento irrefutável e indiscutível que a história deve guardar: é um começo para reencontrar e recriar essas naturezas através de comparações. É também a tentativa de deixar soar de novo a polifonia da alma grega. A tarefa consiste em trazer à luz o que devemos amar e venerar sempre e que não nos pode ser roubado por nenhum conhecimento posterior: o grande homem.

Os resultados e métodos - objetivos - propostos pela filologia ortodoxa desconsideram o “fragmento de personalidade” (*Verstummen des Persönliche*) implícito nos textos, e por isso mostram-se distantes da tarefa nietzscheana de trazer à luz o “grande homem” (*grosse Mensch*). Compreenderemos melhor este procedimento ao abordar o método estético da filologia no final deste capítulo; por ora, basta saber que Nietzsche quer afastar-se dos métodos filológicos habituais.

A abordagem da questão homérica guarda um interesse estratégico, pois através dela o jovem professor irá questionar o próprio estatuto da filologia enquanto ciência, o que lhe permitirá também um exercício filosófico sobre a questão, algo que podemos notar logo nas primeiras palavras:

Sobre a filologia clássica não há em nossos dias uma opinião uniforme e clara que possa ser reconhecida publicamente. Isso se faz sentir tanto nos círculos eruditos como em meio aos mais jovens daquela ciência mesma. A causa [disso] reside em seu caráter multifacetado, na falta de unidade conceitual, no estado inorgânico de agregação das diversas atividades científicas que estão coligadas apenas pelo nome “filologia”. Numa palavra: deve-se confessar honestamente que a filologia é de certo modo emprestada de outras ciências e fermentada como uma poção mágica a partir de sucos, metais e ossos dos mais estranhos; e inclusive que ela ainda resguarda em si

---

a que todo aspirante a filólogo deveria se submeter e do qual, por isso mesmo, toda sua atividade teórica deveria ser um atestado. Essa tradição subjetivista da filologia era, na verdade, tão recente quanto a da *Sach-philologie*, e se esta última havia herdado de Wincklemann, e depois de Wolf, o interesse por uma abordagem científica da antiguidade, aquela tentava conjugar essa mesma exigência ao *Lebenshorizont* que Herder havia estabelecido como divisa em seus primeiros textos. Com isso não era absolutamente estranho aos eruditos em geral e aos professores de filologia em particular o posicionamento de Gottfried Bernhardt, aluno de Wolf, professor de filologia em Berlin e em seguida em Halle, que Nietzsche conhecia bastante bem. BRITO, 2008, pp. 148-181.

um elemento artístico imperativo no terreno estético e ético, o qual está em duvidoso conflito com sua gesticulação puramente científica.<sup>79</sup>

A primeira denúncia de Nietzsche recai sobre a identidade científica da filologia, pois como ele mesmo coloca, a filologia na segunda metade do século XIX encontrava-se longe de possuir uma orientação clara e uniforme sobre sua própria constituição, sobretudo por seu caráter multifacetado que englobava inadvertidamente uma série de procedimentos, sem, contudo, possuir uma orientação precisa. Nietzsche conclui que “*deve-se confessar honestamente que a filologia é de certo modo emprestada de outras ciências*”, ou seja, a filologia não possuía uma identidade científica, estando à mercê de toda a sorte de métodos, procedimentos e categorias de diversas outras ciências<sup>80</sup>.

Ocorre que, malgrado sua precária constituição metodológica, a filologia carregava a urgente missão de conduzir a *Bildung* em prol da transformação dos valores e do referencial cultural, a Antigüidade, que a Alemanha carecia para o seu processo de formação da identidade nacional. Ou seja, a questão extrapola os limites educativos e culturais e alcança a esfera política, econômica, social, uma vez que toda a constituição da Alemanha enquanto nação passava a depender em muito da *Bildung*, e esta se via inundada pela filologia.

São os métodos filológicos adequados para a regência da *Bildung*? São os métodos filológicos eficientes para a constituição autêntica e peculiar de uma *Bildung* alemã? Que tipo de *Bildung* a metodologia filológica promove? Por extensão, que tipo de homem, de existência, de *vida*, motiva e é motivada pelo método filológico? Em primeiro lugar, de acordo com a denúncia de Nietzsche, sequer podemos falar em uma

---

<sup>79</sup> HFC, p. 175.

<sup>80</sup> É importante lembrar que não apenas a filologia encontrava-se nesta situação. O século XIX é um momento de emancipação no que se refere às ciências de forma geral, que a partir de uma reflexão criteriosa sobre seus campos de atuação e metodologia, começavam a relegar para si uma constituição própria, independente da filosofia. A filologia também se encontrava neste momento, pois como já aludimos neste capítulo seu estabelecimento como disciplina científica deu-se no mesmo séc. XIX pelo empreendimento de F. August Wolf.

“metodologia filológica” específica, pois a filologia até então não passava de um aglomerado de procedimentos e técnicas. Ainda que não fossem suficientes para compor a unidade metodológica da filologia, os procedimentos e métodos se mostravam, como acusa Wagner, inadequados e ineficientes frente à tarefa de desenvolver uma *Bildung* num sentido de formação cultural integral, uma vez que promovia basicamente uma potencialidade humana, a razão, sem a qual os artistas e poetas, que são as referências do discurso de Nietzsche, passam muito bem sem.

O descontentamento de Nietzsche pela filologia começa portanto por uma crítica da filologia profissional, da sua atitude de investigação positiva e ‘objetiva’ do antigo, e torna-se assim: a) a crítica do mundo que configura a própria relação com o antigo sob esta forma, fechando-se a toda a penetração do modelo clássico; b) crítica das maneiras como a imagem do antigo foi transmitida a este mundo, reduzindo-se afinal a esse nível.<sup>81</sup>

Colocar em xeque o estatuto da filologia e dos estabelecimentos de ensino neste momento significava, portanto, denunciar o próprio processo de institucionalização e cientização da modernidade européia, que, aos olhos do jovem Nietzsche, que de acordo com Wagner “falava para artistas”, parecia cada vez mais se afastar de uma experiência genuína da cultura grega, única possibilidade, para a constituição de uma identidade alemã. O mundo grego, tido como referencial cultural para a constituição da Alemanha<sup>82</sup> que almejava emancipar-se da herança francesa de inclinação romana, estava sendo inadequadamente interpretado devido a uma metodologia filológica estéril.

Pensando neste antagonismo da filologia Nietzsche criará os personagens antagônicos do *Poet-Philolog* (poeta-filólogo) e do *objektive-kastrierte Philolog*

---

<sup>81</sup> VATTIMO, 1990, p. 15.

<sup>82</sup> Sob esse aspecto, a importância de Herder é fundamental para toda uma tradição de eruditos alemães que tentou ver no grego o duplo do espírito alemão – tradição que indiscutivelmente inclui Nietzsche. Certas passagens de Herder parecem ilustrar precisamente a insatisfação que aquele expressou tão amplamente, tanto em seus textos quanto em suas aulas de filologia: “A língua alemã, por exemplo, inquestionavelmente, perdeu muito de sua flexibilidade intrínseca, de seu desenho [Zeichnung] preciso na flexão das palavras, e ainda mais daquele som vivo [lebendigen Schall] que tinha antigamente, no mais favorável clima [Himmelsstrichen]. Antes, era uma irmã próxima da língua grega, agora, quão longe desta ela se formou [gebildet]!”. Winckelmann e Herder representaram, assim, as primeiras tentativas de uma leitura dos gregos naquilo que os fazia, ao mesmo tempo, únicos e familiares. BRITO, 2008, p. 148-181.

(filólogo objetivo-castrado), já reconhecíveis em seu sentido pela própria nomenclatura, mas que podemos complementar. Enquanto o primeiro termo quer representar o autêntico “sabedor” (sábio, que saboreia) da Antigüidade, aquele que se debruça sobre ela em todo seu encantamento e mistério, aos moldes do classicismo de Herder, Schiller, Goethe, Winckelmann etc., o segundo representa o erudito do historicismo, com seus métodos científicos desveladores, ao molde de Wilamowitz-Möllendorf, ou, como prefere Nietzsche, o *Bildungsphilister*<sup>83</sup> (filisteu da cultura).

Mais uma vez não está apenas em evidência um texto, um problema ou uma ciência, mas uma tensão muito maior que envolve diferentes tendências. O passo seguinte do texto de Nietzsche traz uma definição de filologia, que nos será de grande valia:

A filologia é tanto um pouco de história quanto um pouco de ciência natural e de estética: história, na medida em que quer compreender as manifestações de determinadas nações em quadros sempre novos, a lei imperante na fugacidade dos fenômenos; ciência natural, enquanto pretende indagar o instinto mais profundo do ser humano, o instinto lingüístico; e finalmente, estética, porque a partir de uma série de antiguidades erige a chamada Antigüidade “clássica”, com a pretensão e o propósito de desenterrar dos escombros um mundo ideal e confrontar à atualidade o espelho do clássico e eternamente exemplar<sup>84</sup>.

Com esta definição podemos dar um avanço significativo em prol do reconhecimento da constituição da “filologia do futuro”. Nietzsche propõe uma estratégica definição de filologia que articula três grandes perspectivas: história, ciência natural e estética. Diz ele que a filologia é (i) história, uma vez que se concentra em compreender “quadros” históricos específicos e formular a partir deles certas regras para além da natureza temerária dos fenômenos, porém inclui ainda que ela também é

---

<sup>83</sup> "O termo filisteu usa-se vulgarmente entre os estudantes e designa, num sentido muito lato, mas muito usual, os que são o contrário do artista, do amigo das Musas, do homem verdadeiramente culto. NIETZSCHE, F.W. *Considerações intempestivas II*: da utilidade e dos inconvenientes da história para a vida. Trad. de Lemos de Azevedo. Lisboa: Presença; São Paulo: Martins Fontes, 1976. pp. 13-14.

<sup>84</sup> Sie ist ebensowohl ein Stück Geschichte als ein Stück Naturwissenschaft als ein Stück Ästhetik: Geschichte, insofern sie die Kundgebungen bestimmter Volksindividualitäten in immer neuen Bildern, das waltende Gesetz in der Flucht der Erscheinungen begreifen will; Naturwissenschaft, soweit sie den tiefsten Instinkt des Menschen, den Sprachinstinkt, zu ergründen trachtet; Ästhetik endlich, weil sie aus der Reihe von Altertümern heraus das sogenannte “klassische” Altertum aufstellt, mit dem Anspruche und der Absicht, eine verschüttete ideale Welt herauszugraben und der Gegenwart den Spiegel des Klassischen und Ewiggültigen entgegenzuhalten. HFC, p. 176.

(ii) ciência natural, na medida em que ocupa-se do instinto lingüístico (*Sprachinstinkt*), prontamente definido por Nietzsche como o mais profundo instinto humano, e por fim (iii) *estética*, pois traz a tona antigos *ideais* que servem de paradigma para a atualidade.

Estas três perspectivas sobre as quais Nietzsche assentará sua nova filologia estão intimamente ligadas e contemplam todo o processo criativo da cultura. Através da análise pontual de cada uma destas três perspectivas tentaremos demonstrar como elas abordam este processo, criando uma espécie de “filologia completa”. Nossa hipótese é de que a história se ocupará com o *produto*, a ciência natural com a *premissa* e, por fim, a estética com o *processo*<sup>85</sup> - da cultura.

A primeira definição da filologia como história parece não suscitar maiores problemas, afinal, filologia ao molde clássico, vale dizer, a mesma que foi ensinada a Nietzsche em Leipzig por Ritschl e a Wilamowitz-Möllendorf em Bonn por Otto Jahn era sinônimo de historicismo<sup>86</sup>:

Esta perspectiva, somente, seria capaz de expor, de trazer à luz o sentido mesmo do historicismo que vigia nos meios acadêmicos no final do século XIX, pois então a história tinha se radicalizado a ponto de pretender ser o sentido mais fundamental de toda realidade e considerava que todo real, além de ser condicionado pela vigência do devir em seu nível de natureza, era condicionado, no seu conhecimento e acesso ao homem, pelas condições históricas da própria humanidade que o conhecia. Toda realização humana era relativizada pelo devir constante das circunstâncias históricas que a condicionavam e nas quais somente tinham um sentido. Em cada época histórica o homem teria uma ilusão de absoluto que o faria agir apaixonadamente, mas que, se vista em sua contingência, em sua limitação e relatividade de época, assumia a mesma consistência ilusória de uma alucinação passageira. O homem só poderia engajar-se na tensão criativa de suas consecuições pelo fato de não enxergar a relatividade histórica da sua realização: toda vida humana, todo projeto humano, nada mais seriam do que uma miragem em constante devir no curso incessante da história. Neste contexto, a vida não merece nenhum engajamento, e as realizações humanas são dignas apenas de serem contempladas pelo curioso erudito historicista, que passeia por entre elas como por entre as peças de um museu, as

---

<sup>85</sup> Utilizamos os termos produto e premissa aqui como forma de frisar a existência de um movimento de criação da cultura, que parte da *premissa*, avançando pelo *processo* e chegando ao *produto*. Estamos conscientes da possível arbitrariedade destes termos lógicos, entretanto, pela natureza do trabalho, não temos como fugir deles.

<sup>86</sup> Várias tendências e metodologias recebem, desde os tempos antigos, a denominação de historicismo, entretanto, o historicismo em questão aqui é aquele que se desenvolveu no cenário europeu no séc. XVIII e que possui na Alemanha uma larga adesão e desenvolvimento, sobretudo pela difusão da obra de G. W. F. Hegel (1770-1831). Vale lembrar que este é um dos principais conceitos que Wilamowitz-Möllendorf destaca em seu panfleto como forma de criticar Nietzsche.

classificando, conhecendo e decompondo em suas causas ocasionais e sempre relativas.<sup>87</sup>

Nos termos como propunha o historicismo, há um processo de neutralização da vida, de distanciamento da vida, uma verdadeira “desvitalização” em prol de certa objetividade e imparcialidade científica. No historicismo o homem precisa se desvencilhar do fluxo histórico, sua relação com a história deve ser meramente teórica, contemplativa, para que não corra o risco da parcialidade no critério científico, ou seja, ele não *faz* história, no sentido de que não partilha dela, não a experiência, vivência, mas antes neutraliza todas as suas realizações no relativismo histórico.

Ora, o sentido de história fomentado por Nietzsche é radicalmente oposto a este do historicismo da clássica filologia, por isso, é preciso compreender que se ele ainda mantém a definição da filologia como história, não é na história do historicismo que ele está pensando, mas o que ele almeja é inaugurar um *novo* sentido de história.

Assunto da segunda das *Unzeitgemässe Betrachtungen*, o texto intitulado *Vom Nutzen und Nachteil der Historie für das Leben* de 1874 (Das vantagens e desvantagens da história para a vida) trará a tona todo o universo envolvido nesta grande polêmica. Nesta extemporânea Nietzsche se ocupará não apenas em discutir questões pontuais do antigo e do novo modo de pensar a história, mas também de revelar suas “vantagens” (*Nutzen*) e “desvantagens” (*Nachteil*) para a vida (*Für das Leben*)<sup>88</sup>, perspectiva que possui um interesse bastante peculiar.

Enquanto no historicismo a história é avaliada pela perspectiva da ciência e seus métodos, em Nietzsche a história é julgada a partir de suas “vantagens e “desvantagens”

---

<sup>87</sup> FERNANDES, Marcos Sinésio Pereira. *O Nascimento da Tragédia a partir da Segunda consideração intempestiva de Nietzsche: a inauguração de um novo sentido de história*. Revista Trágica - 1º semestre de 2008 - nº1 pp. 61-74 ISSN 1982-5870 61.

<sup>88</sup> Queremos com esta asserção sinalizar para a perspectiva em que toda a obra de Nietzsche é construída: a vida. Este assunto será tratado com a devida atenção posteriormente quando expormos o programa geral de NT.

para a *vida*, portanto, seu interesse não recai sobre o âmbito teórico do problema, cuja única meta é a do progresso formal do conhecimento, mas sobre o elemento vital que o envolve. Explica Nietzsche:

A história pensada como ciência pura e tornada soberana seria uma espécie de encerramento e balanço da vida para a humanidade. A cultura histórica, pelo contrário, só é algo salutar e que promete futuro em decorrência de um poderoso e novo fluxo de vida, por exemplo, de uma civilização vindo a ser, portanto somente quando é dominada e conduzida por uma força superior e não é ela mesma que domina e conduz.<sup>89</sup>

Ao investigar a história pela perspectiva da vida, Nietzsche será capaz de diferenciar três diferentes tipologias, a monumental, a antiquária e a crítica: (i) a história monumental teria a *“função vital de deixar exemplos precursores que estimulassem a consolassem os agentes criativos da história humana”*, (ii) já a história antiquária teria como função *“guardar a tradição para que esta atravesse os períodos criativos e possa ser legada um dia ao gênio que ira revitalizá-la”*, por fim (iii) a história crítica *“faz-se necessária justamente para que o devir da cultura se desvencilhe de todo o passado da tradição, de todo exagero conservador da história antiquário – entenda-se – para liberá-la de novo para a vida”*<sup>90</sup>.

A equação das tipologias históricas nos permite compreender o processo interno de desenvolvimento da cultura, sua formação, configuração, para aludir mais uma vez à *Bildung*:

Desta maneira, através dos três tipos de história, podemos entrever as fases do devir da vida da cultura. Em primeiro lugar há a conquista da cultura, o momento criador, inaugurador da cultura humana. Em seguida, há a necessidade de transmitir a cultura às gerações vindouras, para que elas desfrutem do já conquistado e para que partam, em suas conquistas, do patamar legado pelas gerações passadas. Nessa transmissão, porém, cumpre legar também o bem mais precioso dos seus ancestrais: o vigor aventureiro que os fez lançarem-se na conquista, e que conferiu a sua nobreza, a qualidade de primeiros, de precursores. Aqui vemos os dois tipos de história imbricados: a história antiquário, que se incumbe de preservar a tradição, e a história monumental, que se incumbe de, sobretudo, promover a conquista. Mas na passagem da herança da tradição para a conquista da nova época da cultura mora um perigo: a da geração herdeira permanecer apenas herdeira

<sup>89</sup> NIETZSCHE, 1973, p. 68. (Os pensadores)

<sup>90</sup> FERNANDES, 2008, pp. 61-71.

do conquistado e viver apenas às expensas deste. Essa situação de degenerescência do vigor cultural, que tende a avaliar a história antiquário acima de toda outra hegemonia na cultura, reclama uma outra disposição histórica: a história crítica, que se incumbem de demolir os ídolos adorados pela história antiquário, abrindo caminho para a ressurreição da história monumental como promotora da vida da cultura<sup>91</sup>.

Estimular, transmitir e avaliar: são estas as funções da história pensadas por Nietzsche, e que têm como ponto de partida e chegada a vida. A história está a serviço da vida, ela atua como um meio de estímulo, transmissão e avaliação, portanto, ela encontra-se necessariamente inserida na vida, e não fora dela como entende o historicismo: “*Detesto todo aquilo que unicamente me instrui, porém, sem acrescentar ou vivificar de imediato minha atividade*”, cita Nietzsche a frase de Goethe já no prefácio do texto.

Enquanto na compreensão historicista o homem encontra-se cindido do fluxo histórico vital, na perspectiva nietzscheana ele está plenamente inserido nela, na medida em que produz, transmite e avalia a história tendo como único critério a vida. É isto o que Nietzsche quer dizer com a máxima que, a nosso ver, sintetiza o texto: “*virar a história contra si mesma*”.

A história, na medida em que está a serviço da vida, está a serviço de uma potência a-histórica e por isso nunca, nessa subordinação, poderá e deverá tornar-se ciência pura, como, digamos, a matemática. Mas a questão: até que grau a vida precisa em geral do serviço da história, é uma das questões e cuidados mais altos no tocante à saúde de um homem, de um povo, de uma civilização. Pois, no caso de uma certa desmedida de história, a vida desmorona e degenera, e por fim, com essa degeneração, degenera também a própria história.<sup>92</sup>

Uma vez que a Alemanha almejava constituir sua identidade nacional a partir de uma experiência genuína da cultura grega, esta só seria possível se ela se servisse de métodos eficientes, sobretudo no que se refere a história. Os métodos propostos por Wilamowitz-Möllendorf e a filologia clássica de sua época eram capazes de produzir

---

<sup>91</sup> FERNANDES, 2008, p. 72.

<sup>92</sup> NIETZSCHE, 1973, p. 68. (Os pensadores)

apenas uma *experiência teórica* da Grécia, algo que se revelava insuficiente para a grandeza do projeto. O conflito de Nietzsche e Wagner contra este historicismo insere-se nestes termos, pois para eles uma experiência realmente genuína e transfiguradora do mundo helênico só será possível se, pelo contrário, a experiência teórica for substituída por uma *experiência artística*. Wagner e Nietzsche situam-se aqui no círculo de pensadores envolvidos no movimento de “nostalgia da Grécia” que orientados por Winckelmann estabeleciam a “imitação” da cultura grega como forma de construção da cultura alemã – guardadas as devidas diferenças. Imitação neste contexto não significa o sentido corriqueiro do termo enquanto cópia, reprodução, mas antes quer indicar que o alemão deve tomar como modelo a cultura grega antiga para (re)criar, aos moldes de uma história monumental, sua identidade cultural, pois:

A nossa natureza não criará, facilmente um corpo tão perfeito como o de Antínoos Admirandus, e a idéia não pode conceber nada que seja superior às proporções mais que humanas de uma bela divindade como o Apolo do Vaticano: o que a natureza, o espírito e a arte tem sido capaz de produzir, aí está diante dos olhos<sup>93</sup>.

O reajuste na idéia geral de história é a primeira grande “virada” da filologia do futuro, uma vez que toda a filologia ortodoxa articulava-se sob o viés da historiografia clássica. Nietzsche, porém, não se dá por satisfeito e soma a esta grande revisão ainda outras duas dimensões, como vimos, da ciência natural e da estética; esta soma inaugurará um precedente suntuoso.

É difícil saber ao certo o que Nietzsche entendia por esta tríplice constituição, mesmo porque no texto em que ele a expõe, sua conferência de posse na Suíça, não havia tempo para uma abordagem mais cuidadosa, e, pelo que verificamos, esta definição não é retomada em textos subsequentes, o que nos força a uma interpretação menos pautada no texto e mais na coerência do programa da juventude.

---

<sup>93</sup> WINCKELMANN, 1975, p. 48.

Ao definir a filologia também como uma ciência natural, por ela ocupar-se do instinto lingüístico (*Sprachinstinkt*), acreditamos que o propósito de Nietzsche é estender o seu campo de investigação ao domínio das forças responsáveis pela criação da cultura. Isto significa que mais do que reconhecer e “mapear historicamente” uma determinada cultura, a filologia deverá, enquanto ciência natural, examinar *quais* os impulsos lingüísticos a conceberam<sup>94</sup>. Vale nos estendermos ainda um pouco sobre esta definição, pois ela traz implícito um dado decisivo para o andamento e compreensão deste trabalho.

Como é possível notar pela definição, vale recobrar “[filologia é] *ciência natural, enquanto pretende indagar o instinto mais profundo do ser humano, o instinto lingüístico;* <sup>95</sup>”, Nietzsche estabelece que a filologia é também ciência natural, porém, esta é aqui entendida num sentido bastante específico. Sabemos que Nietzsche nos anos de sua juventude interessou-se pelo estudo das ciências naturais (*Naturwissenschaften*), algo que prenuncia uma descrença em relação à filologia clássica, porém, este distanciamento também sinaliza para a necessidade de se estabelecer uma reflexão sobre as “potencialidades” humanas responsáveis pela criação da cultura, que sem hesitar o jovem Nietzsche definirá como sendo de natureza impulsiva (*Trieb*)<sup>96</sup>, e, além disso, lingüística.

Transparece aqui uma concepção que será comum a toda juventude do pensador, que define o impulso lingüístico como o mais profundo do ser humano, estabelecendo

---

<sup>94</sup> Transparece nesta articulação entre filologia e ciência natural a relação entre linguagem e criação que será um dos principais eixos da reflexão do jovem Nietzsche. Esta relação é desenvolvida em inúmeros textos e *Nachlass*, dois quais vale destacar um de 1873 intitulado *Über Wahrheit und Lüge im aussermoralischen Sinne*. Trataremos desta relação no capítulo seguinte.

<sup>95</sup> Sie ist ebensowohl ein Stück Geschichte als ein Stück Naturwissenschaft als ein Stück Ästhetik: Geschichte, insofern sie die Kundgebungen bestimmter Volksindividualitäten in immer neuen Bildern, das waltende Gesetz in der Flucht der Erscheinungen begreifen will; Naturwissenschaft, soweit sie den tiefsten Instinkt des Menschen, den Sprachinstinkt, zu ergründen trachtet; Ästhetik endlich, weil sie aus der Reihe von Altertümern heraus das sogenannte “klassische” Altertum aufstellt, mit dem Anspruche und der Absicht, eine verschüttete ideale Welt herauszugraben und der Gegenwart den Spiegel des Klassischen und Ewiggültigen entgegenzuhalten. HFC, p. 176.

<sup>96</sup> Vale aqui o a menção ao nome de Schopenhauer, principal influência filosófica desta época.

uma conexão indissociável entre cultura, instinto e linguagem. O objeto de investigação da filologia, antes restrito apenas ao *produto* da criação, ao “patrimônio cultural”, agora deve ocupar-se também com o impulso que está na raiz desta criação, com a sua *premissa*, com as forças que estão em jogo na concepção de uma cultura; para além do “patrimônio cultural” de um povo, a filologia deve dar conta também dos elementos que intimamente constituem este patrimônio; destes se ocupa a perspectiva da ciência natural.

Somadas a perspectiva da história e da ciência natural já possuímos dois terços da nova filologia que se ocupará com todo o processo criativo da cultura. Ao operar as modificações na estrutura da filologia através da revisão da idéia de história e da inserção da ciência natural, podemos dizer que Nietzsche consegue expandir seus horizontes de investigação, seu objeto de análise, estabelecendo um referencial amplo sobre “O que?” deveria ser investigado pela filologia. Ou seja, na estrutura da nova filologia proposta por Nietzsche, a história e a ciência natural contemplam, grosso modo, o registro do *conteúdo*. Resta, porém, contemplar ainda o “Como?” a filologia deve orientar-se, os modos de investigação, a maneira de receber, processar e produzir o objeto de análise, o processo – numa palavra: o *método*.

Neste sentido nos afinamos com a crítica de Copleston:

O Alemão tem o conteúdo – um montão enorme de conhecimentos – pedras que ocasionalmente chocalham dentro do seu corpo – mas não tem a forma, desde que não há nada externamente que corresponda ao conteúdo de tais conhecimentos.<sup>97</sup>

Ainda que os alemães possam ser ricos em relação ao conteúdo, algo que pode ser facilmente perceptível pelo exame da vastidão de sua produção intelectual como um todo, falta-lhes ainda uma forma, um método. Método aqui não deve ser tomado unicamente no seu sentido científico, enquanto conjunto de procedimentos de uma

---

<sup>97</sup> COPLESTON, 1979, p. 59.

determinada ciência, mas deve ser entendido, assim pensamos nós, no sentido que propõe sua etimologia, enquanto um caminho (*Wege*) *no e para* o qual se deve seguir, o que sinaliza também para um sentido, e, em última instância, para uma *Weltanschauung*.

O caminho e o sentido almejados por Nietzsche só serão possíveis se conduzidos pela estética, cuja tarefa consiste justamente em “*desenterrar dos escombros um mundo ideal*”. Atentando-nos para o termo *ideal* desta breve definição somos capazes de compreender o que está em jogo na tarefa da filologia. Ao classificar a antiguidade como ideal, Nietzsche está estabelecendo uma distinção entre ela e outra antiguidade, a real: da primeira partilha a *Weltanschauung* a que pertencem Nietzsche e Wagner, que enxergam o mundo antigo em sua idealidade, em seu valor para a instauração de símbolos e paradigmas, ao passo que da segunda partilha a *Weltanschauung* racionalista com sua filologia ortodoxa, que toma contrariamente o mundo antigo numa pretensa realidade factual, enquanto objeto de valor documental, etnográfico, iconográfico.

[...] ultrapassar aquele abismo entre a Antigüidade ideal – que talvez seja apenas a mais bela flor da germânica saudade de amor pelo sul - e a real; e com isso a filologia clássica não almeja nada mais que a completude finita de sua essência mais própria, a fusão completa e a unificação dos impulsos básicos inicialmente inimigos e apenas unificados pela violência. Mesmo que se possa falar da inexequibilidade da meta, e até caracterizá-la por si só como uma exigência ilógica, a aspiração, o movimento e a direção da linha estão dados; e eu gostaria de tentar tornar claro, com um exemplo, como os passos mais significativos da filologia clássica jamais se desviaram da Antigüidade ideal, mas sempre conduziram a ela; e como justamente lá, onde se fala com abuso da subversão dos santuários, apenas foram construídos altares mais modernos e mais dignos.<sup>98</sup>

Somente uma antiguidade ideal, possibilitada por uma metodologia estética, será capaz de desenterrar dos escombros um paradigma de mundo que sirva de modelo à (re)construção de uma autêntica cultura (alemã). A tarefa da estética na filologia do futuro consiste, portanto, em conduzir a *Weltanschauung*, em lhe dar sentido, orientação, forma, método. Neste ponto é permitido dizer que a tensão entre as

---

<sup>98</sup> HFC, p. 179.

*Weltanschauung* representadas por Nietzsche e Wilamowitz-Möllendorf talvez tenha como ponto nevrálgico, como fio condutor uma questão de “método”.

Há aí uma subordinação clara da metodologia científica sob a idéia de *Bildung* ou *Kultur*, que orientou também sua visão da antiguidade. Nesse sentido, as conseqüências que Goethe pôde retirar de seu idealismo foram incorporadas por Nietzsche na defesa de uma reforma da filologia, que seria reconduzida, assim, a seu modelo pré-moderno, propriamente *clássico*. Inúmeros fragmentos póstumos, especialmente da primeira metade da década de 1870, revelam a importância do classicismo goetheano como modelo para a reestruturação da filologia na universidade. Essa é a chave hermenêutica do elogio que se faz a Goethe e a Schiller de forma especialmente enfática nas conferências sobre o futuro dos estabelecimentos de ensino proferidas em 1872. Contudo, a formalização da abordagem dos gregos e romanos sob as determinações metodológicas de uma ciência da antiguidade, *Alterthumswissenschaft*, só pôde ser efetivada na Alemanha com o ultrapassamento dessa atitude ainda excessivamente poética, mimética ou descritiva.<sup>99</sup>

Dito isto podemos afirmar que é como exigência metodológica que Nietzsche articula a perspectiva estética em sua nova filologia<sup>100</sup>. Mas porque Nietzsche elegeu justamente a estética como método para a constituição de sua filologia? Quais as implicações desta escolha? No que diz respeito à primeira questão, a resposta fica implícita na oposição entre as *Weltanschauung*, pois se ao reivindicar uma nova constituição para a filologia Nietzsche preservasse intacto o método de orientação racionalista, deliberadamente *científico*, todo seu intento fracassaria, pois até mesmo a história (como ficou claro pela postura do historicismo) e a ciência natural, se conduzidas pelo método científico, produziriam efeitos diametralmente opostos aos desejados por Nietzsche<sup>101</sup>. Daí a recepção negativa por parte dos filólogos clássicos e, em contrapartida, a aceitação por parte dos artistas, para quem Nietzsche pedia auxílio:

Em contrapartida, por toda parte onde o ideal é temido como tal, onde o homem moderno curva-se em venturosa admiração diante de si mesmo, onde o Helenismo é considerado como um ponto de vista ultrapassado, e é

<sup>99</sup> BRITO, 2008, p. 148-181.

<sup>100</sup> Esta é uma das principais hipóteses deste trabalho, que será retomada nos próximos capítulos. Pensamos que com ela Nietzsche ao mesmo tempo se insere numa espécie de desmembramento da linhagem do classicismo alemão, mas também se separa radicalmente deste, tornando-se um pensador sem precedentes na história da filosofia.

<sup>101</sup> Talvez esteja aqui o grande erro anunciado pelo próprio Nietzsche em relação ao seu programa filosófico da juventude, ou seja, servir-se de meios inadequados (entenda-se a linguagem, o método, os interlocutores) para a grande tarefa de transmutação dos valores.

por isso mui indiferente, reina um ódio totalmente raivoso e indomável contra a filologia. Frente a tais inimigos, nós, os filólogos, sempre devemos levar em conta o apoio dos artistas e das naturezas artisticamente constituídas, pois somente estes podem sentir como a espada da barbárie pende sobre a cabeça de cada indivíduo que perde de vista a simplicidade inefável e a nobre dignidade do helênico, como ainda nenhum progresso tão brilhante da técnica e da indústria, nenhum regulamento escolar, tão da época, nenhuma educação política das massas, ainda tão em voga, podem nos proteger da maldição das ridículas e nomádicas aberrações do gosto e da aniquilação mediante a cabeça terrivelmente bela da Górgona do clássico.<sup>102</sup>

Portanto, a inserção da estética na constituição da filologia é estratégica pois almeja, em último sentido, libertá-la das amarras do método científico, e, por extensão, desvinculá-la da *Weltanschauung* racionalista. Esta manobra é decisiva para o programa filosófico do jovem Nietzsche<sup>103</sup>, afinal, só a partir dela a filologia estará apta para, mediante uma análise histórica peculiar, calcada na investigação dos instintos lingüísticos, desenterrar dos escombros o mundo ideal. Tocamos com isso a segunda questão levantada, pois as implicações decorrentes desta mudança serão radicais e sem precedentes, e consistirão, grosso modo, numa reorganização total da ciência filológica a partir de critérios e prerrogativas fornecidos pela estética. Como já vimos, esperava-se que a filologia naquela época assumisse a condução do processo de desenvolvimento da cultura, portanto, ao propor uma reestruturação da filologia, Nietzsche estava na verdade propondo uma reforma da própria *Weltanschauung* do séc. XIX, ou, num sentido último, uma reestruturação da *cultura* de forma geral.

Até este momento nos debruçamos sobre vários aspectos presentes no período da juventude de Nietzsche, num movimento de aprofundamento das problemáticas que partiu da grande tensão de *Weltanschauung* que envolve toda uma “época”, até alcançar aspectos pontuais da reflexão do próprio filósofo. Avaliando este percurso somos levados a concordar pontualmente com o Giacóia quando ele explica que:

---

<sup>102</sup> HFC, p. 177.

<sup>103</sup> Pensamos que a centralidade da perspectiva estética se dê não somente no período da juventude, mas também seja decisiva para a compreensão dos períodos subsequentes, entretanto, nosso interesse pontual neste trabalho é a juventude.

A despeito da diversidade temática de seu conteúdo e da multiplicidade de seus estilos, pode-se facilmente reconhecer que as questões abordadas por Nietzsche remetem a um centro comum de preocupações, que os conceitos e argumentos se reúnem em constelações, que se arranjam e modificam ao longo de sua trajetória filosófica, sem, entretanto, jamais deixar de orbitar em torno de um centro de gravidade<sup>104</sup>.

No caso específico da juventude, malgrado a diversidade temática e estilística apontada por Giacoia, pensamos que o “centro comum de preocupações” em torno do qual se arranjam os conceitos e argumentos é a *cultura*. Esta desconfiança nos leva também a concordar com o jesuíta inglês Fredrick Copleston (1907-1994), para quem Nietzsche é, fundamentalmente, um *filósofo da cultura*. Ora, se Nietzsche é fundamentalmente um filósofo da cultura como quer Copleston, e se estamos corretos ao afirmar que o centro comum de preocupações da juventude é a cultura, faz-se necessária a pergunta, ainda que tardia: o que Nietzsche entendia por cultura?

Inúmeras são as respostas possíveis a esta pergunta. Dentre a vasta literatura redigida pontualmente sobre esta questão encontramos uma série de teses e cruzamentos de textos, entretanto, de alguma forma todos têm como referencia a breve e fundamental definição do próprio Nietzsche na primeira de suas considerações extemporâneas, a saber: “*Cultura é essencialmente unidade de estilo artístico em todas as expressões da vida de um povo*”<sup>105</sup>. Quando Nietzsche redigiu esta definição, em 1873, ele ainda não era adepto do estilo aforismático que só seria adotado anos mais tarde, entretanto, valeria já aqui o conselho da maturidade de se ruminar<sup>106</sup> cuidadosamente os textos. O nível de significação desta definição é elevadíssimo, e não é um exagero afirmar que ela sintetiza toda a compreensão do que seja a cultura para o jovem Nietzsche. Ora, se

---

<sup>104</sup> GIACOIA, 2000, pp. 28-29.

<sup>105</sup> *Kultur ist vor allem Einheit des künstlerischen Stiles in allem Lebensäußerungen eines Volkes*. KSA, I, p. 163.

<sup>106</sup> É certo que, a praticar desse modo a leitura enquanto arte, é necessário algo que precisamente em nossos dias mais se desaprendeu – e por isso exigirá tempo até que meus escritos sejam 'legíveis' – para o qual se deve ser quase vaca e de modo algum 'homem moderno': o *ruminar...* (*Genealogia da moral*, Prefácio § 8).

como dissemos o conceito de cultura é o centro comum do período da juventude, não será também um exagero dizer que estamos diante de um conceito central de todo este período de produção. Poderíamos nos aventurar a destrinchar cuidadosamente toda esta definição, porém, trata-se de um empreendimento grande e importante demais para o propósito aqui estabelecido, por isso, estenderemos esta tarefa a toda a continuidade deste trabalho, nos remetendo à definição sempre que o assunto de alguma forma se relacionar a ela. Por ora, satisfazemo-nos em fazer uma rápida alusão a dois aspectos gerais que nos possibilitarão desfechar a argumentação deste capítulo e avançar para o próximo.

Em primeiro lugar, pensamos que a definição de cultura como “unidade de estilo artístico” (*Einheit des künstlerischen Stiles*) é capaz de desvelar o objetivo geral que perpassa toda a produção do jovem Nietzsche. Se debruçarmos-nos sobre os textos da juventude com o intuito de identificar seu objetivo comum, perceberemos a assídua intenção de se desconstruir a *Weltanschauung* racionalista predominante no séc. XIX, que remete a toda tradição filosófica de Platão a Hegel<sup>107</sup>, em prol do estabelecimento de outra *Weltanschauung*. Ora, este foi o pano de fundo de toda a nossa investigação até o presente momento, entretanto, seguimos um processo dedutivo, pois carecíamos de expor primeiro o problema (a grande tensão representada por Nietzsche e Wilamowitz-Möllendorf), em seguida o método (a filologia do futuro) para só então avançar ao objetivo, que agora podemos nomear como sendo o estabelecimento da unidade de estilo artístico.

Inserido numa tensão epocal, Nietzsche propôs um novo tipo de *sentido* (o artístico da filologia do futuro) que orientasse a construção de uma unidade de estilo (cultura), avatar de uma *Weltanschauung*. Ao dizer que “*Cultura é essencialmente*

---

<sup>107</sup> Trataremos de esclarecer o motivo da demarcação “de Platão a Hegel” em momento mais oportuno.

*unidade de estilo artístico em todas as expressões da vida de um povo*”<sup>108</sup> Nietzsche está advogando que um emaranhado de expressões de vida (*Lebensäusserungen*) só se transformará numa cultura se unificado num estilo artístico, daí a necessidade e insistência do pensador quanto à instauração de um método eficaz, pois, como nos mostra Copleston<sup>109</sup>: “*O alemão tem o conteúdo – um montão enorme de conhecimentos – pedras que ocasionalmente chacoalham dentro do seu corpo – mas não tem a forma, desde que não há nada externamente que corresponda ao conteúdo de tais conhecimentos*”. Dito isto, podemos concluir a primeira breve alusão dizendo que a manobra metodológica do jovem Nietzsche, e neste sentido também a sua aproximação a Wagner e outros, teve como objetivo comum o estabelecimento de uma unidade de estilo artístico.

Em sentido inverso, porém, podemos afirmar que por sua vez a unidade de estilo artístico só será uma cultura se alicerçar-se nas expressões de vida de um povo. Esta segunda implicação, entre as expressões de vida e a cultura, nos conduz ao segundo dos aspectos que nos propomos aludir, e nos permitirá avançar para o próximo capítulo.

#### Argumenta Copleston:

Os alemães têm conhecimento – muito conhecimento – do passado e da história, mas o conteúdo desse conhecimento não está unificado sob uma forma vital, permanecendo apenas na sua memória e no seu cérebro. Tem conhecimento sobre cultura, mas não são cultos porque *não vivem* a cultura: tais conhecimentos são apenas meras ruínas e relíquias históricas, e assim permanecem, porque não auxiliam a vida. Se assim não fosse, nunca eles se contentariam em acumular conhecimentos sobre conhecimentos, mas esforçar-se-iam por unificar o conteúdo de tais conhecimentos num *estilo artístico*, trabalhando para uma forma original de cultura alemã, para uma forma de vida realmente natural, genuína, unificada e criadora, desde que se tornassem verdadeiramente senhores de si e capazes de criar<sup>110</sup>.

---

<sup>108</sup> *Kultur ist vor allem Einheit des künstlerischen Stiles in allem Lebensäusserungen eines Volkes*. KGB, I, p. 163.

<sup>109</sup> COPLESTON, 1979, p. 59. Fica mais uma vez explícita a necessidade de correspondência entre forma e conteúdo já aludidas anteriormente. O conteúdo (expressão de vida) carece da unificação estilística dada pelo método (filologia do futuro) e vice-versa.

<sup>110</sup> COPLESTON, 1979, p. 59.

Em todo este capítulo atentamo-nos para a necessidade do *método* na construção da unidade de estilo artístico, porém agora se abre um novo precedente que diz respeito justamente ao conteúdo. Como bem colocou Copleston, o alemão sofre de um problema metodológico crônico (sobretudo graças ao historicismo) que faz dele um erudito da cultura, mas não um homem culto, na medida em que, para Nietzsche, há um grande abismo que separa conhecimento, informação, ciência (*Wissenschaft*) de cultura. Como vimos, uma cultura não se faz por um amontoado disforme de conhecimentos e estilos, como aquele proveniente da guerra Franco-Prussiana da qual os alemães saíram apenas bélica e politicamente vencedores; cultura é essencialmente unidade artística das expressões de vida, estilo de vida, cultivo de si, e nisto o Reich de Bismarck havia perdido.

Faltava ao alemão encarnar a sua cultura, ultrapassar o domínio teórico do seu patrimônio intelectual, não se limitar ao acúmulo de conhecimento, enfim, faltava ao alemão *viver* a cultura, trabalhar para que ela o possibilitasse assenhorar-se de si, tornando-o efetivamente criador, ou seja, faltava ao alemão reconhecer que a cultura pressupõe a vida. Neste sentido, vale insistir mais uma vez na definição, porém desta vez atentando para os seus termos finais: “*Cultura é essencialmente unidade de estilo artístico em todas as expressões da vida de um povo*”. Em todo o tempo que falamos sobre a unidade de estilo artístico, foi em relação às *Lebensäusserungen* (expressões de vida) que nos referimos. As expressões da vida é que devem receber uma unidade de artística harmoniosa, elas são o conteúdo desta unidade estilística, o seu pressuposto: “*Necessitamos da história [e por extensão da cultura] para a vida e a ação, não para nos afastarmos comodamente da vida e da ação, e menos ainda para encobrir a vida*

*egoísta e a ação vil e covarde. Tão só enquanto a história está ao serviço da vida queremos servir à história*”<sup>111</sup>.

A vida gera a cultura, a autêntica cultura está a serviço da vida, ou, como define o professor de filosofia alemã da universidade de Wales Swansea, Duncan Large:

Cultura é, em outras palavras, uma obra de arte orgânica e coletiva, e este é, eu diria, o conceito de cultura (“*Kultur als Kunstwerk*”) que Nietzsche “herda” de Burckhardt. Rigorosamente dizendo, cultura é uma meta-obra de arte que engloba todas as outras formas díspares de arte e as transcende. Cultura, se assim quiser, é – como a própria vida –, um patrimônio emergente, exceto que ela não é um patrimônio; cultura não é, tal como os bens materiais, algo que se possui ou que pode ser adquirido, é aquilo que se é e sem ter conhecimento disso – uma cultura auto-reflexiva é uma contradição nos termos)<sup>112</sup>.

Com a ajuda do companheiro de magistério na Basileia Jacob Burckhardt (1818-1897)<sup>113</sup>, Nietzsche compreende que a cultura é uma “meta-obra de arte orgânica e coletiva”, portanto, que não há, fundamentalmente, uma separação entre a cultura e a vida, senão um processo de continuidade, de reciprocidade entre elas. Ora, toda a denúncia de Nietzsche em relação a *Weltanschauung* representada por Wilamowitz-Möllendorf levantada neste capítulo recai sobre o fato de que ela afasta-se da vida pela adoção de métodos científicos que invertem a lógica natural e colocam o conhecimento

---

<sup>111</sup> KSA I, HV, prólogo.

<sup>112</sup> LARGE, 2000, p 9.

