

UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARÁ  
INSTITUTO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM FILOSOFIA

SANDRO MELO BATALHA CARDOSO

**O Dionisíaco em Nietzsche: da “metafísica de artista” à “fisiologia da arte”**

Belém/PA

2015

Sandro Melo Batalha Cardoso

**O Dionisíaco em Nietzsche: da “metafísica de artista” à “fisiologia da arte”**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Filosofia, do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Federal do Pará, como requisito obrigatório para a obtenção do título de mestre.

Orientador: Prof. Ph.D. Ernani Pinheiro Chaves

Belém/PA

2015

Dados Internacionais de Catalogação-na-Publicação (CIP)  
Sistema de Bibliotecas da UFPA

---

Cardoso, Sandro Melo Batalha, 1981-

O dionisiaco em nietzsche: da "metafísica de artista" à "fisiologia da arte". / Sandro Melo Batalha Cardoso. - 2015.

Orientador: Ernani Pinheiro Chaves.

Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal do Pará, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Programa de Pós-Graduação em Filosofia, Belém, 2015.

1. Nietzsche, Friedrich Wilhelm, 1844-1900.  
2. Filosofia. 3. Arte. I. Título.

CDD 23. ed. 193

---

Sandro Melo Batalha Cardoso

**O Dionisíaco em Nietzsche: da “metafísica de artista” à “fisiologia da arte”**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Filosofia, do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Federal do Pará, como requisito obrigatório para a obtenção do título de mestre.

Orientador: Prof. Ph.D. Ernani Pinheiro Chaves.

Apresentado em: \_\_\_\_/\_\_\_\_/\_\_\_\_.

Conceito: \_\_\_\_\_.

Banca Avaliadora:

\_\_\_\_\_ - Orientador

Prof. Dr. Ernani Pinheiro Chaves

Universidade Federal do Pará

\_\_\_\_\_

Prof. Dr. Nelson José de Souza Júnior

Universidade Federal do Pará

\_\_\_\_\_

Prof. Dr. Márcio Benchimol Barros

Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho

## **AGRADECIMENTOS**

À Sandra Cardoso, minha mãe, que jamais mediu esforços por mim.

Ao meu orientador, prof. Ernani Chaves, pelas orientações sempre esclarecedoras e dedicadas. Por toda disponibilidade, atenção, paciência, confiança ao longo do percurso da pesquisa e, sobretudo, pelas indicações cruciais que apontaram caminhos de reflexão fundamentais para o desenvolvimento do trabalho.

Ao prof. Márcio Benchimol Barros, pelas ricas contribuições na ocasião da qualificação, propondo relevantes caminhos em minha pesquisa e, posteriormente, por ter solicitamente aceitado o pedido de participar da banca final.

Ao prof. Jovelina Maria Ramos de Souza, pela disponibilidade e por ter gentilmente acolhido o convite em ler e comentar minha dissertação.

Ao prof. Roberto de Almeida Pereira de Barros, pelas observações feitas na qualificação.

À Luciana Norat Coelho, pelo incansável incentivo.

*“Feliz é o mortal que, consciente  
da divindade de nossos mistérios,  
santificando sempre sua vida,  
sente que tem a alma de um devoto,  
e na montanha, entregue às bacanais,  
celebra, depois de purificado  
como se fosse um santo, a sacra orgia  
da Grande Mãe Cibele, e enquanto o tirso  
se enfeita com o diadema de hera  
para servir apenas a Diôniso”.*

*(As Bacante, Eurípedes).*

## RESUMO

O dionisíaco é uma das noções que pode facilitar uma compreensão acurada sobre a estética nietzschiana. Nestes termos, ao considerar as ferramentas conceituais oferecidas pela “metafísica de artista” e pela “fisiologia da arte” como particularmente relevantes para um debate sobre o tema, o presente trabalho detém como principal objetivo pesquisar os modos como a noção do dionisíaco é abordado no decurso do pensamento filosófico de Nietzsche, mais especificamente na passagem da “metafísica de artista” à “fisiologia da arte”. Em um primeiro momento, é destacada a relação entre a concepção do Uno-primordial, o Romantismo, a filosofia trágica e o dionisíaco presente na primeira fase da filosofia nietzschiana. Em seguida, são apresentadas e debatidas consideráveis observações sobre o lugar do dionisíaco na tragédia grega, culminando em um rearranjo teórico sobre a noção do dionisíaco: a concepção monista de Dioniso e a ideia do êxtase como condição necessária a toda arte. Por sua vez, são indicadas e sustentadas relevantes apreciações sobre a “fisiologia da arte” nietzschiana. Por um lado, é destacada a possibilidade de uma transfiguração artística da realidade através da intensificação do sentimento de potência, por outro, é indicado os sintomas da arte *décadence*. Tal linha de investigação conduz à conclusão de que o dionisíaco é essencial para Nietzsche desenvolver sua concepção sobre a arte trágica fundamentada na “metafísica de artista”, assim como, é indispensável em suas considerações estéticas que aparecem em seu projeto de uma “fisiologia da arte”.

**Palavras-chave:** “Metafísica de artista”; dionisíaco; “fisiologia da arte”.

## ABSTRACT

The dyonysian is one of the notions that can help a greater understanding of the nietzschean aesthetic. In considering the concepts offered by "artist's metaphysics" and by "physiology of art" as particularly relevant for a discussion about this theme, this dissertation intends to investigate how the notion of dyonysian is approached in the course of Nietzsche's philosophy, more precisely in the transition from the "artist's metaphysics" to the "physiology of art". In a first instance, the work demonstrates the relationship between the notion of *Primordial-One*, the Romanticism, the tragic philosophy and the dyonysian that are present in the first phase of Nietzsche's thought. After that, the study presents and discuss the dyonysian in the greek tragedy. That discussion culminates in a theoretical review about the notion of dyonysian: the monistic conception of Dionysus and the idea of ecstasy as a necessary condition of all art. Thereafter, it is also indicated relevant considerations about Nietzsche's "physiology of art". On the one hand, it is highlighted the possibility of a artistic transfiguration of existence by the intensification of the will to power, on the other hand, it is indicated the symptoms of art *décadence*. In conclusion, the intention here is to show that the notion of dyonysian is essential for Nietzsche to develop his conception about the tragic art based on the "artist's metaphysics" and it is also indispensable in his aesthetic considerations that appears in his project of a "physiology of art".

**Keywords:** "artist's metaphysics"; dyonysian; "physiology of art".



## **LISTA DE ABREVIATURAS:**

*CONVENÇÃO PROPOSTA PELOS “CADERNOS NIETZSCHE”<sup>1</sup>.*

### **I-Siglas dos textos publicados por Nietzsche:**

#### **I. 1-Textos editados pelo próprio Nietzsche:**

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

**MA/HHI** – *Menschliches allzumenschliches (vol.1) (Humano, demasiado humano (vol. 1))*

**VM/OS** – *Menschliches Allzumenschliches (vol. 2): Vermischte Meinungen und Sprüche (Humano, demasiado humano (vol.2): Miscelânea de opiniões e sentenças)*

**WS/AS** - *Menschliches Allzumenschliches (vol. 2): Der Wanderer und sein Schatten (Humano, demasiado humano (vol. 2): O andarilho e sua sombra)*

**M/A** - *Morgenröte (Aurora)*

**FW/GC** - *Die fröhliche Wissenschaft (A gaia Ciência)*

**Za/ZA** - *Also sprach Zarathustra (Assim falava Zaratustra)*

**JGB/BM** - *Jenseits von Gut und Böse (Para além de bem e mal)*

**GM/GM** - *Zur Genealogie der Moral (Genealogia da moral)*

**WA/CW** - *Der Fall Wagner (O caso Wagner)*

**GD/CI** – *Götzen-Dämmerung (Crepúsculo dos Ídolos)*

**NW/NW** – *Nietzsche contra Wagner*

#### **I. 2-Textos preparados por Nietzsche:**

**AC/AC** – *Der Antichrist (O anticristo)*

**EH/EH** – *Ecce homo*

---

<sup>1</sup> Os *Cadernos Nietzsche* adotam a convenção proposta pela edição Colli/ Montinari das Obras Completas de Nietzsche. Siglas em português acompanham, porém, as siglas em alemão, no intuito de facilitar o trabalho de leitores pouco familiarizados com os textos originais.