<sup>113</sup> O que Nietzsche deve a Burckhardt é, em última análise, o próprio conceito de cultura – ele não permitirá que Burckhardt ensine aos alemães muita coisa por conta própria (cinco palavras, para ser preciso), mas não há necessidade, pois Nietzsche irá se encarregar disso para ele. A “influência” de Burckhardt sobre Nietzsche não deve ser encontrada lá onde Nietzsche procura confessá-la, mas justamente onde ela está disfarçada, onde ele voluntariamente torna-se o assistente de ensino de Burckhardt. Cadernos Nietzsche, 9, p. 20. Diferente da maioria dos interlocutores, a relação de Nietzsche com Burckhardt na quase totalidade das vezes guardou um tom de agradecimento e veneração. Por intermédio de algumas cartas sabemos ainda que Nietzsche chegou a assistir algumas aulas de Burckhardt na Basileia, sempre muito elogiadas, entretanto, comenta Large: “Se lembrarmos daquilo que Nietzsche diz sobre Burckhardt no primeiro período de sua obra, especificamente em sua obra publicada, perceberemos imediatamente que ele escreve excessivamente pouco a respeito de alguém que, aparentemente, ele estimava tanto. Não somente inexistem ensaios de Burckhardt als Erzieher ou Jacob Burckhardt in Basel; Nietzsche menciona Burckhardt precisamente três vezes em sua obra publicada: uma vez na Segunda Consideração Extemporânea e duas vezes em o Crepúsculo dos Ídolos. Dessas duas últimas ocorrências, a segunda aparece na penúltima seção do livro, em “O que devo aos antigos” – não “O que devo aos modernos” e, por conseguinte: Nietzsche não expressa, aqui, uma dívida para com Burckhardt; o que ele enfatiza é, antes, a dívida de Burckhardt para com ele”. LARGE, 2000, p 9.

acima da vida, porém, não podem haver critérios para se julgar a vida, pois a vida é o único critério.

Graças, porém, à sua “filologia do futuro” que reorganizou a (nova) história e a ciência natural sob o prisma da estética, Nietzsche foi capaz de desenvolver um retro-sentido (*Hintersinn*) através do qual foi possível entender a cultura como unidade de estilo artístico das expressões de vida de um povo.

*Gratidão* é o que exigimos, porém de modo algum em nosso nome, pois nós somos apenas átomos, mas em nome da própria filologia, que não é uma musa, nem uma graça [*Grazie*], mas uma mensageira dos deuses; e assim como as musas desciam até os perturbados, atormentados camponeses beócios, a filologia vem a um mundo repleto de cores e imagens sombrias, repleto das mais profundas e incuráveis dores, e consola narrando a luminosa beleza dos deuses de um mundo mágico longínquo, azul, venturoso.

Suficiente. E, contudo, algumas palavras ainda têm de ser ditas, e de modo absolutamente pessoal. Mas a ocasião deste discurso irá me justificar.

Também ao filólogo cabe imprimir a meta de suas aspirações e o caminho para elas na fórmula breve de uma confissão de fé; e sendo assim, que isto seja feito invertendo uma frase de Sêneca: “*philosophia facta est quae philologia fuit*”.<sup>114</sup>

Para promovê-la, entretanto, Nietzsche precisará se transformar num Centauro.

---

<sup>114</sup> HFC, p. 190.



## CAPITULO II – CENTAUREN-GEBURTEN

### 1. Introdução

Um empreendimento filosófico exige sempre a adoção de *um* caminho. Este caminho, que não é único, não apenas decide pelo itinerário da pesquisa como também influencia toda a sua estruturação e resultado. Por isso, quando da adoção deste caminho deve-se pensar com bastante cuidado nos elementos e perspectivas que ele poderá, ou não, suscitar.

Em nosso primeiro capítulo optamos por adotar um caminho um pouco diferente do traçado nas típicas pesquisas sobre a juventude de Nietzsche (1870-1876), que geralmente se detém na análise de GT, assim como de suas conferências prévias e extemporâneas. Esta opção consistiu em eleger um comentário ao mesmo tempo exterior e próximo ao período examinado como chave de leitura, o que nos possibilitou angariar uma visão de conjunto. A réplica do filólogo Wilamowitz-Möllendorf à GT publicada em 1872, para além das divergências teóricas que pontuava, estabelecia um valoroso diagnóstico da recepção do pensamento do jovem Nietzsche, situando sua obra num amplo contexto de discussões sobre a cultura que permeia todo o mundo continental no séc. XIX. Remontando as críticas de modo reverso, interpretamos a reprovação da *Afterphilologie* de Wilamowitz-Möllendorf como uma legítima aprovação da *Zukunftsphilologie* de Nietzsche, afinal, como observou Wagner, Nietzsche “falava” para os artistas.

Insistentes neste caminho conseguimos compreender que a divergência específica entre o filólogo e o filósofo na verdade encobria uma tensão cultural que envolve toda uma *Zeitalter*, e que em última instância era reflexo de uma tensão ainda maior entre antagônicas *Weltanschauung* da tradição ocidental, uma de inclinação

racional e científica e outra de inclinação intuitiva e artística, que nos remetiam aos movimentos iluminista e romântico respectivamente. Ou seja, percebemos que Nietzsche e Wilamowitz-Möllendorf no fundo eram apenas os porta-vozes de uma complexa tensão entre *Weltanschauung* que caracteriza o próprio destino (*Schicksal*) da história mundial (*Weltgeschichte*).

Toda esta grande tensão possuía um *locus comunis* de discussão, a filologia, que no contexto específico da emancipação científica na Alemanha do séc. XIX despontava como a ciência responsável pela consolidação do complexo processo de identidade nacional. Ao lado de Wagner, Nietzsche defendia a idéia de que este processo deveria ter como eixo central a cultura, e esta por sua vez deveria possuir uma estruturação e organização estética. Inseridos neste *Zeitgeist* chegamos àquele que acreditamos ser o grande objetivo desta época de produção, qual seja, a instituição de uma unidade de estilo artístico de todas as expressões da vida de um povo, que Nietzsche neste momento nomeava por cultura (*Kultur*).

Todo este trabalho de contextualização do primeiro capítulo possuiu uma orientação e interesse peculiar. Do intérprete alemão W. Stegmeier extraímos a estratégia metodológica para a abordagem e análise do texto nietzscheano, a *contextualização temática*. Stegmeier nos fornece três orientações fundamentais: (i) que se desconsiderem as contradições e ambigüidades geradas pela argumentação (e também estilo, período, interlocutor etc.); (ii) que se estabeleça um tópico temático específico, que pode ser um conceito, um argumento, um aforismo etc.; (iii) que se desmembre este tópico temático e o articule às diversas fontes e ao universo teórico a ele relacionado.

Contudo, após mobilizar um grande arsenal teórico que nos aproximou dos alicerces do período da juventude, notamos que no pensamento de Nietzsche os tópicos

temáticos não se dispõem de forma isolada, mas, pelo contrário, encontram-se indissociavelmente conectados, logo, ao penetrar num problema específico uma infinidade de outros problemas era suscitada.

Com isso, pudemos constatar que a caracterização da filologia do futuro nos escritos inaugurais de Nietzsche é somente um dos elos que compõem o programa filosófico da juventude, e que para entender toda a sua corrente precisaríamos ainda nos debruçar sobre outros elos fundamentais. A equação de todos estes elos produzirá a grande tese de período – a Metafísica do artista.

Sendo assim, debruçaremos-nos agora sobre a situação que sucede à caracterização da filologia do futuro em direção ao desenvolvimento da metafísica do artista.

## **2 O nascimento do Centauro<sup>115</sup>.**

A relação de Nietzsche com as assim chamadas *Altertums-Wissenschaft* (ciências da antiguidade) sempre foi dúbia. Desde o início de sua vida assistia o pai Friedrich August Ludwig Nietzsche empenhar-se numa exegese rigorosa e racional da Bíblia, enquanto o avô materno David E. Oehler exibia com orgulho sua vasta biblioteca, abarrotada de obras dos exegetas e filólogos alemães<sup>116</sup>. Anos depois, em Pforta, vê-se imerso numa disciplina austera de estudos, despertando seu interesse e conhecimento pelo mundo antigo, momento que segundo Janz irá assentar “*as bases extraordinariamente sólidas de seu conhecimento sobre a Antigüidade, esse*

---

<sup>115</sup> Subtítulo inspirado na coletânea “*Centauren-Geburten*”. Referência completa: BORSCHE, Tilman; GERRATANA, Federico; VENTURELI, Aldo. “*Centauren-Geburten*”: Wissenschaft, Kunst und Philosophie beim jungen Nietzsche. Berlim: Walter de Gruyter, 1994.

<sup>116</sup> Cf. JANZ, 1997, p. 31.

*conhecimento que iria determinar, em primeira esfera e durante muitos anos, a direção de sua filosofia*”<sup>117</sup>.

Essa disciplina austera se estenderá ainda por vários anos, passando pela graduação (incompleta) em Teologia em Bonn e depois pela filologia em Leipzig. Porém, reporta-nos o biógrafo Daniel Halevy que Nietzsche:

Trabalhava energeticamente e sem alegria. Estudava filologia o que não lhe interessava em nada. Era um exercício que ele se impusera para disciplinar o espírito, para corrigir tendência ao misticismo vago, à dispersão. Mas não sentia nenhum prazer em analisar minuciosamente os textos gregos, cuja beleza sentia por instinto. Ritschl, seu professor de filologia, dissuadia-o de qualquer outro estudo. "Se deseja ser um homem forte - dizia - adquira uma especialidade". Nietzsche obedeceu. Renunciou à teologia, que tivera desejo de aprofundar. Era dezembro compusera algumas melodias: decidiu que durante todo o ano não se entregaria a um prazer tão inútil. Queria submeter-se e afastar o aborrecimento<sup>118</sup>.

Nietzsche havia renunciado à teologia e migrado para a filologia em busca de uma ciência que lhe possibilitasse prosseguir e levar ao extremo uma potencialidade e disposição que ele possuía instintivamente desde sua infância. O filósofo sentia-se profundamente tocado pelas mais variadas questões que envolviam a Antigüidade, porém isto se dava de maneira arrebatadora, quase na forma de um apelo divino, algo que ele disciplinava com um árduo regime de estudos.

Na medida em que se aprofunda nos estudos a tensão entre disposição (*Bestimmung*) e regime (*Entfettungskur*) se potencializa, pois a disciplina lhe possibilitava acessar o patrimônio da antigüidade, mas lhe impedia de interpretá-la de acordo com sua disposição. Como vimos anteriormente, o interesse da filologia ortodoxa sobre a Antigüidade *real* era puramente documental, teórico, e isto causava cada vez mais em Nietzsche uma insatisfação, mesmo porque o único lugar em que ele ainda apostava poder encontrar um tratamento disposto da cultura antiga, na verdade revelava-se uma empresa teórica frívola. Comenta Halevy:

---

<sup>117</sup> JANZ, 1997, p. 110.

<sup>118</sup> HALEVY, 1989, p. 31.

Escutava falar os estudantes. Uns repetiam sem ardor as fórmulas de Hegel, Fichte ou Schelling; e estes grandes sistemas perdiam toda a virtude estimulante. Outros preferiam as ciências positivas e liam tratados materialistas de Vogt ou Büchner. Nietzsche leu esses tratados, mas não os releu nunca. Era poeta, tinha necessidade de lirismo, de intuição e de mistério. Não se podia satisfazer com o mundo claro e frio da ciência. Esses mesmos rapazes que se diziam materialistas, diziam-se também democratas; exaltavam a filosofia humanitária de Feuerbach; mas Nietzsche era mais poeta ainda, e, por educação ou por temperamento, muito aristocrata para se interessar pela política das massas. Concebia a beleza, a virtude, a força, o heroísmo, como fins desejáveis, e os desejava para si mesmo. Não desejara jamais, porém, uma vida feliz, igual e cômoda: não podia, portanto, interessar-se pela vida feliz dos homens, pelo pobre ideal de uma alegria medíocre e de um sofrimento menor.

Insatisfeito com todas as tendências dos seus contemporâneos, que alegria podia ele sentir? Refugado pela política baixa, metafísica débil e pela ciência positiva — para que sentido podia dirigir o espírito? Tinha, decerto, preferências vivas e positivas. Estava seguro de seus gostos. Gostava dos poetas gregos; gostava de Bach, Beethoven, Byron. Mas quais eram, enfim, seus pensamentos? Ele não sabia que resposta dar aos problemas da vida, e preferia sempre o silêncio às palavras incertas, aos vinte, como aos dezessete anos. E se impôs a abstenção.<sup>119</sup>

Nietzsche encontrou na academia, ou, o que era ainda pior, na filologia, o “mundo claro e frio da ciência”, capaz de conduzir “ao pobre ideal de uma alegria medíocre”, entretanto ele “tinha necessidade de lirismo, de intuição e de mistério”, ele buscava uma “virtude estimulante”, que concebesse a beleza, a virtude, a força e o heroísmo como fins desejáveis. A clássica *Schulephilosophie*, orgulho alemão desde Wolff (1679-1754), não satisfaz as pretensões “dispostas” de filósofos como Nietzsche<sup>120</sup>, que “sem nenhuma alegria” prossegue refugiando-se em alguns clássicos, na impossibilidade de um espaço estético de abordagem e discussão da antiguidade.

Nietzsche estava tão decepcionado com sua formação acadêmica que começa a planejar uma série de novos estudos, alguns deles diametralmente opostos à filologia, aliás, este passava a ser o critério como podemos notar na irônica carta enviada a Rohde em 16 de janeiro de 1869: “*Semana passada desejei escrever-te e propor para juntos*

---

<sup>119</sup> HALEVY, 1989, p. 32.

<sup>120</sup> Esta insatisfação de Nietzsche com a filosofia de escola encontrará apoio em Schopenhauer, que será considerado como o verdadeiro “educador”. Este assunto é tema de diversos textos de Nietzsche, sobretudo *Über die Zukunft unserer Bildungsanstalten* (1871) e *Schopenhauer als Erzieher* (1874). Em Schopenhauer o principal texto que aborda o assunto é *Ueber die Universitäts-Philosophie*, pertencente ao primeiro volume de *Parerga und Paralipomena*.

*estudarmos Química (Chemie) e lançar a filologia para onde é seu lugar, um antiquário de móveis (Urväter-hausrath)”*<sup>121</sup>.

Justamente neste momento de profunda insatisfação com a filologia, Nietzsche recebe um convite que irá modificar definitivamente sua trajetória intelectual<sup>122</sup>:

Disse-lhe um dia Ritschl: “Vou surpreendê-lo. Quer lecionar na Universidade de Basileia?” A surpresa de Nietzsche foi, na verdade, extrema. Estava no seu vigésimo quarto ano de vida, e ainda não havia adquirido seus últimos graus universitários. Ritschl explicou-se: tinha recebido uma carta da Basileia; indagavam-lhe quem era o senhor Friedrich Nietzsche, o autor das belas monografias publicadas pelo *Rheinisches Museum*; podiam confiar-lhe uma cadeira de filologia? Ritschl havia respondido: o Sr. Friedrich Nietzsche é um jovem que pode fazer tudo o que quiser. (Chegara mesmo a escrever: o Sr. Friedrich Nietzsche é um homem genial.) A questão estava aí, muito bem encaminhada. O que se esperava, primeiro, era saber as disposições de Nietzsche<sup>123</sup>.

Não bastassem os inúmeros problemas teóricos que ocupavam a mente do jovem estudante ele ainda é surpreendido por um convite do seu grande mestre Ritschl que lhe indicara para a cátedra de filologia clássica na Universidade da Basileia, Suíça. O problema que antes era gigantesco, porém de ordem teórica, atinge agora a dimensão prática, pois a indicação para uma cátedra desta relevância no início da carreira era algo irrecusável, entretanto Nietzsche sentia-se profundamente agastado diante das perspectivas que a aceitação do convite lhe traria.

[Nietzsche] Sentia-se orgulhoso, e, no entanto, desolado. O ano de liberdade que ele pensara poder gozar esfumava-se rapidamente. Projetos de estudos, de vastas leituras, de viagens! Perdia uma vida feliz, cheia de sonhos. Poderia, acaso, recusar tão bela proposta? Ele pensava ter, contra toda razão, alguma veleidade em fazê-lo. Ritschl combateu essa hesitação. O velho sábio sentia por esse singular aluno verdadeira ternura: era um filósofo sagaz, um metafísico, um poeta. Admirava-o e acreditava nele. Mas tinha uma inquietação: receava que Nietzsche, constantemente solicitado por inclinações numerosas e lindas, acabasse dispersando entre demasiados assuntos sua energia, extraviando seus dons. Havia quatro anos que lhe dava o mesmo conselho: “Seja limitado, para ser forte”; conselho que ele repetia com insistência. Nietzsche compreendeu e curvou-se.<sup>124</sup>

---

<sup>121</sup> KSB, II, p. 360. Sobre as relações de Nietzsche com a ciência natural cf. EMDEN, C. J. *Nietzsche on Language, Consciousness, and the Body*. Urbana and Chicago: Illinois University Press, 2005, p. 90.

<sup>122</sup> Nosso interesse neste acontecimento não é biográfico senão teórico, uma vez que diante da possibilidade de tornar-se catedrático de filosofia Nietzsche exprimirá importantes observações sobre ela.

<sup>123</sup> HALEVY, 1989, p. 50.

<sup>124</sup> HALEVY, 1989, p. 51.

Praticamente a contragosto, Nietzsche acaba aceitando a indicação de Ritschl e parte para a Suíça. A chegada e recepção na Basileia já foram resumidamente narradas no capítulo anterior, entretanto, para o intento que agora perseguimos vale citar ainda o conteúdo de uma carta enviada a Paul Gersdorff, em 11 de abril de 1869, última noite que Nietzsche passa em companhia da família antes de partir para a Basileia, o “vasto mundo”, onde começará sua carreira:

Chegou o último momento, a última noite que passo no meu lar. Amanhã cedo partirei pelo vasto mundo; começarei uma ocupação nova para mim, numa estranha e pesada atmosfera de obrigações e deveres. Ainda uma vez, é preciso dizer adeus: o tempo dourado, quando a atividade é livre, ilimitada; onde cada minuto é soberano; onde a arte e o universo se oferecem ao nosso olhar como um puro espetáculo ao qual nós apenas nos misturamos — esse tempo está irrevogavelmente passado. Agora, reina a dura deusa: a obrigação cotidiana, "Bemooster Bursche zieh ich aus..." você conhece esta comovente canção de estudantes. Sim, sim! Chegou agora a minha vez de ser um filisteu! Um dia ou outro, aqui ou lá — o ditado se realiza sempre. As funções e as dignidades são coisas que jamais se podem aceitar impunemente. Toda a questão é saber se as cadeias que nos atam são de ferro ou de barbante. Tenho ainda bastante valor para romper, no momento oportuno, qualquer espécie de cadeia, e tentar, de outra maneira, ou em outro lugar, qualquer ensaio de vida perigosa. Não reconheço ainda em mim nenhum traço da gibosidade obrigatória do professor. Tornar-se filisteu, anthropos amusus homem gregário... — Zeus e as Musas me livrem disso! Ademais, não percebo como é que poderei vir a ser o que não sou.<sup>125</sup>

Como se nota pelo tom irônico da carta, Nietzsche sentia-se profundamente angustiado com as perspectivas que o magistério lhe reservava, pois elas o tornariam um prisioneiro, restando saber, como ele mesmo diz, se as cadeias seriam de ferro ou barbante. Nietzsche estabelece dois tipos de prisões quando fala do cárcere da vida acadêmica, a primeira do espírito, típica do “filisteu” que ele e seus amigos tanto repudiavam, e a segunda das obrigações burocráticas, que ele inevitavelmente teria de assumir. Frente a segunda Nietzsche percebe-se impotente, afinal, o magistério lhe imporá regras incontornáveis, contudo, no que diz respeito à primeira espécie de prisão, a do espírito, gostaríamos de destacar como ele se posiciona, pois está aqui uma importante chave de compreensão do “nascimento do centauro”.

---

<sup>125</sup> KSB I, 2: p. 385.

Ao refletir sobre o cárcere que podia se instalar em seu espírito tornando-o um filisteu, Nietzsche é contundente ao dizer que ele nunca poderia se tornar algo que, em essência, ele não era, ou seja, ainda que fosse encarcerado aos procedimentos burocráticos do magistério seu espírito haveria de continuar gozando da liberdade típica dos “espíritos livres”.

Esta postura que Nietzsche se propõe a assumir na Basileia de certa forma justifica alguns importantes aspectos de seu programa filosófico da juventude, como: (i) os ataques à filologia acadêmica, como o expresso na já aludida máxima *Philosophia facta est quae filologia fuit*, (ii) a propositura de uma tríplice constituição para a sua “filologia do futuro”, (iii) as críticas que virá a sofrer, dentre elas a de Wilamowitz-Möllendorf, e (iv) as relações intelectuais que estabelecerá, a mais expressiva delas com Wagner.

Insatisfeito com a *Altertums-Wissenschaft* e compromissado em não deixar-se prender pela vida acadêmica, o agora catedrático Dr. Nietzsche fará da filologia um campo da batalha onde se colocará em combate toda uma tradição secular,

Entretanto, é bom dizer de antemão que Nietzsche não rompe com a filologia *tout court*, mas com o tipo de filologia dominante na universidade alemã e no mundo erudito da época. Vinculada ao empreendimento historicista a filologia, no seu afã em contribuir para uma reconstrução “científica do passado, acaba por apagar o que para Nietzsche já era fundamental: a ligação entre o passado e o presente, a certeza prévia e necessária de que investigar o passado só se justifica tendo em vista o presente do investigador. Além disso, a filologia acadêmica parecia-lhe desviar-se do ideal humanista cultivado na Escola de Pforta, onde ele fizera sua formação fundamental. Esse ideal implica em reconhecer nos estudos da tradição clássica uma espécie de farol que deveria iluminar as gerações futuras. Nas palavras da *Segunda Consideração Extemporânea*, o estudo dos clássicos precisa assegurar a permanente ligação entre conhecimento e vida. Ora, nesses pontos fundamentais – a ligação entre passado e presente, por um lado, e entre conhecimento e vida, por outro – a filologia acadêmica, em nome dos métodos e técnicas que se propunham a assegurar a “verdade” do conhecimento a ser alcançado, afastava-se do ideal de *Bildung* largamente fomentado em Pforta<sup>126</sup>.

---

<sup>126</sup> CHAVES, 2006, pp. 8-9.

Este espírito de reformador (*Reformer*), quase aos moldes de uma *Evangelische Reform*, é uma característica importante do programa filosófico da juventude de Nietzsche, pois ele combaterá “de dentro” da filologia acadêmica em nome de seus ideais. Munido de todo o referencial teórico que acumulou desde os anos iniciais de sua formação, Nietzsche irá perseguir a grande meta de promover a unidade de estilo artístico nas formas de vida do povo alemão, mediante uma reforma da cultura na qual ele tomará parte com sua atuação frente à Universidade da Basileia.

Não deixa de ser natural que uma ocupação diária, uma concentração incessante do pensamento sobre certos conhecimentos e certos problemas, embotem um pouco a livre sensibilidade do espírito e ataquem pela raiz o senso filosófico. Imagino, porém, que posso correr este perigo de maneira mais tranqüila que a maior parte dos filósofos; a gravidade filosófica já se enraizou muito profundamente em mim; os verdadeiros e essenciais problemas da vida e do pensamento, já me foram demonstrados bem claramente, pelo grande mistagogo Schopenhauer, para que eu possa jamais temer uma defecção vergonhosa diante da "idéia". Penetrar minha ciência deste sangue novo: comunicar aos que me ouvem a gravidade schopenhaueriana que brilha sobre a fronte do homem sublime — tal é meu dever, minha audaciosa esperança. Quero ser mais que um pedagogo de honestos sábios. Penso nos deveres dos professores de hoje; tenho inquietação pela geração que vem atrás de nós — tudo isto preocupa meu espírito. Já que temos que aturar a vida, tratemos, ao menos, de fazer dela um tal emprego que possamos ser estimados pelos outros, o que nos permitirá, felizmente, ser salvos<sup>127</sup>.

Nietzsche coloca então todo o seu vasto conhecimento a serviço da reforma da filologia, e a partir de uma complexa reforma interna, que já descrevemos no capítulo anterior (tríplice constituição), alcança o *Hintersinn* que irá direcionar todo o seu programa filosófico. Ocorre que, embora significativa e profunda para Nietzsche, esta reforma se dá no âmbito da filologia, e justamente aí não encontra um terreno propício. A publicação de GT, que traz as grandes preocupações do período, é um grande fracasso no meio filológico, e lhe rende duras críticas e o descrédito intelectual. Porém, como vimos este fracasso não é generalizado, pois recebe uma adesão por parte dos artistas, que por incrível que pareça eram na época grandes opositores da filologia.

---

<sup>127</sup> KSB I, 2, p. 385.

Está curiosa recepção inaugura um precedente que definirá por definitivo a identidade intelectual de Nietzsche. Num estratégico trecho de uma carta a Rohde, de 29 de março de 1871, ele confessa:

Vivo, com respeito à filologia, um estranhamento insolente que pior não se poderia pensar. [...] E, assim, pouco a pouco estou me habituando a ser filósofo e creio já em mim mesmo, e estou preparado também, pois acaso me converta em poeta. Talvez vejo crescer um fragmento de nova metafísica, às vezes uma nova estética<sup>128</sup>.

Esta carta vem nos fornecer uma importante pista sobre o que vinha ocorrendo no começo da década de setenta com Nietzsche. Estranho à filologia em que havia se formado e que agora tinha a missão de ensinar, Nietzsche começava a se perceber cada vez mais próximo à filosofia e a arte. Devido ao seu *Hintersinn*, Nietzsche acabou por se situar no centro de três grandes registros: a filologia, a filosofia e a arte, fazendo crescer um fragmento de nova metafísica, às vezes uma nova estética.

Há que se frisar que Nietzsche não escreve simplesmente “uma metafísica” ou “uma estética”, mas uma *nova* metafísica (*neuer Metaphysik*) e uma *nova* estética (*neue Aesthetik*), ou seja, lentamente o pensador começa a perceber a necessidade de fundar e assumir um novo registro.

Na verdade, esta necessidade ganhava uma proporção tamanha no seu pensamento que ele chega a confessar em outra carta ao mesmo amigo Erwin Rohde, datada de janeiro de 1870: "*Ciência, arte e filosofia agora crescem simultaneamente em mim de tal maneira que, aconteça o que acontecer, qualquer dia, irei parir um centauro*"<sup>129</sup>.

A definição do que talvez seus pensamentos viessem a parir como um *Centauro* nos sugere duas constatações de Nietzsche: (i) que os domínios da arte, da ciência e

---

<sup>128</sup> KSB II, i, p. 189.

<sup>129</sup> “*Wissenschaft Kunst und Philosophie wachsen jetzt so sehr in mir zusammen, dass ich jedenfalls einmal Centauren gebären werde*”. Carta de Nietzsche a Erwin Rohde, de janeiro de 1870. KSB II, i, p. 94. Desta carta deriva parte do título que nomeia e inspira este trabalho.

da filosofia , na forma como estavam dispostas naquele momento, eram incompatíveis; (ii) que não bastaria simplesmente “colar” a filologia à filosofia e à arte, como talvez tenha tentado fazer a filologia de sua época, pois um saber “heterogêneo” não era capaz de promover a unidade de estilo desejada.

Nietzsche então percebe que o que procurava naquele momento não poderia ser encontrado na filologia, mas, vale dizer, também não poderia ser encontrado só na arte e/ou só na filosofia, pois não se tratava de uma simples mudança de um registro ao outro. É preciso ter bastante cuidado quando lidamos com esta fusão, pois algumas análises dão a entender que o afastamento do jovem Nietzsche com relação à filologia significou uma adesão plena e pacífica da filosofia e da arte de sua época, o que, definitivamente não é verdade.

Com esta reflexão crítica sobre a legitimidade da filologia, que visa fornecer uma superação, Nietzsche se afasta de sua concepção original de filologia, movendo-se cada vez mais a um nível global de interpretação da antiguidade. Nos últimos anos, a crítica da filologia e a busca de um horizonte interpretativo do ideal grego estão num processo paralelo, e muitas vezes influenciam-se reciprocamente.<sup>130</sup>

A tão combatida ânsia científica da *Altertums-Wissenschaft* no séc. XIX havia contaminado não só a filologia, mas outras esferas da cultura dentre as quais se inserem a filosofia e a arte, por isso, não bastaria simplesmente Nietzsche migrar da filologia para a filosofia ou para a arte, porque ali também encontraria um terreno inóspito para as suas idéias. Insistimos neste ponto, pois pensamos que o rompimento de Nietzsche com a filologia da época se estende também à filosofia e à arte na forma como vinham sendo feitas. Nem na filologia, nem na filosofia, nem na arte: o que o jovem e disposto adorador da cultura antiga buscava não poderia ser encontrado no científico ambiente da

---

<sup>130</sup> *Con questa riflessione critica sulla legittimità della filologia, di cui intende fornire anche un superamento, Nietzsche si allontana dalla sua originaria concezione della filologia, spostandosi sempre più verso un'interpretazione globale dell'antichità. In questi anni la critica della filologia e la ricerca di un orizzonte interpretativo dell'universo ideale della grecia procedono parallelamente, spesso influenzandosi a vicenda.* SABATINI, 1984, p. 110.

segunda metade do século XIX<sup>131</sup>. Nietzsche era certamente um produto deste século, porém, como legítimo gênio da espécie, era antes um extemporâneo (*Unzeitgemässe*). O que cada vez mais ele começa a perceber é que o que ele procurava “fora” (*aus*) só poderia ser encontrado “dentro” (*hinter*), mas para isso havia apenas um caminho: *gebären*<sup>132</sup> (parir).

Esta parece ser a grande aporia do programa filosófico da juventude de Nietzsche, cuja solução irá produzir a tese de metafísica do artista. A pergunta que emerge inevitavelmente neste momento é: *Como fundir arte, filosofia e filologia num mesmo registro?*

Para respondê-la precisamos recobrar brevemente a situação de nossa empresa investigativa. Mediante uma análise pontual da filologia do futuro no primeiro capítulo conseguimos penetrar nos alicerces que sustentam o programa filosófico do jovem Nietzsche. Após um exame cuidadoso destes alicerces, chegamos à conclusão de que todo o período é gerado e organizado por um *Hintersinn*. Portanto, é este *Hintersinn* quem define e articula todos os elementos constitutivos do período, o que significa que ele atua não só no âmbito interno da produção das idéias do próprio filósofo, como também no âmbito externo, tracionando os interlocutores necessários à sua constituição.

Ocorre que este *Hintersinn* precisa para se efetivar de um registro equivalente, que lhe suporte e fomenta, pois num registro antagônico como o científico da *Altertums-Wissenschaft* ele simplesmente será estéreo. Ou seja, o *Hintersinn* carece de meios próprios de efetivação, fundados e orientados por ele mesmo, portanto, ele reclama a criação de um registro especial. É com base no *Hintersinn* que este registro deve ser fundido, criado, ou melhor, parido.

---

<sup>131</sup> De certa forma este caráter de *Unzeitgemässe* explica a dificuldade de se filiar Nietzsche a uma corrente precisa da intelectualidade do séc. XIX.

<sup>132</sup> Verbo transitivo irregular traduzido por parir, dar à luz, do mesmo campo léxico e semântico do substantivo feminino *Geburt* (nascimento, parto, origem, ascendência) que compõe o título da principal obra do período *Die Geburt der Tragödie*.

Não se trata, porém, apenas de colar, um ao lado do outro, dois registros argumentativos, o filológico e o filosófico, como se eles fossem equivalentes nas suas pretensões e objetivos. Mas de, reconhecendo suas especificidades, pouco a pouco construir uma espécie de terceiro registro, de terceira possibilidade, qual seja, a de uma reflexão filosófica que tomasse a seu serviço a filologia, naquilo que esta, segundo Nietzsche, teria de melhor: implosão de todo e qualquer significado transcendente, que pudesse enfim servir como um referente último, como verdade absoluta<sup>133</sup>.

Conforme esclarece Ernani Chaves, munido de um reconhecimento agudo do que arte, filosofia e filologia “têm de melhor”, o próprio pensador terá de construir, ou parir, um *terceiro registro*<sup>134</sup>, que Giacóia chamará de *terceira margem*<sup>135</sup>, e que Nietzsche chama metaforicamente de *Centauro*. Neste terceiro registro, arte, filologia e filosofia serão fundidas, formando o “Centauro” que conduzirá o programa filosófico do jovem Nietzsche.

Há, portanto, uma implicação necessária entre *Hintersinn* e terceiro registro, na verdade, separando-os conceitualmente temos a impressão de que se tratam de elementos distintos, quando, na verdade, trata-se de apenas um elemento e suas diversas funções. É da articulação entre *Hintersinn* e *terceiro registro* que nascerá a *metafísica do artista*.

Uma questão fundamental parece ter ficado em aberto neste tópico. Momentos atrás recuperamos uma carta em que Nietzsche dizia-se tão estranho à filologia que começava a se acostumar com a idéia de tornar-se filósofo ou artista, entretanto, parágrafos depois defendemos a posição de que o rompimento com a filologia no jovem Nietzsche significava também um rompimento com a arte e com a filosofia da época. Esta postura gera a impressão de que estamos diante de uma grande incoerência, afinal como pode Nietzsche ao mesmo tempo aderir e rejeitar a estes registros?

---

<sup>133</sup> CHAVES, 2006, p. 11.

<sup>134</sup> Até o presente momento de nossa investigação classificamos arte, filologia e filosofia como “dimensões”, “formas de conhecimento”, etc., entretanto, com a presente definição, passaremos a denominá-las simplesmente como “registros”.

<sup>135</sup> GIACOIA, Oswaldo. *Resenha*. In: VERITAS, Porto Alegre v. 52 n. 2 Junho 2007 p. 140-143.

A suposta incoerência nasce de um tratamento generalizado dos termos. Não dissemos que Nietzsche adere/rejeita a arte e a filosofia *tout court*, mas *uma* arte e *uma* filosofia em especial, e aqui o cardinal em sua forma adjetiva faz toda a diferença. Nietzsche lança-se concomitantemente a favor e contra formas específicas de arte e filosofia, numa tríplice figura de apropriação e rejeição, que no fundo remontam mais uma vez à tensão representada por ele e Wilamowitz-Möllendorf, a saber: (i) da filologia retrógrada pela filologia do futuro; (ii) da filosofia de escola pela filosofia voluntarista de Arthur Schopenhauer; (iii) da arte burguesa de entretenimento pela obra de arte total de Richard Wagner.

A primeira destas três figuras de apropriação e rejeição já foi examinada no capítulo anterior, cabe-nos agora uma breve inserção para examinar as outras duas. Uma vez realizadas, retomaremos nosso raciocínio de onde ele pausou.

### *2.1 A visão de mundo artística*

Imbuídos de um interesse restrito às contribuições de Schopenhauer e Wagner para a constituição pontual do terceiro registro, faremos uma breve incursão na obra destes dois grandes pensadores, abdicando desde já de uma análise de maior expressão e relevância, mesmo porque este assunto constitui um universo demasiado extenso e opulento, que em muito ultrapassa o objetivo da presente pesquisa.

É preciso esclarecer inicialmente que a idéia de “influência” na obra de Nietzsche é quase um contra-senso. Diferente das típicas e recorrentes linhagens de pensamento que se estabeleceram ao longo de mais de dois milênios de história da filosofia, em Nietzsche *não* há uma filiação plena a algum pensador, escola ou

movimento, tanto é que até mesmo nos típicos manuais de filosofia que apreçam tanto estas classificações, não há um consenso ou opinião definitiva.

Erudito de ampla formação, Nietzsche foi mestre na arte de “aprender dando frutos”<sup>136</sup>, de tal forma que suas influências sempre devem ser entendidas como um “*apud*” dele mesmo. Num dos raros momentos em que Nietzsche declara algo sobre como procedia em relação aos seus interlocutores é possível notar sua peculiaridade:

Sou por natureza guerreiro. Agredir é parte de meus instintos. *Poder* ser inimigo, ser inimigo - isso pressupõe talvez uma natureza forte, é em todo caso condição de toda natureza forte. Ela necessita de resistências, portanto busca resistência: o *pathos agressivo* está ligado tão necessariamente à força quanto os sentimentos de vingança e rancor à fraqueza. [...] A força do agressor tem na oposição de que precisa uma espécie de medida; todo crescimento se revela na procura de um poderoso adversário - ou problema: pois um filósofo guerreiro provoca também os problemas ao duelo. A tarefa não consiste em subjugar quaisquer resistências, mas sim aquelas contra as quais há que investir toda a força, agilidade e mestria das armas - subjugar adversários iguais a nós... Igualdade frente ao inimigo - primeiro pressuposto para um duelo honesto. Quando se despreza não se pode fazer a guerra; quando se comanda, quando se vê algo abaixo de si, não há que fazer a guerra. Minha prática de guerra pode-se resumir em quatro princípios. Primeiro: ataco somente causas vitoriosas - ocasionalmente, espero até que sejam vitoriosas. Segundo: ataco somente causas em que não encontraria aliados, em que estou só - em que me comprometo sozinho... Nunca dei um passo em público que não me compromettesse - este é o meu critério do justo obrar. Terceiro: 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. [...] Quarto: ataco somente coisas de que está excluída qualquer diferença pessoal, em que não existe pano de fundo de experiências ruins. Pelo contrário, atacar é em mim prova de benevolência, ocasionalmente de gratidão<sup>137</sup>.

Guerreiro por natureza, Nietzsche sempre se aproximava de algo ou alguém estimando uma batalha, porém uma batalha honesta em que se está em pé de igualdade com o inimigo. Poder ser inimigo (*Feind sein können*) é sinal para Nietzsche de uma natureza forte, que, aliás, só é assim porque encontra um correlato de resistência ao seu *pathos* agressivo (*agressive pathos*). O pensador chega a sintetizar em quatro os princípios de sua prática de guerra (*Kriegs-Praxis*), todas elas obedecendo à esquemática da legítima disputa (*Wettkampf*) da agonística grega.

---

<sup>136</sup> PhZG, I, p. 19.

<sup>137</sup> EH, pp. 31-32.

Assim também ocorrerá com Schopenhauer e Wagner, que ao lado da tradição filológica romântica comporão a herança intelectual do período da juventude.

### 2.1.1 Schopenhauer: *O mundo como vontade e como representação*

Dado o caráter peculiar da apropriação crítica de Nietzsche é impossível depurar com grande precisão a influência que Arthur Schopenhauer (1788-1860) exerceu sobre sua obra, sobretudo no período da juventude. Fato é que a já comentada insatisfação de Nietzsche com relação aos limites científicos da *Altertums-Wissenschaft* acabou por encontrar no filósofo pessimista um forte e importante aliado. A entrada de Schopenhauer na vida de Nietzsche se deu quase que de forma mística, como nos narra Halevy:

Súbito, emudece: um acontecimento alterou-lhe a vida. Certo dia, parando diante da vitrine de um livreiro, teve o olhar atraído pelo título de uma obra cuja existência não sabia e cujo autor lhe era desconhecido: tratava-se de *O mundo como vontade e representação*, de Arthur Schopenhauer. Pegou-o, deu uma olhada numa página. O vigor de uma frase, a brilhante propriedade de um vocábulo impressionaram-no. Escreveu: “Não sei que demônio me soprou: *Leve este livro para casa...* Mal entrei em meu quarto abri o tesouro que havia adquirido e comeci a deixar que esse gênio enérgico e sombrio agisse sobre mim...”<sup>138</sup>

O “daimonion” nietzscheano, às avessas do socrático, lhe havia incentivado a levar a desconhecida obra-prima do filósofo de Danzig; as linhas que Nietzsche havia lido naquela pequena livraria de Leipzig em 1865 pertenciam aos prefácios de *O mundo como vontade e representação*<sup>139</sup>, preparados entre longos intervalos (1818, 1844,

---

<sup>138</sup> HALEVY, 1989, p. 38. Halevy refere-se ao episódio narrado pelo próprio Nietzsche: *Encontré un día este libro precisamente en el Antiquariat del viejo Rohn. Ignorándolo todo sobre él, lo tomé en mis manos y comencé a hojearlo. No sé qué especie de demonio me susurró al oído: «llévate este libro a casa». De todas formas, el hecho ocurrió contra mi costumbre habitual de no precipitarme en la compra de libros. Una vez en casa, me acomodé con el tesoro recién adquirido en el ángulo del sofá y dejé que aquel genio enérgico y severo comenzase a ejercer su efecto sobre mí.* In: NIETZSCHE, F. *De mi vida. Escritos autobiográficos de juventud (1856-1869)*. Trad. Luis Fernando Moreno Claros. Madrid: Valdemar, 1997.

<sup>139</sup> Doravante WWV, ou simplesmente “*O mundo*”.

1859), todas plenas de um estilo bélico e majestoso que remontava a Goethe e aos grandes alemães, aliás, estilo parecido ao que o próprio Nietzsche desenvolveria anos depois. Os biógrafos narram que a leitura de WWV teria sido tão interessante e visceral que fizera Nietzsche atravessar as noites.

No início, a obra de Schopenhauer era um daqueles refúgios que o jovem filólogo buscava para esquecer-se da dura e fria dieta acadêmica a que estava submetido em Leipzig, conforme ele deixa explícito numa carta escrita poucos meses após a leitura, em 1866:

Há três coisas que me consolam, e que rara consolação! Meu Schopenhauer, a música de Schumann e os passeios solitários. Ontem preparava-se uma pesada tempestade; apressei-me em direção a uma colina próxima (chamam-na Leusch. Pode-me explicar o que quer dizer?) e subi. Lá em cima encontrei uma choça e um homem que, observado por seus filhos, degolava dois carneiros. A tempestade rebentou com toda a violência, com relâmpagos e granizo, e eu me sentia inexplicavelmente bem, cheio de força e de vontade, e compreendi claramente que para interpretar a natureza é preciso, como fiz, ficar a sós com ela, longe de cuidados e de contrariedades acabrunhadores. Que me importa, então, o homem e sua desordenada vontade! Que me importa o "tu deves", e o "tu não deves"! Como são diferentes o relâmpago, a tempestade, o granizo: forças livres e sem ética. Como são felizes e fortes estas vontades puras que o espírito não perturbou!<sup>140</sup>

Na companhia de Schopenhauer, Nietzsche transgredia a calma superfície do otimismo científico, mergulhando no mundo das vontades puras e imperturbadas pelo espírito; o estilo visceral lhe permitia esquecer as filigranas filológicas que lhe ocupavam o dia; o voluntarismo lhe abria novas perspectivas para a compreensão do mundo; a sabedoria oriental lhe fornecia uma alternativa civilizatória, porém, mais do que tudo isso, o que Nietzsche começa a encontrar em Schopenhauer é uma curiosa justificação filosófica para teses que ele mesmo, desde sua juventude, sentia “por instinto”.

Ele reconhece o sombrio universo schopenhauriano. Presentira-o em suas cismas juvenis, nas leituras de Ésquilo, Byron e Goethe; entrevira-o através dos símbolos cristãos: esta Vontade má, escrava dos desejos, não será, sob

---

<sup>140</sup> KSB I, 2, p. 121.

um nome diferente, a natureza decaída que o Apóstolo mostrou, mais trágica ainda, privada dos clarões divinos que um Redentor nela deixara? Atemorizado por sua inexperiência e temeridade, ele recuara ante uma visão tão espantosa. Mas, agora, tem coragem para a olhar de frente. Já não teme, porque não está só. Acredita na sabedoria de Schopenhauer e satisfaz, afinal, um de seus maiores desejos: segue um mestre! Chega a pronunciar uma palavra mais grave. Dá a Schopenhauer o nome supremo no qual a sua infância de órfão colocou um mistério de força e ternura: chama-o "seu pai". Exalta-se, um remorso desola-o subitamente: seis anos antes, Schopenhauer vivia ainda; poderia ter se aproximado dele, ouvi-lo e dizer-lhe quanto o venerava. O destino os havia separado! A alegria e a tristeza intensas e confundidas abateram-no e foi atacado por uma febre nervosa. Fica assustado, mas refaz-se graças a enérgico esforço, e volta à vida, ao trabalho dos dias e ao sono das noites.<sup>141</sup>

O “trabalho dos dias e o sono das noites” passam a dividir desde 1865 a vida de Nietzsche, que passa a intercalar uma vigília da razão ao sono da vontade. Sem dúvida alguma a profunda tensão comentada desde o primeiro capítulo deste trabalho deve muito a leitura de Schopenhauer. A visão espantosa e deslumbrante de Schopenhauer, que entendemos como uma antevisão (*Vorhersehn*) do próprio Nietzsche é o que começa lentamente a aparecer nestes anos, e que desembocará anos depois na metafísica do artista de GT.

Ali, em cada linha, chamava a renúncia, a negação, a resignação; ali eu via um espelho no qual, com terrível magnificência, contemplava de uma vez o mundo, a vida e a minha própria intimidade. daquelas páginas me olhava o olho solar da arte, com seu completo desinteresse; ali via eu a enfermidade e a saúde, o exílio e o refugio, o inferno e o paraíso. Assaltou-me um violento desejo e conhecer-me, de escavar-me a mim mesmo. Testemunha daquela revolução interior são hoje, todavia, para mim, as páginas do diário que escrevia naquela época, tão inquietas e melancólicas, plenas de auto-acusações banais e da desesperada idéia de redimir e transformar a natureza inteira do ser humano. Havendo posto todas as minhas qualidades e aspirações frente o tribunal de um sórdido auto-desprezo, era malvado, injusto e desenfreado no ódio que vertia contra mim<sup>142</sup>.

Para compreender com maior precisão o que Nietzsche vê/antevê em Schopenhauer carecemos de uma panorâmica incursão em sua obra, sobretudo em

---

<sup>141</sup> HALEVY, 1989, p. 39.

<sup>142</sup> NIETZSCHE, F. *De mi vida. Escritos autobiográficos de juventud (1856-1869)*. Trad. Luis Fernando Moreno Claros Valdemar, Madrid, 1997.

WWV<sup>143</sup>. No primeiro dos quatro livros que compõem WWV Schopenhauer lança premissa fundamental “*O mundo é minha representação*”<sup>144</sup>, algo que segundo ele é uma verdade válida para todo o ser que vive e conhece, embora somente o homem possa trazê-la a consciência através de sua clarividência filosófica (*Besonnenheit philosophische*). Sendo assim, prossegue Schopenhauer, “*o mundo inteiro é tão somente objeto em relação ao sujeito, intuição de quem intui, numa palavra, representação*”<sup>145</sup>, algo que ele aprendeu com a idealidade transcendental do mundo fenomenal de Kant<sup>146</sup>, assim como com Descartes e Berkeley<sup>147</sup>, portanto, “*o ponto de partida da filosofia de Schopenhauer não é nem o sujeito nem o objeto, mas a representação, cuja forma primitiva é o desdobramento no sujeito e no objeto*”<sup>148</sup>.