**DD/DD** – *Dionysos-Dithyramben (Ditirambos de Dioniso)*

## **II- Siglas dos escritos inéditos inacabados:**

**ST/ST** - *Socrates und die Tragödie (Sócrates e a Tragédia)*

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

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

## **III- Sigla dos fragmentos póstumos:**

**Nachlass/FP**

## **IV – Formas de citação:**

Para os textos publicados por Nietzsche, o algarismo arábico indicará a seção; no caso de **GM/GM**, o algarismo romano anterior ao arábico remeterá à parte do livro; no caso de **GD/CI** e de **EH/EH**, o algarismo arábico, que se seguirá ao título do capítulo, indicará a seção.

Para os escritos inéditos inacabados, o algarismo arábico ou romano, conforme o caso, indicará a parte do texto.

Para os fragmentos póstumos, os algarismos arábicos, que se seguem ao ano, indicarão o fragmento póstumo.

## SUMÁRIO

<b>Introdução .....</b>	<b>12</b>
<b>Capítulo 1 – Rumo ao dionisíaco .....</b>	<b>22</b>
1.1– O <i>Uno-primordial</i> , o Romantismo, a filosofia trágica e Dioniso: uma relação possível .....	22
1.1.1- A unidade primordial .....	22
1.1.2- O movimento romântico e o jovem Nietzsche .....	26
1.1.3- A filosofia trágica e o <i>Uno-primordial</i> .....	31
1.2– A figura de Heráclito e o dionisíaco na esfera metafísica. ....	35
1.2.1- Heráclito: o filósofo grego por excelência .....	35
1.2.2- Breves considerações sobre a metafísica de artista nietzschiana .....	39
1.2.3- Destruir/construir: um equilíbrio entre apolíneo e o dionisíaco .....	43
<b>Capítulo 2 – As máscaras de Dioniso .....</b>	<b>47</b>
2.1 – A representação dionisíaca e arte trágica .....	48
2.1.1 – A manifestação dionisíaca .....	48
2.1.2 – O êxtase dionisíaco .....	48
2.1.3 – O coro dionisíaco .....	59
2.1.4 – A música dionisíaca .....	64
2.1.5 – A singularidade nietzschiana acerca da arte trágica .....	69
2.2 – Incursões sobre um rearranjo teórico da noção do dionisíaco .....	74
2.2.1 – Uma importante mudança de perspectiva .....	74
2.2.2 – Uma concepção monista de Dioniso .....	76
<b>Capítulo 3 – Para uma “fisiologia da arte” .....</b>	<b>83</b>
3.1 – Na trilha da “fisiologia da arte” .....	83
3.1.1 – Considerações sobre e terminologia “fisiologia” .....	83
3.1.2 – Rude reducionismo ou mera metáfora: Nietzsche e o biologismo do século dezenove .....	86
3.2 – Fisiologia e arte .....	94

3.2.1 – Algumas apreciações sobre a “fisiologia da arte” de Nietzsche .....	94
3.2.2 – A embriaguez como condição a toda a arte .....	100
3.2.3 – Rafael: um caso a considerar .....	102
3.2.4 – O caso Wagner .....	108
3.2.5 – O dionisíaco .....	115
<b>Considerações Finais .....</b>	<b>119</b>
<b>Referências .....</b>	<b>128</b>

## Introdução

Dos clássicos da filosofia moderna, talvez Nietzsche esteja entre os pensadores mais provocativos e polêmicos. Através de sua vocação crítica e sua inflexível honestidade intelectual denunciou a mesquinhez oculta em nossos valores morais mais elevados. Conforme sua ideia acerca do filosofar, sempre buscou vincular o pensamento filosófico à vida, dando ênfase no exercício de liberdade do pensar. Pode-se dizer que sua obsessiva preocupação foi o destino da cultura e o futuro do ser humano na história. Crítico radical do nivelamento e da massificação da humanidade revelou a moralidade e a política moderna como transformação vulgarizada de antigos valores metafísicos e religiosos. Suas convicções o levaram de encontro às ideias que fundamentaram as grandes correntes históricas responsáveis pela formação do Ocidente, a saber, a tradição pagã greco-romana e a judaico-cristã; e ao que resultou da fusão entre ambas. Investigando os problemas fundamentais da cultura moderna, as perplexidades, os desafios e as vertigens do fim do século dezenove, o pensador conferiu ao homem a tarefa de refletir acerca de sua essência e definir as metas de seu destino. Por meio de sua contribuição filosófica, contextualizada entre o final e o início de duas eras, Nietzsche insinuou um cenário de incertezas, dúvidas, transformações em direção a um destino que ainda não se pode discernir. Daí, mesmo que de modo genérico, afirmarmos que sua mensagem era a necessidade vital da criação de novos valores e a instituição de novas metas para peripécia humana na história.

De maneira geral, faz-se notório a relevância do pensamento de Nietzsche quando tentamos refletir acerca dos principais temas e questões de nosso tempo. Suas ideias assinalam e antecipam questões e desafios de nosso século. No decurso de seu experimento de pensar e através do contínuo confronto com a herança cultural forjada pela tradição, Nietzsche criou ideias, conceitos e figuras do pensamento que circundam até hoje o nosso imaginário

político e artístico, como por exemplo, as concepções estéticas denominadas *Apolínea* e *Dionisíaca*, as noções de *vontade de poder*, *além-do-homem* (*Übermensch*), *eterno retorno*, *niilismo* e a figura da *morte de Deus*.

No entanto, a pretensão de realizar uma análise de conjunto do pensamento deste filósofo é uma tarefa delicada: a sutileza de suas ideias e conceitos, a variedade de temas imersos em sua obra, a diversidade de pontos de vista sobre um mesmo assunto que facilmente dão a impressão de contradição, a riqueza de estilos literários presentes em seus livros, a natureza crítica e polêmica de seu filosofar e a especificidade de seu interrogar requerem um estilo especial de leitura e, conseqüentemente, um peculiar tipo de leitor. Todos esses aspectos que encontramos ao tentar explorar suas ideias nos levam a constatar o que ele frequentemente evidencia: “aí de mim, eu sou uma *nuance!*” (*EH/EH*, O caso Wagner, §4).

A relação que Nietzsche desenvolve com a noção do dionisíaco<sup>2</sup> no decurso de sua produção filosófica é um bom exemplo dessa arte da nuance. Em uma leitura rápida e descuidada das obras nietzschianas, temos a impressão de um abandono quase que total das ideias contidas no que se convencionou chamar de primeira fase do pensamento de Nietzsche, mais precisamente, de seu primeiro livro *O nascimento da tragédia*, o qual tem como uma das metas tornar claro o fenômeno dionisíaco.