Para Jair Barboza, este é o primeiro fato (*Tatsache*) da consciência, cuja forma essencial é a sua necessária composição entre sujeito e objeto, sendo que a forma deste último constitui por sua vez o princípio de razão, segundo o qual tudo possui uma razão de ser. O *princípio de razão*<sup>149</sup>, que é forma do objeto, é o responsável pelo fundamento de tudo o que nos aparece (*erscheint*), portanto o objeto para constituir-se enquanto tal tem de ser conhecido por um sujeito, e, inversamente o sujeito precisa conhecer um objeto, numa ligação analítica indissociável:

Aquele que tudo conhece mas não é conhecido por ninguém é o Sujeito.  
Este é, por conseguinte, o sustentáculo do mundo, a condição universal e

---

<sup>143</sup> Apoiaremos-nos para isso no primoroso artigo do tradutor brasileiro de WWV Jair Barboza, docente da PUC-PR. Cf. BARBOZA, Jair. *Modo de conhecimento estético e mundo em Schopenhauer*. Trans/Form/Ação, São Paulo, 29(2): 33-42, 2006.

<sup>144</sup> WWV, p. 43.

<sup>145</sup> WWV, p. 43.

<sup>146</sup> Vale frisar que há importantes interlocutores na leitura kantiana de Schopenhauer, como Gottlob Ernst Schulze (1795-1870) e K. L. Reinhold (1757-1823).

<sup>147</sup> Confirma Schopenhauer em WWV, p. 44: “*Nova essa verdade não é. Ela já se encontrava nas considerações céticas das quais partiu Descartes. Berkeley, no entanto, foi o primeiro que a expôs decididamente, e prestou um serviço imortal à filosofia [...]*”.

<sup>148</sup> MACHADO, 2006, p. 167.

<sup>149</sup> O princípio de razão é um dos conceitos basilares da filosofia desde os tempos arcaicos. Em sua esquemática peculiar, a filosofia considera que a razão humana trabalha a partir de algumas leis estabelecidas por ela mesma e que possuem relação necessária com a realidade. No caso específico do princípio de razão suficiente a lei necessária é a de que tudo o que existe e acontece possui uma razão para existir ou acontecer, e que esta razão pode ser conhecida.

sempre pressuposta de tudo o que aparece, de todo objeto, pois tudo o que existe, existe para o sujeito. Cada um encontra-se a si mesmo como esse sujeito, todavia, somente na medida em que conhece, não na medida em que é objeto do conhecimento.... O sujeito, entretanto, aquele que conhece e nunca é conhecido, não se encontra nessas formas, que, antes, já o pressupõem. Ao sujeito, portanto, não cabe pluralidade nem seu oposto, unidade. Nunca o conhecemos, mas ele é justamente o que conhece, onde quer que haja conhecimento<sup>150</sup>.

Há que se frisar que o sujeito que tudo conhece não pode ele mesmo ser conhecido por ninguém, o que significa que ele não se confunde com o princípio de razão, mas antes é o “sustentáculo do mundo”, aquele que suplanta tudo o que existe para ele.

Inspirado em Kant, Schopenhauer irá dizer que as formas gerais que condicionam formalmente o objeto – Tempo, Espaço, Causalidade – encontram-se *a priori* na consciência. Porém ele somará a isso outro conceito, este da filosofia escolástica, o *principium individuationis*<sup>151</sup>, que acaba por inserir nesta esquemática a matéria, que também ela dependente da causalidade. Com isso, a sucessão será a forma do princípio de razão no tempo, e a situação sua forma no espaço.

Estabelecido isto o filósofo de Danzig explica que a representação irá se formar, tal como em Kant, a partir dos dados fornecidos pela sensibilidade, porém, diferente dele para o qual o entendimento processa os dados da sensibilidade mediante *doze* categorias *a priori*, em Schopenhauer não há uma separação nítida entre entendimento e sensibilidade, pois as doze categorias kantianas são reduzidas a apenas uma, a causalidade, e esta por sua vez, ao lado do tempo e do espaço, alocados no entendimento, constituirá o *principio de razão do devir*.

O entendimento intui diretamente, adquire um caráter sensível e, quando as sensações lhe são fornecidas, as toma como um efeito, para, via *causalidade*, remontar *temporalmente* até a sua origem, posicionando-as no *espaço* como representação intuitiva, objeto empírico constituído, figura. A causalidade,

---

<sup>150</sup> WWV, p. 45.

<sup>151</sup> Embora este conceito remonte aos filósofos escolásticos que consideravam o *principium individuationis* como sendo a matéria, alguns histórias da filosofia atribuem o conceito ao neo-platônico Plotino (205-270).

ao vincular espaço e tempo no entendimento, possibilita portanto a percepção (intuição empírica) do mundo, já que a própria matéria não passa de causalidade: o seu ser é o seu fazer-efeito, *wirken*, e a realidade seria mais apropriadamente chamada de efetividade, *Wirklichkeit*, ou seja, um fazer-efeito do sujeito que a representa<sup>152</sup>.

Como bem mostrou Barboza, nesta estrutura da representação a realidade se constitui enquanto efetividade, enquanto constante fazer-efeito do sujeito que representa. Ora, mas esta conclusão nos causa a impressão de que o princípio de razão encontra-se necessariamente circunscrito nas formas a priori do entendimento, e que, portanto há apenas uma classe de objeto para o sujeito, os objetos submetidos ao fluxo da efetividade do devir.

É justamente esta falsa impressão que Schopenhauer quer combater ao aconselhar o leitor de WWV a buscar antes sua tese de doutorado *Über die vierfache Wurzel des Satzes vom zureichenden Grunde* (A quádrupla raiz do princípio de razão suficiente) defendida em 1813 em Berlim. A grande tese deste texto é que o princípio de razão, que garante a possibilidade da ciência, não foi interpretado pela tradição filosófica dos antigos a Kant em toda a sua amplitude. Ainda que único, o princípio de razão não possui apenas uma raiz conforme se deu a entender anteriormente, mas sim é enraizado quadruplicamente, estabelecendo quatro nexos distintos, por sua vez determinados pelas quatro classes possíveis de objetos ao quais é possível se vincular nossa faculdade representativa. Tratam-se do princípio de razão: (i) *do devir*, onde o entendimento intui os fenômenos; (ii) *do conhecer*, que impera na classe de representações abstratas; (iii) *do ser*, que impera na classe formal das representações, e; (iv) *do agir*, que impera na classe do sujeito tornado objeto enquanto sujeito do querer.

Disto, conclui Barboza:

Por conta da quádrupla raiz do princípio de razão e sobretudo devido ao processo de construção das representações intuitivas, depreende-se que a frase de abertura da obra máxima de Schopenhauer não deve ser tomada em

---

<sup>152</sup> BARBOZA, 2006, pp. 33-42.

sentido literal. Não existe correspondência imediata entre a minha representação e o mundo representado. A representação em mim é, antes de tudo, uma complexa atividade no interior do cérebro, ao fim da qual se tem uma imagem. O próprio representado está envolto em incertezas, é fenômeno, e este é fundamentalmente regido pelo tempo como “forma arquetípica” da finitude, que torna tudo heraclitianamente passageiro, irreal, transitório. Cada momento dele é um parricida: só subsiste se aniquila o momento anterior, para ser então aniquilado pelo momento posterior. O princípio de razão é o *Véu de Maia* posto entre o sujeito que conhece e os objetos conhecidos, obstando a visão nítida deles, como eles são em-si mesmos.<sup>153</sup>

O que fica denunciado com a conclusão de Barboza é a inconsistência do fenômeno, uma vez que representação e mundo não se correspondem imediatamente. Isto levará Schopenhauer a equiparar os estados de vigília e sonho, que só se diferenciariam por uma questão de encadeamento das representações, no primeiro caso ordenado, no segundo não. O filósofo, porém, não se contenta com isso e ultrapassa o horizonte dos fenômenos para propor um tipo de representação para além dos sonhos, a *Idéia*, que recuperada do “divino Platão” irá inaugurar o precedente de uma estética que muito influenciará a Nietzsche e a uma considerável tradição estética subsequente.

Através do que Barboza nomeia como “*corte vertical na horizontalidade fenomênica*”, o conhecimento das idéias isola o objeto do universo fenomênico que produz as ilusões oníricas ultrapassando os limites do indivíduo e do princípio de razão. Este corte possibilita uma elevação ao plano dos arquétipos, pois com a destemporalização do sujeito dissolve-se a dicotomia entre ele e objeto, restituindo a unidade que permite um acesso direto às representações, independente do princípio de razão – o estado de contemplação pura dos arquétipos, o *estado estético*.

Um conhecimento que não fosse filtrado pelo princípio de razão, que fosse liberto de toda a mudança, uma verdade igual para todos os tempos, que pudesse reproduzir as idéias eternas por meio da contemplação pura, esse era o conhecimento por excelência para Schopenhauer: a arte, a obra do gênio<sup>154</sup>.

---

<sup>153</sup> BARBOZA, 2006, p. 39

<sup>154</sup> BURNETT, 2004, p. 28.

No estado estético o princípio de razão é expelido da consciência através da supressão da individualidade, com isso o puro sujeito do conhecimento e a idéia passam a ocupá-la. Uma vez expelido o princípio de razão da consciência, as limitações produzidas pelo seu correlato fenomênico se dissolvem, de forma que o sujeito puro do conhecimento mergulha na contemplação pura do objeto, passando a vê-lo do ponto de vista da eternidade, *sub specie aeternis*; “*Essencialmente, a estética de Schopenhauer nada é senão a metafísica da música absoluta, interpretada filosoficamente no contexto dado por uma metafísica da vontade*”.<sup>155</sup>

Isto significa que aquele sujeito da epistemologia, de acordo com a normativa do princípio de razão do devir uno e indiviso nos fenômenos, no estado estético se perde totalmente no objeto graças a uma disposição interna ou a uma ocasião externa, vindo a fundir-se de tal forma com o objeto que já não mais é possível distinguir aquele intui da intuição: “*temos então uma primeira conclusão: o conhecimento intuitivo o do qual o gênio faz uso – é diametralmente oposto ao discursivo, guiado pelo princípio de razão [...]*”<sup>156</sup>.

Alcançamos aqui um ponto fundamental da teoria schopenhaueriana que será ativamente reinterpretado por Nietzsche. No fundo, toda a esquemática do princípio de razão recuperada no início de nossa incursão almejou estabelecer o que Barboza nomeia de “geografia da finitude”. Através de uma grande manobra teórica Schopenhauer irá recuperar, para além da finitude, as Idéias platônicas, que servirão de alicerce a toda uma complexa estética que, vale lembrar, colocará a *música* no topo de uma escala hierárquica. Resta-nos, porém, trazer a tona o último dos três grandes conceitos que ao lado da representação e da idéia compõem WWV; falamos da Vontade (*Wille*).

Mas a representação é apenas um dos lados do mundo. O outro aspecto, seu outro lado, estudado no segundo livro de *O mundo como vontade e*

---

<sup>155</sup> DAHLHAUS, 1994, p. 37.

<sup>156</sup> BURNETT, 2004, p. 33.

*representação*, é que ele é também “minha vontade”. Se o objeto depende do sujeito, dependência que implica necessariamente representação é preciso procurar a essência do mundo como coisa em si e um elemento que não seja marcado por esta oposição. Esse elemento é a vontade.<sup>157</sup>

Após um imenso trabalho em sua *Análítica Transcendental* Kant chega à conclusão de que o conhecimento pode até ser universal e necessário, porém ele será sempre restrito ao mundo fenomênico, aliás, é justamente por ser fenomênico que o conhecimento poderá ser necessário e universal, afinal a necessidade e a universalidade do conhecimento derivam das estruturas a priori do sujeito. Uma vez que todo nosso conhecimento está limitado ao fenômeno, o que conhecemos do mundo é apenas aquilo que aparece *para nós*, o que Schopenhauer chama de representação.

Encarcerado na prisão transcendental o sujeito não pode conhecer nada além do fenômeno, pois o intelecto e a sensibilidade só podem determinar os objetos em sua união, afinal conceitos sem intuições são vazios e intuições sem conceitos são cegas. Ocorre que por um sofisticado truque lógico Kant irá deduzir a existência de um domínio para além da realidade fenomênica – o em-si (*an sich*). Grosso modo, o raciocínio de Kant é o seguinte: quando denominamos a realidade fenomênica dos objetos pelo que eles são para nós, subentendemos que há outra dimensão, em si, que fica intocada, ou seja, através de uma espécie de ontologia negativa Kant irá deduzir inversamente do fenômeno a sua coisa em si, ainda que esta, por extrapolar os limites transcendentais a que estamos presos, não possa ser conhecida. Kant estabelece entre fenômeno e coisa em si uma relação de causa e efeito.

Schopenhauer examinará com cuidado o argumento de Kant e se apoiará nas críticas de Schulze para repensar a validade da polêmica dedução<sup>158</sup>. Pondera ele:

---

<sup>157</sup> MACHADO, 2006, p. 168.

<sup>158</sup> Sobre as considerações kantianas acerca da relação sujeito-objeto, Schopenhauer argumenta, nos Fragmentos para a história da filosofia, que Kant não estaria autorizado, a partir da doutrina alicerçada pela *Estética* e pela *Análítica Transcendental*, a concluir que, “para cercear a pretensão da sensibilidade”, é mister pressupor “um conceito-limite (*Grenzbegriff*)”, a saber, o conceito de coisa em si, a fim de

“*Querer construir segundo as leis do simples fenômeno o ser-em-si das coisas é uma empreitada comparável à de uma pessoa que quisesse construir o corpo estereonômico servindo-se de simples superfícies de suas leis*”<sup>159</sup>.

A criticável dedução kantiana da coisa em si não será o problema fundamental de Schopenhauer, pois com ele já haviam se ocupado uma série de outros filósofos. O filósofo de Danzig terá a grande tarefa de reconhecer a coisa em si no ponto em que ela aparece no fenômeno, algo que Kant não podia aceitar, pois negava que o objeto se apresentasse diretamente na intuição, ou seja, ele não admitia a possibilidade do objeto bastar apenas da lei da causalidade do entendimento intuitivo para constituir-se, o que o levou a operar com o conceito: “*De modo geral, segundo Kant, existem apenas conceitos dos objetos, não intuições. Mas eu digo, ao contrário, que os objetos só existem, a princípio, para a intuição e que os conceitos são abstrações desta intuição*”<sup>160</sup>.

Ou seja, para Schopenhauer a coisa mesma enquanto objeto se identifica com a representação, ela é o objeto em si, por isso a intuição só pode nos fornecer fenômenos e não a coisa em si, logo:

A coisa em si deve ser explicada não pelo fenômeno, processo que deveria sempre fracassar, mas ao contrário: é por ti mesmo que deves compreender a natureza, e não pela natureza é que te deves compreender. Este é o meu princípio revolucionário<sup>161</sup>.

É preciso ter bastante cuidado para interpretar esta conclusão, pois pode parecer que é enquanto sujeito cognoscente que temos acesso ao em si, quando na verdade o que quer expressar Schopenhauer é que a coisa em si é conhecida fora das formas da objetividade, na medida em que em nós mesmos ela toma consciência de si enquanto

---

justificar o modo da afecção (espacial) de objetos externos. In: GARCIA, André Luis Muniz. *Metáforas do corpo: reflexões sobre o estatuto da linguagem em Nietzsche*. Campinas, 2008. (Dissertação de mestrado), p. 138.

<sup>159</sup> SCHOPENHAUER, II, 61, p. 103. (Parerga)

<sup>160</sup> Crítica da filosofia Kantiana, p. 547. In: LEFRANC, 2005, p. 84.

<sup>161</sup> WWW, Suplemento 18, p. 890. In: LEFRANC, 2005, p. 88.

querer, sendo, portanto *a posteriori*. Este conhecimento exterior não se submete nem a causalidade nem ao espaço, ainda que permaneça no tempo, o que faz dele ainda um fenômeno, porém de uma espécie bastante peculiar, “*pois neles é a coisa em si, como ser subjetivo que aflora o mais de perto possível*”<sup>162</sup>.

Portanto, se a coisa em si se reconhece como vontade, é do seio da vontade que irrompem todas as coisas do mundo, e uma vez fora do *principium individuationis*, logo da divergência e perecibilidade, a vontade é una, idêntica e indivisível, conferindo coerência a natureza fenomênica. Daí a segunda grande premissa de WWV: *o mundo é vontade*.

Apesar de sua rejeição ao idealismo encarado como uma charada monstruosa e uma traição ao propósito da filosofia, conforme representada por Kant, Arthur Schopenhauer teve muito em comum com seus contemporâneos construtores de sistemas. Em particular, sua vontade numenal, que evoluiu da metafísica *Ding an sich* de Kant, e da concepção da vontade de Fichte, tinha uma afinidade com o “espírito do mundo” de Hegel: só que a vontade surgia como um demiurgo cego, irracional, igualmente indiferente aos interesses da hegemonia prussiana e da supremacia alemã.<sup>163</sup>

A unidade da vontade não impede que ela produza divergência e conflito, pois como afirma Simmel “*como dentro da existência não há salvação, a eternidade tem que ser para Schopenhauer a contradição lógica do único pensamento em que encontra um consolo e um sentido para a existência*”<sup>164</sup>. Isto pode parecer uma incoerência se não explicarmos que este conflito se dá no plano do fenômeno, logo do princípio de individuação e de toda a esquemática já abordada, o que ocorre devido ao caráter indissociável entre vontade e representação. Explica Machado:

Do ponto de vista da vontade, há uma unidade essencial de todos os entes, desde a matéria inorgânica até o homem, que é o mais individualizado. Isso, no entanto, não impede que a vontade exista numa luta geral, em um combate contínuo, em uma guerra perpetua pela existência<sup>165</sup>.

---

<sup>162</sup> LEFRANC, 2005, p. 90.

<sup>163</sup> MILLINGTON, 1995, p. 64.

<sup>164</sup> SIMMEL, s/d, p. 28.

<sup>165</sup> MACHADO, 2006, p. 168.

A representação é a objetividade (*Objektivität*) da vontade, que se descarrega de sua unidade na multiplicidade dos fenômenos; mas com qual objetivo? Este é um ponto crucial e que gostaríamos de esclarecer pra desfechar a incursão sobre Schopenhauer.

Em Schopenhauer, a razão da vontade se representar é, na verdade, sem-razão (*Grundloss*), pois como a vontade está fora do esquematismo do princípio de razão ela é livre, independente, anti-teleológica, portanto a vontade é um movimento incessante e insaciável: “*Para Schopenhauer a vida está condenada em última instancia a carência de valor e sentido, por ser em si mesma vontade; por isso é o que em absoluto deveria não ser*”<sup>166</sup>.

Nietzsche irá pensar repetidas vezes com muita cautela todas as informações que levantamos nesta breve incursão. Sob o perigo do exagero podemos dizer que Schopenhauer irá educar filosoficamente Nietzsche<sup>167</sup>, dando-lhe o repertório e a validação filosófica que constituirá sua metodologia centaurica. Para além de todo um vasto instrumental teórico que Nietzsche passará a utilizar, Schopenhauer transmitirá a ao jovem filósofo de Roecken a concepção de um mundo bipartido entre uma metade sombria e irracional, a vontade, e uma metade plural e multifacetada, a representação, fornecendo-lhe assim “outro mundo”, ou outro “modo de conhecer o mundo”.

Esta curiosa *Weltanschauung* pessimista e voluntarista lhe abrirá os horizontes investigativos, e conforme comenta Safranski: “*Ele não se deixará arrebatado pela filologia, mas pela filosofia [...] as forças da vida, interna e externa, lhe aparecem sublimes, vistas da perspectiva de Schopenhauer*”<sup>168</sup>, ao que confirma o próprio Nietzsche numa carta a Deussen de 1868: “*expressando-me de forma mítica, considero*

---

<sup>166</sup> SIMMEL, s/d, p. 19.

<sup>167</sup> Aludimos aqui a terceira das *Unzeitgemässe Betrachtungen*, denominada *Schopenhauer als Erzieher*, onde Nietzsche irá eleger a figura de Schopenhauer como protótipo do grande educador.

<sup>168</sup> SAFRANSKI, 2001, p. 38.

*a filologia como um aborto concebido pela densa filosofia junto a um idiota ou cretino*”<sup>169</sup>.

Os verdadeiros e essenciais problemas da vida e do pensamento, já me foram demonstrados bem claramente, pelo grande mistagogo Schopenhauer, para que eu possa jamais temer uma defecção vergonhosa diante da "idéia". Penetrar minha ciência deste sangue novo: comunicar aos que me ouvem a gravidade schopenhaueriana que brilha sobre a fronte do homem sublime — tal é meu dever, minha audaciosa esperança. Quero ser mais que um pedagogo de honestos sábios. Penso nos deveres dos professores de hoje; tenho inquietação pela geração que vem atrás de nós — tudo isto preocupa meu espírito. Já que temos que aturar a vida, tratemos, ao menos, de fazer dela um tal emprego que possamos ser estimados pelos outros, o que nos permitirá, felizmente, ser salvos<sup>170</sup>.

Abordado brevemente o principal referencial filosófico de juventude de Nietzsche, podemos passar ao seu referencial artístico.

### 2.1.2 *Richard Wagner: Obra de arte total*

Ao lado de Schopenhauer, Richard Wagner (1813-1883) desempenha um papel fundamental na construção do pensamento nietzscheano, sobretudo na juventude quando eles estabelecem uma relação de admiração mútua. Diferentemente do que acontecera com o filósofo de Danzig, que despertou em Nietzsche um remorso, pois “*seis anos antes, Schopenhauer vivia ainda; poderia ter se aproximado dele, ouvi-lo e dizer-lhe quanto o venerava*”<sup>171</sup>, com Wagner a relação ocorre efetivamente. Embora separados por uma considerável diferença de idade (trinta anos), mantiveram por um bom tempo uma relação bastante próxima e amigável, da qual participa ativa e estrategicamente a segunda esposa de Wagner, Cosima Wagner (1837-1930), filha do grande compositor Franz Liszt (1811-1886).

---

<sup>169</sup> KSB I/2, p. 328.

<sup>170</sup> KSB I/2, p. 385.

<sup>171</sup> HALEVY, 1989, p. 39.

Embora já tivesse se encontrado com Wagner em 1868, na casa do orientalista alemão Hermann Brockhaus (1806-1877), Nietzsche somente estabelecerá um contato efetivo com o músico ao se mudar para a Suíça, por ocasião de assumir a cátedra de filologia na Basileia, justamente naquele momento decisivo em que tentava parir suas próprias idéias.

Nesta época Wagner vivia refugiado num pequeno cabo chamado Tribschen, ao lado da então esposa Cosima que havia abandonado o ex-marido e maestro Hans de Bülow (1830-1894) para ali refugiar-se com Wagner após o grande escândalo. As especulações e críticas geradas por este incidente pessoal eram respondidas por Wagner com muito trabalho; neste momento compôs os *Nibelungen*, sua obra capital. Segundo consta, o primeiro dia que Nietzsche passou com os Wagner em Tribschen foi uma segunda-feira de Pentecostes, que acabou por gerar novos convites, um deles expressivo para o nosso entendimento:

Venha passar duas noites em nossa casa; queremos saber quem é o senhor. Meus compatriotas alemães proporcionaram-me, até hoje, muito poucas alegrias. Salve a fé persistente que ainda conservo no que chamo – juntamente com Goethe e alguns outros – a liberdade alemã<sup>172</sup>.

Nietzsche havia causado uma excelente impressão em Wagner e Cosima, algo que o músico estava desacostumado a sentir com relação a outros alemães<sup>173</sup>. Wagner quer saber quem é Nietzsche, na verdade já imagina quem ele era ao lhe pedir para ajudá-lo a retomar sua fé na liberdade alemã. A recíproca é verdadeira. Nietzsche também tinha ficado deslumbrado diante de um gênio da magnitude de Wagner, e de uma mulher da inteligência e sofisticação de Cósima. Através de um pequeno trecho de uma carta da época resgatado por Halevy podemos compreender o que Nietzsche estava sentindo, e assim dar o primeiro passo no reconhecimento do que significou a figura de

---

<sup>172</sup> HALEVY, 1989, p. 59.

<sup>173</sup> Numa carta a Nietzsche de 03 de setembro de 1869 Cosima escreve: “*Wagner concorda plenamente com suas reflexões acerca das questões estéticas*”. Apud D. Borchmeyer e J. Salaquarda., *Nietzsche und Wagner*. Stationem einer epochalen Begegnung. Frankfurt, Inse Verlag, 1994, p. 126.

Wagner para ele: “*Wagner realiza o que só éramos capazes de desejar; é um magnífico, um rico e grande espírito; é um caráter enérgico e um homem encantador, digno de ser amado, sequioso de tudo saber... Tenho de parar: estou cantando um peã*”<sup>174</sup>.

A clareza do trecho não nos exige muito trabalho exegético, entretanto, vale fazer um pequeno destaque. Se estávamos corretos ao afirmar anteriormente que Schopenhauer foi uma espécie de realização filosófica dos anseios de Nietzsche, Wagner era certamente a encarnação viva do que ele, sobretudo naquele emblemático momento, desejava; um homem de um espírito rico e magnífico, de uma erudição fantástica que misturava arte, filosofia, política etc., profundamente inspirado, transgressor das normas, enfim, um verdadeiro deus do qual não era possível falar, mas apenas cantar um peã. Mas, o que tornava Wagner assim?

Estabelecer um sítio para a obra de Wagner é uma tarefa bastante complexa e grandiosa, pois diferente de muitos outros músicos ele foi um artista completo, que não só compunha com uma habilidade extraordinária que até hoje lhe rende um lugar privilegiado na história da música, como também escrevia com certa destreza, discutia questões políticas, enfim acompanhava de modo geral o desenvolvimento de seu conturbado século. Sendo assim, privilegiaremos somente alguns poucos aspectos de sua obra que nos permitam estabelecer conexões com Nietzsche no seu período de juventude.

“Sequioso de tudo saber”, Wagner possuía uma biblioteca suntuosa em que ele freqüentemente consultava, além dos clássicos gregos, as obras Ludwig Feuerbach (1804-1872) e Schopenhauer, influências que estão diretamente relacionadas a dois grandes momentos de sua carreira. Wagner ainda travou contato com as obras de

---

<sup>174</sup> HALEVY, 1989, p. 60.

Schelling e Hegel, e assistiu as aulas de estética, segundo consta “inacessíveis”, do professor Hermann Weiss, amigo de seu tio e grande inspirador Adolfo Wagner<sup>175</sup>.

Os gregos eram para Wagner<sup>176</sup> o alicerce de toda a civilização ocidental, e graças às suas magníficas realizações o modelo mais perfeito de cultura que esta civilização já conheceu. Sob o risco do exagero podemos afirmar que a reflexão sobre o mundo grego influenciará decisivamente toda a obra de Wagner, ainda que esta reflexão receba diferentes perspectivas ao longo de sua produção, dadas as filiações a certos pensamentos. Argumenta Wagner:

É impossível dar um passo na reflexão sobre a nossa arte sem encontrar de imediato o problema do seu relacionamento com a arte dos Gregos. De fato, a nossa arte moderna é apenas um elo na cadeia do desenvolvimento da arte no conjunto da Europa e esse desenvolvimento começou com os Gregos.<sup>177</sup>

Qualquer discussão (ocidental) que não incluísse o fenômeno grego em seu itinerário seria, para Wagner, uma discussão infrutífera, afinal, não se pode pensar a “cadeia do desenvolvimento” sem levar em conta o seu elo fundamental. Esta verdadeira fixação de Wagner sobre os gregos, mais do que uma espécie de nostalgia alemã, guarda um duplo interesse: estabelecer um paradigma de cultura, e, em contraste, uma crítica ao mundo moderno:

Como Wagner, Nietzsche estabelece uma estreita relação entre o sistema artístico e as condições sociais do mundo moderno, procurando explicitar o papel desempenhado pela arte na sociedade industrial. A arte moderna, como indústria do entretenimento, não apenas é expressão do vazio e da ausência de reflexão, mas tem como tarefa produzir torpor e embotamento, enfraquecendo a consciência do indivíduo em relação ao esgotamento e à pobreza de sua experiência. O artista é descrito como uma espécie de escravo que deve satisfazer as ‘necessidades aparentes’ do público, necessidades estas criadas pelas relações sociais justamente para consolidar

---

<sup>175</sup> Wagner não foi um estudante de filosofia contemporânea no sentido acadêmico. Raramente são encontrados em seus textos os nomes de Kant e Fichte, fundadores do idealismo. Em Leipzig, seu estudos do *System des transzendentalen Idealismus* de Schelling mostrou-se infrutífero e nunca foi retomado; em Dresden, um esforço mais determinado nas palestras de Hegel sobre a filosofia da história se encerrou com a deflagração da revolução. MILLINGTON, 1995, p. 160.

<sup>176</sup> Seria difícil dizer que o que Wagner buscou nos gregos pode ser considerado com um valor histórico objetivo. Trata-se de uma imagem da Grécia e não de um estudo científico. Ele faz uma leitura e uma interpretação visando uma comparação e uma compreensão crítica do papel da arte no mundo moderno. MACEDO, 2006, p. 33.

<sup>177</sup> WAGNER, 2000, p. 37.

a estrutura sociopolítica moderna. Esse é um aspecto a ser destacado na interpretação de Nietzsche: a arte moderna, descrita como uma peça do mecanismo do poder, é tanto expressão das relações sociais quando elemento de produção dessas relações.<sup>178</sup>

Wagner é um dos primeiros pensadores da cultura ocidental que, tal como Nietzsche, pensa a *Weltgeschichte* não como um processo de evolução que caminha para a perfeição do espírito, mas como um processo de decadência originado pela ruptura com o momento áureo dos gregos<sup>179</sup>. Ou seja, o áureo momento grego, localizado precisamente nos cerca de oitenta anos em que ocorrem as tragédias gregas do séc. V. a.C.<sup>180</sup>, aparece em Wagner como o contraponto de toda uma história milenar de decadência da cultura ocidental, que acabou por produzir graves efeitos na estrutura artística, religiosa, social, econômica, política do ocidente:

O rebaixamento, a infâmia pública de todos, a consciência do aniquilamento completo da dignidade humana, a náusea que afinal não podia deixar de se instalar frente aos prazeres materiais disponíveis, o desprezo profundo pela atividade, pelo empreendimento pessoal, que há muito perdera, juntamente com a liberdade, o impulso espiritual e artístico, toda esta miserável existência, destituída de vida autêntica e criativa, só podia encontrar uma forma de expressão que, embora geral, como geral era um tal estado de coisas, fosse contudo o oposto absoluto da arte. [...] A expressão deste estado de coisas não podia ser, portanto, arte. Tinha que ser o *Cristianismo*.<sup>181</sup>

A falência de todos os autênticos valores<sup>182</sup>, tão penosamente conquistados pelos gregos, encontrou raízes na civilização romana e um solo profícuo no cristianismo<sup>183</sup>.

---

<sup>178</sup> CAVALCANTI, 2009, p. 29.

<sup>179</sup> Grosso modo, este é o argumento central de um dos mais conhecidos textos de Wagner, *Die Kunst und die Revolution* de 1849, que ao lado de *Das Kunstwerk der Zukunft* e *Oper und Drama* tentará delinear uma nova concepção de arte e artista.

<sup>180</sup> A tragédia grega, com a sua colheita de obras-primas, durou ao todo oitenta anos. ROMILLY, 1997, p. 10.

<sup>181</sup> WAGNER, 2000, p. 48.

<sup>182</sup> Que Nietzsche chamará de *nilismo*.

<sup>183</sup> Entender a dimensão do abalo que Nietzsche sofreu exige também o entendimento do tipo de oposição que Wagner fez ao cristianismo, em determinado período de sua vida, para que uma possível conversão sua aos ideais cristãos tivesse ofendido o autor de *O nascimento da tragédia* de forma tão violenta. Wagner foi, no início de sua atividade artística e intelectual, adversário convicto do cristianismo, e é no contexto de sua oposição ao mundo cristão e ao mundo moderno que se encontra o ponto de partida de sua reflexão sobre os gregos e de seu vínculo com o pensamento de Nietzsche. O compositor começará a pensar sobre os gregos no sentido de um confronto com os valores cristãos que teriam dominado a civilização ocidental depois da decadência dos valores trágicos e também no sentido de um contraste

Os frutos desta união se viam sentir ainda no século de Wagner, que embora enfraquecidos pelas iniciativas protestantes<sup>184</sup>, ainda causavam um profundo mal estar; este antagonismo entre grego e cristão será um dos pontos centrais da argumentação wagneriana:

O homem grego, livre, colocando a si mesmo no ponto culminante da natureza, pôde criar a arte a partir de sua alegria de ser homem. O cristão, rejeitando-se a si mesmo e à natureza, só podia sacrificar seu deus sobre o altar da renúncia; não lhe podia apresentar a oferenda da sua criatividade, dos seus atos; acreditava, pelo contrário, que só poderia obter a graça divina abstendo-se da ousadia de qualquer produção pessoal.<sup>185</sup>

Contra esta situação gerada pelo degradante governo romano e cristão do ocidente, Wagner colocará os gregos e aquilo que eles tiveram de melhor: seu poder estético. Ele oporá a arte comercial da *ópera* moderna ao *drama* existencial dos gregos<sup>186</sup>. O ponto nevrálgico que separa definitivamente gregos e cristãos para Wagner é a sua capacidade, nomeadamente *estética*, de construir uma unidade perfeita e harmoniosa do mundo, pois ao fundarem um mundo “além”, uma fratura irreparável passa a dividi-lo:

A arte do mundo cristão ocidental já não pode apresentar-se como expressão de uma unidade perfeita e harmoniosa do mundo, como acontecia com a arte do mundo grego, precisamente porque no mais fundo de si o mundo medieval transportava consigo a impossibilidade de reconciliar os pólos de uma cisão irreparável, a cisão entre a consciência e o impulso vital, entre a imaginação e a realidade.<sup>187</sup>

---

entre o modo como a arte foi vivida na Grécia e o modo como vinha sendo vivida na modernidade. In: MACEDO, Iracema. *Nietzsche, Bayreuth e a época trágica dos gregos*. Kriterion vol.46 no.112 Belo Horizonte Dec. 2005.

<sup>184</sup> A reforma protestante compõe o grande pano de fundo de toda a discussão que até agora levantamos.

O surgimento de filósofos como Nietzsche e artistas como Wagner deve muito às ofensivas da reforma, que de modo geral comprometeram o poder da igreja católica no ocidente.

<sup>185</sup> WAGNER, 2000, p. 50.

<sup>186</sup> Wagner desafiou as tradições sociais e musicais da ópera de uma maneira extraordinariamente abrangente. A ópera sofreu muitas críticas no decorrer de sua história, dos ataques aos castrati na Inglaterra, na década de 1720, até a visão de uma ópera reformada, popular, articulada pelo nacionalista italiano Giuseppe Mazzini na década de 1830. Mas ninguém montou uma campanha tão arrasadora contra a tradição quanto Wagner. Millington, p. 172. Vale acrescentar que Wagner fazia questão de denominar sua obra como *Drama* para frisar a diferença com a Ópera.

<sup>187</sup> WAGNER, 2000, p. 53.

Na esteira destas reflexões, Wagner pensa uma *Gesamtkunstwerk* que conjugue as diversas formas de expressão artística, obviamente sob a regência da música<sup>188</sup>, promovendo “*um mundo operístico alternativo, baseado em um novo conjunto de princípios sociais e práticas musicais*”<sup>189</sup>.

Todas estas idéias encontravam-se profundamente vivas na cabeça de Wagner quando ele se muda para Dresden na década de quarenta, onde assume a função de *Hofkapellmeister* (mestre de capela). Situada às margens do Rio Elba, Dresden era nesta década um verdadeiro reduto de liberais e democratas, que inspirados pelos periódicos *Gazeta de Dresden* e *Páginas populares* ali publicados, discutiam temas em voga em toda a Europa central, como as crises econômicas, a falta de representatividade política da classe média, o nacionalismo que ameaçava as monarquias, o excesso das práticas capitalistas etc.

Em contato com o seu assistente, o republicano August Röckel (1814-1876), Wagner intera-se da causa revolucionária, toma contato com textos de Max Stirner (1806-1856) e Proudhon (1809-1865), conhece o grande anarquista russo Mikhail Bakunin (1814-1876), e acaba por se tornar um revolucionário, descobrindo o veio político que caracterizará grande parte de sua obra. Passa a contribuir então no *Páginas Populares*, vindo a fazer duras críticas às desigualdades sociais, a propriedade privada e ao caráter econômico das relações matrimoniais.

De certo modo, podemos dizer que os estudos dos clássicos deram a Wagner uma *causa*, e agora, em contato com os revolucionários ele passará a pensar numa forma de torná-la efetiva. Somando seus estudos clássicos a um deprimente diagnóstico da frívola arte moderna do entretenimento e de seu público, o compositor verá na

---

<sup>188</sup> A freqüentemente discutida teoria wagneriana da síntese das artes, a princípio desenvolvida em A obra de arte do Futuro, no intervalo de cinco anos entre o *Lohengrin* e *O anel dos Nibelungos*, dizia respeito a uma fusão da música, mito e pantomina em termos iguais. Qualquer comparação com a tragédia grega era comprometida pelo avanço da musica ocidental. HOLLINRAKE, 1986, p. 200.

<sup>189</sup> MILLINGTON, 1995, p. 173.

revolução a possibilidade de viravolta, de reconstrução da cultura, de resgate do espírito artístico helênico esquecido pela iniciativa romana e cristã.

Somente a revolução pode me oferecer os artistas e o público de que preciso [...] Das ruínas conclamarei, então, a reunião daqueles de que: então encontrarei aquilo que me é necessário. Levantarei um teatro no Reno e enviarei convites para um grande Festival dramático; após um ano de preparativos, encenarei então minha obra inteira dentro do espaço de quatro dias: com isso deixarei então claro para os homens da Revolução o significado dessa revolução, em seu sentido mais nobre<sup>190</sup>.

Wagner percebe que a unidade harmoniosa do mundo perdida pelo cristão e herdada pelo moderno só poderia ser retomada unitariamente, ou seja, era preciso articular a arte às questões sociais, políticas, religiosas para que a cultura como um todo pudesse se recompor: *“Durante o período mais revolucionário de sua vida, arte, filosofia e atuação social são vividas por ele mesmo como atividades indissociáveis”*.<sup>191</sup> Muito próximo a este pensamento está a reflexão do jovem Nietzsche, já aludida no primeiro capítulo: *“Nietzsche diz que Wagner queria conquistar e triunfar como nenhum outro artista; e alcançar, de uma assentada, as alturas da onipotência tirânica pelas quais todos os seus instintos secretamente ansiavam”*.<sup>192</sup> Vale frisar, porém, que em Wagner o “carro-chefe” da revolução é a arte, o que não acontecia com seus colegas revolucionários, para quem o problema era prioritariamente político.

Com a ofensiva das tropas governamentais a insurreição fracassa. Bakunin e Röckel são presos e condenados à morte, enquanto Wagner consegue escapar para Zurique, onde passará cerca de dez anos exilado<sup>193</sup>. Em Zurique Wagner estreitará suas relações com a obra de Feuerbach, passando a extrair de sua teoria materialista os fundamentos que solidificarão filosoficamente seus ideais revolucionários.

---

<sup>190</sup> MILLINGTON, 2000, p. 190.

<sup>191</sup> MACEDO, 2006, p. 32.

<sup>192</sup> HOLLINRAKE, 1986, p. 47.

<sup>193</sup> Curioso notar como, voluntariamente ou não, a Suíça de Zurique e Basileia torna-se a ilha de refúgio de Nietzsche e Wagner.

Em contato com as obras *Gedanken über Tod und Unsterblichkeit* (1830), *Das Wesen des Christentums* (1841) e *Grundsätze der Philosophie der Zukunft* (1843) Wagner encontrará de forma rigorosamente filosófica as críticas à tradição cristã e o otimismo progressista da filosofia hegeliana que ele já havia vislumbrado, solidificando o seu rompimento com os moldes tradicionais e absolutos da tradição metafísica.

Macedo recupera num escrito autobiográfico de Wagner (*Mein Leben*, 1868) um comentário em relação a Feuerbach que ilustra e confirma nossa incursão:

Eu atribuí verdadeira importância a Feuerbach em razão de suas conclusões, tão diferentes das de Hegel. Segundo ele, a melhor filosofia era não ter nenhuma, o que me facilitava enormemente o estudo desta ciência; além do mais, para ele só existia o que caía sob nossos sentidos.<sup>194</sup>

Feuerbach fornecia as armas que Wagner precisava para atacar grandes empreendimentos da cultura ocidental, sobretudo o cristianismo e a filosofia metafísica que levaram o homem a negar sua própria natureza mediante um desprezo pelo corpo e pelos instintos criativos: “*os dois milênios que transcorreram desde o ocaso da tragédia grega até os nossos dias não pertence à arte, mas sim a filosofia*”<sup>195</sup>. Destacando a dimensão crítica e materialista do pensamento feuerbachiano em contraposição a Hegel, Wagner está se colocando essencialmente contra o absolutismo idealista deste, trazendo o problema da civilização para um âmbito imanente, portanto passível de atuação revolucionária, e também contra a idéia de progresso do espírito racional que colocava a arte num nível inferior a ser superado pela razão. Ou seja, Wagner se colocava, revolucionariamente, contra o idealismo da razão.

No dia em que a sociedade dos homens tiver evoluído no sentido da beleza e da nobreza de caráter – coisa que não chegaremos a atingir apenas por ação da arte, mas pela qual teremos de lutar esperançadamente em unidade com os grandes movimentos revolucionários que inevitavelmente se avizinham – [...] chegará o dia em que seremos todos suficientemente artistas para nos unirmos, precisamente como verdadeiros artistas, não em torno de um objetivo secundário e lucrativo, mas sim, numa atividade a um tempo livre e

---

<sup>194</sup> WAGNER, R. *Mein Leben*. apud. MACEDO, 2006, p. 32.

<sup>195</sup> WAGNER, 2000, p. 44.

coletiva, em torno do principal. E o principal serão exatamente os assuntos relativos à arte<sup>196</sup>.

Se por um acaso da vida Wagner havia se aproximado das práticas revolucionárias, por outro agora ele se afastará delas: o contato com a obra de Schopenhauer.

A influência de Schopenhauer sobre o compositor se somou a uma certa descrença na possibilidade de uma ação política revolucionária. Diante de um mundo corrupto e injusto, a única liberdade seria renunciar à vontade de agir e resignar-se. Desse modo, a aceitação das teorias de Schopenhauer pode ser considerada também como um desencanto de Wagner com a revolução.<sup>197</sup>

Por intermédio do poeta Georg Herwegh (1817-1875) o músico conhece em 1854 *O mundo como vontade e representação*, e embora no início não se familiarize com suas teses, surpreende-se pelo lugar central em que o filósofo coloca a música na hierarquia das obras de arte<sup>198</sup>: “*Mas foi Schopenhauer o primeiro que reconheceu e definiu, com uma claridade filosófica, a posição da música em relação às outras artes e lhe atribuiu uma natureza diferente à da pintura e da poesia*”<sup>199</sup>.

Ainda de acordo com o pensamento de Schopenhauer, ele imagina que, dentre todas as artes, a fundamental é a música. O grande significado e papel da música na época moderna é, na visão nietzscheana, manter a possibilidade de acesso à realidade da natureza. A música seria a voz da natureza, a voz da realidade interior da vida. Fundar um Estado sobre a música é fundar um Estado sobre a própria realidade, como teriam feito os antigos helenos.<sup>200</sup>

Mais do que um desencantamento com relação à ação política revolucionária, o contato com o pessimismo de Schopenhauer irá modificar a própria concepção de arte

---

<sup>196</sup> Idem, p. 109.

<sup>197</sup> MACEDO, 2006, p. 34.

<sup>198</sup> A idéia de afirmar a superioridade da música frente às outras artes não é, porém, invenção única de Schopenhauer e tampouco poderia ser uma exclusividade da filosofia nietzschiana de juventude. Para tanto, concorre o aprofundamento de uma posição atuante na estética oitocentista alemã segundo a qual a música, devido à natureza mesmo dos sons, estaria apta a dirigir-se imediatamente aos sentimentos do homem, exprimindo inteligibilidade sob os acontecimentos que, de outra forma, nos permaneceria obscura e inefável. BARROS, Fernando de Moraes. O pensamento musical de Nietzsche. São Paulo: Perspectiva, 2007, p. 15.

<sup>199</sup> WAGNER, 1987, p. 18.

<sup>200</sup> MACEDO, Iracema. *Nietzsche, Bayreuth e a época trágica dos gregos*. Kriterion vol.46 no.112 Belo Horizonte Dec. 2005.

para Wagner. Se até a década de cinquenta seus estudos sobre os gregos lhe haviam levado a construir um ideal de arte como alegria e júbilo pela existência, após a contaminação do pessimista ela será pensada como libertação do sofrimento. Aderindo à estrutura e às categorias metafísicas propostas em WWV já aludidas anteriormente, Wagner reconstruirá a sua visão de mundo, passando a entender a arte, sobretudo a música, como um paliativo da vontade, com uma prática intuitiva em que o indivíduo pode, ainda que por apenas alguns instantes, libertar-se da dor da existência.