Mas, com paciência e atenção, nos deparamos com as dificuldades em delimitar o sentido dessas análises. Um texto que indica a importância das ideias desenvolvidas no período juvenil do experimento de pensar de Nietzsche é o novo prefácio ao *Nascimento da*

---

<sup>2</sup> A enigmática figura de Dioniso transformou-se para Nietzsche, em meados de 1870, uma noção importantíssima para o desenvolvimento de seu filosofar: “Algumas intuições e motivações confirmatórias foram por ele encontradas em *História da literatura grega* (1841), de Müller, na qual o culto a Dioniso é interpretado como a origem do drama grego. Nietzsche aprofunda esse enfoque filológico rumo a uma filosofia da cultura e a uma metafísica de tons trágicos. Ao fim, encontra-se a identificação redentora e autônoma com Dioniso, a qual permanece, ao fim e ao cabo, incomunicável como acontecimento existencial. Dioniso torna-se sinônimo do distanciamento trágico-voluptuoso de tudo o que veio a ser e adquiriu uma forma histórica. Dioniso significa a vida universal, que engloba a natureza e a história humana em seu infinito poder de criação e crueldade extramoral. Como deus da ambigüidade e da autossuperação, Dioniso deve destruir o Deus do amor unívoco cristão, da justiça e da benevolência.” (NIEMEYER, 2014, p.151).

*tragédia*, denominado de *Tentativa de autocrítica*, escrito em 1886. Para além de uma tenaz crítica, nele encontramos um desejo de demonstrar certa unidade na totalidade de sua obra<sup>3</sup>. Podemos corroborar esta unidade quando aproximamos seu primeiro livro ao prefácio de 1886 e, simultaneamente, aos fragmentos póstumos e constatamos como pano de fundo o constante desejo de Nietzsche de ultrapassar o estatuto da verdade e conferir à arte um estatuto fundador: “a arte *tem mais valor* do que a “verdade”” (Fr. 14 (21), da primavera de 1888).

Outro momento que indica que Nietzsche vai voltar novamente sua atenção para o polêmico livro de estreia com intuito de destacar que já se encontravam no cerne desta obra juvenil noções importantes que posteriormente iriam lhe servir de apoio teórico para efetivação de seu ambicioso projeto de uma “transvaloração de todos os valores” são os fragmentos póstumos do período de 1887 a 1889. Por meio deles somos capazes de seguir uma trajetória nuançada e relevante no pensamento desse intempestivo pensador. Através de uma sequência de fragmentos denominados de “O contramovimento - *arte*”, destinado ao *Nascimento da tragédia*, Nietzsche, por meio da sutileza de seu experimento do pensar, vislumbra a arte como uma provável resistência à condescendência do niilismo<sup>4</sup>: “Este livro é antipessimista: ele ensina um poder contrário em relação a todo dizer não e agir negativo, um remédio contra o grande cansaço.” (Fr. 14(15), começo do ano 1888).

Em geral, convencionou-se uma divisão acerca da produção filosófica de Nietzsche em três fases. A primeira estaria situada aproximadamente entre os anos de 1870 a 1876, a segunda de 1876 a 1882 e, por fim, a iniciada em 1882 e interrompida tragicamente em 1889. Esta divisão é fruto das obras características de cada uma das fases. A primeira caracterizada pelos escritos do assim chamado “jovem Nietzsche”, período que nasce seu primeiro livro *O nascimento da tragédia*, fortemente influenciado pelo pessimismo de Schopenhauer e pelas

<sup>3</sup> Cf., a respeito BURNETT, Henry. **Cinco prefácios para cinco livros escritos: uma autobiografia filosófica**. Belo Horizonte: Tessitura, 2008, cap. 2.

<sup>4</sup> Ver Fragmentos Póstumos de 14[14] a 14[26] do começo de 1888. *Forense Universitária*, VII, p. 203-209.

ideias de Wagner. O segundo, que inicia com a publicação do livro *Humano, Demasiado Humano*, momento marcado pelo distanciamento crítico em relação à filosofia de Schopenhauer e à desilusão acerca da renovação cultural do projeto wagneriano. Por fim, o último período, chamado de fase madura, circunscrito pelo livro *Assim Falou Zaratustra*, que condensa efetivamente todos os focos de interesse que constituem o cerne do pensamento de Nietzsche.

Embora nossa pesquisa tenha certa necessidade didática de recorrer a essa divisão do conjunto da obra nietzschiana, gostaríamos de destacar que sempre teremos como pressuposto a ideia de que existe certa unidade no experimento de pensamento nietzschiano. Considerada esta observação, é notório que, se por um lado algumas ideias se conservam presentes nos diferentes períodos, por outro, o percurso do experimento de pensar de Nietzsche é marcado por mudanças profundas, tanto de forma quanto de conteúdo, o que, é claro, não demonstra uma incoerência ou inconsistência na totalidade de sua obra. Utilizando-se em alguns momentos desta divisão didática, assumindo que não pretendemos realizar uma análise sistemática do experimento de pensamento nietzschiano, longe disso, sempre procurando respeitar a especificidade de seu questionamento, iremos investigar o percurso da noção do dionisíaco no conjunto da obra deste filósofo buscando suscitar algumas reflexões que possam nos indicar os motivos que impulsionaram Nietzsche a retornar sua atenção para o dionisíaco em seus últimos escritos.

Considerando a ideia de que algumas noções permanecem e outras passam por rearranjos teóricos no interior do questionamento nietzschiano, gostaríamos de destacar que o objetivo central que orienta esta pesquisa é investigar a trajetória da noção do dionisíaco nos escritos de Nietzsche. No entanto, uma vez que a temática do dionisíaco pode ser debatida a partir de diferentes aspectos mesmo no interior do pensamento de Nietzsche, delimitaremos nossa análise por dois caminhos: examinaremos como a noção do dionisíaco aparece na



“metafísica de artista” e perscrutaremos essa noção tentando pontuar o lugar dela na “fisiologia da arte”.

Se em seu livro de estreia Nietzsche tinha como um de seus objetivos principais tornar claro o fenômeno dionisíaco, quando revisa em 1876 *O nascimento da tragédia* e vislumbra nele o cerne de sua filosofia, não estaria ele destacando que o Dioniso que será contraposto ao “crucificado” é o mesmo que encontramos em seu primeiro livro? Ou será que ocorreu algum rearranjo teórico sobre a noção dionisíaco? Se houve essa mudança de perspectiva, qual o significado dela? Existe alguma associação entre o dionisíaco e a autêntica arte? Qual o lugar do dionisíaco na “fisiologia da arte” nietzschiana? Há alguma relação entre a intensificação do sentimento de potência e a noção do dionisíaco? São perguntas como essas que tentaremos esmiuçar no desenrolar de nossa pesquisa.

Acreditamos que somente conseguiremos vislumbrar alguma compreensão acerca da concepção do dionisíaco no pensamento de Nietzsche na medida em que mergulharmos no entendimento que o próprio filósofo possui sobre a questão. Motivado pela ideia de que Dioniso teria sido precípua para a formação da visão de mundo dos helenos, Nietzsche retornará sua atenção para essa noção no período final de sua obra. Desse modo, a transfiguração de Dioniso em *pathos* filosófico, uma das metas de *O Nascimento da Tragédia*, ressurgirá nas ricas e críticas interpretações que ele realiza dessa polêmica obra em um período tardio de seu pensamento. Tal interpretação se inicia nos “Prefácios” de 1886 e culmina em 1888, possivelmente o ano mais fecundo na produção intelectual de Nietzsche.

Pretendemos desenvolver nossa pesquisa conforme o direcionamento proposto pela edição histórico-crítica de todos os escritos de Nietzsche, denominada *Kritische Gesamtausgabe Werke*, mas também conhecida como edição Colli/Montinari, fonte obrigatória de consulta para os estudos da obra do filósofo.

De acordo com o texto “Ler Nietzsche<sup>5</sup>” de Mazzino Montinari, organizador da nova edição completa e crítica das obras e da correspondência de Nietzsche, ao entrarmos em contato com a obra deste intempestivo filósofo suas ideias se tornam para nós leitores uma vivência pessoal, pois “ele nos desafia a colocar questões radicais, a uma confrontação engajada com suas ideias, para desmascarar nossas próprias tartuferias morais” (MONTINARI, apud CHAVES, 2003, p.242). Da mesma forma, não se esquecendo da requerida arte da nuança, procuraremos sempre ter em mente que:

Ler Nietzsche e lê-lo bem, significa, portanto, não se deixar limitar por fórmulas isoladas, através de radicalismos, do tomar ao pé-da-letra suas declarações mas, ao mesmo tempo, não se torna descompromissado. (MONTINARI, apud CHAVES, 2003, p.243)

Desse modo, também adotaremos para o desenvolvimento deste trabalho de pesquisa a proposta levantada no texto “Ler Nietzsche” de Montinari. Nesse sentido, procuraremos orientar nossa leitura acerca do experimento de pensamento nietzschiano em três direções. Inicialmente, buscaremos vislumbrar “cada obra de Nietzsche como a formulação artística e filosófica de um determinado movimento de ideias, em um determinado tempo de sua vida e de sua produção intelectual” (MONTINARI, apud CHAVES, 2003, p.244). Em seguida, tentaremos empreender uma leitura cuidadosa de cada obra a partir de uma relação íntima com os fragmentos póstumos, nunca desconsiderando que tais fragmentos devem ser lidos cronologicamente. Por fim, investigaremos a filosofia de Nietzsche por meio de suas fontes, em uma “conexão com o mundo histórico antes dele, com a sua época e com a época que lhe é posterior.” (MONTINARI, apud CHAVES, 2003, p.244). Portanto, procuraremos adotar para o amadurecimento desta pesquisa uma leitura histórico-filológica das obras de Nietzsche. Vale lembrar que essas elucidações são realizadas no sentido de justificar a pesquisa teórica e

---

<sup>5</sup> A gênese deste escrito foi uma conferência chamada “A arte venerável de ler Nietzsche”, pronunciada em setembro de 1981, em Munique e, após três meses (janeiro de 1982), no *Wissenschaftskollege*, de Berlim e na Universidade de Tübingen em fevereiro de 1982.

crítica do pensamento nietzschiano como delineamento metodológico de forma que se possa inserir essa pesquisa nesse contexto.

O trabalho está estruturado em três capítulos. Em linhas gerais, a primeira parte assinala uma relação entre a concepção do *Uno-primordial*, o Romantismo, a filosofia trágica e o dionisíaco. A segunda se dedica a investigar a representação do dionisíaco na tragédia grega. A terceira pontua algumas considerações relevantes sobre o projeto nietzschiano de uma “fisiologia da arte”.

No primeiro capítulo, intitulado “Rumo ao Dionisíaco”, desenvolveremos nossa discussão por dois caminhos: primeiramente indicaremos a possibilidade da existência de uma ligação entre o *Uno-primordial*, o Romantismo, a filosofia trágica e Dioniso, em seguida, discorreremos sobre os possíveis motivos que levaram Nietzsche a escolher o filósofo Heráclito como o pensador trágico por excelência e pontuaremos sobre a possibilidade de compreender que o *Uno-primordial* manifesta sua vitalidade através do equilíbrio entre os movimentos apolíneo e dionisíaco.

As reflexões que empreenderemos no decorrer do segundo capítulo de nossa pesquisa pretendem apresentar o caminho teórico realizado por Nietzsche no que se refere ao lugar do dionisíaco na “metafísica de artista” e, por sua vez, em sua concepção estética juvenil. Para tanto, mostraremos que por meio de uma acurada análise de *O nascimento da tragédia* é possível visualizar já na obra inicial de Nietzsche uma prioridade ontológica do dionisíaco sobre o apolíneo. Dentro desta perspectiva, assinalaremos como para Nietzsche o culto místico a Dioniso indica a possibilidade de uma experiência de reconciliação entre o indivíduo e a natureza. Logo após, tentaremos expor que a representação dionisíaca nietzschiana diz respeito à negação dos preceitos apolíneos da medida e da consciência de si. Por sua vez, sustentaremos que Nietzsche compreende a tragédia grega como uma espécie de

imitação da embriaguez. Também iremos apontar que Nietzsche parte da concepção teórica de Schiller sobre o coro enquanto *muralha viva* para desenvolver sua noção dentro de uma perspectiva que indique uma união entre espetáculo e vida. Outro aspecto importante que levantaremos é o fato de Nietzsche considerar que cabe à música encantar todos os envolvidos na arte trágica. Ela é então encarada como o melhor instrumento para elevar o homem ao êxtase dionisíaco, isto é, o meio mais eficaz de que o indivíduo dispõe para se desprender de si próprio e quebrar o princípio da individuação e, assim, entrar em comunhão com o *Uno-primordial*. No final do segundo capítulo, demonstraremos um possível rearranjo teórico ocorrido sobre a noção do dionisíaco no decurso dos escritos de Nietzsche. Se, em um primeiro momento, na filosofia nietzschiana da época de *O nascimento de tragédia* a criação artística era fundamentada na relação intrínseca entre Apolo e Dioniso, já em um horizonte diferente, nos últimos escritos de Nietzsche, essa dicotomia parece não fazer mais sentido. Desse modo, partindo do pressuposto de que o Dioniso nietzschiano de 1888 é caracterizado pelo princípio de unidade-múltipla, como “deus bifrons”, e que o requisito para criação artística é a condição fisiológica da embriaguez, do êxtase, ratificaremos que os impulsos dionisíaco e apolíneo, ao passarem por um rearranjo teórico, serão então considerados como dois termos que exprimem duas variantes da embriaguez. Ainda que a embriaguez tenha sido considerada, anteriormente, como a disposição característica do dionisíaco (somente assim ela poderia ser sublimada por Apolo e se torna artística), ela aparece, agora, como condição fisiológica necessária a toda arte. Portanto, neste momento derradeiro da produção filosófica nietzschiana, Apolo e Dioniso nascem da mesma pulsão.

No capítulo chamado “Para uma fisiologia”, indicaremos que ao desenvolver sua noção de “fisiologia da arte”, Nietzsche recorre à linguagem na esfera tanto metafórica quanto biológica. Por conseguinte, sustentaremos que a discussão minuciosa sobre a “fisiologia da arte” indica um rearranjo teórico na perspectiva de Nietzsche sobre sua noção de estética, o

que o leva a se apoiar no uso literário da terminologia fisiológica. Aqui, assinalaremos que Nietzsche encontra um refúgio em escritores como Stendhal, Balzac ou Baudelaire, mas, para seguir seu caminho nas expressões fisiológicas, Stendhal acaba por se tornar para ele a referência principal. Iremos também mostrar que Nietzsche desconstrói a estética kantiana por meio de dois caminhos: primeiro mostrando que ela é essencialmente uma estética da recepção e, segundo, em virtude de ela ser uma expressão derivada do idealismo. Seguidamente, defenderemos a hipótese de considerar a “fisiologia da arte” como uma estética da criação, o que irá nos proporcionar, por meio da psicologia do artista, visualizar o surgimento de um elemento fundamental na perspectiva nietzschiana sobre a estética, a saber, a embriaguez como condição a toda arte. Além disso, intentaremos demonstrar a importância do sofrimento para análise de Nietzsche. Ora, na arte dionisíaca o sofrimento é sentido como um apelo a ser superado, como estímulo à vida: “a arte é o grande estimulante para a vida”. (*GD/CI, Incursões de um extemporâneo, §24*). Dentro desta perspectiva, assinalaremos que Nietzsche desenvolve uma analogia entre a arte trágica e a romântica. Se por um lado, a arte trágica aparece como um modelo de transfiguração do sofrimento em estímulo à vida, “a tragédia é um *tonicum*” (Fr. 15(10), início de 1888), por outro lado, a arte “romântica”, que na perspectiva nietzschiana procede do esgotamento e da angústia, provoca um efeito pela busca da letargia, sua consequência é narcotizar: “arte narcótica – por exemplo, através da arte de Wagner” (*EH/EH, Humano, demasiado humano, §3*).