Desta forma, podemos ler em dois trechos dos diferentes períodos concepções quase antagônicas de arte, o primeiro de 1849 em que Wagner afirma que *“arte é alegria de ser, é júbilo pela existência presente, pelo contexto geral a que se pertence”*<sup>201</sup>, e outro de 1870 onde ele diz:

Na clarividência extasiada do artista, a consciência individual faz com que a sensação de encantamento alterne com momentos tanto mais depressivos quanto mais alto se tiver elevado. Por estes momentos de sofrimento, com os quais ele paga seu estado de inspiração e o inefável encanto que nos proporciona, deveríamos considerar o músico mais digno de veneração do que os outros artistas e conceder-lhe mesmo um título de santidade.<sup>202</sup>

Esta mudança de perspectiva sobre a arte não significa que Wagner a destitui do lugar privilegiado e do valor primordial em que ela era colocada, porém, ao modificar sua posição no ordenamento metafísico do mundo, ele modificará também o papel a ser desempenhado pela arte:

Wagner conseguiu manter sua alta consideração da cultura grega, continuava imaginando que o mito era essencial à renovação da arte moderna, mas não era mais com os mesmos olhos revolucionários e ardorosamente envolvidos por um sentimento afirmativo que ele via a arte grega.<sup>203</sup>

Grosso modo, num primeiro momento Wagner pensa uma arte jubilosa, imanente, coletiva, cuja articulação revolucionária pode produzir transformações em

---

<sup>201</sup> WAGNER, 2000, p. 47.

<sup>202</sup> WAGNER, 1987, p. 26.

<sup>203</sup> MACEDO, 2006, p. 37.

toda a cultura; já no segundo momento esta arte assume uma conotação metafísica e redentora, limitada à expiação individual e descrente da possibilidade de transformações.

É preciso chamar a atenção para um aspecto importante desta grande mudança: quando dissemos que Wagner modificou sua “visão de mundo” mediante a leitura de Schopenhauer, não dissemos que este “mundo” era, na verdade, o mundo grego. Ou seja, a mudança de perspectivas que separa os dois momentos da obra de Wagner está estreitamente relacionada à sua interpretação do mundo grego, raciocínio que vem ao encontro do que defendemos no início desta incursão. A visão revolucionária feuerbachiana produziu uma espécie de arte, a visão metafísica schopenhaueriana outra.

Não podemos pensar, contudo, que Wagner perderá após o contato com Schopenhauer todo o seu veio político e revolucionário, afinal, a grande conquista de sua carreira, o Bayreuther-Festspiele, será construído e inaugurado na segunda metade da década de setenta<sup>204</sup>. De certo modo, a mudança de ponto de vista se relacionava com o próprio amadurecimento do compositor, que passava cada vez mais a ter uma visão serena da arte e suas possibilidades. Para encerrar nossa breve incursão sobre a obra de Wagner, vale lembrar que ele criou uma série de novidades em termos de orquestração e composição, como os *Leitmotiv*, que identificavam os personagens no espaço cênico, o fosso na arquitetura teatral, a trompa wagneriana e outros.

No que diz respeito a Nietzsche, as influências se podem sentir por qualquer leitor minimamente iniciado, sobretudo quando se trava contato com os textos de Wagner. Por algumas vezes tem-se a impressão ao ler um que se está lendo o outro, ainda que para o especialista as diferenças possam ser facilmente notadas. Como no próximo capítulo teremos condições de assinalar mais pontualmente os ecos do

---

<sup>204</sup> Nietzsche redigirá a quarta de suas *Unzeitgemässe Betrachtungen*, intitulada *Richard Wagner in Bayreuth*, em homenagem à grande conquista de Wagner.

pensamento de Wagner (e também de Schopenhauer) na obra de Nietzsche, por ora contentamo-nos em dizer, com toda a implicação que isto traz, que Wagner lhe apresenta a um mundo estético.

Wagner cria, com sua obra, algo radicalmente novo, e tal novidade consiste em encontrar uma relação entre duas esferas que se tornaram, na modernidade, estranhas uma à outra: a música e a vida ou, em termos mais amplos, a arte e a vida. Esse é um aspecto fundamental do perfil que Nietzsche traça de Wagner: não se trata de pensar o artista unicamente do ponto de vista da obra, mas o artista e a obra do ponto de vista da vida. Nesse sentido, se pensarmos na arte wagneriana como uma descoberta que tem o valor do exemplo, tal exemplo seria o de uma vida artística em relação às outras experiências de vida, e não apenas de um artista em relação a outros artistas.<sup>205</sup>

Malgrado o profundo mal-estar que anos depois se estabelece entre Wagner e Nietzsche é preciso dizer que o compositor sempre atuará de forma decisiva na obra do filósofo, ainda que de um modo às vezes reverso. Como dirá Nietzsche anos depois, mesmo já tendo rompido com Wagner:

É pela boca de Wagner que a modernidade fala sua linguagem mais íntima: não esconde nem seu lado bom, nem o mau, pois perdeu todo o pudor. E inversamente: quando pusermos a claro aquilo que me Wagner é bom e aquilo que nele é mau, teremos de maneira aproximada o balanço definitivo dos valores modernos. Compreendo perfeitamente que um músico possa dizer hoje: “Detesto Wagner, mas não suportaria igualmente qualquer outro músico”. Eu compreendia também, contudo, um filósofo que dissesse: “Wagner resume a modernidade. Não adianta, deve-se começar por ser wagneriano”.<sup>206</sup>

Para Nietzsche todo o homem tem o direito de detestar Wagner, mas nenhum tem o direito de não conhecê-lo. Numa carta a Overbeck de 22 de fevereiro de 1883 Nietzsche diz que Wagner foi (pois ele havia acabado de falecer) o homem mais completo (*der vollste Mensch*) que ele já havia conhecido<sup>207</sup>.

Feitas as incursões sobre as obras de Schopenhauer e Wagner temos condições de agregá-las ao argumento que vínhamos desenvolvendo e desfechar nossa argumentação neste capítulo.

---

<sup>205</sup> CAVALCANTI, 2009, p. 24.

<sup>206</sup> KSA 9, p. 11.

<sup>207</sup> KSB, III, i, p. 336.

Retomando o raciocínio, vínhamos mostrando que Nietzsche encontrava-se num momento de profunda angústia intelectual, pois a ortodoxa filologia em que ele havia se formado e que passava a ter o dever de ensinar na Basileia revelava-se um ambiente inóspito aos seus anseios e idéias. Decepcionado, ele passa a buscar um registro mais propício e receptivo, chegando a dizer numa carta a Rohde que já se preparava caso viesse a tornar-se um filósofo ou um poeta. Ocorre que Nietzsche começa a perceber que a divergência entre suas idéias e a filologia não poderia ser simplesmente sanada com uma migração para outro registro, como a arte ou a filosofia, afinal o problema que assolava a filologia no séc. XIX se estendia a toda a cultura, e relacionava-se a uma tensão maior e mais profunda que envolvia toda uma época e visão de mundo. Com isso, cada vez mais o jovem filósofo passa a sentir a necessidade de criar, ou como ele diz em outra carta a E. Rohde, de “parir” um registro novo, pois como comenta Guervós<sup>208</sup>:

Nietzsche reclama já desde os inícios de seus balbucios filológicos a necessidade de ser artista frente aos que se mantêm nos limites rigorosos da ciência filológica. Aqui, certamente, começam a vislumbrar-se os primeiros esboços de sua metafísica do artista.

Neste momento colocamos em questão as possibilidades e procedimentos que comporiam esta nova criação. No que diz respeito às possibilidades, recuperamos as conclusões do primeiro capítulo para responder que a criação de um novo registro, o terceiro registro, só seria possível se proveniente e orientado pelo *Hintersinn*, já no que concerne aos procedimentos, esclarecemos que dos três registros propostos para a composição do “Centaur”, apenas o filológico havia sido considerado até o momento, e que, portanto, ainda era preciso trazer à tona o referencial filosófico e artístico do jovem Nietzsche, o que nos incutiu nas obras de Schopenhauer e Wagner.

---

<sup>208</sup> GUERVOS, 2007. p. 39.

Grosso modo, de Schopenhauer Nietzsche extrai uma complexa estrutura metafísica do mundo, que apoiada na vontade lhe fornece uma alternativa frente à racionalidade da tradição ocidental, ao passo que com Wagner ele compreende que este mundo é estético e que por via da arte é possível revolucionar a cultura, estabelecendo a imprescindível relação entre arte e vida<sup>209</sup>; uma vez composto o terceiro registro, Nietzsche possui o que necessita para efetivar o seu *Hintersinn*, e com isso parteja a sua grande tese da juventude – a metafísica do artista.

Numa laboriosa articulação entre *Hintersinn* e Terceiro registro, Nietzsche inaugurará um modo peculiar de se fazer Arte-Filosofia-Filologia, pois com a junção na Metafísica do Artista os três registros passarão a trabalhar em sincronia. Relembrando ainda uma vez a carta de Nietzsche a Rohde, sabemos que o então filólogo estava pronto caso viesse a se tornar um filósofo ou artista, porém, não sabemos se ele sentia-se igualmente preparado caso, como pensamos ter acontecido, ele se transformasse nos três: o Centauro.

### 3. Ontologia estética

Para que possamos compreender a natureza e especificidade deste Centauro, precisamos antes fazer uma estratégica incursão no cenário das discussões estéticas contemporâneas, especificamente na linhagem herdeira da *Kritik der Urteilskraft* (1790)<sup>210</sup>, de I. Kant (1724-1804). Para isso, serviremo-nos de três referenciais teóricos: o premiado ensaio *Metafísica do Trágico* do filósofo português Nuno Nabais, que

---

<sup>209</sup> O velho Nietzsche explicará que estas filiações da juventude serviram como forma de obter um referencial que ele por vias próprias ainda não era capaz de conceber, conforme se lê em EH: Grosso modo, eu agarra pelos cabelos dois tipos célebres e absolutamente ainda não definidos, como se agarra uma ocasião pelos cabelos, para exprimir algo, para ter à mão tantas fórmulas, signos e meios lingüísticos mais. (EH, p. 70.)

<sup>210</sup> Doravante KdU.

discute a posição de GT a partir de um diálogo com Kant, Habermas (1929-) e Lyotard (1924-1998); o *Ensaio sobre o trágico*, do filósofo húngaro Peter Szondi (1929-1971), que traça a distinção entre a poetologia da tragédia clássica e a filosofia do trágico moderna, e *O nascimento do Trágico*, do filósofo brasileiro Roberto Machado, que amplia e aprofunda a investigação de Szondi.

Interessado em estabelecer uma arqueologia do lugar de Nietzsche na estética da pós-modernidade, Nabais irá encontrar no chamado “debate sobre a pós-modernidade” que envolveu os filósofos Lyotard e Habermas na década de 1980, uma perspicaz interpretação. Ocupados em reconstruir e examinar o discurso filosófico em que se funda a modernidade, Lyotard e Habermas debatem sobre diversos aspectos e encontram no domínio estético um dos marcos fundadores do empreendimento moderno<sup>211</sup>.

Atento a isto, o raciocínio de Nabais se constituirá a partir das divergências interpretativas dos filósofos com relação à KdU, que ele unirá para realizar seu intento arqueológico. Em primeiro lugar, como alicerce de seu raciocínio, Nabais extrai a premissa de Habermas:

A crítica da faculdade do Juízo adquire para Habermas a condição de um verdadeiro Manifesto da modernidade estética, transforma-se numa *utopia reguladora* com um alcance a mesmo tempo prático e teórico. [...] Para Habermas é precisamente essa especificidade do juízo de gosto [como satisfação desinteressada e como objetivação de uma subjetividade auto-afirmativa] que define o projeto de fundação estética da modernidade.<sup>212</sup>

---

<sup>211</sup> *An passant*, no *Discurso filosófico da modernidade* Habermas toma como perspectiva a crítica neo-estruturalista da razão para reconstruir o discurso filosófico que constitui o mundo moderno, denunciando a lógica instrumental que promove a dominação, e propondo a razão comunicativa, crítica e livre como uma alternativa à razão instrumental e como forma de superar a razão herdada do iluminismo. Já em *Condição pós-moderna*, Lyotard analisa as mutações sofridas pelas sociedades mais desenvolvidas a partir do fim do século XIX, pondo em xeque a legitimidade do saber, sobretudo científico, que carece de uma legitimação externa para não converter-se em simples ideologia. Lyotard conclui após uma acurada análise que o saber científico não possui efetivamente nenhum discurso externo que o legitime, afinal ele se constitui de um jogo de linguagem dotado de regras próprias, ainda que muitas vezes não cumpridas; exceção que se faz à legitimação da sociedade capitalista, que visando o lucro legitima as invenções e resultados da ciência.

<sup>212</sup> NABAIS, 1997, p. 18.

A partir de uma reflexão sobre a peculiaridade do juízo de gosto, afirma Nabais que Habermas interpreta a KdU como um espécie de manifesto da estética moderna, cuja utopia reguladora se estende tanto ao domínio teórico quanto prático. Em posse disso, ele buscará uma segunda premissa, esta de Lyotard, que também reconhece a importância da estética kantiana para a interpretação das experiências contemporâneas de arte, embora se distancie de Habermas por considerar sua leitura insuficiente. De acordo com Lyotard, a leitura de Habermas da estética kantiana se limita à analítica do belo e negligencia a analítica do sublime, o que compromete a compreensão geral da estrutura da experiência estética.

Se recobramos, *an passant*, um dos principais pontos da estética kantiana, veremos que enquanto o juízo de beleza, que diz respeito à forma, consiste no jogo livre e harmônico entre a imaginação e o entendimento não-conceitual, portanto num acordo harmonioso entre o aspecto sensível e inteligível do homem, no juízo de sublime, disforme e sem delimitação, a relação das faculdades se dá diretamente entre a razão e a imaginação, logo, sendo a primeira supra-sensível e a segunda sensível, sua relação acaba por produzir conflitos, desarmonia, e não o acordo característico do juízo de beleza. Desta forma, embora ambos sejam juízos reflexionantes há uma diferença considerável entre eles, pois enquanto o juízo de belo opera no jogo harmônico entre subjetividade e objetividade, o juízo de sublime é um fenômeno unicamente subjetivo no qual o objeto serve apenas para despertar a ânimo (*Gemüt*), revelando a inadequação entre a sensibilidade e a supra-sensibilidade.

Ora, de acordo com Lyotard é a experiência do sublime, e não a do belo, que ilustra a condição da arte contemporânea, logo, as categorias do belo não são as que conduzem esta arte, daí a insuficiência da leitura de Habermas.

Longe de permitir entre sujeitos de um mesmo juízo belo uma comunicação direta, o exercício do juízo reflexivo na experiência do sublime desperta

antes o sentimento de uma comunidade prometida e sempre diferida, de uma utopia que deixa de ter um valor regulativo<sup>213</sup>.

A partir de uma sofisticada equação entre a tese do fundamento kantiano da estética contemporânea de Habermas e as ponderações sobre o sublime de Lyotard, Nabais concluirá que a analítica do sublime de Kant, enquanto teorização do desastre da imaginação na experiência da obra de arte marca: (i) a descoberta da falência do valor normativo do juízo de gosto; (ii) o fim das suas pretensões a representação utópica; (iii) o processo de destituição do programa teórico da modernidade, de afundamento de sua lógica de legitimação das formas comuns de existência herdadas da Revolução Francesa; (iv) a exclusão de toda a interpretação do juízo de gosto como a priori das pretensões de validade da razão teórica ou da razão prática<sup>214</sup>. Estas conclusões, para além de suas importantes constatações, serão também fundamentais para o intento arqueológico de Nabais, pois a partir delas Habermas e Lyotard avançarão até GT.

Prosseguindo a discussão em torno do lugar desempenhado pela estética kantiana no advento da modernidade, Habermas avança até a obra de Nietzsche, e após uma análise bastante peculiar<sup>215</sup>, considera GT o “ponto de viragem” do discurso filosófico da modernidade, sob o seguinte argumento:

Inicialmente a razão fora concebida como autoconhecimento conciliador, depois como apropriação libertadora e, finalmente, como recordação compensatória, para que pudesse aparecer como equivalente do poder unificador da religião e superar as bipartições da modernidade a partir de suas próprias forças motrizes. [...] Nesta constelação, Nietzsche só tinha uma alternativa: ou submete mais uma vez a razão centrada no sujeito a uma crítica imanente – ou abandona o programa na sua globalidade. Nietzsche opta pela segunda via.<sup>216</sup>

---

<sup>213</sup> NABAIS, 1997, p. 19.

<sup>214</sup> NABAIS, 1997, pp. 18-33.

<sup>215</sup> Nabais denuncia que a análise de Habermas sobre as posições de Nietzsche, na verdade se limitam ao sítio teórico de GT, e não dão conta das modificações sofridas na obra. Para Nabais mais do que um problema hermenêutico, esta é uma estratégia de Habermas, pois sabe que GT “*contém grande parte das premissas da teoria estética pós-moderna e que, desde a década de setenta, através do chamado “nietzscheanismo francês” essa obra transformou-se na referência do movimento de destituição estética das pretensões fundacionais da metafísica dos tempos modernos*”. (p. 26).

<sup>216</sup> Habermas em NABAIS, 1997, p. 25.

Habermas acredita que o programa teórico de GT, na esteira da estética kantiana, esbarra num problema cuja resolução exige mais uma vez uma submissão da razão centrada no sujeito a uma crítica imanente. Como esta exigência é inconcebível para Nietzsche, ele se vê, pensa Habermas, obrigado a abandonar o problema. Ou seja, para Habermas GT representa um ponto de virada no sentido de uma interrupção do potencial crítico e emancipatório da estética kantiana, algo que efetivou na forma de uma violência política e hermenêutica à tradição:

O primeiro problema colocado pelo regresso à Crítica da Faculdade de Juízo, quer de Habermas, quer de Lyotard, é o do lugar que aí ocupa Nietzsche. Para Habermas, algo correu mal no destino emancipatório do programa kantiano, algo desviou ou interrompeu o potencial crítico e utópico da universalidade não conceitual nem legisladora que se anunciava numa teoria da arte como teoria das pretensões de validade do juízo de gosto. Por isso, torna-se urgente reconstituir aquilo que nos desvoiu de Kant. [...] Nietzsche tem precisamente o estatuto de ponto de cisão na herança kantiana, de momento-chave, ele marca o abandono do programa de legitimação racional da modernidade.<sup>217</sup>

Nabais discorda de Habermas, e contra ele reclama a figura dos nietzscheanos franceses como Deleuze, Foucault, Lyotard, Derrida, Lacoue-Labarthe, Sarah Kofman e outros. Apoiado, dentre outros em exemplos destes pensadores em que a leitura de GT até mesmo pressupõe a adesão ao projeto estético kantiano, Nabais defenderá que não há uma cisão entre o empreendimento estético de Kant e Nietzsche, mas sim uma continuidade, portanto as constatações de Habermas não passam de uma “*dramatização forçada das antinomias que habitam as próprias experiências da arte na modernidade*”<sup>218</sup>.

O grande interesse de Nabais com toda esta apropriação crítica é filiar o projeto de GT à linhagem teórica da estética kantiana, procurando delimitar o lugar que a estética do sublime desempenha em GT, demonstrando que:

O diferendo acerca do significado da estética kantiana para a compreensão da condição da arte e da crítica estética na cultura contemporânea, diferendo

---

<sup>217</sup> NABAIS, 1997, p. 25.

<sup>218</sup> NABAIS, 1997, p. 26

esse que, como aqui foi referido, se manifesta de forma mais visível na radicalização da diferença entre uma estética do belo e uma estética do sublime, tem um dos seus momentos de origem precisamente em *O nascimento da tragédia* – texto que realiza como que a passagem ao limite das conseqüências da leitura schilleriana da *Crítica da Faculdade do juízo*. [...] a teoria estética de *O nascimento da tragédia* é quase incompreensível fora da tradição da teoria do sublime<sup>219</sup>.

Há, porém, um importante elemento que Nabais salienta em sua exposição e que nos conduzirá para além de seu texto. O filósofo português nos lembra que a leitura da estética de Kant por Nietzsche é triplamente mediada: (i) pelas *Über die ästhetische Erziehung des Menschen* de Schiller (1759-1805) (ii) pelo *Die Welt als Wille und Vorstellung* de Schopenhauer e; (iii) pelo *Beethoven* de Wagner. O que para Nabais é mais um motivo para se recuperar criteriosamente no texto nietzscheano as influências de Kant, para nós é o precedente que nos distancia dele.

Examinando as oposições de Nabais à Habermas, pensamos que ambos estão certos em suas constatações iniciais, pois acreditamos que a relação de Nietzsche para com a estética kantiana é tanto de apropriação quanto de rejeição, aliás, como mostramos no capítulo anterior, Nietzsche só se aproxima de algo ou alguém para atacá-lo, embora isso seja pra ele o grande sinal de respeito. Tanto Habermas quanto Nabais, porém, se distanciam de uma leitura nietzscheana de Nietzsche em suas conclusões: Habermas por pensar que a manobra teórica de Nietzsche para evitar a aderência à razão deve ser entendida como uma fuga ou desistência em relação ao projeto emancipatório kantiano, e Nabais pela postura puritana e restrita de se estabelecer a analogia com o texto kantiano como praticamente única validação filosófica das teses estéticas de Nietzsche.

Faz-se o momento de reivindicarmos os argumentos de nossos outros dois interlocutores neste tópico, Peter Szondi e Roberto Machado, que segundo pensamos

---

<sup>219</sup> NABAIS, 1997, p. 33. Após esta conclusão Nabais irá fazer algumas aproximações entre a estética kantiana e nietzscheana, talvez a mais significativa delas entre os conceitos de belo e sublime e apolíneo e dionisíaco de Nietzsche.

estabelecem com maior astúcia o caminho que leva de Kant a Nietzsche, e dão um passo além na interpretação da estética nietzscheana.

Mediante uma reflexão sobre a tragédia, Szondi propõe a tese que será depois amplamente desenvolvida por Machado de que “*Desde Aristóteles há uma poetologia da tragédia; apenas desde Schelling, uma filosofia do trágico*”<sup>220</sup>. Um leitor desavisado poderia pensar que esta tese apenas contribui para uma questão estética pontual, de interpretação do gênero trágico, algo que nas *Altertums-Wissenschaft* do séc. XIX se pode encontrar em qualquer panfleto – mas estaria errado. O que Szondi e depois Machado vem demonstrar é a mudança de estatuto que separa a arte antes e após as formulações de Schelling.

Através de um estudo meticoloso sobre grande parte da estética ocidental, Szondi e Machado irão nos mostrar que desde a sistematização das artes na *Poética* de Aristóteles, a estética ocidental segue um modelo normativo, em que a arte é concebida e avaliada a partir de critérios e pontos de vista puramente técnicos, formais:

Sendo um ensinamento acerca da criação poética, o escrito de Aristóteles pretende determinar os elementos da arte trágica; seu objeto é a tragédia, nas a ideia de tragédia. Mesmo quando vai além da obra de arte concreta, ao perguntar pela origem e pelo efeito da tragédia, a *Poética* permanece empiricamente em sua doutrina da alma, e as constatações feitas – a do impulso de imitação como origem da arte e da catarse como efeito da tragédia – não têm sentido em si mesmas, mas em sua significação para a poesia, cujas leis podem ser derivadas a partir destas constatações.<sup>221</sup>

Para demonstrar esta hipótese Machado fará uma vasta análise que perpassa os clássicos temas da *Poética* de Aristóteles, e também as obras do dramaturgo francês Corneille (1606-1684) e do dramaturgo alemão G. E. Lessing (1729-1781), visando evidenciar que em todos eles há um ponto de vista meramente formal e classificatório da tragédia, que não a vê como tipo de visão de mundo ou sabedoria. O que fica implícito em todo este percurso de quase dois mil anos é que *não só* a compreensão da

---

<sup>220</sup> SZONDI, 2004, p. 23.

<sup>221</sup> MACHADO, 2006, p. 23.

tragédia durante a maior parte da tradição ocidental ficou restrita a um ponto de vista formal, estrutural, técnico, como a compreensão da arte de forma geral, afinal, a maior parte da estética ocidental anterior a Schelling assenta-se sobre os pressupostos da *Poética*.

Ocorre que, de acordo com Jacques Taminiaux, pensadores como Schelling, Hölderlin e Schopenhauer começam a promover uma interpretação diferenciada sobre a tragédia, devido a uma curiosa orientação: todos eles utilizam a obra de *Platão*, e não de Aristóteles, como alicerce de sua reflexão<sup>222</sup>. Não é fácil conter o espanto frente a este dado, afinal, qualquer leitor minimamente iniciado sabe da profunda rivalidade de Platão com a arte, rivalidade que inclusive culminou com a conhecida expulsão dos poetas da cidade ideal, pois como nos relembra Machado:

O objetivo de Platão é justamente instituir uma separação radical entre filosofia e poesia, conhecimento e arte, desqualificando a mimeses em nome do *bios theoretikos*, o modo de vida contemplativo do filósofo, que representa autenticamente as essências. O que faz Platão é, portanto, contestar a tragédia a partir de uma visão metafísica ou ontológica iniciada justamente com ele<sup>223</sup>.

Ora, mas se Platão é o rival, não só da tragédia como da arte em geral, por compreendê-la como afastamento da verdade, como justamente sua obra será retomada pelos pensadores modernos para estabelecer um novo estatuto para a tragédia? Esta resposta nos fornece Machado:

Invertendo as conclusões a que chega Platão, esses pensadores foram levados, a partir do séc. XVIII, a encontrar justamente na tragédia as características da oposição ou alternativa filosófica – metafísica, ontológica – que Platão apresentava à própria tragédia.<sup>224</sup>

Uma vez que a interpretação de Platão sobre a tragédia e a arte de forma geral foi a grande responsável por destituí-las de um valor metafísico, algo que se estendeu

---

<sup>222</sup> Lacoue Labarthe concorda com Taminiaux no que diz respeito ao valor ontológico da tragédia no mundo moderno, porém discorda que isto se deva prioritariamente à uma adesão da obra de Platão e não de Aristóteles.

<sup>223</sup> MACHADO, 2006, p. 45.

<sup>224</sup> MACHADO, 2006, p. 46.

durante toda a tradição, a astuta estratégia dos pensadores a partir do séc. XVIII foi retomar a sua obra, porém, em sentido *inverso*. Mediante uma leitura invertida da teoria platônica, estes pensadores conseguiram encontrar às avessas uma alternativa ao programa filosófico – a arte trágica.

Segundo Szondi, esta inversão produz a mudança da poetologia da tragédia para a filosofia do trágico; da poetologia à filosofia, por deixar de ser uma reflexão meramente formal sobre a estrutura da tragédia, e da tragédia ao trágico, por deixar de se entender a tragédia simplesmente enquanto um dos gêneros poéticos, ou seja:

Nasce uma filosofia do trágico: uma reflexão sobre o fenômeno trágico, sobre a idéia de trágico, sobre as determinações do trágico, sobre o sentido do fenômeno trágico, sobre a tragicidade. Construção eminentemente moderna, a originalidade dessa reflexão filosófica, com relação ao que foi pensado até então, se encontra justamente no fato de o trágico aparecer como uma categoria capaz de apresentar a situação do homem no mundo, a essência da condição humana, a dimensão fundamental da existência.<sup>225</sup>

A filosofia do trágico, diferente das simples reflexões formais da poetologia da tragédia, subverterá a própria compreensão do fenômeno trágico, que deixará de ser tomado como um simples gênero poético com suas especificidades estruturais, para ser entendido como uma “categoria” a partir da qual se pode pensar a existência; “*a tragédia diz algo sobre o próprio ser, ou a totalidade dos entes, a totalidade do que existe*”<sup>226</sup>.

Com a filosofia do trágico institui-se uma interpretação ontológica da tragédia. O valor e a expressividade desta conclusão só não são maiores do que outra conclusão que daqui podemos retirar. Ao afirmar que se institui um valor ontológico para a tragédia no mundo moderno, admitimos por definição que é possível a arte ter um valor metafísico. Como sabemos, Platão e toda a sua herança secular combateram ardorosamente isto, pois apenas ao conhecimento racional se poderia conferir este

---

<sup>225</sup> MACHADO, 2006, p. 43.

<sup>226</sup> MACHADO, 2006, p. 44.

status. Portanto, mais do que uma questão meramente estética o que se discute com o problema do trágico na modernidade é a própria validade do conhecimento racional, discussão na qual se inserirão um grande número de filósofos, pensadores, artistas, dos quais vale lembrar três: Schopenhauer, Wagner e Nietzsche.

Toda a argumentação de Szondi e Machado nos apresenta um horizonte riquíssimo, porém, até agora não se demonstrou se há um vínculo entre eles e a discussão de Nabais. A resposta é positiva e a ausência desta demonstração deve-se apenas a uma questão de ordem, pois não se pode compreender o vínculo entre eles e Nabais, se o seu pensamento já não tivesse sido apresentado. Encerrada a exposição sobre o advento da filosofia do trágico em detrimento da poetologia da tragédia, acrescenta Machado:

Aceita a idéia de que a interpretação filosófica da tragédia na modernidade seja ontológica, é possível dar um novo passo em sua caracterização. Esse passo consiste em considerar a questão da oposição, da contradição, do antagonismo, do dualismo de princípios – tomemos estas expressões mais ou menos como sinônimas – e da harmonia, da conciliação, da resolução dessa contradição, como aspectos essenciais da concepção ontológica ou especulativa da tragédia.<sup>227</sup>

Como se pode notar, Machado estabelece um segundo fato para a caracterização do trágico moderno: a *dialética*. A interpretação dialética da tragédia é uma das principais marcas da postura ontológica da filosofia do trágico que encontrará em Hegel, Schiller e Schelling e outros tantos pensadores do idealismo alemão um desenvolvimento considerável. É exatamente aqui que se estabelece o vínculo com a discussão de Nabais, Habermas, Lyotard e os nietzscheanos franceses, pois como nos lembra Machado: “*deve-se a Kant a idéia de que a contradição era fundamental, e de que ela poderia significar algo diferente de uma contradição do racional visto pelo entendimento*”<sup>228</sup>, ou seja:

---

<sup>227</sup> MACHADO, 2006, p. 47.

<sup>228</sup> MACHADO, 2006, p. 48.

A arte transforma-se na experiência onde se superam os conflitos que habitam tanto a razão teórica (que revela os constrangimentos naturais da condição humana), como a razão prática (onde se instaura o vínculo à esfera da obrigação moral)<sup>229</sup>.

Como sabemos, grande parte da reflexão filosófica da Alemanha no final do século XVIII e início do XIX ocupou-se em preencher, examinar e desenvolver as questões levantadas pelo programa crítico de Kant, dentre as quais figurava com bastante importância a temática da contradição, fomentada pelos problemas inaugurados pelas antinomias da razão.

Se a tragédia apareceu, na modernidade, como o primeiro modelo do pensamento dialético, quando se pensa sua relação com a filosofia de Kant isso significa basicamente duas coisas: em primeiro lugar, que a tragédia foi vista como modelo de uma solução ao que Kant chamou de “antinomia”; em segundo lugar, que o conflito trágico apresentado pela tragédia foi pensado a partir da teoria kantiana do sublime, por um deslocamento do privilégio que Kant concede à natureza, quando trata dos juízos de beleza e de sublime, para o campo da arte. O que vai possibilitar a tragédia ser pensada como uma arte que apresenta dramaticamente a oposição.<sup>230</sup>

Ou seja, Kant está diretamente ligado ao advento ontológico da filosofia do trágico, não apenas pelas questões inauguradas por suas antinomias, como também pela sua teoria do sublime.

Articulando agora os argumentos angariados temos condições de concluir, com e para além de Nabais, que Nietzsche está diretamente ligado ao programa filosófico da modernidade, no qual o empreendimento crítico kantiano e também as reformas estéticas dos idealistas alemães desempenham um papel fundamental. Isto significa que ele é herdeiro: (i) das questões suscitadas pela analítica do belo e do sublime; (ii) de uma compreensão dialética da estética; (iii) de uma visão ontológica da arte como contraponto ao conhecimento racional.

Só é possível compreender profundamente a significação do pensamento de Nietzsche sobre a tragédia, e até mesmo sua ambição, característica do último período de sua filosofia, de ser o primeiro filósofo trágico ou o

---

<sup>229</sup> NABAIS, 1997, p. 20.

<sup>230</sup> MACHADO, 2006, p. 49.

inventor do ditirambo dionisíaco, se o inserirmos nesse movimento de idéias sobre a tragédia e o trágico existente na Alemanha desde o início da modernidade, movimento sem paralelo em nenhum outro país.<sup>231</sup>

Uma vez sinalizada a herança de Nietzsche nas discussões estéticas modernas, é hora de questionar sua própria contribuição, a metafísica do artista.

---

<sup>231</sup> MACHADO, 2006, p. 43.

## CAPITULO III – INCIPIT TRAGOEDIA!

### 1. Introdução

*O que consegui então apreender, algo terrível e perigoso, um problema com chifres [...]*<sup>232</sup>

Atingimos aqui o ponto para o qual toda a nossa investigação confluiu. Se tomarmos nossa empresa como um grande silogismo, ou, o que seria mais adequado por se tratar de Nietzsche, um *sofisma*, podemos afirmar que todo o referencial teórico erigido até agora atua como premissas para a conclusão que se pretende estabelecer.

Para além do gosto tipicamente filosófico pelas contextualizações e preâmbulos, o que se tentou angariar até agora foi um solo (*Grund*) sobre o qual a nossa leitura pudesse produzir, pelo menos, uma *interpretação válida*, já que a verdade, numa obra caracteristicamente *Grundloss* (sem fundamento) como a de Nietzsche, não é algo possível, aliás, nem sequer desejável, algo que Zaratustra nos diz metaforicamente em seu ditirambo: “*É preciso ter asas quando se ama o abismo*”<sup>233</sup>.

A fortuna crítica especializada enquadra a “juventude” de Nietzsche nos anos que se estendem de 1870 a 1876, o que significaria dizer que a tese de metafísica do artista, principal do período, é gestada em cerca de seis anos de reflexão. Discordamos disto. Como nos mostrou a nossa breve retrospectiva dos capítulos anteriores, os problemas com os quais Nietzsche se ocupou nestes seis anos possuem raízes que remontam aos anos mais iniciais de sua formação, desde a entrada em Pforta em 1858, o que nos traria um quadro de praticamente duas décadas de frutíferas reflexões. O que desejamos salientar com isso é a ampla e profunda gama de temáticas, problemas, interlocutores e também angústias, prazeres e revoltas que se unirão – esteticamente –

---

<sup>232</sup> GT, p. 15.

<sup>233</sup> NIETZSCHE, F. *Anticristo e Ditirambos de Dioniso*. Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2007, p. 117.

para compor *Die Geburt der Tragodie*, mesmo porque, não conseguimos compreender, senão como *obra de arte*, este primeiro escrito de Nietzsche. Mas, afinal, como poderíamos definir GT?

*Ein unmögliches buch!*<sup>234</sup> É assim que o próprio Nietzsche define GT; e ainda acrescenta: “cheio de coragem juvenil e melancolia juvenil, independente, obstinadamente autônomo [...] edificado a partir de puras vivências próprias, prematuras e demasiado verdes, que afloravam todas à soleira do comunicável”<sup>235</sup>.

Se nos fosse permitido afirmar algo sobre *Die Geburt der Tragodie aus dem Geist der Musik*<sup>236</sup> diríamos que se trata, no sentido mais fiel do termo, de um *labirinto*, no qual, porém, o problema não é apenas sair, mas também entrar. “*Mal escrito, pesado, penoso, frenético e confuso nas imagens, sentimental, aqui e ali aguçado até o feminino, desigual no ritmo, sem vontade de limpeza lógica*”<sup>237</sup>, o labirinto de GT impõe graves problemas de interpretação, porém, devido ao seu estilo suntuoso acaba por seduzir a toda sorte de leituras ligeiras, mas que não ultrapassam a sua superfície mais tenra.

Não obstante esta grande disritmia, GT ainda aborda uma enorme variedade de temas, como o socratismo, o wagnerianismo, a formação do espaço cênico da tragédia, a função do coro, as relações entre música, mito e poesia etc., de forma que arriscar-se numa análise horizontal significaria, no mínimo, incorrer num fracasso de interpretação. Ou seja, o que estamos tentando mostrar é a grande dificuldade interpretativa que este labirinto nos impõe, mesmo porque, o labirinto é, por definição, um constructo destinado a promover a perda.

---

<sup>234</sup> “*Um livro impossível*”. KGB, I, p. 13

<sup>235</sup> GT, p. 15.

<sup>236</sup> Título original da primeira edição, publicada em dezembro de 1871. Dezesseis anos depois ele será modificado.

<sup>237</sup> GT, p. 16.

Como penetrar no labirinto? Como nos locomover no labirinto? Como sair do labirinto? Estas são as grandes questões com que agora nos deparamos e de cuja solução dependerá o segmento do texto.

Se fosse uma questão de ordem exclusivamente filosófica ou filológica, a reconstituição histórica, as analogias, o falsificacionismo, enfim, as típicas técnicas de pesquisa da razão científica liquidariam prontamente nosso problema, entretanto, estamos lidando com uma obra escrita, segundo o próprio autor, “*para artistas dotados também de capacidades analíticas e retrospectivas, quer dizer, um tipo excepcional de artistas, que é preciso buscar e que às vezes nem sequer se gostaria de procurar*”<sup>238</sup>. Este, aliás, é o grande problema que assola a leitura filosófica do pensamento nietzscheano, pois como o próprio pensador diz pela boca de Zarathustra, “*Aquele que escreve com sangue e máximas não quer ser lido, mas aprendido de cor*”<sup>239</sup>.

Tocamos assim a questão com que iniciamos toda esta nossa empreitada, pois o que gerou a polêmica réplica do filólogo Wilamowitz-Möllendorf a GT foi o fato dele ter lido GT do *ponto de vista da ciência*, e deste realmente o projeto de GT é insustentável. Porém devemos lembrar que GT, do mesmo modo que causou a repulsa dos servidores das “musas da ciência”, causou a aderência dos servidores das “musas da arte”, tal como Wagner, o que ficou comprovado pela carta de sua esposa Cosima: “*Wagner concorda plenamente com suas reflexões acerca das questões estéticas*”.<sup>240</sup>

Ou seja, enveredar numa leitura estritamente científica de GT seria incorrer no mesmo procedimento de Wilamowitz-Möllendorf, que já sabemos para onde nos irá conduzir. A necessidade que se levanta, portanto, é a de fazer uma leitura estética de Nietzsche, porém, dada a natureza deste trabalho, não poderíamos nos lançar a uma

---

<sup>238</sup> GT, p. 15.

<sup>239</sup> ZA, p. 66.

<sup>240</sup> Carta de Cosima a Nietzsche datada de 03 de setembro de 1869. Apud D. Borchmeyer e J. Salasquarda., *Nietzsche und Wagner*. Stationem einer epochalen Begegnung. Frankfurt, Inse Verlag, 1994, p. 126.

interpretação livre, por isso toda nossa preocupação nos capítulos anteriores em solidificar as bases sobre as quais interpretaremos neste capítulo a obra do jovem Nietzsche, ainda que, e isto é imprescindível de se registrar, saibamos que se trata apenas de uma possibilidade. Mas como então lidaremos com o labirinto?

Sob a exigência de empreender uma leitura nietzscheana de Nietzsche, nossa estratégia será a de submeter o nosso comportamento à regência do texto nietzscheano, de co-responder a ele, mas para isso é preciso tanto disposição quanto um caminho<sup>241</sup>.

Nossa disposição nos faz lembrar do grande mestre mitológico dos labirintos: Teseu. De acordo com o que narra o mito cretense o poderoso Rei Midas havia mandado Dédalo construir no subsolo de seu palácio um grande labirinto para encarcerar um monstro, metade homem metade touro, o Minotauro, que nasceu da traição de sua mulher Pasífae com o touro que ele havia ganhado de Poseidon para poder tornar-se rei de Creta. Como o Minotauro se alimentava de carne humana, o rei Minos, que havia conseguido vencer e dominar os atenienses numa guerra ordena a eles que todos os anos enviassem a Creta sete rapazes e sete moças para serem devorados pelo Minotauro. Assim acontece por três anos, até que o herói grego Teseu se oferece para penetrar no labirinto e matar o monstro. Ocorre que a força do Minotauro era totalmente desproporcional à de um homem, mesmo sendo ele um guerreiro como Teseu, de sorte que era necessário um artifício para que ele pudesse penetrar no labirinto, matar o Minotauro, e ainda assim sair do labirinto, e é neste ponto que o antigo mito cretense se aproxima de nós e pode nos auxiliar. Afinal, qual é o artifício utilizado por Teseu para penetrar no labirinto?

Lá chegando, foi instruído por Ariadne, que por ele se apaixonara, como se aproximar do monstro e feri-lo. Deu-lhe ainda a jovem princesa, a conselho de Dédalo, um fio condutor, para que, após a vitória sobre o monstro,

---

<sup>241</sup> Fazemos alusão aqui ao belíssimo texto de Heidegger: *Qu'est-ce que la Philosophie?*

pudesse sair da formidável teia de caminhos tortuosos de que era constituído o Labirinto.<sup>242</sup>

Deveras próximo do destino que já havia sacrificado por três anos os atenienses, Teseu encontra a forma de penetrar no labirinto. Das mãos da bela Ariadne, filha do próprio Rei Minos, Teseu recebe o fio e a arma de que se servirá para liquidar o Minotauro, e regressar para Atenas<sup>243</sup>.

Nossa alusão a este mito tem como interesse uma simples sugestão<sup>244</sup>. O que apenas desejamos é mostrar que, tal como Teseu no mito careceu de um artifício para penetrar, combater e sair do labirinto de Cnosos, também nós precisamos de um *artifício* frente o “labirinto” do pensamento do jovem Nietzsche. O artifício de Teseu foi utilizar o fio de Ariadne, e nós, qual será o nosso fio? Esta resposta cobra uma retomada.

Desde o início desta pesquisa buscamos reconstituir os elementos que compõem o programa filosófico do jovem Nietzsche, com vistas a identificar e compreender os alicerces de sua tese central, a metafísica do artista. Graças a esta reconstituição pudemos identificar, no primeiro capítulo, a existência de um sentido especial que orienta todo o período – o *Hintersinn*. Este sentido, ou “retro-sentido de artista”, é o centro comum ao redor do qual orbitam todas as grandes problemáticas do programa filosófico da juventude, pois malgrado a variedade de questões, problemáticas e interlocutores que são suscitados, há um sentido peculiar do qual e para o qual todos

---

<sup>242</sup> BRANDÃO, Junito de Souza. *Mitologia grega*. 2. ed. Petrópolis: Vozes, 1986, p. 62. A respeito de todo o universo que envolve o mito de Ariadne e seus personagens utilizamos além da versão clássica de Junito Brandão, o consagrado *Dicionário de Mitologia grega e romana* de Pierre Grimal (trad. Victor Jabouille. 4. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2000.).

<sup>243</sup> De acordo com a narrativa mítica os jovens atenienses eram expostos (em desfile) em praça pública antes de serem encarcerados no labirinto para o sacrifício; neste desfile Ariadne conhece e se apaixona por Teseu. “Ao chegar a Creta, Teseu, tal como os companheiros, foi fechado no labirinto que era o ‘palácio’ do Minotauro. Antes, porém, fora notado por Ariadne, uma das filhas de Minos, a qual, apaixonada, lhe entregara um rolo de fio para que pudesse reencontrar o cominho do labirinto”. GRIMAL (2000, p. 439)

<sup>244</sup> Não desejamos estabelecer nenhum tipo de análise criteriosa do mito, tampouco fixar alguma espécie mais elaborada de comparação. Este mito servirá apenas para dar simbolizar o que desejamos propor como estratégia de leitura e interpretação.

eles convergem, algo que, vale dizer, não é uma descoberta nossa, mas uma revelação do próprio Nietzsche em sua *Tentativa de autocrítica*. Debruçados sobre este *Hintersinn* percebemos no segundo capítulo que ele necessita de um registro próprio para se efetivar, o que levou Nietzsche a se distanciar da filologia e compor o chamado Terceiro Registro, que articula filologia, filosofia e arte. Equacionando os resultados destes dois capítulos pudemos constatar que o programa filosófico da juventude de Nietzsche não só possui um sentido e registro especiais, como também que estes se fundem numa relação de necessidade e dependência.

Desta constatação surgiu a hipótese que agora perseguiremos e tentaremos demonstrar, com efeito, de que é pela articulação necessária entre *Hintersinn* e *Terceiro Registro* que Nietzsche “pare” a *Metafísica do Artista*.

Como se pode notar por esta diminuta retrospectiva, não precisamos agora eleger um fio condutor para a nossa empresa, pois desde o início ele esteve estabelecido. A caracterização do *Hintersinn* e do *Terceiro Registro* foi o fio que nos possibilitou penetrar no labirinto do texto nietzscheano, e será o que igualmente agora nos conduzirá para fora dele, porém, para isso, devemos nos focar neste último e decisivo ponto.

A *Metafísica do Artista*, idéia central de toda esta época de produção, nasceu da fusão entre retro-sentido e terceiro registro, ou seja, uma metafísica “especial” que nasce de um sentido especial somado a um registro especial. As características que tornam o *Hintersinn* e o *Terceiro Registro* “especiais” já foram assunto nos capítulos anteriores, por isso, agora nos debruçaremos sobre a “especialidade” da *Metafísica do artista*, porém, focados num interesse definido. Coerentes à postura que até agora adotamos, de diagnosticar o ponto nevrálgico da problemática e estabelecer a relação de continuidade, todo o nosso interesse recairá sobre a tese fundamental da metafísica do

artista, que Nietzsche expõe no Prefácio a Richard Wagner de GT, a saber: “*a arte é a atividade propriamente metafísica desta vida*”<sup>245</sup>.