Ainda no terceiro capítulo, defenderemos que Nietzsche enxerga na obra de Rafael um exemplo da transfiguração artística da realidade nos moldes de sua “fisiologia da arte”. Neste ponto, buscaremos destacar que a fisiologia nietzschiana nos abre uma perspectiva: uma possível analogia entre Rafael e o cristianismo. O pintor de Urbino é apresentado por Nietzsche como o tipo do artista cuja saúde torna alheio à interpretação mórbida imposta pelo cristianismo. Na perspectiva nietzschiana, a sinceridade do pintor de Urbino reside em

permanecer leal à interpretação anti-niilista da realidade que sua vontade de potência exigia. Sua arte, assim como a de Michelangelo e a de Leonardo da Vinci, são exemplos de um período saudável que se revelou na Renascença. Por outro lado, assim como Nietzsche elege Rafael, Michelangelo e Leonardo da Vinci como modelos de artistas capazes de uma transfiguração triunfante da realidade por meio da intensificação de seus sentimentos de potência, também Wagner vai ser escolhido para representar o oposto. Wagner vai aparecer para Nietzsche como sinônimo de *décadence*. Mostraremos que na perspectiva nietzschiana, a arte wagneriana, ao contrário da obra de arte dionisíaca, se manifesta como incapacidade niilista para lidar com o sofrimento.

Dando um término a essas palavras introdutórias, convidamos então o leitor a adentrar no universo nietzschiano a respeito do lugar da noção do dionisíaco na passagem da “metafísica de artista” à “fisiologia da arte”.

## Capítulo I

### Rumo ao dionisíaco

#### 1.1-O Uno-primordial, Romantismo, a filosofia trágica e Dioniso: uma relação possível.

##### 1.1.1-A unidade primordial:

Tema frequente em seu experimento de pensar, a investigação sobre as questões relativas à ciência, ao conceito de verdade, se encontram no decurso da obra nietzschiana. Vale lembrar que este interesse não tem como meta desenvolver uma concepção de ciência cristalizada e responsável pela construção de uma ideia da razão como princípio constitutivo do ser. Ao contrario, o importante para o experimento de pensar nietzschiano é empreender uma crítica do conhecimento racional tal como existe desde Sócrates e Platão. Numa leitura descuidada, isso poderia nos levar a acreditar que Nietzsche tenciona elaborar uma teoria do conhecimento, mas com certa atenção somos capazes de observar que as questões de ordem puramente epistemológicas não se encontram no centro da filosofia nietzschiana, como podemos notar em sua *Tentativa de autocrítica* onde ele diz que: “o problema da ciência não pode ser reconhecido no terreno da ciência” (TAC, §2)

Para além de uma crítica interna da ciência para seu aprimoramento, podemos arriscar em afirmar que a indagação nietzschiana sobre a produção científica pode ser encarada dentro de uma perspectiva que visa de alguma maneira desconstruir a ideia de verdade como identidade intrínseca entre racionalidade e realidade. Desde o início de seu experimento de pensar, Nietzsche “dá o impulso inicial para um contramovimento, ao desenvolver abordagens para uma filosofia da ciência que não se desenvolva no solo da própria ciência, mas que, pelo contrário, trate da ciência como problema.” (MAURER, 2014, p. 56). O que nos leva a indicar que

a filosofia nietzschiana buscou de certa forma criticar a ideia da razão como fundamento privilegiado do pensamento filosófico e tentou compreendê-la como órgão e instrumento subordinado a uma instância anterior e hierarquicamente superior.

Sobre esse relevante aspecto presente no experimento de pensar nietzschiano, concordamos com a tese de Walter Schulz que ressalta a seguinte ideia nietzschiana: “A marca essencial da realidade é, não a razão e o espírito (*Vernunft und Geist*), mas sim a vida, como *Vontade obscura porém atuante*”<sup>6</sup> (SCHULZ, 1983, p.1; apud BARROS, 1999, p.13). Da mesma forma consentimos com o pensamento de Barros (1999, p.13) quando pontua que Schulz, ao assinalar *a vida (das Leben)* como aquilo que realiza a função de núcleo central da realidade no experimento de pensar nietzschiano, simultaneamente, também demonstra a filosofia de Schopenhauer influenciando a concepção nietzschiana. Desse modo, estamos de acordo com a ideia de que Nietzsche entendeu a vida<sup>7</sup> como *Vontade*. Para o jovem Nietzsche, fortemente influenciado pelas ideias desse filósofo, o *Uno-primordial*, a pura dor, é o

---

<sup>6</sup> *Nicht Vernunft und Geist, sondern Leben als dunkler und doch machtwill sich auswirkender Wille ist das Wesensmerkmal der Wirklichkeit. Schulz, Walter, Funktion und Ort der Kunst in Nietzsche Philosophie, in Nietzsche Studien*, edição de 1983, De Gruyter, Berlin, p.1.

<sup>7</sup> Vida é um dos conceitos que se encontram no cerne do pensamento filosófico nietzschiano: “O conceito de vida apresenta na obra de Nietzsche uma continuidade tematicamente digna de menção, na qual a vida é concebida sempre a partir da perspectiva: 1.do orgânico e sua pesquisa no interior das ciências da vida; 2.do trágico-dionisiaco.” (NIEMEYER, 2014, p.561-562). Refletindo em linhas gerais sobre o encadeamento do conceito de vida na obra de Nietzsche, podemos dizer que a partir de *Humano, demasiado humano* a relação entre vida e perspectivismo se acentua: “a própria vida como condicionada pela perspectiva e sua injustiça.” (*MA/HHI*, Prefácio §6). Não esquecendo que essa própria ligação é interpretada por Nietzsche como dionisiaca, “toda a vida repousa sobre a aparência, a arte, a ilusão, a óptica, a necessidade do perspectivístico e do erro.” (*TAC*, §5). E que: “O tema da ilusão dionisiaca forma o elemento central e o *telos* do conceito inicial de vida” (NIEMEYER, 2014, p.562). Por conseguinte, a definição de vida como força de ampliação se revela importante para o tema da *Vontade de poder*, “Uma criatura viva quer antes de tudo dar vazão a sua própria força – a própria vida é vontade de poder-: a autoconservação é apenas uma das indiretas, mais frequentes consequências disso.” (*JGB/BM*, §13). Por volta de 1880, notamos no experimento de pensar nietzschiano, uma forte aspiração de fundamentar a vontade de poder como um acontecer orgânico, com uma perspectiva da vida como atividade criadora de valores, “sob a ótica da vida: a vida mesma nos força a estabelecer valores, ela mesma valora através de nós, ao estabelecer valores...” (*GD/CI*, §5), o valor mesmo da vida agora não pode ser apreciado, “o valor da vida não pode ser estimado” (*GD/CI*, §5). Também vale lembrar alguns aspectos do problema da negação da vida em Nietzsche e, por sua vez, indicar seu redirecionamento, mesmo que de forma superficial: a noção de *décadence*, entendida como anarquia dos instintos, surge como “a vida *empobrecida*, a vontade de fim, o grande cansaço.” (*WA/CW*, Prólogo), a moral como “vontade de negação da vida” (*TAC*, §5) e o cristianismo como a “negação da vontade de vida tornada religião” (*EH/EH*, O caso Wagner, §2). Por outro lado, a outra ideia relevante é que “A radical afirmação da vida, ao contrário, é realizada através do pensamento do eterno retorno, no qual se inverte a sequência categórica entre verdade e vida.” (NIEMEYER, 2014, p. 562).



fundamento de nosso mundo, por conseguinte, de nossa vida, haja vista que tanto as coisas do mundo quanto os homens são representações, ou seja, aparência desse *Uno primordial*.