Para isto precisamos antes esclarecer qual será a nossa metodologia de análise bibliográfica, pois os textos nos quais a Metafísica do Artista é formulada, sobretudo GT, possuem uma constituição peculiar, como nos mostra M. Kohlenbach:

O Nascimento da Tragédia não é o resultado de um processo de construção e aperfeiçoamento de uma obra ainda em estado fragmentário, mas da fixação de uma forma textual em um dado momento do desenvolvimento do pensamento e da escrita.<sup>246</sup>

Conforme já havíamos frisado anteriormente, GT condensa as idéias de praticamente duas décadas de reflexão do pensamento de Nietzsche, fixando uma “forma textual” para o momento em que suas reflexões se encontravam. Segundo sabemos, a concepção de GT passou por um complexo processo. Após redigir as conferências *O Drama Musical Grego* (GMD), *Sócrates e a tragédia* (ST), e *A visão dionisíaca do Mundo* (DW), Nietzsche passa a rever algumas questões ali tratadas, na tentativa de construir um só texto que englobasse o conteúdo dos três trabalhos. Surge então um protótipo intitulado *Origem e fim da Tragédia* (*Ursprung und Ziel der Tragödie*), composto pelo texto integral de DW, somado a uma versão revista e ampliada de ST, além de alguns outros adendos e complementos (hoje, os fragmentos 7, 10 e 14).

Nietzsche queria publicar, como se pode notar pelos títulos, um ensaio sobre a tragédia antiga (composto pelas seções de 01 a 06 de GT, juntamente com o fragmento 12(1))<sup>247</sup>, e resolve procurar o editor Engelmann, entretanto este não lhe atende

---

<sup>245</sup> GT, p. 26.

<sup>246</sup> KOHLENBACH, M. Die ‘immer neuen Geburten’; Beobachtungen am Text und zur Genese von Nietzsche Erslingkerk ‘Die Geburt der Tragödie aus em Geiste der Musik’ in BORSCHÉ, T. (org) “Centauren-Geburten”; Wissenschaft, Kunst und Philosophie beim jungen Nietzsche. Walter de Gruyter, 1994, p. 364.

<sup>247</sup> Ainda que a reconstituição filológica da obra de Nietzsche, sobretudo pelo trabalho de Montinari e Kohlenbach quase não deixe dúvidas desta informação, pensamos ser importante a minudência de

prontamente, o que motiva Nietzsche a publicar uma edição caseira intitulada *Sócrates e a Tragédia Grega*, veiculada entre os amigos mais próximos.

Meses mais tarde, E. Fritsch, que vale lembrar era o editor de Wagner, entra em contato com Nietzsche para negociar a possibilidade de publicar sua obra ainda no final daquele ano (1871). Nietzsche então “costura” as seções de 01 a 06 de GT/NT, às já prontas seções de 08 a 15, cria a seção 07 (e um adendo a 08) em substituição do fragmento 12(1), além de dez novas seções, num total final de vinte e cinco<sup>248</sup>, ou seja:

A complexa gênese textual de GT, composta, até o momento de sua publicação, por constantes reformulações e novos arranjos não apenas da ordem e disposição dos capítulos, mas do próprio conteúdo temático, testemunha um importante aspecto do processo de formação do pensamento de Nietzsche. O processo de elaboração da obra é expressão de um experimento do pensamento, de um processo contínuo e renovado de reflexão, no qual diferentes variantes, paralelas ao argumento principal, são desenvolvidas [...] Desse ponto de vista, a obra GT expressa uma determinada perspectiva do pensamento de Nietzsche, assim como uma combinação e articulação textual específica no interior de um movimento mais amplo de reflexão, formada, como vimos, de variações de abordagem e de diferentes desenvolvimentos temáticos<sup>249</sup>.

Como bem pontua Cavalcanti, GT é uma obra experimental, um processo de reflexão que se faz a partir de uma “combinação e articulação textual no interior de um movimento mais amplo de reflexão”, ou seja, os inúmeros temas que nele são tratados não possuíam ainda para Nietzsche uma forma fixa, ainda que uma publicação lhe cobrasse isso. Sendo assim é possível encontrar em outros textos, tanto anteriores quanto posteriores a ele, formulações mais expressivas, e por vezes diferentes, dos mesmos temas, pois como argumenta López:

---

Cavalcanti, que em um comentário detalha: Na gênese textual elaborada por M. Montinari e, posteriormente por M. Kohlenbach há uma incerteza quanto ao exato conteúdo do manuscrito enviado a Engelmann. Nietzsche preparou, neste período, duas diferentes versões da obra a partir do material já existente, a saber, o conjunto formado pelo fragmento 11(1), pelas seções 1 a 4 de GT e pelo fragmento 10(1) e a versão acima mencionada, formada pelas seções 1 a 6 de GT e o fragmento 12(1). Tanto Montinari quanto Kohlenbach consideram, com base na paginação dos manuscritos, que Nietzsche teria enviado ao editor a segunda versão. CAVALCANTI, Ana Hartmann. *Símbolo e Alegoria: a gênese da concepção de linguagem em Nietzsche*. São Paulo: Annablume, 2005, p. 21.

<sup>248</sup> Esta estrutura de composição da obra nos ajuda a validar ainda mais uma vez nosso recorte de leitura, posto que haja, definitivamente, dois momentos no texto final, seja no que se refere à temática, seja no tocante à escrita.

<sup>249</sup> CAVALCANTI, 2005, p. 22.

A escritura de *O Nascimento da Tragédia* foi uma complexa reelaboração das diferentes concepções sobre a arte grega e moderna que vimos ao largo de toda sua gestação. Nietzsche não faz senão apresentar várias destas concepções e perspectivas em uma nova ordem e adaptar muitas das reflexões elaboradas nos fragmentos póstumos à construção do livro, dando-lhes maior desenvolvimento<sup>250</sup>.

Examinando este complexo processo, optamos por utilizar todos os textos e fragmentos do período da juventude, e não simplesmente GT, como fonte bibliográfica. Para isto faremos uma leitura global cuidando em extrair somente os elementos de que precisamos para compreender a metafísica da criação, o que implica em sequer nos aproximar de muitas outras questões pontuais que, sobretudo, GT aborda<sup>251</sup>. Isto pode ter uma pequena implicação negativa, uma vez que não trabalharemos com apenas uma versão “fixada” das idéias de Nietzsche, contudo, certamente possui uma grande vantagem que é poder remontar com mais profundidade e abrangência a idéia que perseguimos. Vale dizer que em alguns momentos será inevitável recorrer também aos textos do período intermediário (1876-1882) e maduro (1882-1889).

## **2. Arte como atividade propriamente metafísica da vida**

As páginas iniciais da primeira edição de GT trazem dois elementos inesquecíveis: na capa vê-se o Prometeu acorrentado do escultor Leopold Rau<sup>252</sup>, como que ilustrando a concepção e recepção “trágica” da obra, e páginas após surge o *Vonwort an Richard Wagner*, onde para afastar-se dos mal-entendidos

---

<sup>250</sup> LÓPEZ, 2001, 151.

<sup>251</sup> Esclarecemos isto para justificar nossa postura de apenas retirar fragmentos pontuais dos diversos textos, visando compor a idéia que perseguimos, ignorando algumas discussões, como por exemplo, a da função do coro na tragédia etc. Distanciamos-nos assim de alguns itinerários de pesquisa de GT que fazem uma leitura horizontal, tentando abordar cada um dos temas, mas cujo resultado pensamos ser de uma leitura superficial. Também não levaremos em conta a divisão de GT em duas partes (dos capítulos um a doze e de doze a vinte cinco) como proposta por Bárbara Von Reibnitz em *Ein Kommentar zu Friedrich Nietzsche “Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik” (Kapitel 1-12)*, uma vez que nosso interesse não é o de fazer uma leitura estrutural de GT.

<sup>252</sup> Nietzsche comenta sobre a figura de Rau com a irmã, numa carta datada de 29 de janeiro de 1872.

(*Missverständnisse*) o jovem filósofo se precipita numa prévia explicação e justificativa de sua obra. Como em 1886 Nietzsche redige um novo prefácio a GT, mais opulento e expressivo, a fortuna crítica acabou por deixar este primeiro prefácio um pouco de lado, porém não podemos nos esquecer que ele é praticamente uma das primeiras “tentativas de autocrítica” publicadas pelo filósofo, e que malgrado a grande proximidade e envolvimento que ele ainda possuía para com GT, é possível encontrar nele, ao menos, um bom esboço das motivações e objetivos da obra. Inicia Nietzsche:

A fim de manter longe de mim todos os possíveis escrúpulos, irritações e mal-entendidos a que os pensamentos contidos neste escrito proporcionarão ensejo, dado o caráter peculiar de nosso publico, e a fim também de poder escrever as palavras introdutórias com igual encanto contemplativo, cujos signos, como petrificações de boas horas enaltecidas, ele me trás em cada folha [...]<sup>253</sup>

O tom provocativo se dirige a certo *público* que lerá a obra, cujo caráter peculiar, a exemplo de Wilamowitz-Möllendorf, poderá gerar algumas irritações (*Aufregungen*). Desde o início Nietzsche sabe que seu estilo destoava daquele fomentado pela tradição ortodoxa, e que suas idéias vão, em muitos sentidos, contra ela. Os signos fixados em GT são para o filósofo como petrificações de boas horas enaltecidas (*das Petrefact guter und erhebender Stunden*), o que nos parece um primeiro sinal de alívio após a dura batalha. Nietzsche prossegue:

No entanto, errariam os que pensassem, a propósito desta coletânea de reflexões, no contraste entre excitação patriótica e dissipação estética, entre seriedade corajosa e jogo jovial: a estes, se realmente lêem este ensaio, talvez fique claro, para o seu espanto, com que problema seriamente alemão temos de nos haver, o qual é para nós situado com toda a propriedade no centro das esperanças alemãs como vórtice e ponto de viragem.<sup>254</sup>

Este pequeno trecho vem a convalidar boa parte das proposições que formulamos nos dois capítulos anteriores. Após classificar GT como uma coletânea de

---

<sup>253</sup> GT, p. 25.

<sup>254</sup> GT, p. 25.

reflexões (*Gedanken sammelte*)<sup>255</sup>, Nietzsche comenta o erro a que incorreriam os que em GT vissem o contraste entre a dissipação estética (*aesthetischer Schwelgerei*) e a excitação patriótica (*patriotischer Erregung*) na qual a Alemanha se inseria naquele momento. De certa forma isso valida a nossa proposição do primeiro capítulo, de que as questões estéticas que envolviam sua divergência com Wilamowitz-Möllendorf estavam diretamente conectadas com o problema de toda uma nação e época, e também valida a proposição do segundo capítulo, de que é pelo viés da estética que o problema seriamente alemão (*ernsthaft deutschen Problem*) será por ele pensado, o que fica devidamente comprovado pela seqüência:

É possível, porém, que justamente para ele resulte de algum modo escandaloso ver um problema estético ser tomado tão a sério, caso não estejam em condições de reconhecer na arte mais do que um divertido acessório, do que um tintinar de guizos que se pode muito bem dispensar ante a 'seriedade da existência': como se ninguém soubesse o que implicava, em face dessa contraposição, tal 'seriedade da existência'.<sup>256</sup>

Nietzsche já prenuncia o quão escandaloso poderá ser para uma *Weltanschauung* racionalista, que sempre viu a arte como um divertido acessório (*lustiges Nebenbei*) e um tintinar de guizos (*missendes Schellengeklingel*), ver um problema estético ser levado a sério. Ou seja, supostamente ocupados com a seriedade da existência (*Ernst des Daseins*), os pensadores da tradição filosófica sequer colocavam a arte na pauta de suas discussões, ou, quando faziam isso a exemplo de Aristóteles, no máximo a examinavam em seu valor formal. Ocorre que para Nietzsche e para os pensadores do trágico, a arte possui, tal como a lógica, a ética, a política, um status ontológico para examinar a realidade.

A arte é igualmente capaz de afirmar algo *da, para* e *sobre* a vida. Nietzsche assume desde já sua identidade centaurica, e aproxima-se com isto da grande tese de

---

<sup>255</sup> O que valida nossa desconfiança e estratégia de leitura, posto que GT é uma coletânea de pensamentos de toda a juventude.

<sup>256</sup> GT, p. 26.

GT, formulada em seguida: “A esses homens sérios sirva-lhes de lição o fato de eu estar convencido de que a arte é a tarefa suprema e a atividade propriamente metafísica desta vida”<sup>257</sup>. Esta definição é de fundamental importância, pois nela está condensado o argumento que embasará a maioria dos textos do período, sob múltiplas perspectivas e através de inúmeros assuntos.

São fundamentalmente dois os postulados defendidos: (i) que a arte é a tarefa suprema (*höchsten Aufgabe*) desta vida; (ii) que a arte é a atividade propriamente metafísica (*der eigentlich metaphysischen Thätigkeit*) desta vida<sup>258</sup>. Embora cada um destes postulados implique aspectos diferentes, ambos provêm de um mesmo e decisivo princípio. Ao afirmar que a arte é a atividade propriamente metafísica desta vida, portanto sua tarefa suprema, Nietzsche está no fundo dizendo que:

Até onde penetra a arte no interior do mundo? E, à parte o “artista”, há outros poderes artísticos? Esta pergunta foi, como é sabido, meu ponto de partida: e disse sim a segunda pergunta; e à primeira, “o mundo mesmo não é outra coisa senão arte”<sup>259</sup>.

*O mundo é arte.* Eis o principal alicerce da metafísica do artista; eis o postulado que orientará todos os textos; eis a sabedoria do Centauro; eis a nova *Weltanschauung* – *Die Dionisysche Weltanschauung!*

Falar da estética de Nietzsche é falar diretamente do mundo ou “realidade”, pois a atividade do existente é descrita pelo filósofo como uma atividade estética. Ou, expressando de outro modo, a estética não é só uma ciência sobre o artifício, senão que é um sentido primeiro, é um discurso sobre a natureza mesma; ou seja, é uma ciência natural, e isto é assim porque a natureza não se opõe ao artifício; ao contrário, a ação da natureza é de caráter artístico, com tudo o que implica esta afirmação; assim, o próprio do que é, é precisamente o não ser, a ficção, a mentira, a aparência, a qual tudo se reduz<sup>260</sup>.

---

<sup>257</sup> GT, p. 26.

<sup>258</sup> Podemos dizer que há nesta definição uma herança latente de seus dois grandes interlocutores: a arte como tarefa nos remonta a Wagner, e a arte como atividade metafísica, a Schopenhauer.

<sup>259</sup> KSA 12, 2 [119].

<sup>260</sup> IZQUIERDO, 1999, p. 9.

Partindo do postulado de que a arte é a atividade propriamente metafísica desta vida, podemos desencadear uma série de deduções, que optamos por reduzir a seis: (i) se a arte é a atividade propriamente metafísica da vida, a própria realidade, enquanto um fazer efeito (*Wirklichkeit*) estético é também artística; (ii) se a arte é a atividade propriamente metafísica da vida, portanto a própria realidade, enquanto um fazer efeito estético é também artística, *tudo é criação*; (iii) se a arte é a atividade propriamente metafísica da vida, portanto a própria *Wirklichkeit*, enquanto um fazer efeito estético é também artística, e tudo é criação, o “discurso” que se produz desta atividade é igualmente estético, portanto o mundo é uma obra de arte; (iv) se o mundo é uma obra de arte que se faz pela efetividade da atividade metafísica peculiar à vida, esta obra não se diferencia da vida, senão se assemelha a ela, ou seja, a natureza das coisas é estética; (v) se a natureza das coisas é estética, já que se faz a partir da efetividade da atividade metafísica da vida, não há uma cisão senão uma continuidade entre vida e arte, portanto, a própria vida é artística, e sua efetividade é o que fomenta o processo criativo; (vi) por fim, se a efetividade criativa da vida é o que a caracteriza, o que é não é, e o que não é, é, logo “*um mundo verdadeiro não existe absolutamente*”.<sup>261</sup>

As implicações de cada uma destas deduções são imensas, portanto, tomá-las-emos em conjunto para construir um diagnóstico mais breve e global. Afirmar que a própria realidade é o resultado de um obrar estético, implica em conceber que não há nada para além da criação. Do ponto de vista humano isto significa que todos os elementos a que temos acesso, o que Schopenhauer chamou de *representação*, não passam de criações, o que se estende aos entes físicos e metafísicos. Desde as coisas intangíveis como as idéias de deus, liberdade, alma, vida futura, até os entes mais ordinários da vida cotidiana, como uma cadeira e um livro, tudo não passa de criação.

---

<sup>261</sup> KSA 13, 9[41].

Alguém poderia argumentar que, por exemplo, o planeta já “existia” antes da interpretação de um determinado indivíduo, uma vez que este já nasceu num planeta constituído, e que, portanto ele não havia criado o planeta, logo nem tudo seria criação. Para a metafísica do artista, contudo, este argumento está incorreto, pois o “planeta” só passou a existir para o indivíduo na medida em que ele criou uma interpretação do planeta, o “planeta para ele”, e se ele sabe que antes de seu nascimento havia um planeta, o soube através da narrativa de uma interpretação de outro, ou seja, o que havia antes não era o planeta, o seu planeta, o planeta para ele, mas a interpretação de outro do planeta que necessariamente é diferente da sua<sup>262</sup>. Sobre isto comenta Deleuze:

Não existe sequer um acontecimento, um fenômeno, uma palavra, nem um pensamento cujo sentido não seja múltiplo. Uma coisa é ora isto, ora aquilo, ora algo de mais complicado segundo as forças (os deuses) que dela se apoderam.<sup>263</sup>

As interpretações se fazem no tempo, logo a permanência de algo é, como quer Heráclito, meramente ilusória, ou seja, não podemos falar no planeta, pois “planeta” é apenas uma palavra que deseja unificar inúmeras e diferentes interpretações que se fazem no fluxo do tempo.

Uma proposição tal qual “duas coisas iguais a uma terceira são iguais entre si” pressupõe: 1) as coisas 2) as igualdades: nenhuma nem outra existem. Mas, graças a este mundo fictício e fingido de nomes e conceitos, o homem adquire um meio de dominar massas enormes de fatos com ajuda de signos e os inscreve em sua memória. Este aparelho de signos constitui sua superioridade justamente porque lhe permite se distanciar ao máximo dos fatos particulares. A redução das experiências aos *signos* e a massa cada vez maior de coisas que podem ser apreendidas: eis sua *força suprema*.<sup>264</sup>

De fato que do ponto de vista da estrutura física este indivíduo não criou o planeta, juntando seus átomos e moléculas, porém, ele só sabe o que é um “planeta”, uma “estrutura física”, um “átomo” e uma “molécula” na medida em que cria,

---

<sup>262</sup> A respeito disso comenta Foucault: “*não há nunca, para Nietzsche, um significado original*”. FOUCAULT, 2005, p. 190.

<sup>263</sup> DELEUZE, 1965, p. 4.

<sup>264</sup> KSA 11, 38 [131].

interpreta, portanto não há o que permanece, não há o Ser; “a física é apenas uma interpretação e disposição do mundo [...] e não uma explicação do mundo”<sup>265</sup>.

Neste sentido é importante frisar que a cultura, aqui entendida num sentido lato como toda produção humana, é uma criação, uma obra de arte, o que inclui todas as instituições e bens culturais, ou seja, a religião é uma criação<sup>266</sup>, a ciência é uma criação, o estado é uma criação, portanto, não há objetividade nem positividade no mundo<sup>267</sup>, não há nada “em si”<sup>268</sup>, não há fatos, tudo é criado a partir de uma interpretação e sua perspectiva, donde a célebre máxima de Nietzsche:

Contra o positivismo, que atesta ao fenômeno, “só existem fatos”, eu objetaria: não, justamente não há fatos, somente interpretações. Não podemos constatar nenhum *factum* “em si”: talvez seja um nonsense querer este tipo de coisa<sup>269</sup>.

Não havendo fatos, mas somente interpretações, a verdade, também ela, não passa de uma criação, uma interpretação de alguém a partir de alguma perspectiva, ou seja, o que regula o mundo não é a objetividade e o fato, mas a interpretação do artista humano, logo também a moral é uma criação que atende a determinadas interpretações e perspectivas.

Toda esta argumentação vem reforçar a conclusão a que chegamos com as deduções anteriores, com efeito, “o que é não é, e o que não é, é”, isto significa: o que é, é apenas interpretação, representação, logo, não é, na medida em que para “ser” carecia de objetividade, de fato, e, de outro modo, o que não é, esta mesma

---

<sup>265</sup> JGB, §14, p. 20.

<sup>266</sup> Logo que a religião, a arte e a moral tiverem sua gênese descrita de maneira tal que possam ser inteiramente explicadas, sem que se recorra à hipótese de *intervenções metafísicas* no início e no curso do trajeto, acabará o mais forte interesse no problema puramente teórico da “coisa em si” e do “fenômeno”. Pois, seja como for, com a religião, a arte e a moral não tocamos a “essência do mundo em si”; estamos no domínio da representação, nenhuma “intuição” pode nos levar adiante. (MAM, 10, p. 20)

<sup>267</sup> “*Isto que é objetivo não seria nada mais do que um falso conceito de espécie e uma falsa antinomia inerentes ao subjetivo?*” KSA 13, 9 [40].

<sup>268</sup> “*Que as coisas tenham uma constituição nelas mesmas, abstração feita de toda interpretação e da subjetividade, eis uma hipótese perfeitamente desnecessária: o que suporia que o fato de interpretar e ser subjetivo não seria essencial, que uma coisa, separada de todas relações, seria ainda coisa*”. (KSA 13, 9[40]).

<sup>269</sup> KSA 12, 7 [60].

representação, é, na medida em que só temos acesso a ela, logo, “para nós” ela é: *“Minha filosofia é platonismo invertido: quanto mais longe se está do ente verdadeiro, tanto mais pura, bela e melhor é a vida. A vida na aparência como meta”*<sup>270</sup>.

Como se pode notar, a própria formulação do nosso argumento é problemática, pois ela opera com os conceitos da tradição metafísica herdada de Platão, e nela o “é”, não é colocado em xeque. A tradição é viciada no ente, sua própria linguagem entifica. Não há discurso sobre o não-ser, pois, o discurso da tradição é o discurso do ente, porém, como comenta Nietzsche: *“Não contraponho, portanto a “aparência” a “realidade”, senão que ao contrário tomo a aparência como realidade, que se opõe a metamorfose em um “mundo da verdade” imaginário”*<sup>271</sup>. Tomando a aparência (*Schein*) como a realidade (*Realität*) e o mundo da verdade<sup>272</sup> (*Wahrheits-Welt*) como imaginário (*imaginative*), Nietzsche inverte o platonismo e com isso implode toda a concepção de mundo sobre a qual se assentou a metafísica tradicional. O que começa a delinear-se com esta série de elementos é a nova visão de mundo que sustenta a metafísica do artista, o mundo dionísíaco:

O que é o mundo para Nietzsche quando ele sustenta que sua atividade própria é a atividade estética. [...] Para começar há de se dizer que o filósofo “pensa [...] que a natureza última do mundo é não ter uma estrutura ordenada: em si mesmo o mundo é um caos, sem leis, nem razão, nem propósitos”. Este universo absurdo, sem causas, sem fins, está caracterizado por sua atividade artística, nele se produz de um modo constante e eterno a produção de aparências, portanto esse devir nunca cessa e em nenhum momento advém o ser.<sup>273</sup>

Como já vimos no capítulo anterior, a instauração da metafísica do artista reclama um universo totalmente novo, afinal as velhas categorias da dogmática metafísica fomentam e funcionam somente num mundo constituído pelas essências e

---

<sup>270</sup> KSA 7, 7 [156].

<sup>271</sup> KSA 12, 40 [53].

<sup>272</sup> Entenda-se aqui o mundo das realidades supra-sensíveis, das idéias platônicas, da coisa em si kantiana, do espírito absoluto hegeliano etc.

<sup>273</sup> IZQUIERDO, 1999, p. 10.

governado pela razão, justamente o que Nietzsche desmonta com suas novas concepções.

A rejeição do verdadeiramente existente significa, em Nietzsche, a superação de um dos mais antigos preconceitos filosóficos: o da bipartição metafísica do mundo em mundo real e mundo aparente. Ora, Nietzsche tinha clara consciência de que esta superação só podia ter sucesso a partir da eliminação de outro preconceito ainda mais fundamental, qual seja, a idéia da razão como princípio constitutivo do Ser, ou, se quisermos, da identidade intrínseca entre racionalidade e realidade. Por este motivo a filosofia de Nietzsche se caracterizou desde seu início pela tentativa de destituir a razão de seu privilegio tradicional e compreendê-la como órgão e instrumento subordinado a uma instância anterior e hierarquicamente superior.<sup>274</sup>

Como nos mostra Benchimol, o trabalho crítico de Nietzsche passa pela superação dos “mais antigos preconceitos filosóficos”, como o da bipartição metafísica do mundo, e atinge seu ponto crucial ao subverter até mesmo o ideal da razão como princípio constitutivo do Ser, princípio que se confunde com o próprio destinamento da tradição ocidental de Platão a Hegel. Muito além das questões pontuais que moveram as discussões na tradição filosófica, a metafísica do artista vem atacar os próprios fundamentos pelos quais esta tradição se consolidou, implodindo sua validade lógica, epistemológica, ontológica etc.

Precisamos, porém, nos atentar a um dado. Se fizermos uma incursão em qualquer sistema filosófico da tradição ocidental, notaremos que ele necessariamente se estrutura a partir de um fundamento (*Grund*). Ou seja, não há filosofia, nos moldes da clássica metafísica racional, que prescindia de um princípio fundamental. Não se pode construir qualquer edificação se não houver um solo sobre o qual ela possa se sustentar, porém, como vimos, todo o empreendimento crítico de Nietzsche almeja desconstruir justamente este solo, o que nos leva a pensar que se trata de uma estratégia autodestrutiva, de alguém que serra o próprio galho no qual está sentado.

---

<sup>274</sup> BENCHIMOL, 2002, p. 29.

A pergunta que se coloca é então: como fazer uma filosofia fora da razão e sem fundamento (*Grundloss*)? Por certo que esta resposta Nietzsche não irá encontrar em nenhum sistema filosófico da tradição pós-platônica, pois de algum modo todos eles seguem este paradigma e se estruturam a partir de algum fundamento<sup>275</sup>. Atento a esta dupla exigência, Nietzsche realizará mais uma de suas grandes manobras teóricas da juventude fundindo elementos da metafísica *voluntarista* schopenhaueriana à filosofia do *Grundloss* de Heráclito.

Nietzsche considera como o erro fundamental da tradição a idéia de que a realidade seja, em si mesma, determinada pela razão, e de que esta racionalidade se deixe penetrar de forma inequívoca. Em virtude disto, ele suprime os conceitos fundamentais condutores da tradição e os substitui por determinações opostas. A marca essencial da realidade é, não a razão e o espírito, mas sim a vida, como Vontade obscura porém poderosamente atuante.<sup>276</sup>

Como aponta Schulz, Nietzsche suprime os “conceitos fundamentais condutores da tradição” e os substitui por “determinações opostas”, isto é, há uma inversão dos próprios princípios que até então governaram a tradição ocidental, o que implica numa reestruturação radical de toda uma visão de mundo. A realidade antes regida pelos signos do Ser e da razão passa a compor-se pelo Devir e pela Vontade, com isso “*a metafísica é tomada como um processo vital que Nietzsche avalia segundo o seu valor. Ele coloca a metafísica na ‘ótica da vida’*”<sup>277</sup>.

Ao tomar a metafísica como um processo vital, volitivo, a própria realidade assume um caráter etéreo, estético, que se alterna na construção e destruição das interpretações. Com isso, a filosofia liberta-se do cárcere da razão e de suas fronteiras

---

<sup>275</sup> O velho Nietzsche não excluirá desta lista nem os filósofos modernos, pois denuncia em JGB “*as quatro tentativas de erigir fundamentos inconcussos, ou certezas imediatas: o ego cogito de Descartes, a certeza empirista das percepções simples, a modo de Locke, a apercepção transcendental de Kant e a unidade metafísica da vontade em Schopenhauer*”. GIACOIA, O. *Nietzsche: para além do bem e do mal*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002, p. 20.

<sup>276</sup> SCHULZ, Walter. *Funktion und Ort der Kunst in Nietzsches Philosophie*. In Nietzsche Studien, edição de 1983. De Gruyter, Berlin, p. 1.

<sup>277</sup> FINK, 1988, p. 15.

epistêmicas, e pode lançar-se às interpretações, inaugurando um sem número de novas perspectivas, conforme comenta Macedo:

A proposta nietzscheana de se pensar a filosofia por uma perspectiva estética elucida uma diferença marcante na história do pensamento ocidental. Ampliando de modo altamente significativo, as possibilidades de reflexão filosófica, pois que ela deixa de se restringir aos limites de uma teoria do conhecimento para lançar-se, como arte, em tudo que a vida é, em tudo que há de enigmático, misterioso, improvável. A atividade filosófica dá um salto além da positividade, sem se tornar como isso irrealista. De acordo com Nietzsche, a filosofia deve assumir que há coisas que o conhecimento não pode alcançar, há aspectos incompreensíveis da existência que não podemos decifrar, mas com os quais podemos e devemos conviver e, a partir disso, avaliar, recriar e interpretar o mundo<sup>278</sup>.

Uma filosofia para além da positividade só pode se efetivar fora dos princípios fixados pela tradição. Desde o início de sua carreira Nietzsche percebe que qualquer intento crítico contra a tradição será estéril caso empregados os mesmos princípios pelos quais ela se constituiu, ou seja, a sobrevivência da tradição durante milênios se deve a que nunca os seus princípios foram realmente questionados, pois o próprio filosofar estava condicionado às regras impostas. Ainda que possamos encontrar sérios programas críticos à tradição, como o de Kant, eles se fazem a partir do próprio instrumental desta mesma tradição, afinal o que é a *Crítica da razão Pura*, senão a própria razão num exercício de autocrítica? Pensando nisso é que Nietzsche criará, por exemplo, o “método” de análise da metafísica do artista, que estabelece “ópticas” de avaliação, isto é, que propõe examinar um problema a partir de diferentes perspectivas, algo que teremos condições de analisar com maior cuidado posteriormente.

Envolto no pessimismo voluntarista schopenhaueriano Nietzsche regressará às raízes da cultura ocidental e buscará nas profundezas do mundo grego uma alternativa ao paradigma da tradição<sup>279</sup>. Nos gregos pré-socráticos Nietzsche encontrará uma

---

<sup>278</sup> MACEDO, 2006, p. 129.

<sup>279</sup> Comentando este aspecto pondera López (2001, p 132): “[Nietzsche defendia] a existência de um período na cultura grega dentro do qual havia ocorrido uma arte trágica com esplendor originário que devia ser o antecedente natural da obra de arte do futuro [de Wagner]”.

sabedoria diferente daquela veiculada por Platão, a sabedoria trágica, e constituirá assim sua Metafísica do artista.

O juízo destes filósofos sobre a vida e sobre a existência em geral é muito mais significativo do que o juízo moderno, porque tinham diante de si a vida numa plenitude exuberante. [...] A atividade dos filósofos mais antigos remonta, embora disso não sejam conscientes, a uma salvação e purificação em geral; não se pretende interromper o curso imponente da civilização grega, devem afastar-se de seu caminho os perigos terríveis, o filósofo protege e defende sua pátria.<sup>280</sup>

Aproximamo-nos aqui do argumento central de GT, DW, ST, GMD e de muitos outros textos escritos por Nietzsche em seu período da juventude, entretanto, antes de examiná-los é preciso fazer uma última observação.

Neste primeiro tópico tentamos expor o argumento geral da Metafísica do artista, sem nos preocupar com as formas que ela irá assumir nos inúmeros textos. Nossa intenção com isso é a de estabelecer um norte para a interpretação destes textos, pois dependendo do ponto de vista que se adota para investigá-los alguns assuntos e teses são compreendidos e até mesmo validados, enquanto outros sequer podem ser pensados. Por exemplo, se examinarmos estes textos do ponto de vista estritamente filosófico poderemos entender algumas questões, como a do socratismo e da reformulação do conceito de vontade schopenhauriano, porém, sequer se justificará a discussão sobre o coro e a lírica, assuntos que não pertencem ao domínio filosófico. Inversamente, se examinarmos estes mesmos textos do ponto de vista literário, as questões do coro e da lírica farão sentido, porém desta vez o tema do socratismo e da revisão da metafísica schopenhauriana é que não se justificarão.

Como nestes textos Nietzsche aborda inadvertidamente temáticas que pertencem a inúmeros domínios do conhecimento humano, sobretudo filológico, filosófico e artístico, precisamos eleger uma chave de leitura que não seja excludente se quisermos efetivamente cumprir a exigência de uma leitura nietzscheana de Nietzsche, por isso

---

<sup>280</sup> PhZG, p. 24.

optamos por mapear inicialmente o argumento geral da metafísica do artista, e agora, através dele, examinar os textos.

Isto significa que não leremos os textos do jovem Nietzsche na perspectiva estritamente filosófica, artística ou filológica, mas ao modo do Centauro como uma *filosofia da criação*. Desta forma será possível incluir num mesmo patamar os inúmeros temas e problemas que serão suscitados. Como nosso interesse neste capítulo recai pontualmente sobre os processos criativos da Metafísica do artista, debruçaremos sobre os textos em que eles são desenvolvidos, dos quais vale frisar os seis primeiros capítulos de GT, o texto integral de DW, e também ST.

### 3. Os universos artísticos

De um modo bastante peculiar GT e seus textos preparatórios expõem a visão de mundo inerente à Metafísica do artista. Visto pelo viés da filosofia da criação compreenderemos que este modo peculiar apenas deseja justificar e explicar a tese de que “*a arte é a tarefa suprema e a atividade propriamente metafísica desta vida*”<sup>281</sup>, algo que não poderia ser feito, como vimos, através do instrumental típico da tradição<sup>282</sup>.

Embora se possam notar nestes textos algumas questões recorrentes como a do nascimento da tragédia, da função da música na cultura, do papel do coro etc., todas elas podem ser compreendidas como revestimentos daquela tese fundamental. Pensamos que todo o instrumental teórico levantado e até mesmo forjado por Nietzsche nestes textos,

---

<sup>281</sup> GT, p. 26.

<sup>282</sup> Curioso notar como um leitor desavisado de GT e destes textos se surpreende com o seu modo peculiar. Não raro se ouvem críticas dos filósofos de que não se trata de uma obra filosófica mas de teoria literária, e inversamente se ouve dos literatos que não se trata de teoria da literatura, mas de filosofia da literatura, enfim, o modo centaurico de Nietzsche promove inúmeras interpretações, pois trata um problema estético “a sério”, algo que nem os filósofos, nem alguns artistas fazem.

que vale dizer não é pequeno, tem o interesse comum de constituir uma nova *Weltanschauung*, ou seja, malgrado as múltiplas questões que as temáticas abordadas por Nietzsche suscitam, todas elas estão empenhadas na construção de uma metafísica da aparência, da mentira, da arte – isto é ver a filosofia de Nietzsche enquanto filosofia da criação.

É sob esta perspectiva que investigaremos a estrutura do processo criativo na juventude, mediante a análise dos universos artísticos Apolíneo e Dionisíaco<sup>283</sup>. Focaremos-nos, porém, num ponto peculiar. Não desejamos com este trabalho realizar uma ampla caracterização dos universos artísticos nietzscheanos a fim de elucidar suas heranças, relações e diferenças. Nosso interesse é enfocar um aspecto específico destes universos artísticos que diz respeito a como eles se articulam no interior do processo criativo da metafísica do artista, *sem e com* a mediação (*Vermittlung*) do artista humano.

Se recobramos a *Tentativa de autocrítica* que Nietzsche redigiu na maturidade com o objetivo de explicar alguns aspectos de GT, veremos o filósofo afirmar categoricamente que “*àquela tarefa que este livro ousou pela primeira vez aproximar-se – ver a ciência com a ótica do artista, mas a arte, com a da vida*”<sup>284</sup>. De acordo com a definição, a tarefa de GT consistiu num duplo jogo ótico: o primeiro do artista para

---

<sup>283</sup> De acordo com CADETE (1997, p. 180): “*Já Platão mencionara Apolo e Dioniso como impulsionadores do sentimento de ritmo e harmonia e deuses das festas em honra das musas; a complementaridade de ambos apoiaria uma pedagogia da arte, tal como é descrito em Leis, 653d, 665<sup>a</sup>, 672d. não existia contudo na Antiguidade uma distinção entre arte imagética e arte isenta de imagens (ou seja, a música); tal diferenciação é empreendida por Nietzsche na seqüência da valorização romântica da música, bem como da estética schopenhaueriana*”. Para Izquierdo: “*Com Dioniso e Apolo quer Nietzsche expressar mais ou menos a antítese de vontade e fenômeno, ser e aparência, ou realidade embriagada e mundo de imagens*”. (IZQUIERDO, 1999, p. 22.).

<sup>284</sup> “*Die Wissenschaft unter der Optik des Künstlers zu sehen, die Kunst aber unter der des Lebens*”. KSA 1, p. 14.

com a ciência, e o segundo da vida para com a arte<sup>285</sup>. É preciso ter muito atenção para com estes termos, a fim de não incorrerem em erro.

Nietzsche não afirma que a tarefa de GT era ver a ciência com a ótica da *arte*, e a arte com a ótica da vida, mas ver a ciência com a ótica do *artista (Künstler)* e a arte (*Kunst*) com a ótica da vida (*Leben*). Estabelece-se assim a tríade: vida (*Lebens*), arte (*Kunst*), artista (*Künstler*). Ainda que possa parecer uma mera filigrana filológica esta diferenciação traz consigo a própria idéia de como Nietzsche entende a estrutura metafísica do mundo, que teremos condições de compreender se enveredarmos no argumento fundador de GT<sup>286</sup>.

Teremos ganho muito a favor da ciência estética se chegar não apenas à inteligência lógica mas à certeza imediata da intuição de que o contínuo desenvolvimento da arte está ligado à duplicidade do apolíneo e do dionisíaco, da mesma maneira como a procriação depende da dualidade dos sexos, em que a luta é incessante e onde intervêm periódicas reconciliações<sup>287</sup>.

Nietzsche expõe já nas primeiras linhas de GT uma das principais teses de todo o período da juventude, com efeito, de que o “contínuo desenvolvimento da arte” (*die Fortentwicklung der Kunst*) está ligado à duplicidade (*Duplicität*) do apolíneo e do dionisíaco. O que num primeiro momento aparenta ser uma simples questão estética, na verdade se trata de um problema fundamentalmente metafísico. O objetivo de Nietzsche com esta tese não é criar mais uma típica teoria estética dentre as inúmeras já existentes no séc. XIX, mas, pelo viés da estética, afirmar algo sobre a própria estrutura do mundo. Como dissemos anteriormente, para Nietzsche o próprio mundo é arte, portanto, ao deliberar algo sobre o contínuo desenvolvimento *da arte*, na verdade o filósofo almeja

---

<sup>285</sup> Negando à ciência a possibilidade de ela mesma elucidar sua questão, negando a uma crítica interna do conhecimento a possibilidade de se constituir como uma verdadeira crítica, o essencial da démarche consiste em articular a ciência com uma exterioridade capaz de revelar as reais dimensões e os objetivos do projeto científico; consiste em explicitar os fundamentos morais da ciência, apontando, ao mesmo tempo, a *arte* como um modelo alternativo para a racionalidade<sup>285</sup>.

<sup>286</sup> Interessam-nos para esta análise, sobretudo, os seis primeiros capítulos de GT e DW.

<sup>287</sup> GT, p. 27.

deliberar algo sobre o contínuo desenvolvimento *do mundo*, isto é, afirmar que o contínuo desenvolvimento da arte está ligado à duplicidade do apolíneo e do dionisíaco significa afirmar que o contínuo desenvolvimento *do mundo* está ligado a esta duplicidade. É isto o que significa, no sentido mais pleno, tratar um problema estético “a sério”.

Uma vez que não se trata de uma questão puramente estética, mas também metafísica, o que Nietzsche coloca com esta tese é que o processo criativo da arte, mundo e artista, se dá através da duplicidade entre o apolíneo e o dionisíaco, que vivem num incessante movimento de luta (*Kämpfe*) que por vezes alcança uma reconciliação (*Versöhnung*). Barbara Reibniz faz notar que o conceito de duplicidade em Nietzsche tem precedentes na filosofia kantiana e na filosofia da natureza do Romantismo, sobretudo em Schelling que aborda a relação da realidade e idealidade na natureza. De acordo com a comentadora, Nietzsche herda deles a idéia da polaridade como lei geral subjacente ao mundo<sup>288</sup>.

O mundo, tal como a arte, é o resultado das oposições entre o apolíneo e o dionisíaco. Esta é premissa básica de GT, cuja compreensão não pode ocorrer por meio de uma “intelecção lógica” (*logischen Einsicht*), ou seja, do resultado de uma reflexão racional e sistemática, mas pela “certeza imediata da introvisão” (*Unmittelbaren Sicherheit der Anschauung*), caminho peculiar aos “servidores das musas da arte”. Mas, afinal, do que se tratam o apolíneo e o dionisíaco?

Tomamos estas denominações dos gregos [apolíneo e dionisíaco], que tornam perceptíveis à mente perspicaz os profundos ensinamentos secretos de sua visão da arte, não, a bem dizer, por meio de conceitos, mas nas figuras penetrantemente claras de seu mundo dos deuses.<sup>289</sup>

---

<sup>288</sup> REIBNIZ, 1992, p. 59.

<sup>289</sup> GT, p. 27.

Conforme declara em seguida, apolíneo e dionisíaco são “empréstimos nominais” (*Namen entleihen*) que os gregos adotavam para manifestar os profundos ensinamentos secretos de sua visão da arte (*die tiefsinnigen Geheimlehren ihrer Kunstanschauung*), algo que só poderia ser captado por mentes perspicazes, mediante a certeza imediata da intuição, logo, por via estética e não conceitual. Apolíneo e dionisíaco são metáforas de uma visão da arte, são meios de tradução de uma visão estética, são simbolizações de ensinamentos secretos.

Se primeiro Nietzsche disse que o processo criativo da arte e do mundo depende das lutas e reconciliações entre o apolíneo e o dionisíaco, e agora nos diz que eles são apenas empréstimos nominais para os ensinamentos que a visão de arte dos gregos não poderia expressar conceitualmente, cabe-nos perguntar sobre qual ensinamento é este:

A seus dois deuses da arte, Apolo e Dionísio, vincula-se a nossa cognição de que no mundo helênico existe uma enorme contraposição, quanto a origens e objetivos, entre a arte do figurador plástico (*Bildner*), a apolínea, e a arte não-figurada (*unbildlichen*) da música, a de Dionísio: ambos os impulsos, tão diversos, caminham lado a lado, na maioria das vezes em discórdia aberta e incitando-se mutuamente a produções sempre novas [...] <sup>290</sup>.

Precisamos ler com atenção este trecho de GT, pois nele assume uma primeira forma o grande argumento que motivará a obra. Ao deliberar sobre as origens e objetivos (*Ursprung und Zielen*) que os impulsos do apolíneo e do dionisíaco representam, Nietzsche afirma que é desta contraposição (*Gegensatz*) que novas produções são geradas. Desmembrando esta última afirmação em consonância com as anteriores, podemos deduzir uma série de elementos: (i) apolíneo e dionisíaco são metáforas de impulsos (*Trieb*); (ii) estes impulsos são contrapostos em suas origens e objetivos; (iii) mesmo contrapostos em suas origens e objetivos, estes impulsos caminham lado a lado, em discórdia, incitando-se; (iv) esta discórdia aberta (*offnen Zwiespalt*) incita novas produções.

---

<sup>290</sup> GT, p. 27.

De modo geral, do ponto de vista da criação, a intenção de Nietzsche para com o par conceitual apolíneo e dionisíaco é deliberar sobre o processo criativo através do qual se estrutura o mundo, afinal estas “novas produções” (*neuen Geburten*) nada mais são que o próprio mundo, na medida em que, como já dissemos, para Nietzsche o mundo é criação, arte. O que Nietzsche está metaforicamente instituindo ao associar Apolo à arte do figurador (*Bildner*) e Dioniso à arte não figurada (*unbildlichen*) é a própria estrutura do processo criativo, que se compõe de duas metades, a criação (Apolo) e a destruição (Dioniso).

Nietzsche reclama as figuras destes deuses, pois pensa que neles “*Os gregos expressam e ao mesmo tempo calam a doutrina secreta de sua visão de mundo*”<sup>291</sup>, ou seja, diferente do cristão que projeta num deus metafísico aquilo que ele não é e não pode ser<sup>292</sup>, os gregos expressam e calam (*aussprechen und verschweigen*)<sup>293</sup> através de seus deuses a doutrina secreta de sua visão de mundo (*Weltanschauung*). Os deuses gregos são figuras potencializadas de sua própria visão de mundo, são divinizações (*vergöttlicht*) dela:

Os deuses gregos, na perfeição com que os encontramos já em Homero, não devem ser concebidos como rebentos da penúria e da necessidade: tais entidades não foram inventadas certamente pelo ânimo abalado pela angústia: não foi para voltar costas à vida que uma genial fantasia projetou suas imagens no azul. A partir delas fala uma religião da vida, não do dever, da ascese ou da espiritualidade. Todas estas figuras respiram o triunfo da existência, um sentimento exuberante de vida acompanha o seu culto. Elas não apresentam exigências: nelas o existente é divinizado, seja ele bom ou mau. Medida a partir da seriedade, da santidade e do rigor de outras religiões, a religião grega corre o perigo de ser depreciada como uma fantástica brincadeira – se não se considera um traço freqüentemente desconhecido da mais profunda sabedoria, por meio do qual aquele ser epicuriano dos deuses repentinamente aparece como criação do incomparável povo de artistas, e quase como a mais alta criação.<sup>294</sup>

---

<sup>291</sup> DW, p. 5.