A Vontade que, considerada puramente em si, destituída de conhecimento, é apenas um ímpeto cego e irresistível [...] atinge, pela entrada em cena do mundo como representação desenvolvida para seu serviço, o conhecimento de sua volição e daquilo que ela é e quer, a saber, nada senão este mundo, a vida, justamente como esta existe [...] Como a Vontade é a coisa-em-si, o conteúdo íntimo, o essencial do mundo, e a vida, o mundo visível, o fenômeno, é seu espelho; segue-se daí que este mundo acompanhará a Vontade tão inseparavelmente quanto a sombra acompanha o corpo.” (SCHOPENHAUER, 2005, p.357-358).

No entanto, não podemos esquecer de que apesar de encontrarmos em *O nascimento da tragédia* o *Uno-primordial* (*das Ur-Eine*) possuindo uma condição ontológica de *coisa-em-si* e origem de todo o mundo fenomenal - o que nos leva, em um primeiro momento, a relacionar a função do *Uno-primordial* ao papel que a *Vontade* exerce no pensamento de Schopenhauer - é um grave deslize equiparar meramente o *Uno-primordial* à *Vontade*. Como podemos observar quando ponderando sobre a diferença entre o *Uno-primordial* e a *Vontade*, George Simmel pontua:

*É interessante notar que assim como para Nietzsche o processo da vida se apodera da Vontade como de seu órgão e do meio, já para Schopenhauer, ao contrário, a Vontade adquire aquele significado absoluto segundo o qual a vida mesma não é mais que uma de suas manifestações, um meio de se expressar a si mesmo e de encontrar seu caminho. Para Nietzsche queremos porque vivemos; para Schopenhauer vivemos porque queremos.*<sup>8</sup> (SIMMEL, s/d, p.121)

Vale destacar que discorrendo no *Nascimento da tragédia* sobre o “eterno prazer da existência” suscitado pela arte dionisiaca, ao descrever o “consolo metafísico”, Nietzsche sutilmente nos assinala que o *Uno-primordial* não seria devidamente a *vida*, mas o *uno vivente* (*eine Lebendig*):

---

<sup>8</sup> *Es interesante notar que así como em Nietzsche el proceso de la vida se apodera de la voluntad como se su órgano y medio, em Schopenhauer, por el contrario, la voluntad adquire aquel significado absoluto según el qual la vida misma no es más que una de sus manifestaciones, un medio de expresarse a si mismo y de hallar su camino. Para Nietzsche queremos porque vivimos; para Schopenhauer vivimos porque queremos.*

Nós mesmos somos realmente, por breves instantes, o ser primordial e sentimos o seu indomável desejo e prazer de existir; a luta, o tormento, a aniquilação das aparências se nos afiguram agora necessários [...] nós somos trespassados pelo espinho raivante desses tormentos, onde quer que nos tenhamos tornado um só, por assim dizer, com esse incomensurável arquiprazer na existência e onde quer que pressintamos, em êxtase dionisíaco, a indestrutibilidade e a perenidade deste prazer. Apesar do medo e da compaixão, somos os ditosos viventes, não como indivíduos, porém como o uno vivente, com cujo gozo procriador estamos fundidos. (*GT/NT*, §17)

Desse modo, se por um lado, levando em consideração toda nuança do experimento de pensar nietzschiano, podemos afirmar que o *Uno-primordial* não seria precisamente a *vida*, mas o *uno vivente*, por outro, devemos ter a clareza de que a negação da *Vontade* não provoca a negação da *vida*, uma vez que para Nietzsche a *vida* acha-se no “fundo das coisas”: “O consolo metafísico – com que, como já indiquei aqui, toda a verdadeira tragédia nos deixa – de que a vida, no fundo das coisas, apesar de toda mudança das aparências fenomenais, é indestrutivelmente poderosa e cheia de alegria.” (*GT/NT*, §7).

Dessa forma, consentimos com o raciocínio da vida como anterior a qualquer forma fenomênica e, sobretudo, admitimos a tese de que essa proposição revela uma ideia nuançada na imagem do *uno vivente*, a saber, o pensamento da unidade de todos os viventes. De acordo com essa consideração, recorreremos ao pensamento de Barros que desenvolve com precisão essa ideia:

Existe apenas uma vida, que se manifesta necessariamente em indivíduos e que é a mesma em cada um deles. A multiplicidades de indivíduos é um fenômeno de superfície sob o qual subsiste a unidade primordial de tudo que vive. Assim, a imagem do *uno vivente* traz inevitavelmente à memória uma das mais típicas imagens do pensamento romântico: a imagem do mundo como único organismo [...] O *Uno-primordial* como *uno vivente* representa a totalidade da força vital da natureza concebida como um único ser vivo não individualizado. (BARROS, 1999, p.16)

Apesar da influência decisiva da filosofia de Schopenhauer na concepção do *Uno-primordial* no pensamento do jovem Nietzsche, tanto a representação do *uno vivente* quanto a

primazia da noção de *vida* sobre a de *Vontade* nos aponta que o estro para o surgimento do *Uno-primordial* está para além da sombra schopenhaueriana e foi adquirida certamente também na fonte do romantismo<sup>9</sup>.

### 1.1.2-O movimento romântico e o jovem Nietzsche:

O que foi chamado em meados de 1800 de “Escola romântica”, que teve na revista *Athenäum* dos irmãos Schlegel sua divulgação e possui seu começo filosófico em Fichte e Schelling, um mergulho no universo fantástico nos primeiros contos de Tieck e Wackenroder, aquela disposição para a noite e para o misticismo poético em Novalis, um sentimento próprio de um novo começo; todas essas características do movimento romântico têm certamente uma pré-história.

---

<sup>9</sup> A discussão sobre o Romantismo dentro do experimento de pensar nietzschiano começa na Schulpforta, escola fundada em 1545. Grandes pensadores alemães passaram por Pforta, dentre eles podemos destacar, Klopstock, Novalis, Ranke e Fichte. “Em 4 e 5 de outubro de 1858 Nietzsche realizou a prova de admissão em Pforta e iniciou então, com mais 27 estudantes, o semestre da “*Untertertia*”, um dos iniciais estágios escolares de Schulpforta. Ele permaneceu lá seis anos e fez importantes progressos nesse curto espaço de tempo.” (NIEMEYER, 2014, p.512). Foi em Schulpforta que Nietzsche entrou em contato com as ideias de Hölderlin, Byron e dos irmãos Schlegel: “O jovem Nietzsche se coloca indiretamente na tradição da filosofia do primeiro romantismo, quando ele, no artigo *Sobre a poesia dramática de Lord Byron* e em *Fado e história*, associava motivações do modo de pensar a perfectibilidade.” (Ibid., p.503). No entanto, é relevante observar que mesmo sendo um leitor atento da teoria da arte desenvolvida por meio dos escritos de A. Schlegel sobre a tragédia grega, Nietzsche irá realizar uma crítica ao aspecto histórico do romantismo: “Homens vaidosos valorizam mais um fragmento do passado, a partir do momento em que conseguem revivê-lo em si próprios (sobretudo quando isto é difícil); querem mesmo, se possível, despertá-lo de entre mortos. Como os vaidosos são sempre inúmeros, o perigo dos estudos históricos, quando uma época inteira a eles se dedica, efetivamente não é pequeno: demasiada energia é desperdiçada em todo tipo de ressurreição de mortos. Talvez se possa compreender melhor, desse ponto de vista, todo o movimento do Romantismo.” (M/A, §159). Encontramos em *Gaia Ciência* a direção dessa crítica radical de Nietzsche ao Romantismo: “Toda arte, toda filosofia pode ser vista como remédio e socorro, a serviço da vida que cresce e que luta: elas pressupõem sempre sofrimento e sofredores. Mas existem dois tipos de sofredores, os que sofrem de *abundância de vida*, que querem uma arte dionisíaca e também uma visão e compreensão trágica da vida – e depois os que sofrem de *empobrecimento de vida*, que buscam silêncio, quietude, mar liso, redenção de si mediante a arte e o conhecimento, ou a embriaguez, o entorpecimento, a convulsão, a loucura. À dupla necessidade desses últimos responde todo o romantismo nas artes e conhecimentos, eles responderam (respondem) tanto Schopenhauer como Richard Wagner, para mencionar os dois mais famosos e pronunciados românticos que foram então *mal compreendidos* por mim.” (FW/GC, §370). Procurando finalizar essa observação sobre a relação nuançada de Nietzsche com o Romantismo destacamos: “De modo acertado, ele critica a nostalgia da redenção como pessimismo romântico e “nihilismo passivo”, o qual se encontraria na tradição da cristã negação da vida e com a filosofia da vontade de Schopenhauer, bem como com a música de Wagner, uma vez que teria alcançado a idade faltado a força criadora de “novas ilusões”, isto é, “verdades”, que são necessárias para não se cair em resignação e, desse modo, não sucumbir ao nihilismo. A esse romântico pessimismo Nietzsche opõe um pessimismo dionisíaco, respectivamente um “pessimismo da força”. (NIEMEYER, 2014, p.503).