<sup>292</sup> Este argumento encontra raízes no pensamento de Feuerbach. O homem projeta em deus aquilo que ele gostaria de ser, porém não é e nem poderia, a onipotência, a onipresença e a onisciência.

<sup>293</sup> Esta é uma das principais peculiaridades da metáfora, o “dizer calando” ou “revelar escondendo”, desvelar, ao passo que o conceito apenas re-vela.

<sup>294</sup> DW, p. 15.

Como mostra Nietzsche, a religião grega não é uma religião do dever (*Pflicht*), como em Kant, da ascese (*Askese*) como em Schopenhauer e todo o cristianismo, tampouco da espiritualidade (*Geistigkeit*) como em Hegel, mas uma religião da vida (*Religion des Lebens*), portanto, sua criação está a serviço da vida, da promoção da *criação* que caracteriza a vida. Esta religião é, portanto, profundamente *artística*, por isso seus deuses, como Apolo e Dioniso são símbolos da própria criação, da própria vida.

Esta é doutrina secreta (*Geheimlehre*) que Nietzsche precisa como alternativa ao modelo de racionalidade da tradição. Justifica-se com esta simples explicação (vale lembrar, do ponto de vista da criação) o motivo da profunda atração de Nietzsche (e de Wagner, e de praticamente todo o romantismo) para com os gregos, e das amplas e por vezes incompreensíveis análises que ele faz de suas produções artísticas e religiosas. Embasado na religião grega – uma religião artística e não moral – Nietzsche pensará uma nova, ou renascida *Weltanschauung* que poderá libertar o homem da marcha da razão.

De forma geral, este é o argumento que motiva GT e alguns textos marginais; através dele Nietzsche colocará em xeque toda a constituição da cultura moderna, num empreendimento crítico de tamanha profundidade que alcançará até mesmo os limites da própria *Weltanschauung*. Feito este reconhecimento geral podemos nos aprofundar numa caracterização mais precisa dos elementos que ele suscita.

### 3.1 Apolo e Dioniso: manifestações fisiológicas do processo primordial

Como vimos, Nietzsche afirma que o apolíneo e o dionisíaco são contrapostos em sua gênese e objetivos, isto é, embora ambos sejam partes necessárias e em mútua relação do mesmo processo criativo que compõe o mundo, eles desempenham por sua natureza funções específicas. Neste tópico nos dedicaremos a empreender uma caracterização geral destas *funções*, porém, para isso é preciso antes fazer uma importante incursão.

Quando no tópico anterior ocupávamo-nos em apresentar o plano geral de GT, recobramos o velho Nietzsche da *Tentativa de Autocrítica* que afirma ter tocado com esta obra pela primeira vez a tarefa de *ver a ciência com a ótica do artista, mas a arte, com a da vida*<sup>295</sup>. Atentos aos termos em que esta definição se estrutura dissemos que para além de uma filigrana filológica eles traziam implícito um importante dado, que diz respeito à forma como Nietzsche concebe o próprio processo criativo. Ocorre que ainda não havíamos comentado nada sobre os impulsos envolvidos neste processo, o apolíneo e o dionisíaco, o que inviabilizaria sua compreensão, porém, agora que já os caracterizamos surge a ocasião de retomar aquele argumento.

Ao estabelecer esta como a tarefa de GT, Nietzsche deixa implícita a própria forma como concebe o processo criativo, a saber, em dois domínios, da vida e de sua criação artística, o mundo. Se nos concentramos unicamente no significado destes elementos, perceberemos que o que os articula é um duplo jogo de ótica. Ver a ciência com a ótica do artista e a arte com a ótica da vida é uma tarefa caracteristicamente perspectivística, pois almeja estabelecer um confronto, um jogo de pontos de vista. Ora, se é possível fazer este jogo ótico é porque há *quem* olha e também há *o que* olhar;

---

<sup>295</sup> GT, p. 15.

quem olha é o próprio homem, na qualidade de artista que interpreta o que foi criado pela vida para criar suas próprias produções, logo, o que se olha é tanto a vida quando a criação. Queremos com este raciocínio mostrar que para Nietzsche o processo criativo pode ser visto sob duas óticas diferentes, a da própria vida que cria o mundo e nele o homem, e o do homem que por sua vez cria outros elementos.

Não podemos nos esquecer que estes processos criativos são constituídos por impulsos contraditórios, o apolíneo e o dionisíaco, que mediante seu movimento de lutas e reconciliação produzem o mundo. Uma vez que o processo criativo se dá tanto no âmbito da vida quando do homem, e que o apolíneo e o dionisíaco são seus impulsos fundamentais, é legítimo afirmar que o apolíneo e o dionisíaco são impulsos inerentes tanto à vida quanto ao mundo e ao homem, ou seja, tanto um como o outro são igualmente artísticos em sua função mais elementar: criar.

Desejamos mostrar com isso que a metafísica do artista abrange tanto vida como o mundo e o homem, de forma que é possível dizer que a atividade propriamente metafísica da vida e também do mundo e do homem é a arte, na medida em que a ação destes últimos é, igualmente, criação.

Esta suposta divisão ou duplicidade ótica nos tenciona a tentar compreender o processo criativo sob duas perspectivas, *com* e *sem* a mediação do artista humano (da vida e da arte), porém algo bastante curioso acontece nos textos do jovem Nietzsche. Se examinarmos com cuidado a descrição que Nietzsche faz do processo criativo, sobretudo nos seis primeiros capítulos de GT e também em DW e WL, perceberemos que o filósofo a empreende, na quase totalidade das vezes, apenas sob ótica do artista, o que implica dizer que praticamente não há nestes textos um tratamento do processo criativo do ponto de vista da vida. Por mais polêmica que possa ser esta afirmação podemos verificá-la analisando ainda que brevemente os textos mencionados.

No que diz respeito à GT a descrição do processo criativo ocupa os seis primeiros capítulos, porém, o ponto de vista da vida sobre esta descrição praticamente se reduz ao primeiro capítulo, algo que se pode notar analisando dois próximos trechos:

Até agora examinamos o apolíneo e o seu oposto, o dionisíaco, como poderes artísticos que, sem a mediação do artista humano, irrompem da própria natureza, e nos quais os impulsos artísticos desta se satisfazem imediatamente e por via direta<sup>296</sup>.

Neste trecho do início do segundo capítulo, recapitulando o que havia tratado anteriormente no capítulo anterior em pouco menos de seis páginas, Nietzsche afirma ter examinado como a metafísica da criação se efetiva sem a mediação do artista humano, ou seja, pelo ponto de vista da vida, porém, já em seguida muda o foco, como se pode notar:

Depois dessas pressuposições e contraposições gerais, aproximemo-nos agora dos gregos, a fim de reconhecer em que grau e até que ponto estavam neles desenvolvidos esses impulsos artísticos da natureza: o que nos colocará em condições de compreender e apreciar mais profundamente a relação do artista helênico com os seus arquétipos [...]<sup>297</sup>

O que Nietzsche neste momento chama de pressuposições e contraposições gerais (*allgemeinen Voraussetzungen und Gegenüberstellungen*) simplesmente é o ponto de vista da vida sobre o qual o ponto de vista do artista se sustenta, mas nem por isso Nietzsche se preocupa em desenvolvê-la com maior cuidado, e logo parte para examinar no mundo grego como seus artistas desenvolviam esses impulsos artísticos, deslocando-se prontamente para a ótica do artista.

Já em DW sequer as seis primeiras páginas são dedicadas à ótica da vida, conforme podemos notar no início do texto:

Os gregos, que nos seus deuses expressam e ao mesmo tempo calam a doutrina secreta de sua visão de mundo, estabeleceram como dupla fonte de sua arte duas divindades, Apolo e Dioniso. Esses nomes representam, no domínio da arte, oposições de estilo que quase sempre caminham emparelhadas em luta uma com a outra, e somente uma vez, no momento de

---

<sup>296</sup> GT, p. 32.

<sup>297</sup> GT, p. 32.

florescimento da “Vontade” helênica, aparecem fundidas na obra de arte da tragédia ática.<sup>298</sup>

A se julgar por este pequeno trecho, temos a impressão de que Nietzsche após esta apresentação global iniciará um estudo de caso sobre como funciona, sobre a ótica da vida, o processo criativo, entretanto, a seqüência imediata deste texto é: “*O homem alcança em dois estados o sentimento de delícia em relação a existência, a saber, no sonho e na embriaguez*”<sup>299</sup>. Como se pode notar, aqui há uma diminuta aproximação com relação à ótica da vida sobre o processo criativo, mas que é rapidamente deslocada para se tratar de como este processo se efetiva no homem através dos estados fisiológicos do sonho e da embriaguez, migrando igualmente para a ótica do artista.

Por fim, em WL, a análise do processo criativo sobre a ótica da vida sequer é mencionada, como se pode notar pelo comentário que sucede a metáfora inaugural do texto:

Assim, alguém poderia inventar uma fábula como esta e, no entanto, não ficaria suficientemente esclarecido quão lastimável, quão obscuro e fugidio, quão desprovido de finalidade e arbitrário se apresenta o intelecto humano no interior da natureza.<sup>300</sup>

Neste trecho há um único elemento que poderia dar ensejo a ótica da vida, o interior da natureza (*inner halb der Natur*), mas que nem pode ser considerado, ou seja, também aqui o “intelecto humano”, que está sob a ótica do artista, é o que aparece no centro da reflexão, e toda a discussão gira em torno dele.

Ora, mas se como diz o próprio Nietzsche neste último excerto o intelecto humano é algo absolutamente irrisório perante a natureza, ou, se preferirmos, a criação do mundo e do artista humano são irrisórias perante a grande criação da vida, porque o próprio filósofo não se ocupa com ele, nestes textos, com a devida importância?

---

<sup>298</sup> DW, p. 5.

<sup>299</sup> DW, p. 5.

<sup>300</sup> DW, p. 215.

Ao contrário do que possa parecer, nosso interesse com este questionamento não é denunciar uma possível falta de um tratamento adequado para o processo criativo do ponto de vista da vida no jovem Nietzsche, mas sim esclarecer um ponto fundamental. Ainda que tentemos caracterizar as peculiaridades e diferenças entre os pontos de vista da vida e do artista no processo de criação esta será uma tarefa bastante complicada, pois *no período da juventude* estas óticas estão fundidas de tal modo que praticamente não é possível distingui-las, ou melhor, no período da juventude a ótica da vida está de tal forma encoberta pela ótica do artista que ela quase não pode ser notada.<sup>301</sup>

Isto explica o motivo de quase toda a argumentação destes textos recair sobre uma descrição de como, através dos estados fisiológicos do sonho e da embriaguez, os impulsos apolíneo e dionisíaco se satisfazem no artista humano, assunto que vínhamos propondo antes de nossa incursão, e que agora é possível de ser compreendido, ainda sob a perspectiva de uma filosofia da criação.

Tanto em GT quanto em DW Nietzsche irá examinar o apolíneo e o dionisíaco através de suas manifestações fisiológicas no artista humano, o sonho e a embriaguez. O motivo desta análise se deve a que não só a atividade propriamente metafísica da vida como do mundo e também do homem é artística, logo os impulsos apolíneos e dionisíacos peculiares a tal atividade encontram-se tanto no mundo quanto no homem. Ocorre que o modo como estes impulsos artísticos se manifestam no mundo e no homem são diferentes, ainda que de igual natureza. Como dissemos na juventude de Nietzsche é extremamente difícil distinguir como ocorre a efetivação do apolíneo e do dionisíaco no mundo, pois esta distinção só seria perceptível pelo ponto de vista da vida, que, como sabemos, fica encoberto no período da juventude pelo ponto de vista do

---

<sup>301</sup> Talvez seja este um dos principais motivos das críticas do velho Nietzsche com relação a GT. Vale dizer que a visão vital do processo criativo, a visão dionisíaca originária, só será possível após Nietzsche abandonar os referenciais de Wagner e Schopenhauer e empreender uma experiência genuína do mundo dionisíaco grego mediante, por exemplo, *Assim Falou Zaratustra*.

artista. Enfim, o ponto de vista pelo qual Nietzsche examina o processo criativo do mundo no período da juventude é o ponto de vista do artista, sendo assim, ele só pode captar como se dá este processo criativo em suas manifestações fisiológicas *no artista*, o sonho e a embriaguez.

Investigando com maior cautela um trecho que utilizamos anteriormente como exemplo, poderemos compreender melhor o que estamos dizendo:

Até agora examinamos o apolíneo e o seu oposto, o dionisíaco, como poderes artísticos que, sem a mediação do artista humano, irrompem da própria natureza, e nos quais os impulsos artísticos desta se satisfazem imediatamente e por via direta<sup>302</sup>.

Se lermos de modo reverso a ordem destas frases de Nietzsche ficará bastante claro que os impulsos artísticos (*Kunsttriebe*) da natureza se satisfazem de maneira direta e imediata através da irrupção dos poderes artísticos (*künstlerische Mächte*) do apolíneo e do dionisíaco, o que independe da mediação do artista humano, ou seja, os impulsos artísticos da natureza não carecem da mediação do artista humano para se satisfazer, algo que ao contrário não acontece. Para compreendermos como se dá esta satisfação direta dos impulsos artísticos da natureza precisaríamos lançar sobre eles a ótica da vida, e entender como ocorre o processo criativo *sem (ohne)* a intervenção do artista humano, porém, vale frisar, Nietzsche não desenvolve na juventude esta ótica, mas a ótica do artista, que trabalha mediante a intervenção (*Vermittlung*) do artista humano no processo criativo.<sup>303</sup>

Coerentes ao projeto da juventude nos limitamos a dizer que os impulsos artísticos da natureza se satisfazem por via direta através da irrupção de seus poderes artísticos, o apolíneo e o dionisíaco. Desta relação originada por esta irrupção é criado o

---

<sup>302</sup> GT, p. 32.

<sup>303</sup> Justamente por isto *Metafísica do artista*, e não, por exemplo, *Metafísica da arte*.

mundo e nele o homem, que herdamos estes impulsos e, mediante um *jogo* com eles, criamos suas próprias produções. Dito isto, podemos partir para nossa análise.

Nietzsche inicia sua investigação sobre o apolíneo e o dionisíaco expondo o ponto de vista a ser adotado, o que ocorre tanto em GT, quanto em DW. No primeiro deles:

Para nos aproximarmos mais desses dois impulsos, pensemo-los primeiro como os universos artísticos, separados entre si, do *sonho* e da *embriaguez*, entre cujas manifestações fisiológicas cabe observar uma contraposição correspondente à que se apresenta entre o apolíneo e dionisíaco.<sup>304</sup>

Já no segundo:

Os gregos, que nos seus deuses expressam e ao mesmo tempo calam a doutrina secreta de sua visão de mundo (*Weltanschauung*), estabeleceram como dupla fonte de sua arte duas divindades, Apolo e Dioniso. Estes nomes representam, no domínio da arte, oposições de estilo que quase sempre caminham emparelhadas em luta uma com a outra [...] Em dois estados o homem alcança o sentimento de delícia da existência, a saber, no sonho e na embriaguez.<sup>305</sup>

Como se pode notar pelo primeiro trecho de GT, do ponto de vista do artista o apolíneo e o dionisíaco deixam de ser tratados como impulsos ou poderes artísticos (como são vistos sob o ponto de vista da vida) e passam a ser tomados como universos artísticos (*Kunstwelten*). Já em DW eles são tratados como oposições de estilo (*Stilgegensätze*) que permanecem num movimento de conflito. Há que se notar também que GT trata sonho (*Traum*) e embriaguez (*Rausche*) como manifestações fisiológicas (*physiologischen Erscheinungen*), ao passo que em DW eles são classificados como estados (*Zuständen*).

Este cuidado filológico nos permitirá lançar uma primeira premissa sobre o apolíneo e o dionisíaco do ponto de vista do artista, qual seja, de que eles são o *Erscheinungen*, que preferimos traduzir como *fenômeno*, dos impulsos artísticos da

---

<sup>304</sup> GT, p. 27-28.

<sup>305</sup> DW, p. 5.

natureza no artista humano, ou seja, os estados apolíneo e dionisíaco são a “fenomenização” dos impulsos artísticos na fisiologia do artista humano. Não há, portanto, uma relação de cisão entre homem, mundo e vida do ponto de vista dos poderes artísticos da natureza, mas sim uma relação de continuidade; ambos são constituídos e dotados dos mesmos poderes artísticos, ainda que em seus diferentes domínios estes poderes se “fenomenizem” (*Erscheinungen*) de modos diferentes.

A partir desta primeira premissa podemos dar um passo importante no reconhecimento da *physiologischen Erscheinungen* dos universos artísticos apolíneo e dionisíaco; uma vez que há um parentesco no que se refere a constituição de vida, mundo e artista, também há um parentesco em seu modo de efetivação. Tanto na vida quanto no mundo e no artista a efetivação dos impulsos artísticos se dá mediante uma relação de luta e reconciliação entre eles, logo, se o processo criativo da vida ocorre mediante as lutas e reconciliações entre os impulsos artísticos que produzem o mundo e o homem, igualmente nestes são as lutas e reconciliações que movimentam o processo criativo. Portanto, o processo criativo do artista se dá através das lutas e reconciliações, não dos impulsos artísticos, pois isso somente é possível do ponto de vista da vida, mas das *physiologischen Erscheinungen* destes impulsos artísticos.

Uma vez que estas *physiologischen Erscheinungen* são o sonho e a embriaguez, o processo criativo do artista só pode ocorrer através delas. Para o jovem Nietzsche o artista é uma espécie de “ventríloquo” dos poderes artísticos da natureza<sup>306</sup>. Através do artista os poderes artísticos da natureza, ou melhor, sua *physiologischen Erscheinungen*, promove o processo criativo. É preciso, entretanto, chamar a atenção para um ponto. Se os universos artísticos do sonho e da embriaguez são *physiologischen Erscheinungen* dos impulsos criativos naturais, ou seja, a forma fisiológica dos universos artísticos

---

<sup>306</sup> Esta concepção será desconstruída pelo velho Nietzsche.

aparecerem (*Erscheinen*), o mundo é composto por uma descarga imagética, que, como sabemos, deriva da excitação afetiva produzida pelos conflitos dos universos artísticos. Sendo assim, tanto as produções da vida são descargas imagéticas das excitações afetivas dos impulsos artísticos quanto as produções do artista humano são descargas imagéticas das excitações afetivas, porém das *physiologischen Erscheinungen*, dos impulsos artísticos.

Portanto, o artista com sua arte não imita o mundo como pensa a estética normativa de orientação platônica e aristotélica, mas repete o processo primordial (*Wiederholung des Urprozesses*) pelo qual a própria vida cria o mundo: “a obra de arte e o individuo são uma repetição do processo primordial a partir do qual o mundo foi originado, como uma onda no anel da onda”<sup>307</sup>.

A arte deve, portanto, imitar a natureza como modelo artístico, deve criar como a natureza cria, engendrando a partir das pulsões de criação uma forma artística. Percebe-se aqui que Nietzsche retoma, de modo significativo, a descrição da relação da arte com a natureza como uma relação de imitação, assim como articula a concepção da natureza como modelo artístico à reflexão, central em *O Nascimento da Tragédia*, sobre as artes apolínea e dionisíaca.<sup>308</sup>

Ora, se o próprio mundo é o resultado de uma descarga imagética do processo primordial da vida, ele mesmo é aparência, ou, dito de outro modo, o mundo, enquanto descarga imagética do processo primordial é o sonho da vida, da vontade, frente ao qual são possíveis ao homem duas espécies de processos, ou, como prefere Nietzsche, de jogos (*Spiel*)<sup>309</sup>:

---

<sup>307</sup> *Das Kunstwerk und der Einzelne ist eine Wiederholung des Urprozesses, aus dem die Welt entstanden ist, gleichsam ein Wellenring in der Welle. KSA 7, 7 [117].*

<sup>308</sup> CAVALCANTI, Anna Hartmann. *Arte e Natureza em Nietzsche e August Schlegel*. In: Rev. Filos., Aurora, Curitiba, v. 20, n. 27, p. 351-366, jul./dez. 2008, p. 359.

<sup>309</sup> Sobre o conceito de jogo comenta Grlic: “O jogo é, com efeito, algo real, efetivo, dado aqui mesmo, ao mesmo tempo em que se eleva acima do mundo real, tendo seu próprio logos, seu próprio tempo e seu próprio espaço. O jogo rítmico está contido na quintessência do mundo, em seus fundamentos o jogo também é eterno, o jogo do artista que renuncia a todo elemento empírico cotidiano. [...] O jogo como inspiração artística, como jogo criador do espírito, que obriga todas as coisas a aparecerem em sua própria forma, isto é, na forma artística”. (in: MARTON, 1985, p. 37)

Este processo, que é produção da aparência, pode partir do jogo com as imagens do mundo empírico na excitação visual do sonho, obtendo-se assim imagens transfigurando imagens, ou então se chega ao estado em que desaparece toda a imagem, ao estado de união com a vontade, a partir do qual se obtém imagens não de imagens, mas do que não tem figura. Portanto, a arte se inicia na visão ou excitação produzidas pelas imagens, ou num estado em que desaparecem todas as imagens.<sup>310</sup>

Como bem nota Izquierdo, a arte do artista humano se dá pela excitação em jogo com as imagens ou sem elas. No primeiro caso, do jogo com as imagens, ou com o sonho, temos a arte apolínea, no segundo caso, do jogo sem imagens, temos a arte dionisíaca: “*se o sonho é o jogo do individuo com o real, a embriaguez é o jogo da natureza com o homem e a arte dionisíaca é o jogo do artista com a embriaguez*”<sup>311</sup>.

Em *A visão dionisíaca de mundo*, Nietzsche substitui a palavra “modelo” (Vorbild) por “jogo” (Spiel), de modo que a arte apolínea é descrita como um jogo do artista com o sonho e a arte dionisíaca como um jogo do artista com a embriaguez.<sup>312</sup>

Na arte apolínea as aparências são projetadas a partir da visão do mundo que já é uma aparência do sonho da vida, logo, a arte apolínea é “*Schein des Scheins*”<sup>313</sup>, aparência da aparência. Na arte dionisíaca o artista está desprovido daquela aparência do mundo, de forma que ele mesmo encarna a vontade primordial, logo, a arte dionisíaca é “*Schein des Seins*”<sup>314</sup>, aparência do ser. Ora, mas o que faz com que a arte apolínea seja *Schein des Scheins* e a arte dionisíaca seja *Schein des Seins*? O jogo com a embriaguez; enquanto na arte apolínea o jogo da embriaguez se dá com o olho, na arte dionisíaca este jogo se dá com o corpo todo.

Para Nietzsche as artes apolíneas descendem de uma embriaguez visual, portanto suas artes são imagéticas, plásticas, figurativas, como a escultura, a pintura e uma parte

---

<sup>310</sup> IZQUIERDO, 1999, p. 28.

<sup>311</sup> IZQUIERDO, 1999, p. 30.

<sup>312</sup> CAVALCANTI, 2008, p. 359.

<sup>313</sup> KSA 7, 7 [126].

<sup>314</sup> KGB 7, 7 [126].

da poesia. Apolo é o deus solar, o resplandecente (*Scheinende*) o deus do olhar (*Schauen*), que brilha, aparece (Schein), que é belo (*Schön*), ou seja:

Enquanto, portanto, o sonho é o jogo do homem individual com o real, a arte do escultor (em sentido lato) é o jogo com o sonho. A estátua como bloco de mármore é deusas real, o real, porém, da estátua como figura de sonho é a pessoa viva do deus. Enquanto a estátua ainda paira como imagem de fantasia diante dos olhos do artista, ele ainda joga com o real: se traduz a imagem para o mármore, ele joga com o sonho. Em que sentido Apolo pôde ser feito o deus da arte? Somente na medida em que é o deus da representação onírica. Ele é o “aparente” por completo: o deus do sol e da luz na raiz mais profunda, o deus que se revela no brilho. A “beleza” é seu elemento: eterna juventude o acompanha. Mas também é o seu reino a bela aparência do mundo do sonho: a verdade mais elevada, a perfeição destes estados, em contraposição com a realidade do dia lacunarmente inteligível, elevam-no a deus vaticinador, mas tão certamente também a deus artístico. O deus da bela aparência precisa ser ao mesmo tempo o deus do conhecimento verdadeiro. Mas aquele tênue limite, que a imagem do sonho não pode ultrapassar, para não agir patologicamente - quando a aparência não só ilude mas engana -, não pode faltar na essência de Apolo: aquela delimitação comedida, aquela liberdade diante das agitações selvagens, aquela sabedoria e calma do deus escultor. Seu olho precisa ser “solarmente” calmo: mesmo que se encolerize e olhe com arrelia, jaz sobre ele a consagração da bela aparência<sup>315</sup>.

No processo criativo do artista apolíneo a visão embriagada joga com os sonhos produzindo as belas imagens. Nietzsche ilustra este processo com o exemplo do escultor, explicando que este joga com o sonho ao traduzir a imagem do deus para o bloco de mármore, ou seja, no processo criativo da arte apolínea o artista embriagado em sua visão deixa de relacionar-se com o real (o bloco de mármore, a palavra, a imagem) e passa a jogar com o sonho do real, produzindo a *Schein des Scheins*.

O jogo com o sonho, que caracteriza a narrativa épica, estimula no ouvinte uma composição artística. O objetivo é alcançado quando o ouvinte é capaz de ver o jogo das figuras claramente diante de si, quando portanto é comunicado o próprio estado de sonho a partir do qual o artista criou aquele mundo de imagens.<sup>316</sup>

Nietzsche chama a atenção para o tênue limite que esta imagem do sonho deve respeitar para não atuar de modo patológico (*patologischen*) fazendo da ilusão (*täuscht*)

---

<sup>315</sup> DW, p. 7.

<sup>316</sup> CAVALCANTI, 2008, p. 359.

um engano (*betriigt*), portanto Apolo também é o deus da medida, da harmonia, da calma.

Poder-se-ia pensar com isso que o apolíneo ocupa-se unicamente com as belas imagens, apenas almejando fornecer às criaturas o deleite visual, entretanto acrescenta Nietzsche em GT:

As imagens agradáveis e amistosas não são as únicas que o sujeito dentro de si com aquela onicompreensão, mas, outrossim as sérias, sombrias, tristes, escuras, as súbitas inibições, as zombarias do acaso, as inquietas expectativas, em suma, toda a “divina comédia” da vida, com o seu inferno, desfila à sua frente, não só como um jogo de sombras – pois a pessoa vive e sofre com tais cenas – mas tampouco sem aquela fugaz sensação da aparência; e talvez alguns como eu, se lembrem de que, em meio aos perigos e sobressaltos dos sonhos, por vezes tomaram-se de coragem e conseguiram exclamar: “É um sonho! Quero continuar a sonhá-lo! [...]”  
A verdade superior, a perfeição desses estados, na sua contraposição com a realidade cotidiana tão lacunariamente inteligível, seguida da profunda consciência da natureza reparadora e sanadora do sono e do sonho, é simultaneamente o análogo simbólico da aptidão divinatória e mesmo das artes, mercê das quais a vida se torna possível de ser vivida.<sup>317</sup>

Apolo não se ocupa meramente com o deleite estético, mas com um problema profundamente existencial, pois suas produções tornam o mundo figurável, ilusório, com isso possível de ser visto, ou melhor, vivido. Uma vez que a arte apolínea se articula no mundo do sonho<sup>318</sup>, que em Nietzsche é uma espécie de clarividência total e não um contrário da vigília, sua função é consagrar a bela aparência a fim de encobrir o fundo horrível da vida, tornando a vida possível e desejável de ser vivida. Podemos dizer que Apolo é o deus da arte no sentido mais pleno, pois é ele quem promove a criação da bela aparência através da qual o mundo se torna possível. Na arte apolínea sentimos como se estivéssemos imersos num sonho, do qual, porém, não desejássemos acordar. Pensando neste sentido Nietzsche irá resgatar a idéia de *principium*

---

<sup>317</sup> GT, p. 30.

<sup>318</sup> A teoria do sonho desenvolvida em Nietzsche encontra precedentes já em Schopenhauer e outros alemães.

*individutionis* de Schopenhauer<sup>319</sup> e, radicalizando este princípio, fará de Apolo uma metáfora da própria individualidade; na verdade, a grande “figura” que o impulso apolíneo delineia é o indivíduo.

Como se pode notar por esta breve caracterização que fizemos do apolíneo, sua função é sempre figurar (*Bildner*)<sup>320</sup>, estabelecer limites, o que se estende a toda classe de entes do mundo, e até mesmo ao próprio indivíduo. Ora, mas se Apolo representa apenas uma das metades antagônicas em confronto no processo criativo, podemos conjecturar: (i) se Apolo é aquele que figura necessariamente há algo a ser figurado; (ii) se o apolíneo impõe limite, harmonia, controle, há algo a se limitar, harmonizar, controlar; (iii) se o apolíneo produz o visual, o aparente, há algo a ser visualizado, aparentado; (iv) se Apolo joga com o sonho do mundo, há o próprio mundo que sustenta este sonho; (v) se Apolo é uma metáfora da própria individualidade, há o que se individualizar. A partir destas deduções o impulso contrário a Apolo se caracterizaria, dentre outros, por ser: (i) o não-figurado; (ii) o desmedido; (iii) o essencial; (iv) o cósmico; (v) o todo.

Para simbolizar esta outra metade do processo criativo Nietzsche reclamará a figura de outro deus, Dioniso. Antes de examinarmos a concepção nietzscheana do dionisíaco, é preciso fazer uma pequena incursão sobre a figura deste deus, cuja multiplicidade de significados seduz os estudiosos desde a Grécia antiga:

Pode-se dizer, sem qualquer exagero, que Dioniso é a entidade mitológica mais sedutora e onipresente na cultura grega antiga, como também uma das

---

<sup>319</sup> Sim, poder-se-ia dizer de Apolo que nele obtiveram a mais sublime expressão a inabalável confiança nesse principium e o tranqüilo ficar aí sentado de quem nele está preso, e poder-se-ia inclusive caracterizar Apolo com a esplendida imagem divina do principium individuationis, a partir de cujos gestos e olhares nos falam todo o prazer e toda a sabedoria da “aparência”, juntamente com sua beleza. GT, p. 30.

<sup>320</sup> Entenda-se aqui toda a gama de possibilidades que se pode estabelecer com este termo. O substantivo *Bild*, em alemão, é utilizado para designar imagem, figura, ilustração, estampa, quadro, pintura, tela, foto, retrato, aparência, visual, metáfora, símbolo, impressão. Dele derivam ainda o verbo transitivo *Bilden* que significa formar, modelar, representar, constituir, compor, instruir, educar, e o adjetivo *bildlich* que significa figurativo, pictórico, simbólico. Vale lembrar ainda do substantivo feminino de mesma raiz, *Bildung*, que significa educação, instrução, cultura, formação, que tanto utilizamos no primeiro capítulo. Enfim, Apolo é *Bild*.

que mais despertam a atenção do Ocidente contemporâneo, que o reconhece como parte da herança legada pela Antigüidade. Para os gregos e para nós esse poder de sedução se deve, com certeza, ao caráter múltiplo e contraditório do deus, às suas mil caras e muitas máscaras, à variedade de domínios em que ele impera, à diversidade dos rumos e significados implícitos na sua atuação e nas aspirações, expectativas e envolvimento dos fieis.<sup>321</sup>

Diferente do olímpico e solar Apolo, a figura de Dioniso traz consigo uma multiplicidade contraditória, como nos mostra a citação, de máscaras, domínios, rumos e significados. Como as narrativas mitológicas inserem Dioniso em situações e perspectivas diversas, sua figura passou a representar uma enorme variedade de significados.

Ambíguo, ora se apresenta como criança ou jovem, ora como velho, macho tanto quanto efeminado, sob forma animal ou humana. É capaz de levar a cultos violentos (que envolvem a omofagia, o consumo de carne crua e até mesmo, no limite, carne humana), ou aos estados de beatitude e transfiguração: é chamado por um sem-número de nomes, entre os quais *Bakkheios* (que pratica loucura) e *Lýsios* (libertador), *Meilíkios* (suave, doce como o mel). É um deus que vem de fora, em permanente mobilidade, é um deus que está sempre chegando, que se manifesta (é, por excelência, deus de epifanias, aparições) e que, apesar de intruso, exige ser aceito: conquistador, é cruel e vingativo com os que o rejeitam. Mas é também compassivo e muitas vezes perdoa a inimigos. Contesta a ordem social e os valores da vida civilizada, e tem relações privilegiadas com a natureza, o mundo das potências selvagens. [...] Deus da vinha, da vegetação, tem a ver com a esfera da fertilidade e da vitalidade, mas nem por isso deixa de freqüentar as esferas funerárias, e, se não promete a ressurreição, ao menos consola os moribundos e lhes aponta caminhos no além.<sup>322</sup>

*Bakkheios*, *Lýsios* e *Meilíkios* – nomes que representam a multiplicidade de Dioniso, mas ainda assim incapazes de transmitir a enorme gama de significados que ele pode assumir. Deus que vem de fora, que transfigura, macho e fêmea, cruel e benevolente, Dioniso é próximo às potências naturais selvagens, é o deus da fertilidade, da vida e da morte; é uma metáfora do processo vital que se renova como os ciclos da

---

<sup>321</sup> KERÉNYI, Carl. Dioniso. Trad. Trindade Serra. São Paulo: Odisseus, 2002, p. IX.

<sup>322</sup> KERÉNYI, 2002, p. X.

natureza; Dioniso é primavera e também outono, é o Zagreu que se despedaça e refaz a cada novo ciclo. Não figurado, sua manifestação estética é a música<sup>323</sup>.

O que desejamos caracterizar com estes comentários é que se Apolo é o grande figurador, Dioniso é o figurável *par excellence*. Grosso modo, se no processo criativo a figura de Apolo simboliza a forma, sua figura oposta, Dioniso, é uma metáfora do conteúdo. Ora, é justamente esta capacidade “plástica” de Dioniso, aqui entendida como a capacidade de assumir várias formas, que Nietzsche utilizará para metaforizar o elemento vital do processo criativo: “*Esses motivos heterogêneos do individualizar e delimitar plasmador e concentrador de um lado, e do ultrapassar todas as fronteiras do outro, são reconhecíveis no par de princípios apolíneo e dionisíaco*”<sup>324</sup>. Dioniso é a pulsão, a excitação, o motor, ele pode traçar vários percursos, pode assumir inúmeras perspectivas, ele está em permanente mobilidade, sempre chegando, numa palavra – devir.<sup>325</sup> Tal como ocorre com a arte apolínea, a dionisíaca também se fenomeniza fisiologicamente no artista humano, porém diferente desta:

A arte dionisíaca, por outro lado, repousa no jogo com a embriaguez, com o arrebatamento. São dois os poderes que principalmente elevam o homem natural ingênuo até o esquecimento de si da embriaguez, a pulsão da primavera e a bebida narcótica. Seus efeitos estão simbolizados na figura de Dioniso.<sup>326</sup>

---

<sup>323</sup> Sobre o papel da música na obra de Nietzsche cf. BURNETT, Henry. *A recriação do mundo: a dimensão redentora da música na filosofia de Nietzsche*. Campinas, SP: [s.n.], 2004.

<sup>324</sup> BENCHIMOL, 2002, p 57.

<sup>325</sup> Vale notar que o Dionisíaco é o grande conceito da estética de Nietzsche. De acordo com inúmeros comentadores, dentre eles Machado e Vattimo, com o dionisíaco Nietzsche rompe com a tradição clássica alemã inaugurando novos precedentes para a reflexão estética na contemporaneidade, mesmo porque quase toda a tradição alemã se alicerça sobre um ideal estético apolíneo. Munido do pessimismo schopenhauriano Nietzsche fará uma interpretação diferenciada do fenômeno grego, e tomará este povo não simplesmente ao molde schilleriano do ingênuo (*Naïf*), mas do sereno-jovial (*Heiterkeit*). Para Nietzsche o grego não era um simples sonhador apolíneo que figurava belas imagens, mas um sonhador sofredor, que conhecia a sabedoria trágica e fatalista de Sileno, e que utilizava as belas imagens como possibilidade de existência. Como diz Vattimo: “[o dionisíaco] revela uma visão da existência que põe de lado toda a possível interpretação classicista (classicismo, de Winckelmann e Schiller a Hegel, era sobretudo a idéia de que os Gregos tinham podido produzir belas obras porque eram eles próprios belos, harmoniosos e serenos). Se, no entanto, ao lado destes fragmentos marginais, mas radicados e constantes na sabedoria popular, colocamos os mitos trágicos e ainda as notícias que temos sobre a presença e difusão dos cultos orgiásticos no mundo grego, então seremos induzidos a desfazer pedra por pedra o genial edifício da cultura apolínea e a descobrir o outro princípio que habita nela, ou seja, o dionisíaco”. (VATTIMO, 1990, p. 16).

<sup>326</sup> DW, p. 8.

Enquanto na arte apolínea há um jogo embriagado com o sonho, na arte dionisíaca o jogo se dá com a própria embriaguez, de forma que todo o corpo, e não apenas a visão como em Apolo, é excitada. Esta excitação geral produz um estado de transe completo, o que significa ultrapassar justamente os limites estéticos e éticos figurados pelo apolíneo. De acordo com Nietzsche, este estado pode ser alcançado de duas maneiras, através de dois poderes, a saber, a pulsão da primavera (*Frühlingstrieb*) e a bebida narcótica (*das narkotische Getränk*). Algumas vezes se compreende mal o estado dionisíaco por tomá-lo como uma simples alteração da consciência ocasionada pelo uso do narcótico, quando na verdade o que está em questão nos dois poderes é a própria supressão ou superação da consciência através de um arrebatamento.

Ao afirmar que o dionisíaco se articula num jogo com a embriaguez Nietzsche não está dizendo que um simples estado de alteração da consciência pela bebida narcótica é capaz de suscitar o dionisíaco. Embriaguez, *Rausch*, provém do adjetivo *raus* que significa “para fora”, e ainda se aparenta ao verbo *rauschen* que além de sussurrar, murmurar, zunir, também significa ressoar, ou seja, no estado de embriaguez dionisíaca o homem é capaz de “ressoar para fora” a voz do deus, que metaforiza o processo natural, por isso diz-se que o dionisíaco é um ultrapassamento de todas as fronteiras, ou, um termo que seria mais adequado, uma dissolução (*Auflösung*) das aparentes fronteiras figuradas por Apolo:

O principium individuationis é rompido em ambos os estados, o subjetivo desaparece inteiramente diante do poder irruptivo do humano-geral, do natural-universal. As festas de Dioniso não concluem tão só a ligação entre os homens, elas reconciliam também homem e natureza. Voluntariamente a terra traz os seus dons, as bestas mais selvagens aproximam-se pacificamente: coroados de flores, o carro de Dioniso é puxado por panteras e tigres. Todas as delimitações e separações de casta, que a necessidade (Not) e o arbítrio estabeleceram entre os homens, desaparecem: o escravo é homem livre, o nobre e o de baixa extração unem-se no mesmo coro báquico.<sup>327</sup>

---

<sup>327</sup> DW, p. 8.

No transe dionisíaco dissolvem-se todos os limites do individual, aqui entendido em sua dimensão ôntica, social, política etc. O homem se reconcilia com os outros homens e com a própria natureza, ele regressa ao momento fundamental em que ainda estava fundido com o mundo. Como dissemos, o apolíneo e seu *principium individuationis* é uma metáfora da própria subjetividade, da individualidade, ora, esta individualidade foi criada a partir de uma figuração limitante da totalidade, nomeadamente dionisíaca. Sendo assim, o que o dionisíaco promove é um regresso ao momento mesmo da criação, em que todos os elementos do mundo estão fundidos no principio cósmico fundamental. Tal como no apolíneo, no dionisíaco o que ocorre é uma descarga de impulsos, porém num nível anterior e mais fundamental.

Neste estado, o homem deixa de se ver (*sehen*) como artista pelo plano fisiológico onírico do apolíneo e passa a se ouvir (*hören*) como arte pelo plano fisiológico musical do dionisíaco:

Em multidões sempre crescentes o evangelho da “harmonia dos mundos” dança em rodopios de lugar para lugar: cantando e dançando expressa-se o homem como membro de uma comunidade ideal mais alta: ele desaprendeu a andar e a falar. Mais ainda: sente-se encantado e se tornou realmente algo outro. Assim como as bestas falam e a terra dá leite e mel, também soa a partir dele algo sobrenatural. Ele se sente como deus: o que outrora vivia somente em sua força imaginativa, agora ele sente em si mesmo. O que são para ele agora imagens e estátuas? O homem não é mais artista, tornou-se obra de arte, caminha tão extasiado e elevado como vira em sonho os deuses caminharem. O poder artístico da natureza, não mais o de um homem, revela-se aqui: uma argila mais nobre é aqui modelada, um mármore mais precioso é aqui talhado: o homem. Este homem, conformado pelo artista Dioniso, está para a natureza assim como a estátua está para o artista apolíneo.<sup>328</sup>

Como mostra Nietzsche, no transe dionisíaco o homem “se sente como deus”, ele ultrapassa as fronteiras do *principium individuationis* para se juntar ao humano-geral (*Generell-menschlichen*). Há uma supressão da própria individualidade, da subjetividade, do eu em detrimento da reconciliação (*Versöhnung*) com o todo. Neste

---

<sup>328</sup> DW, p. 9.

estado o homem não mais anda senão dança, não mais fala senão canta, de artista passa o homem à obra de arte.<sup>329</sup> Neste estado não mais é possível distinguir o artista de sua obra:

Agora, graças ao evangelho da harmonia universal, cada qual se sente não só unificado, conciliado, fundido com o seu próximo, mas um só, como se o Véu de Maya tivesse sido rasgado e, reduzido a tiras, esvoaçasse diante do misterioso Uno Primordial. Cantando e dançando, manifesta-se o homem como membro de uma comunidade superior: ele desaprendeu a andar e falar, e está a ponto de, dançando, sair voando pelos ares. De seus gestos fala o encantamento. Assim como agora os animais falam e a terra dá leite e mel, do interior do homem também soa algo de sobrenatural: ele se sente como um deus, ele próprio caminha tão extasiado e elevado, como vira em sonho os deuses caminharem. O homem não é mais artista, tornou-se obra de arte. A força artística de toda a natureza, para a deliciosa satisfação do Uno Primordial, revela-se aqui sob o fenômeno da embriaguez.<sup>330</sup>

Num trecho de grande beleza estilística Nietzsche descreve como o homem, antes enquadrado nos limites de Apolo, é arrebatado pela pulsão dionisíaca. O Véu de Maia<sup>331</sup> da individualidade apolínea é rasgado e suas tiras esvoaçam diante do misterioso Uno Primordial: *“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”*<sup>332</sup>.

Ainda que bastante semelhante ao trecho anterior de DW, fizemos questão de salientar este fragmento do segundo capítulo de GT, pois nele aparece pela primeira vez um conceito importante da obra, o Uno primordial (*Ur-eine*)<sup>333</sup>, nome que Nietzsche, no período da juventude, atribui ao princípio cósmico que origina o mundo. Compreendendo o Uno primordial poderemos entender as raízes do dionisíaco.

Através da idéia do Uno-primordial Nietzsche procurou compreender assim como os filósofos pré-socráticos, o surgimento dos entes individuais a partir

---

<sup>329</sup> Enquanto no apolíneo o homem é quem cria a arte, no dionisíaco a natureza é que cria o próprio homem.

<sup>330</sup> GT, p. 31.

<sup>331</sup> Em Sânscrito *mâyâ* significa “poder mágico”, que segundo a filosofia dos vedas é a ilusão do mundo aparente que dificulta a identificação das formas superiores de conhecimento.

<sup>332</sup> GT, p. 31.

<sup>333</sup> Tivemos o cuidado de examinar todo GT e verificamos que curiosamente o conceito de Ur-Eine aparece apenas onze vezes na obra, duas no primeiro capítulo, duas no segundo, três no quarto, duas no cinco, uma no seis, e depois disto apenas mais uma aparição no capítulo vinte e dois.

da diferenciação de um Ser primordial, afirmando, ao mesmo tempo, a necessária dissolução destes entes novamente no seio daquele Ser. Com isto, novamente à semelhança da filosofia pré-socrática, procurou explicar o surgimento da pluralidade a partir da unidade e do determinado a partir do indeterminado, bem como dar conta da relação entre o Ser e o devir.<sup>334</sup>

É o próprio movimento de efetivação dos universos artísticos apolíneo e dionisíaco, enquanto jogos produtivos que se descarregam na aparência, que deixa transparecer a existência de um elemento primordial que os antecede. Tocamos aqui um ponto nevrálgico da metafísica do artista, pois ainda que seja “do artista” se trata de uma metafísica, e nela o estabelecimento de um Ser primordial que responde pela geração e dissolução dos entes é indispensável. Também com sua metafísica do artista Nietzsche precisa dar conta da relação entre ser e devir e da passagem do ontológico ao ôntico, assuntos que motivaram a tradição filosófica desde seu surgimento, e isto exigirá do filósofo mais uma complexa manobra teórica. Como forma de se esquivar da metafísica platônica Nietzsche buscará na filosofia pré-socrática o princípio cósmico de que carece para sustentar sua metafísica do artista. Conforme explica Benchimol, apoiado em F. Kaulbach, com o conceito de *Ur Eine Nietzsche* sela definitivamente sua filiação à filosofia pré-socrática, e regressa ao momento anterior à fundação da metafísica tradicional em que a tendência socrático-platônica fixa a exigência “*a priori de racionalidade e inteligibilidade do mundo e com sua crença inabalável na capacidade do pensamento lógico-conceitual de aprender a essência última da realidade*”<sup>335</sup>.

Num só movimento Nietzsche desvia da metafísica clássica, colocando-se na contramão do processo racionalista da tradição, e adquire um princípio compatível à sua metafísica do artista. Aproximando-se, sobretudo da filosofia de Heráclito, Nietzsche conseguirá estabelecer um “fundamento” para sua metafísica do artista, que na verdade é um sem-fundamento (*Grundloss*), o devir. Com o devir Nietzsche nega o próprio Ser e

---

<sup>334</sup> BENCHIMOL, 2002, p. 36.

<sup>335</sup> BENCHIMOL, 2002, p. 38.

também a bipartição metafísica da realidade em mundo físico e metafísico, pois como Heráclito Nietzsche conceberá uma unidade do devir, e não do ser, o que não é distinto mas próprio do mundo, imanente: “A imanência da unidade à esfera da multiplicidade, e a conseqüente negação da bipartição metafísica do mundo, é o que Nietzsche sintetiza na fórmula ‘O um é o múltiplo’”<sup>336</sup>. A unidade do Ur Eine se dá enquanto devir, e não enquanto ser como ocorre na tradição, sendo assim o princípio cósmico de Nietzsche cumpre a exigência já sinalizada neste trabalho de uma filosofia da criação, que mediante o *Grundloss* possibilita toda a sorte de interpretações.

Ocorre que ao fazer esta manobra teórica Nietzsche é levado a conceber que o mundo, entendido aqui como a multiplicidade fenomênica, tem sua origem no Ur Eine, o que lhe confere um status ontológico semelhante ao da vontade de Schopenhauer, e isso acabou por gerar diversos mal entendidos. De certa forma estes mal entendidos são provocados pela própria utilização descuidada por parte de Nietzsche de alguns termos da metafísica schopenhaueriana, pois algumas vezes Nietzsche denomina a unidade orgânica e primordial da vida com os termos como *Natur*, *Urwille* e *Wille*, este último em especial o conceito central de Schopenhauer.

Por conseguinte, também para o jovem Nietzsche, a despeito de seus vínculos com a metafísica de Schopenhauer, a vontade não é a essência do mundo, o seu em si, mas unicamente a forma mais universal da aparência. Por essa razão, penso que não é possível identificar o uno-primordial de *O nascimento da Tragédia a partir do espírito da música* com a vontade metafísica de que trata Schopenhauer.<sup>337</sup>

Tomar o Ur Eine como idêntico a Vontade é um erro crasso, que o próprio Nietzsche faz questão de esclarecer em alguns fragmentos do início da década de setenta, como os que se pode ler em seguida:

- a. Realidade da dor frente ao prazer.
- b. A ilusão como instrumento do prazer.
- c. A representação como instrumento da ilusão.

---

<sup>336</sup> BENCHIMOL, 2002 p. 48.

<sup>337</sup> GIACOIA, In DISCURSO 2007.

- d. O devir e a pluralidade como instrumentos da representação.
- e. O devir e a pluralidade como aparência – o prazer.
- f. O verdadeiro ser – a dor, a contradição.
- g. A vontade – já aparência, a forma mais universal.
- h. Nossa dor – a dor primordial quebrada.
- i. Nosso prazer – a dor primordial total.<sup>338</sup>

Já neste primeiro fragmento se pode ler no item “g” enumerado por Nietzsche a máxima: “*Der Wille – bereits Erscheinung, allgemeinste Form*”. Três fragmentos após, no 7 [174] lê-se:

Solução do problema Schopenhaueriano: o desejo veemente de submergir no nada. Ou seja, o individuo é só aparência: quando chega a ser gênio é então a meta do prazer da vontade. Isto é, o Uno Primordial, que sofre eternamente, intui sem dor. Nossa realidade é por um lado a do Uno Primordial, a daquele que sofre: por outro lado a realidade como representação daquele. Aquela auto-supressão da vontade, aquele renascimento, etc., são possíveis porque a vontade mesma não é outra coisa senão aparência, e somente nela encontra o Uno primordial uma aparência.<sup>339</sup>

Por fim, no excluído fragmento 12 [1] de GT lemos:

Até mesmo o conjunto da vida pulsional, o jogo dos sentimentos, sensações, afetos, atos volitivos, é conhecido por nós – como tenho que intercalar aqui, contra Schopenhauer –, de acordo com o mais preciso auto-exame, apenas como representação, não segundo sua essência: e nós bem podemos dizer que até mesmo a ‘vontade’ de Schopenhauer nada mais é que a forma mais universal da aparência de algo para nós, de resto, completamente indecifrável.<sup>340</sup>

Como fica explícito nos três fragmentos selecionados, para Nietzsche o princípio metafísico que Schopenhauer denomina por Vontade, em sua filosofia é apenas a forma universal (*bereits Erscheinung*) da aparência do Ur Eine. Ou seja, o Ur Eine antecede a vontade, ele é mais fundamental que ela:

A concepção da vontade como aparência representa [...] o distanciamento de Nietzsche em relação a metafísica da vontade de Schopenhauer e o desenvolvimento de uma concepção artística do Uno Primordial, descrito como um processo de criação e produção ativa da aparência. [...] A vontade é diferenciada do ser originário e descrita tanto como forma da aparência quanto como alternância de dor e prazer. [...] A vontade, compreendida como a forma mais geral da aparência e associada ao devir, é projeção da contradição originária, na qual a dor é já a dor originária “rompida”,

<sup>338</sup> KSA I, 7 [171].

<sup>339</sup> KSA I, 7 [174].

<sup>340</sup> GIACOIA, In DISCURSO 2007. p. 171.

localizada e situada no tempo, assim como alternância entre dor e prazer. A vontade já é, diferentemente da concepção de Schopenhauer, um reflexo exterior, fenomênico, do Uno Primordial.<sup>341</sup>

Frente ao uno primordial, como nos mostra Cavalcanti, a vontade schopenhaueriana se torna apenas a forma geral da aparência, uma vez que ela projeta a contradição originária já rompida e situada no tempo, isto é, a vontade já é uma descarga do processo criativo do Ur Eine, onde a dor e o sofrimento que o caracterizam já foram transformados em representação através da conformação na estrutura do espaço e do tempo, desta forma:

A vontade é descrita tanto como forma da aparência quanto alternância de dor e prazer. Nietzsche caracteriza o sofrimento como a fonte originária das coisas, o ser verdadeiro, caracterizado como 'a sensação de si'. Esse sofrer e sentir projetam a vontade como um processo artístico originário, através do qual é engendrada a forma e a visão, a libertação da dor na aparência.<sup>342</sup>

Ao conceber que até mesmo a vontade enquanto forma universal é um fenômeno, Nietzsche está postulando a existência de um elemento anterior a ela, ou seja, na metafísica do artista até mesmo a vontade é uma manifestação fenomênica de algo mais fundamental. Mas, que algo é este? Num comentário bastante sagaz Georg Simmel nos responde:

É interessante notar que assim como em Nietzsche o processo da vida se apodera da vontade como de 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 a si mesma e de achar seu caminho. Para Nietzsche, queremos porque vivemos; para Schopenhauer, vivemos porque queremos.<sup>343</sup>

Enquanto na filosofia de Schopenhauer a vontade se efetiva na vida, na filosofia de Nietzsche a vida é que se efetiva na vontade. Em Schopenhauer, como mostra Simmel, vivemos porque queremos, isto é, só há vida porque há vontade, ao passo que

---

<sup>341</sup> CAVALCANTI, 2005, p. 189.

<sup>342</sup> CAVALCANTI, 2005, p. 188.

<sup>343</sup> SIMMEL, p 121.

em Nietzsche, queremos porque vivemos, ou seja, só há vontade porque há vida. Neste sentido comenta Benchimol:

A rigor o Uno-primordial não seria propriamente a vida mas o uno vivente. Esta designação, entretanto, parece indicar que a vida é pensada, não como fenômeno ou acidente, mas como atributo primeiro e essencial, cuja negação implicaria a negação do próprio Uno-primordial.<sup>344</sup>

Ora, mas qual é a intenção de Nietzsche ao estabelecer um princípio anterior à própria vontade? Quer o filósofo estabelecer uma espécie de meta-metafísica da vontade? A resposta desta pergunta pode ser encontrada num fragmento já citado anteriormente e que novamente trazemos para nossa análise:

Solução do problema Schopenhaueriano: o desejo veemente de submergir no nada. Ou seja, o indivíduo é só aparência: quando chega a ser gênio é então a meta do prazer da vontade. Isto é, o Uno Primordial, que sofre eternamente, intui sem dor. Nossa realidade é por um lado a do Uno Primordial, a daquele que sofre: por outro lado a realidade como representação daquele. Aquela auto-supressão da vontade, aquele renascimento, etc., são possíveis porque a vontade mesma não é outra coisa senão aparência, e somente nela encontra o Uno primordial uma aparência.<sup>345</sup>

O “problema schopenhaueriano” que Nietzsche se mostra desejoso de resolver diz respeito a como pode a vontade se auto-suprimir. Em WWV Schopenhauer divide suas atenções entre a descrição da dupla estrutura metafísica do mundo, vontade e representação, com o problema de como suprimir esta vontade que, em essência, é sofredora. Como sabemos três são as possibilidades apresentadas por Schopenhauer: a ética, o ascetismo e a arte. Através destas três experiências pode o homem suprimir a vontade e submergir no nada.

É justamente este o problema Nietzsche deseja solucionar ao postular a vontade como um fenômeno. Se também a vontade é um fenômeno ela pode ser suprimida sem que com isso se suprima o elemento mais fundamental que é a vida; o que ocorre na supressão schopenhaueriana da vontade, pensa Nietzsche, não é uma negação essencial

---

<sup>344</sup> BENCHIMOL, 2002, p. 32.

<sup>345</sup> KSA I, 7 [174].

e totalitária da vida, mas tão somente do fenômeno, o que permitirá o velho Nietzsche afirmar:

Mas apesar de tudo o homem estava salvo, ele possuía um sentido, a partir de então não era mais uma folha ao vento, um brinquedo do absurdo, do sem-sentido, ele podia querer algo - não importando no momento para que direção, com que fim, com que meio ele queria: a vontade mesma estava salva. Não se pode em absoluto esconder o que expressa realmente todo esse querer que do ideal ascético recebe sua orientação: esse ódio ao que é humano, mais ainda ao que é animal, mais ainda ao que é matéria, esse horror aos sentidos, à razão mesma, o medo da felicidade e da beleza, o anseio de afastar-se do que seja aparência, mudança, morte, devir, desejo, anseio - tudo isto significa, ousemos compreendê-lo, uma vontade de nada, uma aversão à vida, uma revolta contra os mais fundamentais pressupostos da vida, mas é e continua sendo uma vontade!... E, para repetir em conclusão o que afirmei no início: o homem preferirá ainda querer o nada a nada querer...<sup>346</sup>

Ao empreender esta complexa manobra Nietzsche “salva” a própria vontade, pois mesmo um querer o nada se transforma também num ato vital. Neste sentido, a arte que em Schopenhauer era um dos meios de supressão da vontade, torna-se em Nietzsche, ao contrário, um meio de excitação. A arte deixa de ser um paliativo da vontade para ser um excitante.

Neste ponto podemos retornar à discussão sobre o impulso dionisíaco. Na condição de elemento vital anterior ao apolíneo, Dioniso é uma metáfora da própria vida, do impulso vital que promove as criações. Sua “permanente mobilidade” metaforiza o processo criativo da vida, em que os entes, no fluxo do tempo, emergem e sucumbem de um mesmo princípio fundamental, a vida.

O devir toma a forma de dois movimentos contrários compreendidos unitariamente: como movimento de geração dos entes individuais a partir da unidade primordial e como movimento de dissolução destes mesmos entes novamente no seio daquela unidade.<sup>347</sup>

Portanto, na articulação com o apolíneo o dionisíaco se efetiva criando o mundo. Resta, entretanto, um questionamento para que possamos encerrar este tópico: uma vez

---

<sup>346</sup> GM, p. 149.

<sup>347</sup> BENCHIMOL, 2002, p. 55.

que o dionisíaco é anterior ao apolíneo, porque dissemos no início que eles são necessariamente dependentes? Poderia o dionisíaco sobreviver sem o apolíneo?

Esta questão constitui um dos eixos interpretativos centrais de GT, e para respondê-la Nietzsche fará uma diferenciação entre dois Dionisos, o bárbaro e o grego. Nietzsche consegue estabelecer esta diferenciação ao examinar o dionisíaco pelas duas óticas já citadas, da vida e do artista.

De outra parte, não precisamos falar apenas em termos conjecturais para desvelar o enorme abismo que separa os gregos dionisíacos dos bárbaros dionisíacos. De todos os confins do mundo antigo - para deixar aqui de lado o moderno -, de Roma até a Babilônia, podemos demonstrar a existência de festas dionisíacas, cujo tipo, na melhor das hipóteses, se apresenta em relação ao tipo da festa grega como o barbudo sátiro, cujo nome e atributos derivam do bode, em relação ao próprio Dionísio. Quase por toda parte, o centro dessas celebrações consistia numa desenfreada licença sexual, cujas ondas sobrepassavam toda vida familiar e suas venerandas convenções; precisamente as bestas mais selvagens da natureza eram aqui desaçaimadas, até alcançarem aquela horrível mistura de volúpia e crueldade que a beberragem das bruxas sempre se me afigurou ser.<sup>348</sup>

Pela ótica da vida Dioniso representa o próprio fluxo vital em seu estado bruto, aterrorizador, violento, que seria fatal para o homem. Uma vez que o homem já é um produto deste fluxo, enquanto individualização figural dele, não é possível para ele encarar o dionisíaco em seu estado “bárbaro”, pois isto supõe sua aniquilação e perda da individualidade. Não é possível ao homem, assim efetivado graças à figuração do principium individuationis, regressar ao estado primitivo e cósmico da vida senão por meio de sua extinção. Ora, mas sendo assim, com é possível falar do Dionisíaco?

Contra as excitações febris dessas orgias, cujo conhecimento perdurou até os gregos, por todos os caminhos da terra e do mar, eles permaneceram, ao que parece, inteiramente assegurados, protegidos durante algum tempo pela figura, a erguer-se aqui em toda a sua altivez, de Apolo, o qual não podia opor a cabeça da Medusa a nenhum poder mais ameaçador do que este elemento dionisíaco brutalmente grotesco.<sup>349</sup>

Dioniso precisa de Apolo: esta é a resposta de Nietzsche. Para que possa ser visto Dioniso precisa descarregar-se em imagens, fingir-se, e assim artisticamente,

---

<sup>348</sup> GT, p 32.

<sup>349</sup> GT, p 33.

podemos ter acesso a ele. O dionisíaco só pode ser lido na chave de Apolo – este é um dos ensinamentos fundamentais de GT. Nietzsche ilustra esta perspectiva com o mito de Medusa e Perseu. Como narra a mitologia grega, Medusa era uma das três Górgonas, irmãs das velhas Gréias. Dotada de uma beleza que provocou o ciúme de Afrodite, Medusa foi castigada com cabelos de serpente, mãos de bronze, prezas pontiagudas, porém, o que mais causava espanto era o seu olhar, que tinha o poder de petrificar. Quem quer que olhasse diretamente para os olhos de Medusa era imediatamente petrificado, por isso, para matá-la era necessário algum artifício<sup>350</sup>. Decidido a enfrentá-la o herói *grego* Perseu recebe uma série de objetos mágicos, dentre eles um escudo bem polido que serviu para que ele não olhasse diretamente para os olhos petrificantes de Medusa e pudesse assim decepá-la.

Tal como no mito de Medusa, defende Nietzsche que não podemos encarar de frente a vida (Medusa) pois sua visão nos aniquilaria, daí ser necessário, como Perseu, um escudo que refletisse a sua imagem – Apolo. Nietzsche reconstitui com esta união entre o apolíneo e o dionisíaco um momento bastante peculiar da história grega, a invasão bárbara dos persas no séc. V. a.C. Embasado num exemplo histórico, Nietzsche mostrará como o dionisíaco bárbaro asiático se fundiu numa aliança com o seu extremo oposto, o apolíneo grego, produzindo um acontecimento sem precedentes na história mundial, a tragédia grega, argumento geral de GT.<sup>351</sup> Nietzsche recontará a história da Grécia, do período titânico ao olímpico e clássico como uma história da arte.

---

<sup>350</sup> Tal como no mito de Teseu, Ariadne e do Minotauro, aqui também se fazia necessário um artifício para combater o mostro.

<sup>351</sup> Como nosso interesse recai sobre o funcionamento do processo criativo e não sobre as teses nietzscheanas sobre o nascimento da tragédia, não nos ocuparemos em explicitá-las. Vale apenas considerar que Nietzsche entendia que a predominância fundamental da música na tragédia, e de uma ação reduzida em favor da expressão dos sentimentos. Além de Wagner, as grandes influências de Nietzsche sobre este assunto são K. O. Müller, que lhe fornece uma sustentação histórica e J. F. K. Hecker apoio nas questões referentes à música e dança dionisíaca. Sobre este assunto Cf.: SILK, M. S.; STERN, J. P. *Nietzsche on tragedy*. New York: Cambridge University: 1999.

### 3.2 Nascimento, suicídio, renascimento

As conseqüências das teses de O nascimento da tragédia para a teoria e crítica da cultura são elaboradas por Nietzsche a partir do problema de como e porquê da tragédia antiga estar morta.<sup>352</sup>

Como se pode notar pelo título da primeira edição<sup>353</sup>, *O nascimento da tragédia a partir do espírito da música*, o mote de GT era o nascimento da tragédia grega. Sobretudo no meio filológico o nascimento da tragédia era um assunto bastante pesquisado e veiculado, entretanto, como vimos no primeiro capítulo quando tratamos das relações de Nietzsche para com a filologia, a forma com que o filósofo tratou a questão, e, mais do que isso, o rumo para o qual ele conduziu a discussão diverge em muito das análises históricas e formais que se faziam na época. Como nosso interesse é examinar estas discussões de Nietzsche do ponto de vista da filosofia da criação, não nos ocuparemos com as teses filológicas ou estéticas abordadas por Nietzsche, mas, em consonância com os impulsos apolíneo e dionisíaco, tentaremos examinar como a tragédia se articula com eles.

Malgrado a grande variedade de interpretações que se possa estabelecer sobre o tema da tragédia em Nietzsche, do ponto de vista da filosofia da criação pensamos que o aspecto essencial que ela suscita é o funcionamento saudável do processo criativo. Como sabemos no período da juventude Nietzsche perseguia a idéia de uma unidade de estilo artística em todas as manifestações de vida de um povo, o que o levava a buscar na tradição exemplos para que pudesse estruturar esta unidade.

---

<sup>352</sup> VATTIMO, 1990, p. 20.

<sup>353</sup> Como se sabe, o subtítulo será alterado na segunda edição, e passará a ser: *O nascimento da tragédia: helenismo e pessimismo*. As razões desta mudança serão explicadas no texto.

O que Nietzsche encontra na tragédia grega é um exemplo raro de como uma cultura pode alcançar esta unidade. Recobrando alguns textos em que Nietzsche narra o nascimento da tragédia poderemos compreender melhor esta hipótese:

Mais perigosa e até impossível tornou-se a resistência, quando, por fim, das raízes mais profundas do helenismo começaram a irromper impulsos parecidos: agora a ação do deus délfico restringiu-se a tirar das mãos do seu poderoso oponente as armas destruidoras, mediante uma reconciliação concluída no devido tempo. Essa reconciliação é o momento mais importante da história do culto grego: para onde quer que se olhe, são visíveis as revoluções causadas por esse acontecimento.<sup>354</sup>

Como se pode notar por este trecho do segundo capítulo de GT em que Nietzsche começa a expor como se deu o nascimento da tragédia, a invasão bárbara do dionisíaco asiático provocou na cultura grega um complexo movimento de resistência, que pode ser notado sobretudo na arte dórica e na rigidez espartana. Invadido por um “diferente” o grego enrijecia cada vez mais seu poder peculiar, a imagética apolínea, vivendo num universo profundamente onírico que, ainda que não enfrentasse Dioniso, pelo menos o mascarava com perfeição.

Em um mundo construído desta maneira e artificialmente protegido penetrou então o som extático da celebração de Dioniso, no qual a inteira desmedida da natureza se revelava ao mesmo tempo em prazer, em sofrimento e em conhecimento. Tudo o que até agora valia como limite, como determinação de medida, mostrou-se aqui como uma aparência artificial: a “desmedida” desvelava-se como verdade. Pela primeira vez bramia a canção popular, demoniacamente fascinante, em toda a ebriedade de um sentimento superpotente: o que significava diante disto o artista salmodiante de Apolo, com os sons de sua κίθαρα só timidamente insinuados? O que antes era propagado em corporações poético-musicais, que se dispunham em forma de castas, e era ao mesmo tempo mantido afastado de toda participação profana, o que precisava permanecer, sob o poder do gênio apolíneo, ao nível de uma mera arquitetônica, o elemento musical, rejeitava aqui todas as barreiras: a rítmica de antes, movendo-se no mais elementar zig-zag, libertava os seus membros para a dança bacante: o som ressoava, não mais como antes em fantasmagórica rarefação, mas sim com a sua massa mil vezes intensificada e com o acompanhamento de instrumentos de sopro de ressonância profunda. E o mais misterioso aconteceu: a harmonia, que em seu movimento leva a Vontade da natureza ao entendimento imediato, veio aqui ao mundo. Agora coisas, que no mundo apolíneo jaziam ocultas artificialmente, em torno de Dioniso ganham som: todo o esplendor dos deuses olímpicos empalidecia diante da sabedoria do Sileno. Uma arte que em sua embriaguez extática dizia a verdade, afugentava as musas das artes da aparência; no esquecimento de si dos estados dionisíacos dava-se o ocaso

---

<sup>354</sup> GT, p. 34.

do indivíduo com seus limites e medidas; um crepúsculo dos deuses era iminente.<sup>355</sup>

Ocorre que lentamente a ameaça externa do dionisíaco asiático começa a ser sentida internamente no grego; sobretudo através do elemento musical o grego passa a perceber que aquele impulso que o havia levado a se recolher no mundo imagético das epopéias o incomodava tanto porque na verdade não lhe era algo diferente, mas peculiar. O grego reconhece em si mesmo o impulso dionisíaco; certamente que no grego este impulso não haveria de se manifestar como no asiático na forma de uma “beberagem das bruxas”, afinal, como nos mostra Nietzsche, o grego era o povo sonhador por excelência, de forma que nele também o dionisíaco assumiria uma dimensão onírica.

Nunca, todavia, a helenidade esteve em maior perigo do que na tempestuosa irrupção do novo deus. Nunca, por sua vez, a sabedoria do Apolo délfico se mostrou numa luz mais bela. Resistindo, primeiro, ele envolveu com a mais delicada teia o poderoso opositor, de modo que este mal pôde perceber que entrava passo a passo numa semicatividade. Na medida em que os sacerdotes délficos discerniam o profundo efeito do novo culto nos processos de regeneração social e o fomentavam segundo o seu propósito político-religioso, na medida em que o artista apolíneo com refletida moderação aprendia a partir da arte revolucionária do serviço de Baco, na medida, finalmente, em que o senhorio sobre o ano na ordenação do culto délfico foi dividido entre Apolo e Dioniso, ambos os deuses saíram vencedores da disputa: uma reconciliação no campo de batalha.<sup>356</sup>

Como explica Nietzsche, a invasão do dionisíaco acaba por fazer aflorar toda a potencialidade apolínea do grego, de forma que ele passa a incorporar oniricamente os ensinamentos de Dioniso. Mediante um complexo processo de figuração do dionisíaco, o grego apolíneo consegue retirar do dionisíaco as suas armas destruidoras<sup>357</sup>, aqui entendidas como os impulsos bestiais que levavam à extinção, e com isso reconcilia-se com ele no próprio campo de batalha. É preciso entender bem esta reconciliação para

---

<sup>355</sup> DW, p. 23.

<sup>356</sup> DW, p. 11.

<sup>357</sup> Sua intenção não podia ser absolutamente abafar ou nem mesmo reprimir o estado dionisíaco: um domínio direto era impossível, e se fosse possível seria, porém, por demais perigoso: pois o elemento detido em sua efusão então abria caminho noutra parte e penetrava todas as veias da vida. (DW, p. 25)

não ferirmos o movimento conflituoso dos impulsos que caracteriza o processo criativo.

Como nos explica Nietzsche:

Era a reconciliação de dois adversários, com a rigorosa determinação de respeitar doravante as respectivas linhas fronteiriças e com o periódico envio mútuo de presentes honoríficos: no fundo o abismo não fora transposto por ponte nenhuma.<sup>358</sup>

Algumas vezes a reconciliação entre o apolíneo e o dionisíaco é confundida como uma fusão entre os domínios. Ora, como já explicamos anteriormente na logística do processo criativo, estes impulsos são caracteristicamente opostos, portanto apenas é possível entre eles uma reconciliação (*Versöhnung*) e não uma fusão. Interpretar a reconciliação dos princípios criativos como uma fusão significa ferir o próprio movimento dialético das pulsões e também o devir sobre o qual a filosofia nietzscheana se articula, pois para Nietzsche não pode haver a resolução do conflito, um fim do movimento: “*Não vejo nada além do vir a ser. Não vos deixem enganar! É vossa curta visão, não a essência das coisas, que voz faz acreditar ver terra firme onde quer que seja no mar do vir a ser e perecer*”<sup>359</sup>. A reconciliação entre Apolo e Dioniso deve ser entendida como uma demarcação de fronteiras, uma troca de presentes honrosa, mas que ainda guarda o espírito da batalha, como na disputa grega.

Com esta reconciliação o mundo grego chegará ao seu ponto máximo:

Esta conjugação caracteriza o ponto alto da helenidade: originalmente é apenas Apolo um deus helênico da arte, e o seu poder foi o que a tal ponto estabeleceu medidas ao Dioniso que irrompia tempestuoso da Ásia que a mais bela aliança fraternal pôde surgir. Aqui se concebe mais facilmente o inacreditável idealismo da essência helênica: a partir de um culto à natureza, que entre os asiáticos significa o mais cru desencadeamento dos impulsos mais baixos, uma pan-hetaírica vivência bestial, que detona por um tempo determinado todos os vínculos sociais, surgia nos helênicos uma festa de libertação do mundo, um dia de apoteose. Todos os sublimes impulsos de sua essência revelavam-se nesta idealização da orgia.<sup>360</sup>

---

<sup>358</sup> GT, p. 34.

<sup>359</sup> PhZG, 1987, p. 40.

<sup>360</sup> DW, p. 10.

O revestimento artístico apolíneo permitiu transformar os elementos bestiais do impulso dionisíaco numa festa de libertação do mundo (*Welterlösungsfest*), um dia de apoteose (*Verklärungstag*). Com a reconciliação dos impulsos a cultura grega produziu um acontecimento sem precedentes na história mundial, a tragédia grega, uma celebração ao mesmo tempo religiosa e artística:

A natureza profusa celebra as suas saturnais e o seu funeral ao mesmo tempo. Os afetos de seus sacerdotes estão misturados da maneira a mais estranha, dores despertam prazer, o júbilo arrebatado do peito sons torturados. O deus, o λυσιος, libertou todas as coisas de si mesmas, tudo transmutou. O canto e a mímica das massas assim agitadas, nas quais a natureza foi dotada de voz e movimento, era algo de completamente novo e inaudito para o mundo greco-homérico; para este mundo era algo de oriental o que ele com a sua imensa força rítmica e imagética tinha primeiro que dominar, e mesmo dominou, como dominou também, ao mesmo tempo, o estilo do templo egípcio. Foi o povo apolíneo que colocou o instinto desmedido em grilhões: ele subjugou o mais perigoso elemento da natureza, suas mais selvagens bestas. Admira-se o poder idealista da helenidade no mais alto grau se se compara sua espiritualização da celebração dionisíaca com o que surgiu em outros povos a partir da mesma origem.<sup>361</sup>

A tragédia grega realizava o “mundo como obra de arte” sonhado por Nietzsche. Nesta cerimônia artística recuperava o homem o sentido da natureza e mergulhava num transe profundo que lhe permitia contemplar ao mundo e a si mesmo como obra de arte.

Ora, se a embriaguez é o jogo da natureza com o homem, então o criar do artista dionisíaco é o jogo com a embriaguez. Este estado deixa-se conceber somente metaforicamente, se não se o experimentou por si próprio: é alguma coisa de semelhante a quando se sonha e se vislumbra o sonho como sonho. Assim, o servidor de Dioniso precisa estar embriagado e ao mesmo tempo ficar à espreita atrás de si, como observador.<sup>362</sup>

Neste duplo estado o homem apolineamente sonha, mas percebe-se dionisiacamente sonhando, numa espécie de embriaguez vigilante. Aliás, este é o grande efeito da reconciliação entre o apolíneo e o dionisíaco, pois os jogos com o sonho e com a embriaguez misturam-se promovendo um estado de embriaguez onírica<sup>363</sup>:

---

<sup>361</sup> DW, p. 13.

<sup>362</sup> DW, p. 10.

<sup>363</sup> A embriaguez do sofrer e o belo sonho têm seus diferentes mundos divinos: a primeira, na onipotência de sua essência, penetra nos mais íntimos pensamentos da natureza, conhece a terrível pulsão (*Trieb*) para a existência e ao mesmo tempo a contínua morte de tudo o que chegou à existência; os deuses que ela engendra são bons e maus, assemelham-se ao acaso, assustam com os seus planos que emergem

Aquela repugnante beberagem mágica de volúpia e crueldade viu-se aqui impotente: somente a maravilhosa mistura e duplicidade dos afetos dos entusiastas dionisíacos lembra – como um remédio lembra remédios letais – aquele fenômeno, segundo o qual os sofrimentos despertam o prazer e o júbilo arranca do coração sons dolorosos. Da mais elevada alegria soa o grito de horror ou o lamento anelante por uma perda irreparável. Naqueles festivais gregos prorrompia como que um traço sentimental da natureza, como se ela soluçasse por seu despedaçamento em indivíduos.

Importante notar o parêntese que Nietzsche faz nesta descrição para compreendermos a natureza do êxtase provocado pela duplicidade de afetos. “Como um remédio lembra remédios letais” o prazer e o júbilo da reconciliação do apolíneo e dionisíaco arrancam do homem o grito. Nietzsche deseja mostrar com isso que nesta reconciliação os efeitos oníricos do apolíneo e embriagantes do dionisíaco não possuem o homem num movimento de alternância (*Besonnenheit*), mas de conjugação (*Nebeneinander*). Conjugados, o apolíneo e o dionisíaco produzirão um efeito extraordinário, pois a dimensão selvagem da vida será colocada ao lado do edifício artístico da cultura, ser e aparência aparecerão reconciliados, suscitando um grito de dor e prazer: dor pela perda da unidade e prazer pelo ganho da individualidade, e, de modo oposto, dor pela perda da individualidade e prazer pelo ganho da totalidade. A tragédia celebra artisticamente a vida e a morte.

Nós temos neles portanto um mundo intermediário entre beleza e verdade: neste mundo intermediário é possível uma união de Dioniso com Apolo. Este mundo revela-se em um jogo (*Spiel*) com a embriaguez, não em ser completamente tragado por ela. No ator nós reconhecemos novamente o homem dionisíaco, o instintivo poeta-cantor-dançarino, mas como homem dionisíaco representado. Ele procura alcançar o protótipo desse homem na comoção do sublime ou também na comoção do cômico: ele ultrapassa a beleza e não procura, todavia, a verdade. Fica pairando no intermédio de ambos. Não aspira à bela aparência, mas à aparência, não à verdade, mas à verossimilhança.<sup>364</sup>

---

subitamente, não têm compaixão nem o prazer no belo. Eles são aparentados à verdade e aproximam-se do conceito: rara e dificilmente condensam-se em figuras. Contemplá-los pode petrificar: como se deve viver com eles? Mas não se deve: esta é a sua lição. Deste mundo divino – se ele não pode ser encoberto completamente como um segredo culpável – o olhar deve ser subtraído através do brilhante nascimento onírico do mundo olímpico colocado junto a ele: por isso acentua-se tanto mais a cadência das cores e a sensibilidade das formas deste mundo olímpico quanto mais forte se faz valer a verdade ou o símbolo daquele mundo divino. Nunca, porém, a luta entre verdade e beleza foi maior do que na invasão do culto de Dioniso: nele a natureza se desvelou e falou de seu segredo com horrenda clareza, com o tom diante do qual a aparência sedutora quase perdeu seu poder. (DW, p. 18)

<sup>364</sup> DW, p. 26.

No limite do jogo com a embriaguez que provoca o êxtase, mas não o aniquilamento o homem é capaz de postar-se entre a beleza e a verdade, na verdade, como faz questão de frisar Nietzsche este homem não aspira a bela aparência, mas a aparência, não a verdade, mas a verossimilhança, ou seja, o homem passa a viver do modo totalmente estético, num mundo intermediário, como o exposto no quadro da transfiguração de Rafael.

Piedade, a mais estranha máscara da pulsão de vida! Entrega a um mundo de sonho perfeito, ao qual é outorgada a mais alta sabedoria moral! Fuga diante da verdade, para poder adorá-la de longe, envolta em nuvens! Reconciliação com a realidade, porque ela é enigmática! Aversão contra a decifração de enigmas, porque nós não somos deuses! Voluptuoso prostrar-se na poeira, repouso feliz na desgraça! A mais alta alienação do homem em sua mais alta expressão! Magnificação e transfiguração dos meios terríveis e dos pavores da existência enquanto meios de cura da existência! Vida alegre no desprezo da vida! Triunfo da Vontade em sua negação!<sup>365</sup>

Com a tragédia o homem grego pode ao mesmo tempo contemplar e transfigurar os horrores da existência num mundo magnífico da arte. Neste momento o processo criativo do mundo exprimiu sua maior potencialidade e saúde, que possibilitou ao grego viver esteticamente. Se recobramos aqui as duas dimensões em que o processo criativo se efetiva, a vida e o artista, para examinar o grande acontecimento da tragédia grega, podemos dizer que o que ocorre ali, do ponto de vista da criação, é um funcionamento pleno, potente e saudável dos princípios criativos, que se articulam promovendo um mundo intermediário no qual arte e verdade mesclam-se de forma extasiante. Portanto, o que Nietzsche almeja ao examinar o nascimento da tragédia é mostrar como pode uma cultura alcançar sua unidade estilística, a saber, através do funcionamento saudável, na vida e no artista, dos processos criativos – este é o primeiro ensinamento de GT.<sup>366</sup> É isto o que quer indicar o conhecido comentário de Nietzsche em GT:

Uma coisa nos deve ficar clara, a de que toda a comédia da arte não é absolutamente representada por nossa causa, para a nossa melhoria e

---

<sup>365</sup> DW, p. 30.

<sup>366</sup> Vale aqui ressaltar a escolha de nossa perspectiva neste trabalho, a filosofia da criação, pois pensamos que de certa forma toda a questão gira em torno dela.

educação, tampouco que somos os efetivos criadores desse mundo da arte: mas devemos, sim, por nos mesmos, aceitar que nos já somos, para o verdadeiro criador desse mundo, imagens e projeções artísticas, e que a nossa suprema dignidade temo-la no nosso significado de obras de arte - pois só como fenômeno estético podem a existência e o mundo justificar-se eternamente.<sup>367</sup>

A existência e o mundo só podem se justificar como fenômeno estético pois para o devir criativo do mundo não há uma finalidade a não ser a própria criação e destruição de aparências, portanto cada instante criativo encontra sua justificação em si mesmo, não carecendo de qualquer avaliação externa.

O sentido, o valor das coisas só é possível graças ao ato criador; o mundo só alcança sentido na projeção da aparência; além da aparência não há sentido nem valor, só caos e absurdo. O ato da criação é o que proporciona o sentido e o valor, com o que o poder da mentira é a única força capaz de afirmar a vida.<sup>368</sup>

O segundo ensinamento, de modo inverso, diz respeito a como a unidade estilística pode se extinguir, e aqui entra em cena uma das grandes figuras do período da juventude, o filósofo ateniense Sócrates. Malgrado as inúmeras interpretações que se possa fazer das relações entre Nietzsche e Sócrates no período da juventude, do ponto de vista da criação Sócrates significa uma patologia no processo criativo. Da mesma forma como a saúde do processo criativo promove a cultura, a doença a degenera.

Nietzsche introduz o tema do socratismo em GT mediante uma discussão sobre as mudanças estruturais na tragédia operadas pelo poeta Eurípedes, para Nietzsche apenas uma máscara de Sócrates. Num esforço de erudição Nietzsche mostrará como alguns elementos do teatro euripidiano, como o prólogo, o deus ex-machina, o diálogo, e, sobretudo a supressão do elemento musical que caracteriza Dioniso, conduziram ao ocaso da tragédia. Do ponto de vista que adotamos todos estes elementos sinalizam o enfraquecimento do processo criativo pela adesão de posturas radicais.

---

<sup>367</sup> GT, p 47.

<sup>368</sup> IZQUIERDO, 1999, p. 18.

Como fizemos questão de elucidar quando caracterizamos o impulso apolíneo, há uma linha tênue a ser observada nesta pulsão figurativa que separa a ilusão do engano. Em doses saudáveis o apolíneo produz a ilusão que possibilita a contemplação estética, porém, se utilizado em doses desregradas ele pode produzir efeitos patológicos. Não raro se encontram nos textos da juventude de Nietzsche metáforas das substâncias que podem tanto curar quanto matar, como a que a pouco citamos “como um remédio lembra remédios letais”. Num mesmo elemento pode estar a cura e a perdição, e foi assim que Sócrates, ou melhor, a onda que ele representa, operou para matar a tragédia:

A tragédia grega sucumbiu de uma maneira diferente de todas as outras espécies de arte, suas irmãs mais velhas: ela finou-se tragicamente, enquanto todas estas expiraram com a morte mais bela. Se está de acordo com um estado ideal da natureza exalar o último suspiro de vida sem convulsão e com uma bela descendência, então o fim daquelas espécies de arte mais antigas mostra-nos um tal mundo ideal; elas falecem e submergem enquanto sua progenitura, mais bela, já ergue a cabeça vigorosamente.<sup>369</sup>

Diferente de todas as outras espécies de arte a tragédia grega não teve uma morte bela, tranqüila, em que as forças lentamente se esvaem até que o último suspiro marque a fronteira entre a velha e a nova vida. A morte da tragédia foi igualmente trágica. De forma abrupta a tragédia sucumbiu e deixou não uma herança, mas um vazio. Para entendermos a causa da morte da tragédia podemos fazer uma estratégica comparação de um trecho de ST que foi reformulado por Nietzsche para ser publicado em GT, a saber: (i) “*A tragédia grega sucumbiu de uma maneira diferente de todas as outras espécies de arte, suas irmãs mais velhas: ela finou-se tragicamente, enquanto todas estas expiraram com a morte mais bela*”<sup>370</sup>. Neste primeiro trecho de ST Nietzsche afirma que a tragédia não teve uma morte bela e tranqüila, porém, tempos depois ele reformula este trecho e acrescenta: (ii) “*A tragédia grega sucumbiu de uma maneira diferente de todas as outras espécies de arte, suas irmãs mais velhas: morreu por*

---

<sup>369</sup> ST, p. 71.

<sup>370</sup> ST, p. 71.

*suicídio, em consequência de um conflito insolúvel*”<sup>371</sup>. Esta breve inserção no texto nos ajuda a compreender o real motivo da morte da tragédia, e este vai ao encontro de toda a nossa linha interpretativa.

Quando da reformulação da frase para publicação em GT Nietzsche acrescenta que a tragédia *morreu por suicídio em consequência de um conflito insolúvel*, ou seja, a *causa mortis* da tragédia não foi externa, natural, mas própria, abrupta, por isso trágica. Ora, mais qual é esta causa? Malgrado os motivos que Nietzsche apresenta como p. ex. as inovações teatrais de Eurípedes, pensamos que a raiz de todos eles está no que o filósofo chama de conflito insolúvel (*unlösbaren Conflictes*), e este se dá justamente no processo criativo. Como dissemos, foi pelo funcionamento saudável do processo criativo que a tragédia nasceu, e será pelo funcionamento patológico que ela irá sucumbir. Nietzsche analisa o desenvolvimento deste processo de Esquilo, passando por Sófocles para chegar a Eurípedes, como podemos ver:

A diferença mais rigorosa entre eles esta expressa na frase de Sófocles: Esquilo faz o melhor, sem o saber. Nisso está expresso o julgamento segundo o qual, o próprio Sófocles, conscientemente, sucede a Esquilo, enquanto pelo mesmo motivo Eurípedes se contrapõe a ele. Sófocles caminha para além da trilha de Esquilo: até então, era o instinto artístico da tragédia que a impulsionava; agora é o pensamento. Mas em Sófocles o pensamento no seu todo ainda está em concordância com o instinto; já em Eurípedes ele torna-se destrutivo em relação ao instinto.<sup>372</sup>

O que Nietzsche denuncia pela análise dos três grandes poetas trágicos é um complexo processo que conduziu a tragédia de seu instinto artístico pleno em Esquilo, para uma derrocada no pensamento e na consciência com Sófocles e Eurípedes. Esquilo faz o melhor sem saber, pois o faz de forma instintiva, ao passo que em Sófocles começam a se introduzir elementos racionais na tragédia, algo que chegará à sua máxima proporção com Eurípedes.

---

<sup>371</sup> GT, p. 72.

<sup>372</sup> TS, p. 83.

Assim, Eurípedes é acima de tudo, como poeta, o eco de seus conhecimentos conscientes. [...] Com respeito à sua criação crítico-produtiva, ele deve amiúde ter sentido como se estivesse vivificando para o drama o começo do escrito de Anaxágoras, cujas primeiras palavras rezam: “No principio tudo estava juntado: aí veio a inteligência e criou a ordem”. E se Anaxágoras, com o seu nous, parecia, dentre os filósofos, o primeiro homem sóbrio em meio a um bando de puros beberrões, também Eurípedes pode ter concebido, sob uma imagem parecida, a sua relação com os demais poetas da tragédia. Enquanto o único ordenador e futor do todo, o nous, permanecia ainda excluído da criação artística, tudo continuava juntado, em uma caótica primeva; assim devia Eurípedes julgar; assim devia ele, como primeiro homem ‘sóbrio’, condenar os poetas bêbados<sup>373</sup>.

Eurípedes leva consciência para a tragédia, ele adéqua o espetáculo trágico a princípios racionais, ordenados. Com isso ele fere os principais alicerces sobre os quais a tragédia se ergueu, subvertendo o próprio processo criativo que ela metaforiza. As figuras do poeta sóbrio (*Nüchtern*) e do poeta beberrão (*trunkenen*) ilustram bem o feito de Eurípedes; como sabemos a embriaguez (*rausch*) é um elemento indispensável no processo criativo, porém Eurípedes é o poeta sóbrio, ou seja, em sua produção simplesmente não há o jogo com as pulsões, pelo simples fato que não mais há pulsões senão princípios racionais.

O ponto nevrálgico deste argumento se revela quando Nietzsche diz que Eurípedes é apenas uma máscara de Sócrates:

Eurípides deve valer para nos como o poeta do socratismo estético. Sócrates, porém, foi aquele segundo espectador, que não compreendia a tragédia antiga e por isso não a estimava; aliado a ele, atreveu-se Eurípides a ser o arauto de uma nova forma de criação artística. Se com isso a velha tragédia foi abaixo, o princípio assassino está no socratismo estético: na medida, porém, em que a luta era dirigida contra o dionisíaco na arte mais antiga, reconhecemos em Sócrates o adversário de Dionísio, o novo Orfeu, que, embora destinado a ser dilacerado pelas Menades do tribunal ateniense, obriga, contudo, o deus prepotente a pôr-se em fuga.<sup>374</sup>

Tal como o primeiro espectador Eurípedes, o segundo espectador Sócrates não compreendia a tragédia. É importante notar em qual perspectiva Nietzsche insere Sócrates e Eurípedes para compreendemos devidamente sua crítica. Tanto um quanto o

---

<sup>373</sup> GT, p. 83.

<sup>374</sup> GT, p. 83.

outro são caracterizados como *Zuschauer*, espectador, ou seja, a discordância de Sócrates e Eurípedes para com a tragédia se dá por uma questão de ponto de vista, de visão, ou melhor de *Weltanschauung*. Malgrado os inúmeros textos e argumentos que possamos levantar aqui para tratar das relações entre Sócrates e a tragédia, o essencial desta relação diz respeito a uma questão ampla de *Weltanschauung*. Sócrates não vê o mundo de modo instintivo, estético, pulsional, ele o vê através da razão, da consciência:

“Apenas por instinto”: por essa expressão tocamos no coração e no ponto central da tendência socrática. Com ela o socratismo condena tanto a arte quanto a ética vigentes; para onde quer que dirija o seu olhar perscrutador, avista ele a falta de compreensão e o poder da ilusão; dessa falta infere a íntima insensatez e a detestabilidade do existente. A partir desse único ponto julgou Sócrates que devia corrigir a existência.<sup>375</sup>

Ao empreender a conhecida pesquisa, descrita na *Apologia de Sócrates*, junto aos poetas gregos após ouvir do Oráculo de Delfos que ele era o homem mais sábio da Grécia, Sócrates conclui que os poetas criavam sua arte “apenas por instinto” e que justamente por isso eles não sabiam de fato o que faziam. Ora, mas é justamente o instinto o que move a criação saudável, e aqui tocamos no ponto nevrálgico, no coração da tendência socrática, que Nietzsche explicará mediante o que Sócrates nomeava por *daimon*:

Uma chave para o caráter de Sócrates se nos oferece naquele maravilhoso fenômeno que é designado como o ‘*dâimon* de Sócrates’. Em situações especiais, quando sua descomunal inteligência começava a vacilar, conseguia ele um firme apoio, graças a uma voz divina que se manifestava em tais momentos. Essa voz, quando vem, me dissuade. A sabedoria instintiva mostra-se, nessa natureza tão inteiramente anormal, apenas para contrapor-se, aqui e ali, ao conhecer consciente, obstando-o. Enquanto, em todas as pessoas produtivas, o instinto é justamente a força afirmativa-criativa, e a consciência se conduz de maneira crítica e dissuasora, em Sócrates é o instinto que se converte em crítico, a consciência em criador - uma verdadeira monstruosidade per defectum.