Esse começo antes do começo pode ser vislumbrado na geração do *Sturm und Drang*<sup>10</sup>. Se for possível demarcar historicamente o início do Romantismo, podemos dizer que este movimento começa a partir da viagem por mar à França, em 1769, de Johann Gottfried Herder, a figura por de trás das teorias defendidas na época do *Sturm und Drang*, autor de *Ideias sobre a filosofia da História da humanidade*, que “foi uma espécie de mentor para Goethe e durante algum tempo permaneceu como um de seus principais interlocutores no campo da filosofia e da teoria da arte” (SÜSSEKIND, 2008, p.60). Se por um lado entendemos que por meio da viagem por mar empreendida por Herder se sucede o início do Romantismo que encontrará solo fértil em Berlim, Iena, Dresden, onde os românticos fundaram seus centros e disseminaram suas ideias, por outro, no sentido restrito, temos o derradeiro suspiro romântico em Eichendorff e E.T.A. Hoffmann.

Pontuando sobre o legado do Romantismo e demonstrando que grandes pensadores beberam dessa fonte, inclusive Nietzsche<sup>11</sup>, Rüdiger Safranski:

---

<sup>10</sup> No final do século XVIII, iniciou-se na Alemanha o movimento cultural chamado de *Sturm und Drang* (*Tempestade e Ímpeto*), cujo nome derivou de uma peça de mesmo título do poeta e dramaturgo Friedrich Maximilian Klingler (1752-1831). Foi neste estilo de vida e de pensamento, considerado o precursor do romantismo, que Friedrich Schiller, aos vinte e três anos, se inseriu com sua obra denominada de *Os Salteadores*. Através das ideias propagadas neste movimento pré-romântico, que se sucedeu num curto período de quinze anos (1770-1785), foram trazidos para o primeiro plano, valores como o amor à natureza, o culto à liberdade, a reivindicação dos direitos dos sentimentos e das paixões instintivas, dentre outros. Vale lembrar, que este movimento pré-romântico não foi apenas marcado pela defesa da liberdade e da espontaneidade na criação, mas também pela possibilidade de transgressão das regras em nome da intensidade do efeito causado pelas obras de arte. Nesse sentido, os escritores deste movimento, não só aprofundaram as posições teóricas de Lessing, o qual defendia o privilégio do efeito e da emoção sobre as regras da arte, como também seguiram sua proposta de desenvolver um teatro segundo o modelo shakespeariano. Por conseguinte, escritores como Goethe, Lenz, Herder e Schiller ao valorizarem as obras de Shakespeare acabariam por influenciar e propor um modelo moderno de criação artística a muitos escritores do romantismo e do período pós-kantiano. (Cf. a respeito, SÜSSEKIND, Pedro. *Shakespeare, o gênio original*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2008).

<sup>11</sup> Claudemir Araldi pontua um aspecto relevante acerca da influência romântica no jovem Nietzsche: “Não há nenhuma menção direta ao Romantismo na primeira edição do *Nascimento da tragédia*, seja ela afirmativa ou negativa. Nietzsche quer consumir o salto prodigioso da época trágica dos gregos para sua época, afirmando o renascimento do gênio que outrora engendrou a tragédia grega. Desse modo, a tragédia renasceria no espírito da música alemã (do gênio de Wagner). Que um projeto estético semelhante tenha sido anteriormente proposto, no Romantismo alemão, especialmente no Primeiro Romantismo (*Frühromantik*), não é tematizado explicitamente. As poucas menções aos românticos e clássicos alemães, como os irmãos Schlegel, Goethe, Schiller, Winckelman, ocorrem em aspectos pontuais, como a interpretação do poeta lírico e do coro trágico.” (ARALDI, 2009, p.118). Nesse sentido, parece que Nietzsche oculta influências determinantes de importantes pensadores românticos, como F. Schlegel, F. Schelling, F. Hölderlin e F. Creuzer. Todavia, como não é objetivo desta pesquisa investigar os motivos que levaram Nietzsche a opção metodológica de não citar fontes e influências

O romântico encontra-se em Heine – que quer ao mesmo tempo superá-lo – como também em seu amigo Karl Marx. O *Vormärz* o transformou para a política, para os sonhos nacionais e sociais. Então Richard Wagner e Friedrich Nietzsche, que não queriam ser românticos, mas que todavia o eram, como adeptos de Dioniso. (SAFRANSKI, 2010, p.16).

Circunscrevendo alguns aspectos que consideramos ser importantes no Romantismo e vislumbrando possíveis conexões com a filosofia juvenil nietzschiana, vale destacar que desde suas raízes ele foi marcado pela valorização do não-consciente sobre o consciente. Não por acaso, Herder com sua ousada filosofia da vida tentou revolucionar o conceito de razão, “a razão viva é concreta, mergulha no elemento da existência, do inconsciente, irracional, espontâneo, portanto na escura e criativa vida, que move e é movida” (SAFRANSKI, 2010, p.24). Desse modo, assim como o Romantismo o experimento de pensar nietzschiano é fortemente marcado pelo risco que o desaparecimento do horizonte mítico-religioso poderia representar para cultura. Outra característica relevante numa possível relação entre o pensamento de Nietzsche e o Romantismo é o fato dos românticos defenderem a primazia da arte sobre a ciência, coisa que já sabemos estar presente em toda filosofia do autor de *O nascimento da tragédia*.

Ao buscar um sentido elevado no comum, ao vislumbrar no cotidiano o misterioso, ao inculcar ao conhecimento racional a nobreza do desconhecido; os românticos acabaram por suscitar para a virada do século XVIII a visão organicista do mundo como possibilidade de supressão do mecanicismo newtoniano:

Em um organismo temos um conjunto de processos vitais que se desenrolam com relativa autonomia e independência, mas que, não obstante, encontram-se integrados, como partes de um único movimento global. É esse último que, anterior

---

românticas implícitas em sua primeira obra, optamos por não nos aprofundar nesses motivos. Mas, partindo do pressuposto da relevância do tema romântico no experimento de pensar do jovem Nietzsche, iremos buscar direcionar nossa discussão com intuito de suscitar certos temas regulares no Romantismo que se encontram desenvolvidos na filosofia juvenil nietzschiana, como por exemplo, o tema romântico da redenção como reconciliação final do homem com a natureza.

aos movimentos parciais que o constituem, condiciona-os a todos, ao estabelecer entre eles uma interligação mais profunda do que seu aparente isolamento. Por isso mesmo, a noção de *organismo* permitirá a Nietzsche conciliar a multiplicidade dos indivíduos com a unidade do *Uno-primordial*. (BARROS, 1999, p. 17)

Ao longo de todo Romantismo nos deparamos com a ideia do *anima mundi* como fundamento das teses românticas, isto é, a imagem da presença de um princípio vital-espiritual em todo universo que firma em todo suceder o caráter de parte de um único processo orgânico total. Temos como exemplos o reaparecimento dessa noção na *alma do mundo* (*Weltseele*) tanto em Schelling quanto em Herder, Goethe e na *Filosofia da vida* de Friedrich Schlegel.