Quisera adivinhar de que idiosincrasia pôde nascer a equação socrática: razão = virtude = felicidade, a mais extravagante das equações e contrária, em particular, a todos os instintos dos antigos helenos. Sócrates pela primeira vez reconhecido como instrumento da dissolução grega, como típico *décadent*. “Racionalidade” contra instinto. A “racionalidade” a todo preço como força perigosa, solapadora da vida!<sup>376</sup>

---

<sup>375</sup> GT, p. 85.

<sup>376</sup> GT, pp. 85-86.

Este trecho é decisivo para a compreensão da morte da tragédia e da tendência que então passará a figurar no ocidente. Recuperando o fenômeno do daimon socrático Nietzsche mostrará como funciona o processo criativo nesta espécie de *Weltanschauung*. Como sabemos, no processo criativo saudável o instinto metaforizado na figura de Dioniso é que impulsiona a criação, através das excitações e jogos com a embriaguez, do olho e do corpo todo. Já em Sócrates o instinto, representado pelo daimon, assume um papel dissuasivo enquanto a consciência (*Bewusstsein*) é que desempenha o papel da criação; o instinto se torna crítico e a consciência criativa. Esta discussão que envolve instinto e consciência no princípio criativo Nietzsche herdou de Wagner, como nos mostra Lopez:

Wagner situa unicamente na natureza humana a origem da arte em seu sentido genuíno. Os recursos nos quais se baseia a produção da obra de arte grega são de preponderância instintiva, aquilo que se havia chamado repetidamente de necessidade natural do inconsciente. Em coerência com ele, um dos frutos principais de sua crítica que engloba várias das perspectivas citadas, é da crítica do domínio do racional e do consciente em toda a cultura.<sup>377</sup>

À esteira de Wagner, Nietzsche adota a tese estética da oposição entre a consciência e o instinto criativo, porém lhe confere também um estatuto histórico e filosófico ao defender uma implicação entre o domínio do saber consciente e a decadência cultural do ocidente. Esta decadência será identificada por Nietzsche no interior da cena trágica pelo paulatino crescimento da estrutura dialógica em detrimento da música, assunto que é discutido nas seções iniciais de GT.

Portanto, Sócrates é uma verdadeira doença no princípio criativo, uma monstruosidade per defectum, um caso extraordinariamente patológico. Como dissemos anteriormente o uso desregrado do impulso apolíneo poderia causar uma patologia, como um remédio que consumido de forma desmedida pode gerar a doença. Este é

---

<sup>377</sup> LOPEZ, 2001, p. 141.

outro ponto que precisa ser esclarecido na filosofia do jovem Nietzsche, pois algumas interpretações filiam o socratismo ao impulso apolíneo, e chegam a dizer que a morte da tragédia significa apenas a expulsão do dionisíaco, posto que o apolíneo continuaria presente na filosofia socrática.

Quando a onda de racionalismo<sup>378</sup> representada por Sócrates e Eurípedes expulsam o elemento caracteristicamente dionisíaco da tragédia, a música, e a transformam numa encenação do logos, tanto o dionisíaco quanto o apolíneo são expulsos. O socratismo não é apolíneo, mas uma doença gerada a partir de um uso inadequado dele. Esta doença, em sua forma plena, nada mais guarda de apolíneo.

Ora, mas se estávamos certos ao dizer que o mundo é arte e que tudo é criação, então Sócrates também é um artista? Nietzsche responde:

A vida deve inspirar confiança: a tarefa, assim estabelecida, é imensa. Para resolvê-la o ser humano há de ser, já por natureza, mentiroso, há de ser, mais do que todo o demais, *artista*. E inclusive, ele o é: metafísica, religião, moral, ciência – tudo isto não é senão o conjunto de produções de sua vontade de arte, de mentira, de fuga da “verdade”, de *negação* da “verdade”. A capacidade mesma graças a qual somente com violência à realidade mediante a mentira, essa capacidade artística do ser humano par excellence – ele a tem em comum inclusive com tudo o que existe. Ele mesmo não é, com efeito, senão um fragmento da realidade, da verdade, da natureza; como poderia deixar de ser inclusive um fragmento do *gênio da mentira!*<sup>379</sup>

Ora, se é assim então foi o próprio impulso vital quem criou a doença do socratismo? Por quê?

É um fenômeno eterno: a vontade ávida sempre encontra um meio, através de uma ilusão distendida sobre as coisas, de prender à vida as suas criaturas, e de obrigá-las a prosseguir vivendo. A um algema-o o prazer socrático do conhecer a ilusão de poder curar por seu intermédio a ferida eterna da existência, a outro enreda-o, agitando-se sedutoramente diante de seus olhos, o véu de beleza da arte, àqueloutro, por sua vez, o consolo metafísico de que, sob o turbilhão dos fenômenos, continua fluindo a vida eterna; para não

---

<sup>378</sup> Na *Paideia*, Jaeger defende a tese de um processo de “racionalização progressiva” da cultura grega, segundo ele de fundo religioso. J. P. Vernant, por sua vez, identifica que as causas desta racionalização se devem ao desenvolvimento de questões socioeconômicas.

<sup>379</sup> *Das Leben soll Vertrauen einflößen: die Aufgabe, so gestellt, ist ungeheur. Um sie zu lösen, muss der Mensch schon Von Natur Lügner sein, er muss mehr als alles Andre Künstler sein. Und er ist es auch: Metaphysik Religion, Moral, Wissenschaft – Alles vor der ‘Wahrheit’, zur Verneinung der ‘Wahrheit’. Das Vermögen selbst, Dank dem er die Realität durch die Lüge vergewaltigt, dieses Künstler-Vermögen des Menschen par excellence – er hat es noch mit Allem, was ist, gemein. Er selbst ist ja ein Stück Wirklichkeit, Natur: wie sollte er nicht auch ein Stück Genie der Lüge sein!* KSA 13, p. 520.

falar das ilusões mais ordinárias e quase mais fortes ainda, que a vontade mantém prontas a cada instante.<sup>380</sup>

Inúmeros são os meios que a vida encontra para preservar a si e as suas criaturas, meios estes que vão depender da saúde do povo em que será desenvolvida, daí a insistência de Nietzsche na revitalização da cultura<sup>381</sup>. A vida sempre distende alguma forma de ilusão para que suas criaturas não caiam no horror fatalista, ilusões estas que podem ser o prazer socrático do conhecer, o véu da beleza e o consolo metafísico.

De acordo com Nietzsche cada espécie de ilusão que se abate sobre o artista humano produz uma cultura:

Estes três graus de ilusão estão reservados em geral tão apenas às naturezas mais nobremente dotadas, que sentem em geral, com desprazer mais profundo, o fardo e o peso da existência, e que, através de estimuladores escolhidos, são enganadas por si mesmas. Desses estimulantes compõe-se tudo o que chamamos de cultura: conforme a proporção das mesclas temos uma cultura preferencialmente socrática ou artística ou trágica; ou se se deseja permitir exemplificações históricas: há ou uma cultura alexandrina, ou então helênica, ou budista.<sup>382</sup>

Nietzsche justifica assim a existência de diferentes culturas, a partir dos estimulantes que as compõe. Ora, mas se a filosofia de Sócrates também é uma criação, uma ilusão que como a artística pretende prender as criaturas à vida, porque Nietzsche a condena? Este é o último ponto que precisa ser esclarecido.

O que difere a arte socrática da arte trágica é o modo como ela manipula o processo criativo, e aí repousa a crítica nietzscheana, e por isso nossa insistência nele. Na arte trágica o processo criativo é manipulado de forma saudável a promover a própria criação, em última instância, a vida. Já no socratismo, mediante o uso dos

---

<sup>380</sup> GT, p. 108.

<sup>381</sup> Neste mesmo sentido Nietzsche comenta em PhZG (p. 24): “Uma época que sofre daquilo a que se chama cultura geral, mas que não tem cultura nenhuma, nem na sua vida tem unidade de estilo, nunca saberá o que fazer com a filosofia, mesmo que ela seja proclamada nas estradas e nos mercados pelo gênio da Verdade em pessoa”.

<sup>382</sup> GT, p 108.

instrumentos da razão e seu *otimismo teórico*<sup>383</sup>, o processo criativo é voltado contra si, de forma a se dissuadir, ou seja, a arte trágica promove a vida que a promoveu, a arte socrática vai contra ela. Em suma, a arte é uma mentira que se sabe mentirosa, e o conhecimento racional é uma mentira que se toma a sério.

O conhecimento, que é um modo de vontade de poder, não reconhece seu objeto como um produto da capacidade artística, senão como algo com uma existência independente, como algo verdadeiro e não como uma mentira. O conhecimento, ao estabelecer uma realidade e uma verdade, vai contra a tendência fundamental da vida, que é o impulso para a aparência, para a superfície.<sup>384</sup>

Como já dissemos, na filosofia de Nietzsche o critério máximo é a vida, portanto todas as criações, inevitavelmente artísticas, são julgadas a partir dela:

Não é a justiça quem aqui julga; é, todavia menos, a clemência quem aqui pronuncia o veredicto; é somente a vida, essa potência obscura, impulsiva, insaciavelmente ávida de si mesma. Seu veredicto é sempre inclemente, sempre injusto, porque nunca procede de uma pura fonte de conhecimento; pois, na maior parte dos casos, a sentença seria idêntica, ainda que fosse pronunciada pela justiça mesma, – porque tudo o que nasce merece perecer. Seria, pois, melhor que nada nascesse –.<sup>385</sup>

O grande problema que inaugura o conhecimento, que também é uma criação, é o afastamento da vida, a negação de si mesmo enquanto processo criativo em detrimento de uma aparente estabilidade para com o mundo. Desta forma, os problemas morais, políticos, sociais, derivam, na juventude de Nietzsche, igualmente de uma questão criativa:

O problema aparece quando algumas destas formas secundárias de arte se toma pelo que não é e nega a condição fundamental do sujeito enquanto artista, impedindo a atividade estética do homem, pois os estados artísticos de excitação se substituem por estados de pouca intensidade, o que se traduz numa valoração negativa da vida frente ao valor afirmativo que implica todo ato vital ou de criação.<sup>386</sup>

---

<sup>383</sup> Nietzsche comenta a postura do otimismo dizendo: “se com efeito o artista, a cada desvelamento da verdade, permanece sempre preso, com olhares extáticos, tão-somente ao que agora, após a revelação, permanece velado, o homem teórico se compraz e se satisfaz com o véu desprendido e tem o mais alto alvo de prazer no processo de um desvelamento cada vez mais feliz, conseguido por força própria”. (GT, p 92).

<sup>384</sup> IZQUIERDO, 1999, p. 17.

<sup>385</sup> Co EXT, 3, p. 12.

<sup>386</sup> IZQUIERDO, 1999, p. 19.

Ora, mas se a vida é a potência máxima que promove a criação, como uma de suas criações, o socratismo, pode aniquilar o princípio criativo da vida? Não estaria Nietzsche rendendo-se ao “problema de Schopenhauer” da negação do elemento fundamental? A resposta para estas duas questões é não. Nem o socratismo nem criação nenhuma é capaz de aniquilar a vida. Como vimos ao examinar o Ur Eine a vida não pode ser aniquilada, portanto, o que faz Sócrates não é *aniquilar* a própria vida, mas usar a sua própria força contra ela, criando uma dieta da consciência tão severa que conduz o homem à inação – o que Nietzsche denomina de *socratismo estético*.

Diferente de Schopenhauer, em Nietzsche o impulso não pode ser anulado, porém, pela própria criação ele pode ser reprimido. Neste sentido o socratismo é também uma doença do corpo e da cultura, o início da decadência, o pai do ascetismo, pois nele é a própria criação que se volta contra si. Por isso é que Nietzsche afirma que a tragédia morre por *suicídio*, por uma contradição insolúvel, a contradição do próprio processo criativo que se auto combate. O jovem Nietzsche, porém, acredita no renascimento.

Se todavia relacionamos com razão, na exemplificação indicada, o desaparecimento do espírito dionisíaco a uma transformação e degeneração altamente chocantes, mas até agora inexplicadas, do homem grego – que esperanças devem avivar-se em nós, quando os mais seguros auspícios nos afiançam a ocorrência do processo inverso, o despertar gradual do espírito dionisíaco em nosso mundo presente! Não é possível que a força divina de Heracles se entorpeça eternamente na voluptuosa corvéia a Onfale. Do fundo dionisíaco do espírito alemão alçou-se um poder que nada tem em comum com as condições primigênicas da cultura socrática e que não é explicável nem desculpável, a partir dela, sendo antes sentido por esta como algo terrivelmente hostil, a música alemã, tal como nos cumpre entendê-la sobretudo em seu poderoso curso solar, de Bach a Beethoven, de Beethoven a Wagner.<sup>387</sup>

Neste momento confluem nossos três capítulos. Numa equação perspicaz Nietzsche deduz que se a tragédia nasceu e morreu através de uma contradição insolúvel

---

<sup>387</sup> GT, p. 118.

do processo criativo, por aí também poderá ela ressuscitar, através da restituição e rearticulação dos universos artísticos.

Sem dúvida estas atitudes a favor e contra tem a ver também com a valoração da síntese apolíneo-dionisíaca como superação do pessimismo. Chegamos aqui ao ponto chave, já que uma via de máximo interesse para indagar sobre a plausibilidade da proposta da criação apolínea e dionisíaca é tratar da plausibilidade do sentido filosófico com que Nietzsche lhe concebe. Pois se esta concepção é tão singular isto se deve a que sua constituição deriva da busca pessimismo.<sup>388</sup>

Como notamos pelos dois primeiros capítulos, Nietzsche acreditava que esta restituição e rearticulação seriam possíveis pelo combate aos princípios que durante séculos inibiram os universos artísticos. O jovem Nietzsche vê a Alemanha como uma grande máquina de guerra aos ideais do otimismo teórico, sobretudo pelos ataques ao edifício da razão e da religiosidade cristã operados pela crítica kantiana, pelo pessimismo voluntarista de Schopenhauer, pelo luteranismo, mas, sobretudo pela música de Wagner. Neste sentido confirma Lopez: “*Para Nietzsche a definição do poder expressivo da música será a chave de toda a visão de arte como motor da renovação cultural*”<sup>389</sup>.

Esta máquina de guerra acreditava o *jovem* Nietzsche, iria promover uma verdadeira transmutação dos valores de toda a *Weltanschauung*, afinal: “*o que esperamos do futuro já foi uma vez realidade – em um passado de mais de dois mil anos*”<sup>390</sup>. Nesta batalha a arte assumirá não só seu valor ontológico, como se transformará na mais plena e poderosa máquina de guerra:

A arte e nada mais que a arte! Ela é a grande possibilitadora da vida, a grande aliciadora da vida, o grande estimulante da vida.

A arte como única força superior contraposta a toda vontade de negação da vida, como o anticristão, antibudista, antinilista *par excellence*.

A arte como a *redenção do que conhece* – daquele que vê o terrível e problemático da existência, que quer vê-lo, do conhecedor trágico.

---

<sup>388</sup> LÓPEZ, 2001, p. 284.

<sup>389</sup> LÓPEZ, 2001, p. 140.

<sup>390</sup> GMD, p. 70.

A arte como a *redenção do que age* – daquele que não somente vê o caráter terrível e problemático da existência, mas o vive, quer vivê-lo, do guerreiro trágico, do herói.

A arte como a *redenção do que sofre* – como via de acesso a estados onde o sofrimento é querido, transfigurado, divinizado, onde o sofrimento é uma forma de grande delícia.<sup>391</sup>

---

<sup>391</sup> KSA 13, 17[3].

## CONCLUSÃO

Wilamowitz-Möllendorf estava certo: Nietzsche deveria tomar do tirso e acompanhar o cotejo de Dioniso da Grécia à Índia. O que o filólogo, porém, não esperava era que Nietzsche fizesse isso sem descer da cátedra. Não só GT como expressou Nietzsche é uma obra impossível: sua juventude é impossível, suas filiações são impossíveis, sua metafísica do artista é impossível – mas o que importa o “possível” aos seguidores de Dioniso, que no círculo embriagado jogam com os sons e imagens do mundo na dança frenética da criação? Possibilidade e impossibilidade são limites da razão, porém em Nietzsche não é a razão que governa, mas sim um poder ilógico (*unlogische Macht*), ilusório, capaz de engendrar até mesmo um Centauro.

Uma obra tão plena de imagens como as de Apolo e Dioniso, e de sons como o dos gritos e dos canhões da Batalha de Wörth carece de ser examinada, compreendida e justificada como fenômeno estético, o que reclama um retro-sentido especial. Investigar o pensamento nietzscheano é uma tarefa que exige muito mais do que rigor analítico e perícia bibliográfica. Para compreender um Centauro é preciso submeter nosso comportamento à sua regência, construir novos valores sobre novas tábuas, o que não significa uma aderência apaixonada, mas um jogo ótico perspectivístico que permite olhar para o monstro sem ser petrificado por ele.

Ao eleger a perspectiva da filosofia da criação para examinar a obra do jovem Nietzsche, sobretudo sua tese da metafísica do artista, nosso interesse foi justamente estabelecer um ponto de vista que nos permitisse caracterizar e compreender o fio condutor que perpassa todo o período. A existência deste fio já nos havia sido informada pelo próprio filósofo quando quase duas décadas depois em sua *Tentativa de autocrítica* ele confessa haver um *Hintersinn* que permeia suas discussões da juventude.

Apoiados no *Hintersinn* estruturamos todo o nosso trabalho, tentando demonstrar no primeiro capítulo *porque* ele despertou (contexto histórico e intelectual), no segundo capítulo *como* ele se estruturou (terceiro registro) e no terceiro capítulo *o que* ele produziu (a Metafísica do Artista). Malgrado as inúmeras conclusões que agora podemos estabelecer sobre estas três frentes de forma isolada ou equacionada, pensamos que nenhuma será mais adequada do que a grande conclusão que o próprio Nietzsche expõe, no último tópico de sua autobiografia filosófica *Ecce Homo*: “*Fui compreendido? Dioniso contra o crucificado...*”

O período da juventude de Nietzsche com sua Metafísica do Artista é a primeira das três metamorfoses do espírito que se colocará contra a secular *Weltanschauung* do *Gekreuzigten*. Ainda que turvada pelo peso teórico de Wagner, Schopenhauer, dos românticos e tantos outros, a Metafísica do Artista é a primeira ótica que Nietzsche utiliza para avaliar a(s) *Weltanschauung* a partir da absoluta perspectiva – a vida. Esta ótica consiste em examinar uma *Weltanschauung* a partir de seus processos criativos, de sua unidade estilística, ou seja, a *Weltanschauung* é vista em sua roupagem estética (*künstlerischen Kleid*), o mundo é visto como obra de arte, por isso pode-se identificar a natureza e a inclinação dos processos criativos que o compõe.

Ao submeter a *Weltanschauung* à ótica do artista e a arte à ótica da vida as intenções da criação são reveladas, as forças que a perpassam vem à tona, de forma que se pode perceber se elas contribuem ou não para a vida. As *Weltanschauung* que se põem afirmativamente a serviço do processo criativo vital Nietzsche simboliza na figura de *Dionysos*, enquanto aquelas que se põem de forma negativa o símbolo é o do *Gekreuzigten*. Para a primeira são ofertadas toda a sorte de ornamentos e honrarias; para a segunda apenas um – o martelo.

Num intenso trabalho de transmutação dos valores a obra do Centauro Nietzsche se revela como um verdadeiro campo de batalha, ou, como preferimos, um labirinto, cuja entrada, combate e saída necessita de um fio de Ariadne, para nós o *Künstler-Sinn*, o *Hintersinn*. Nietzsche e a Metafísica do Artista: o Centauro e o Fio de Ariadne.

## BIBLIOGRAFIA

- ANSEL-PEARSON, Keith. *Nietzsche como pensador político: uma introdução*. Trad. Mauro Gama. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1997.
- AVILA, Remédios. *A vontade de poder como arte* in: Revista Famecos, Porto Alegre, nº 13 Dezembro 2000.
- BARROS, Marcio Bechhimol. *Apolo e Dionísio: arte filosofia e crítica da cultura no primeiro Nietzsche*. São Paulo: Annablume, 2002.
- BALEN, Regina Maria Lopes van. *Sujeito e identidade em Nietzsche*. Rio de Janeiro: UAPÊ, 1999.
- BARBOSA, Marcelo Giglio. *Crítica ao conceito de consciência no pensamento de Nietzsche*. São Paulo: Beca Produções Culturais, 2000.
- BARBOZA, Jair. *Modo de conhecimento estético e mundo em Schopenhauer*. Trans/Form/Ação, São Paulo, 29(2): 33-42, 2006.
- \_\_\_\_\_. *O eterno retorno do mesmo na estética de Schopenhauer*. In: Discurso, 1998, pp. 145-58.
- BARRENECHEA, Miguel Angel de. *Nietzsche e a liberdade*. Rio de Janeiro: Sete letras, 2000.
- BARRENECHEA, Miguel Angel de; PIMENTA NETO, Olimpio José. (orgs.) *Assim falou Nietzsche*. Rio de Janeiro, Sete Letras, 1999.
- BARRENECHEA, Miguel Angel de; FEITOSA, C. PINHEIRO, P. (orgs.) *A fidelidade à terra: arte, natureza e política*. Rio de Janeiro: DP&A, 2003.
- BEARDSWORTH, Richard. *Nietzsche*. Trad. Beatriz Sidou. São Paulo: Estação liberdade, 2003.
- BERMAN, Antoine. *Bildung et Bildungsroman. Le temps de la réflexion*, v. 4, Paris, 1984. Créditos da tradução à professora Roberta Suarez, do Departamento de Filosofia da PUC-Rio.
- BENNE, Ch. *Nietzsche und die historisch-kritische Philologie*. Berlin und. New York: Walter de Gruyter, 2005.
- BORSCHÉ, T. (org) *Centauren-Geburten; Wissenschaft, Kunst und Philosophie beim jungen Nietzsche*. Walter de Gruyter, 1994.
- BORCHMEYER e J. SALAQUARDA., *Nietzsche und Wagner. Stationem einer epochalen Begegnung*. Frankfurt, Inse Verlag, 1994
- BRITO, Fabiano de Lemos. *Nietzsche, Bildung e a tradição magisterial da filologia alemã*. Revista Analytica, Rio de Janeiro, vol 12 nº 1, 2008, p. 148-181.
- BURCKHARDT, J. *A cultura do renascimento na Itália*. Trad. Sérgio Tellaroli. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.
- BURNETT, Henry. *Cinco prefácios para cinco livros escritos*. Belo Horizonte: TEssitura, 2008.
- \_\_\_\_\_. *A recriação do mundo: a dimensão redentora da música na filosofia de Nietzsche*. Campinas, SP: [s.n.], 2004.

- CADETE, Teresa R. Notas. In: NIETZSCHE, F. *O Nascimento da Tragédia. Acerca da verdade mentira no sentido extramoral*. Lisboa: Relógio d'água, 1997.
- CASTRO, Paulo Alexandre. *O retorno do trágico em Assim falava Zaratustra*. In: Revista portuguesa de filosofia, tomo 60, 2004, fasc. 01.
- CAVALCANTI, Anna Hartmann. *Símbolo e Alegoria: a gênese da concepção de linguagem em Nietzsche*. São Paulo: Annablume, 2005.
- CHAVES, Ernani. *Nas origens do Nascimento da Tragédia*. In: NIETZSCHE, F. *Introdução a tragédia de Sófocles*. Trad. Ernani Chaves. Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 2006.
- COLLI, Giorgio. *Después de Nietzsche*. Barcelona: Anagrama, 1978.
- COPLESTON, Frederick. *Nietzsche: filósofo da cultura*. Porto: Tavares Martins, 1953.
- DAHLHAUS, Carl. *Die idee der absoluten Musik*. Basileia: Bärenreiter, 1994, p. 37.
- DELEUZE, Gilles. *Nietzsche*. Trad. Alberto Campos. Portugal: Edições 70, 1965.
- \_\_\_\_\_. *Pensamento Nômade*. In: MARTON, S. *Nietzsche hoje: Colóquio de Ceresy*. São Paulo: Brasiliense, 1985. pp. 56-76.
- DESMOND, William. *Between Philosophy and Art*. New York: Sunny, 2003.
- DIAS, Rosa Maria. *Nietzsche e a música*. Rio de Janeiro: Imago, 1994.
- \_\_\_\_\_. *Nietzsche educador*. São Paulo: Scipione, 1991.
- DISCURSO. Revista do Departamento de Filosofia. N. 37. São Paulo: Alameda, 2007.
- DJURIC, M; SIMON, J. *Kunst und Wissenschaft bei Nietzsche*. Würzburg: Königshausen und Neumann, 1986.
- ELIAS, Norbert. *Os alemães: a luta pelo poder e a evolução do habitus nos séculos XIX e XX*. Trad. Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1997.
- EMDEN, C. J. *Nietzsche on Language, Consciousness, and the Body*. Urbana and Chicago: Illinois University Press, 2005.
- ESCOBAR, Carlos Henrique. *Zaratustra: o corpo e os povos da tragédia*. Rio de Janeiro: 7 letras, 2000.
- FERNANDES, Marcos Sinésio Pereira. *O Nascimento da Tragédia a partir da Segunda consideração intempestiva de Nietzsche: a inauguração de um novo sentido de história*. Revista Trágica - 1º semestre de 2008 - nº1 pp. 61-74 ISSN 1982-5870 61.
- FINK, Eugen. *A filosofia de Nietzsche*. 2 ed. Trad. Joaquim Lourenço Duarte Peixoto. Lisboa: Editorial Presença, 1988.
- FOUCAULT, Michel. "Nietzsche, a genealogia e a história", in *Microfísica do Poder*. Rio de Janeiro, Graal, 1979.
- GAZOLLA, Rachel. *Para não ler ingenuamente uma tragédia grega*. São Paulo: Loyola, 2001.
- GIACOIA, Oswaldo. *O Inconsciente no séc. XXI*. Disponível em: [www.geocities.com/instituente/oswaldogiacoia\\_oinconscientenoseculo21.htm](http://www.geocities.com/instituente/oswaldogiacoia_oinconscientenoseculo21.htm); acessado em 20 maio. 2004.
- \_\_\_\_\_. *O Além do Homem e o Último Homem: Considerações sobre o prólogo de Assim Falou Zaratustra*. In: *Ethica. Cadernos acadêmicos*, Rio de Janeiro, v. 4, n. 2, p. 69-87, 1997.

- \_\_\_\_\_. *Nietzsche: para além do bem e do mal*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002.
- \_\_\_\_\_. *Nietzsche*. São Paulo: Publifolha, 2002.
- \_\_\_\_\_. *Labirintos da Alma*. Campinas: Unicamp, 1997.
- \_\_\_\_\_. *Nietzsche como psicólogo?* São Leopoldo: Editora da Unisinos, 1997.
- \_\_\_\_\_. *Resenha*. In: VERITAS, Porto Alegre v. 52 n. 2 Junho 2007 p. 140-143.
- GIRARDOT, Rafael Gutiérrez. *Nietzsche y la filología clásica*. Buenos Aires, Editorial Universitária, 1966.
- GUERVOS, L. E. de Santiago. *Introducción al volumen I*. In: NIETZSCHE, F. Fragmentos póstumos (1869-1874). Madrid: Tecnos, 2007.
- GUINSBURG, Jacob. *O romantismo*. São Paulo: Perspectiva, 2005.
- HALÉVY, Daniel. *Nietzsche: uma biografia*. Trad. Roberto Cortes de Lacerda. Rio de Janeiro: Campus, 1989.
- HAYMAN, Ronald. *Nietzsche*. Trad. Scarlett Marton. São Paulo: UNESO, 2000.
- HANSLICK, Eduard. *Do belo musical*. Trad. Nicolino Simona Neto. Campinas: Editora da Unicamp, 1992.
- HÈBER-SUFFRIN, Pierre. *O Zarathustra de Nietzsche*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1999.
- HEIDEGGER, Martin. *Nietzsche: metafísica e nihilismo*. Trad. Marco Antonio Casa Nova. Rio de Janeiro: Relumê Dumará, 2000. (série Conexões)
- \_\_\_\_\_. *Nietzsche*. v. I-II. Trad. Juan Luis Vermal. Barcelona: Destino, 2000.
- HENRY, Michael. *Morte dos deuses: vida e afetividade em Nietzsche*. Trad. Antonio José Silva e Souza. Rio de Janeiro: Zahar, 1985.
- HOBSBAWM, Eric. *A era das revoluções: Europa 1789-1848*. Trad. Maria Tereza Lopes Teixeira e Marcos Penchel. Rio de Janeiro: Paz e Temi, 2004.
- HOLLINRAKE, Roger. *Nietzsche, Wagner: e a filosofia do pessimismo*. Trad. Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1986.
- HÖDL, Hans Gerald. *Nietzsche frühe Sprachkritik*. Wien: WUV-Universitätsverlag, 1997.
- HOMERO. *Ilíada*. Trad. Carlos Alberto Nunes. Rio de Janeiro: Ediouro, 2004.
- ITAPARICA, André L. Mota. *Nietzsche: estilo e moral*. São Paulo: Discurso Editorial e Editora UNLUI, 2002. (col. Sendas e veredas)
- IZQUIERDO, Agustin. *Estética y teoría de las artes*. Madrid: Tecnos, 1999.
- JAEGER, W. *Paidéia: a formação do homem grego*. Tradução de Artur M. Parreira. São Paulo: Martis Fontes, 1994.
- JANZ, Curt Paul. *Friedrich Nietzsche Biographie*. Munique, Carl Hansen Verlag, 1978; Trad. esp. Friedrich Nietzsche (4 vol). Madrid, Alianza Universidad, 1994.
- \_\_\_\_\_. *Nietzsche: infancia y juventud*. Madri: Alianza, 1997, p. 31.
- KAUFMANN, Walter. *Nietzsche: Philosopher, Psychologist, Antichrist*. Princeton, Princeton University Presss, 1974.
- KOFMAN, Sarah. *Nietzsche et la métaphore*. Paris, Galilée, 1983.

- KOHLLENBACH, M. Die 'immer neuen Geburten'; Beobachtungen am Text und zur Genese von Nietzsches Erslingkerk 'Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik' in BORSCHKE, T. (org) "Centauren-Geburten"; Wissenschaft, Kunst und Philosophie beim jungen Nietzsche. Walter de Gruyter, 1994.
- KOSSOVITCH, Leon. *Signos e poderes em Nietzsche*. São Paulo: Ática, 1979.
- LACOSTE, Jean. *A filosofia da arte*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1986.
- LARGE, Duncan. *Nosso maior mestre: Nietzsche, Burckhardt e o conceito de cultura*. In: Cadernos Nietzsche 09, 2000.
- LÉBRUN, Gérard. *O avesso da dialética: Hegel à luz de Nietzsche*. São Paulo, Cia das Letras, 1988.
- LEFEBREVE, Henri. *Nietzsche*. México: Fondo de cultura economia, 1993.
- LEFRANC, Jean. *Compreender Nietzsche*. Trad. Lucia M. Endlich Orth. Petrópolis, Rj: Vozes, 2005.
- \_\_\_\_\_. *Compreender Schopenhauer*. Trad. Ephraim Ferreira Alves. Petrópolis, Rj: Vozes, 2005.
- LESSING, G. E. *De teatro e literatura*. Intr. e notas de Anatol Rosenfeld. São Paulo: EPU, 1991.
- LIMA, Márcio José Silveira. *As máscaras de Dioniso*. São Paulo: Discurso Editorial, 2006.
- LIVRO ABERTO. *Assim falou Zaratustra*. São Paulo: Cone Sul, Ago-Set. 2000.
- LÓPEZ, Hector Julio Pérez. *Hacia el Nacimiento de la Tragedia*. Un Ensaio sobre La Metafísica de Artista em el joven Nietzsche. Madrid: Re Publica, 2001.
- LÖWITH, Karl. *Sämtliche Schriften 4: von Hegel zu Nietzsche*. Stuttgart: J.B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung, 1988.
- LYOTARD, Jean-François. *O inumano: considerações sobre o tempo*. Lisboa: Editorial Estampa, 1989.
- \_\_\_\_\_. *Que es lo postmoderno?*. In: ECO, n.269, mar/1984.
- MACHADO, Roberto. *Deleuze e a filosofia*. Rio de Janeiro: Graal, 1990.
- \_\_\_\_\_. *Nietzsche e a verdade*. São Paulo: Paz e Terra, 2002.
- \_\_\_\_\_. *Zaratustra: tragédia nietzschiana*. 3 ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.
- \_\_\_\_\_. *Nietzsche e a polêmica sobre o nascimento da tragédia*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.
- MAN, Paul de. *Alegorias da Leitura: Linguagem figurativa em Rousseau, Nietzsche, Rilke e Prost*. trad. Lenita R. Esteves. Rio de Janeiro: Imago, 1996.
- MANN, Heinrich. *O pensamento vivo de Nietzsche*. Trad. Sergio Milliet. São Paulo: Edusp, 1975.
- MARQUES, Antonio. *Sujeito e perspectivismo: seleção de textos de Nietzsche sobre teoria do conhecimento*. Trad. Rafael Gomes Filipe. Lisboa: Dom Quixote, 1989.
- \_\_\_\_\_. *A filosofia perspectivista de Nietzsche*. São Paulo: Discurso Editorial; Ijuí: Ed. Unijui, 2003.
- MILLINGTON, Barry. (org.) *Wagner: um compêndio*. Trad. Luiz Paulo Sampaio e Eduardo Francisco Alves. Rio de Janeiro: Zahar, 1995.

- MARTON, Scarlett. *Nietzsche: a transvaloração dos valores*. São Paulo: Moderna, 1993.
- MARTON, Scarlett.(org.) *Extravagâncias: ensaios sobre a filosofia de Nietzsche*. 2. ed. São Paulo: Discurso Editorial e Editora UNIJUI, 2001. (col. Sendas e veredas)
- \_\_\_\_\_. *Nietzsche hoje: colóquio de ceresy*. Trad. Milton Nascimento. São Paulo: Brasiliense, 1985.
- \_\_\_\_\_. *Nietzsche o antiasno Par Excellence* in: Discurso. N. 28. 1997: 159–165.
- MARQUES, Antonio. *Sujeito e perspectivismo: seleção de textos de Nietzsche sobre teoria do conhecimento*. Trad. Rafael Gomes Filipe. Lisboa: Dom Quixote, 1989.
- \_\_\_\_\_. *A filosofia perspectivista de Nietzsche*. São Paulo: Discurso Editorial; Ijuí: Ed. Unijui, 2003.
- MILLINGTON, Barry. (org.) *Wagner: um compêndio*. Trad. Luiz Paulo Sampaio e Eduardo Francisco Alves. Rio de Janeiro: Zahar, 1995.
- MELLO, Mário Vieira de. *Nietzsche: o Sócrates de nossos tempos*. São Paulo: Edusp, 1993.
- MOSÉ, Viviane. *Nietzsche e a grande política da linguagem*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2005.
- MOURA, Carlos A. R. de. *Nietzsche: civilização e cultura*. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- MÜLLER-LAUTER, Wolfgang. *A doutrina da vontade de poder em Nietzsche*; tr. O. Giacóia Jr. São Paulo: Annablume, 1997.
- NABAIS, Nuno. *Metafísica do trágico*. Estudos sobre Nietzsche. Lisboa: Relógio D'Água, 1997.
- NEHAMAS, Alexander. *Life as Literature*. Cambridge/Mass.: Havard University Press, 1996.
- NIETZSCHE, Friedrich W. *Sämtliche Werke*. Kritische Studienausgabe (KSA). 15 vols. Organizada por Giorgio Colli e Mazzino Montinari. Berlim: de Gruyter, 1999.
- \_\_\_\_\_. *Sämtliche Briefe. Kritische Studienausgabe (KSB)* in 08 Bänden, hg.v. G. Colli und M. Montinar, München 1986.
- \_\_\_\_\_. *Assim Falou Zaratustra: um livro para todos e para ninguém*. 13 ed. Trad. Mário da Silva. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2005.
- \_\_\_\_\_. *A Filosofia na Época Trágica dos gregos*. Trad. Maria Inês Madeira de Andrade. Lisboa: Edições 70, 1987. (PhZT)
- \_\_\_\_\_. *A Gaia Ciência*. Trad. Afredo Machado. 2 ed. Lisboa: Edições 70, 1977.
- \_\_\_\_\_. *A Minha Irmã e Eu*. trad. Rubens Eduardo Frias. São Paulo: Moraes, 1992.
- \_\_\_\_\_. *Além do Bem e do Mal: prelúdio a uma filosofia do futuro*. Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 1992. (JGB)
- \_\_\_\_\_. *Aurora*. Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.
- \_\_\_\_\_. *Crepúsculo dos Idolos: ou como filosofar com o martelo*. Trad. Marco Antonio Casa Nova. Rio de Janeiro: Releme dumara, 2000.
- \_\_\_\_\_. *De mi vida. Escritos autobiográficos de juventud (1856-1869)*. Trad. Luis Fernando Moreno Claros. Madrid: Valdemar, 1997.

- \_\_\_\_\_. *Dispositivo além do bem e do Mal*. Trad. T.C. Netto. São Paulo: Nova crítica, 1970.
- \_\_\_\_\_. *Despojos de uma tragédia*. Trad. Ferreira da Costa. Lisboa: Relógio d'água, 1994.
- \_\_\_\_\_. *Ecce Homo: como cheguei a ser o que sou*. Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.
- \_\_\_\_\_. *Fragmentos finais*. Seleção e Tradução e prefácio de Flávio R. Kothe. Brasília: UnB, 2002.
- \_\_\_\_\_. *Genealogia da Moral: uma polêmica*. Trad. Paulo César de Sousa. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.
- \_\_\_\_\_. *Homero e a filologia clássica*. Trad. Juan A. Bonaccini. Princípios, Natal, vol. 13, nos. 19-20, jan./dez. 2006, p. 169-199. p. 181. (HFC).
- \_\_\_\_\_. *Humano Demasiado Humano: um livro para espíritos livres*. Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.
- \_\_\_\_\_. *Nietzsche 7*. org. Scarlett Marton. São Paulo: Martin Claret, 1991.
- \_\_\_\_\_. *O Anticristo*. Trad. Artur Morão. Lisboa: Edições 70, 2002.
- \_\_\_\_\_. *O caso Wagner / Nietzsche contra Wagner*. Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.
- \_\_\_\_\_. *O Livro do Filósofo*. Trad. Rubens Eduardo Ferreira Frias. São Paulo: Centauro, 2001.
- \_\_\_\_\_. *O Nascimento da Tragédia*. Trad. J. Guinsburg. São Paulo: Companhia das Letras, 1992. (GT)
- \_\_\_\_\_. *Obras Incompletas*. Trad. Rubens Rodrigues Torres Filho. São Paulo: Nova Cultural, 1973. (Col. Os Pensadores)
- \_\_\_\_\_. *Poemas*. Trad. Paulo Quintela. Porto: Gallica, 1960.
- \_\_\_\_\_. *Sabedoria para depois amanhã*. Trad. Karina Jannini. São Paulo: Martins Fontes, 2006.
- \_\_\_\_\_. *Viandante e sua sombra*. Trad. Heraldo Barbuy. Rio de Janeiro: Ediouro, [s.d.]
- \_\_\_\_\_. *Vontade de Potência*. Trad. Mário D. Ferreira Santos. Rio de Janeiro: Ediouro [s.d.]
- QUESADA, Julio. *Un pensamiento intempestivo: ontologia, estética y política en F. Nietzsche*. Barcelona: Editorial Anthropos, 1988.
- LÓPEZ, H. J. P. *Hacia el Nacimiento de la Tragedia: un ensayo sobre la metafísica del artista en el joven Nietzsche*. Res Publica, 2001.
- MACEDO, Iracema. *Nietzsche, Wagner e a época trágica dos gregos*. São Paulo: Annablume, 2006.
- MELO, Eduardo Rezende. *Nietzsche e a justiça*. São Paulo: Perspectiva, 2004.
- MOURA, Carlos A. R. de. *Nietzsche: civilização e cultura*. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- NABAIS, Nuno. *Metafísica do trágico*. Estudos sobre Nietzsche. Lisboa: Relógio D'Água, 1997.

- PASCUAL, Andrés Sanchez. *Introducción*. In: NIETZSCHE, F. *El nacimiento de la tragedia: o Grécia y El pessimismo*. Buenos Aires: Alianza Editorial, 2007
- PLATÃO. *A República*. Tradução de Maria Helena da Rocha Pereira. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1949.
- \_\_\_\_\_. *Defesa de Sócrates*. Tradução de Jaime Bruna. Sao Paulo: Abril Cultural, 1972.
- \_\_\_\_\_. *Fédon*. Tradução de Jorge Paleikat. Sao Paulo: Abril Cultural, 1972.
- PORTER, James I. *Nietzsche and the Philology of the Future*. California: Stanford, 2000.
- QUESADA, Julio. *Un pensamiento Intempestivo*. Barcelona: Anthropos, 1988.
- REALE, Giovanni; ANTISERI, Dario. *História da Filosofia*. Trad. Ivo Stroniolo. São Paulo: Paulus, 2006. (7 vols)
- REIBNITZ, R. *Ein Kommentar zu Nietzsches Geburt der Tragödie*. Stuttgart, Weimar: Metzler Verlag, 1992.
- RODRIGUES, Luzia Gontijo. *Nietzsche e os gregos: Arte e mal-estar na cultura*. São Paulo: Annablume, 1999.
- ROMILLY, Jacqueline de. *A tragédia grega*. Trad. Leonor Snata Bárbara. Lisboa: Edições 70, 1997.
- ROSENFELD, Anatol. *História da literatura e do teatro alemães*. São Paulo: Edusp, 1993.
- SABATINI, Ângelo G. *Il Giovane Nietzsche*. Napoli: Edizioni Scientifiche Italiane, 1984.
- SAFRANSKI, Rüdiger. *Nietzsche: Biografia de su pensamiento*. Barcelona: Tusquets Editores, 2001.
- SALOMÈ, Lou Andréas. *Nietzsche em suas obras*. Trad. José Carlos Martins Barbosa. São Paulo: Brasiliense, 1992.
- SAUTET, Marc; BOUSSIGNAC, Patrick. *Nietzsche*. São Paulo: Brasiliense S.D., p. 39.
- SCHOPENHAUER, Arthur. *Sämtliche Werke*. Ed. Dr. Paul Deussen, München, R. Piper & Co., 1911, 10 vols.
- \_\_\_\_\_. *A. La cuádruple raiz del principio de razón suficiente*. Trad. Eduardo Ovejero y Maury. Buenos Aires: Losada, 2008.
- \_\_\_\_\_. *O mundo como vontade e como representação*. Trad. Jair Barboza. São Paulo: Unesp, 2005.
- \_\_\_\_\_. *Metafísica do belo*. Trad. Jair Barboza. São Paulo: Editora Unesp, 2003.
- SCHILLER, F. *Cartas sobre a educação estética da humanidade*. Intr. e notas de Anatol Rosenfeld. São Paulo: EPU, 1991.
- \_\_\_\_\_. *Teoria da Tragédia*. Tradução de Flavio Meurer. Sao Paulo: EPU, 1992.
- SILK, M. S; STERN, J. P. *Nietzsche on tragedy*. New Cork: Cambridge University: 1999.
- SIMMEL, George. *Schopenhauer y Nietzsche*. Madri: Francisco Beltrán.
- SLOTERDIJK, Meter. *El materialismo de Nietzsche*. Trad. German Cano. Buenos Aires: pre-Textos.

- SPENLÉ, J. E. *O pensamento alemão*. Trad. Mário Ramos. Coimbra: Arménio Amado Editor, 1963.
- STEGMEIER, W. *Nach Montinari. Zur Nietzsche-Philologie*. In Mimeo: Vorgetragen bei dem von Jean-François Balaudé und Patrick Wotling organisierten Internationalen Kolloquium “Nietzsche et la philologie” in Reims und Paris/Nanterre vom 19. bis 21 Oktober 2006.
- STIRNIMANN, Victor-Pierre. “Schlegel, carícias de um martelo”. In: SCHLEGEL, Friedrich. *O dialeto dos fragmentos*. Trad. Márcio Suzuki. São Paulo: Iluminuras, 2005.
- SZONDI, P. *Ensaio sobre o trágico*. Tradução de Pedro Sussekind. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004.
- TANNER, Michael. *Nietzsche*. São Paulo: Loyola, 2004.
- TORGEREN, Paul. *An introduction to Freidrich Nietzsche’s phlosophy*. Inidiana: Purdue University Press, 1999.
- TÜRCKE, Christoph. *Louco Nietzsche e a mania de razão*. Trad. Antonio Celiomar Pinto de Lima. Petrópolis: Vozes, 1993.
- VATTIMO, G. *Introdução a Nietzsche*. Lisboa: Editorial Presença, 1990.
- VERNANT, J. P. *Mito e tragédia na Grécia antiga*. Tradução de Bertha Halpern Gurovitz. São Paulo: Brasiliense, 1991.
- WAGNER, R. *A arte e a revolução*. Trad. José M. Justo. 2 ed. Lisboa: Antígona, 2000.
- \_\_\_\_\_. *Beethoven*. Trad. Thedomiro Tostes. Porto Alegre: L&PM, 1987.
- WEBER, José Fernandes. *Formação (Bildung), educação e experimentação: sobre as tipologias pedagógicas em Nietzsche*. Unicamp: Campinas, 2008
- WINCKELMANN, J. J. *Reflexões sobre a arte antiga*. Tradução de Herbert Caro e Leonardo Tochtrop. Porto Alegre: Movimento; UFRGS, 1975.