Empreendendo uma leitura sutil sobre *O nascimento da tragédia* somos capazes de constatar certa relação de parentesco<sup>12</sup> entre o Romantismo e as noções de *consolação metafísica* (*metaphysische Trost*), *reconciliação* (*Versöhnung*) e *redenção* (*Erlösung*) analisadas por meio do *sentimento místico de unidade* (*mystische Einheitsempfindung*). Esse *sentimento místico de unidade* está para o jovem Nietzsche intrinsecamente ligado ao *Uno-primordial* e, por sua vez, ao dionisíaco. Discorrendo sobre a noção de *consolação metafísica* nietzschiana, Safranski pontua:

A consciência dionisíaca se envolve com o prodigioso da vida, tendo a percepção propiciada pela representação artística de que não há nenhuma dissolução terrena da grande dissonância dessa vida. Ela será sempre injusta com o indivíduo, ao qual resta apenas a aliviadora comunhão com o processo vital em seu todo. Para Nietzsche ainda, isso é o *consolo metafísico* que a arte propicia. Ele é apenas de natureza estética [...] O *consolo metafísico* da arte não é nenhum que prometa um

<sup>12</sup> Discorrendo sobre a tese de que ao não expor diretamente importantes pensadores românticos, Nietzsche ofusca a originalidade de algumas noções relevantes em seu *Nascimento da tragédia*, como por exemplo, a descoberta do dionisíaco, Clademir Araldi pontua: “Max L. Baeumer questionou radicalmente a pretensão nietzschiana de ser o “descobridor” do fenômeno dionisíaco nos gregos. Através de uma análise minuciosa, ele mostra que em vários pensadores, filólogos e literatos do classicismo e do romantismo alemães anteriores a Nietzsche, tanto o mito de Dioniso quanto o “dionisíaco” já foram investigados em seus elementos fundamentais. Nesse sentido, ele ressalta a influência de autores como G. H. Schubert, J. Görres, Wilckelmann, Hamann, Hölderlin, Schelling, K. O. Müller, F. Welcker, F. Ritschi, Bachofen, F. Creuzer [...] Por fim, Baeumer conclui com a seguinte colocação: “Não se pode afirmar mais que Nietzsche tenha sido o primeiro a descobrir, compreender e levar a sério o dionisíaco. Mas é preciso admitir que ele empreendeu de modo tão brilhante e efetivo a mencionada “transposição” do dionisíaco num “*pathos filosófico*”, de modo que seu nome sempre será ligado ao fenômeno da embriaguez da vida” (ARALDI, 2009, p.118).

mundo do aqui e agora, com indenizações e alívios e sua garantia de um reino futuro de grande justiça. Não há tal consolo religioso. Há apenas o estético. (SAFRANSKI, 2014, p.262)

No primeiro capítulo de *O nascimento da tragédia*, ao representar a embriaguez dionisíaca evidenciando a *reconciliação* do homem com a natureza, Nietzsche manifesta sua inspiração romântica ora demonstrando seu entusiasmo a Beethoven ora revelando sua admiração por Schiller e, sobretudo relacionando alguns termos a imagem da “divinização mística da natureza”, como podemos notar no trecho a seguir:

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 [...] Se se transmuta em pintura o jubiloso hino beethoveniano à “Alegria” e se não se refreia a força da imaginação [...] Agora, graças ao evangelho da harmonia universal, cada qual se sente não só unificado, conciliado, fundido com seu próximo, mas um só, como se o véu de Maia tivesse sido rasgado e, reduzido a tiras, esvoaçasse diante do misterioso Uno-primordial [...] 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 frêmito da embriaguez [...] ressoa o chamado dos mistérios eleusinos: “Vós vos prosternais, milhões de seres? Pressantes tu o Criador, ó mundo?” (*GT/NT*, §1).

As várias simbologias com que o *Uno-primordial* aparece no *Nascimento da tragédia* devem ser compreendidos conforme a noção de totalidade divinizada atribuída pela mística romântica. Sobre o sentido do *Uno-primordial*, Benchimol escreve: “O *Uno-primordial* é o limite absoluto de todo o conhecimento; é o limiar onde a ciência finalmente deve ceder o lugar à iniciação mística” (BARROS, 1999, p.19). Sobre essa presença da linguagem mística em *O nascimento da tragédia*, Araldi destaca: “Não se pode, desse modo, pretender eliminar o caráter “místico” do Nascimento da tragédia [...] o recurso aos “mistérios” está no centro das reflexões da metafísica da arte” (ARALDI, 2009, p.116).

É certo que na *Tentativa de autocrítica* Nietzsche lamenta por ter se desviado do pessimismo de Schopenhauer por intermédio do Romantismo e, sobretudo, se censura por ter recorrido ao espírito romântico para alimentar esperanças na música alemã. Desse modo,

neste momento, no decurso de 1886, nos parece que o autor de *Zarathustra* se queixa por apresentar em seu jovem pensamento filosófico indícios românticos, como podemos notar no trecho de sua autocrítica:

Mas há algo muito pior no livro, que agora lamento ainda mais do que ter obscurecido e estragado com fórmulas schopenhaueriana alguns pressentimentos dionisíacos: a saber, que estraguei de modo absoluto o grandioso problema grego, tal como ele me havia aparecido, pela ingerência das coisas modernas! [...] Que comecei a fabular, com base nas últimas manifestações da música alemã, a respeito do “ser alemão” [...] De fato, entretentes aprendi a pensar de uma forma bastante desesperançada e dasapiedada acerca desse “ser alemão”, assim como da atual música alemã, a qual é romantismo de ponta a ponta e a menos grega de todas as formas possíveis de arte (*TAC*, §6).

No entanto, com toda perspicácia que devemos ter ao se lançar sobre o experimento de pensar de Nietzsche, devemos notar a nuance por trás dessa crítica, como por exemplo, atinar para o fato de que a crítica nietzschiana ao romântico e seu afastamento se referem a um Romantismo do retorno ao cristianismo. O lamento de Nietzsche não é direcionado para a primeira geração dos românticos, não se trata de negar a *bela confusão* de Novalis ou a *orgia espiritual* de Friedrich Schlegel, mas sim de recusar o Romantismo mais tardio, o catolicizante, que se associa aos conceitos políticos de ordem da Santa Aliança, “Quando Nietzsche começou a escrever, o Romantismo era considerado como o espírito de uma reação político-religiosa ainda não superada. E é esse conceito que ele coloca como base daquilo de que se distancia.” (SAFRANSKI, 2014, p.265). Portanto, se podemos enxergar resquícios românticos em Nietzsche, é por meio do dionisíaco como verdadeiro centro de estímulo real. A linguagem romântica viabilizou o experimento de pensar juvenil de Nietzsche a elaboração de uma proposição que procura determinar a vida como fundo ontológico unitário em relação a todos os fenômenos.

### 1.1.3-Filosofia trágica e o Uno-primordial:



Gostaríamos de destacar outro aspecto relevante nessa possível relação entre o *Uno-primordial*, o Romantismo, a filosofia pré-socrática e a noção de dionisíaco. É sabido que por trás das ideias que fundamentam *O nascimento da tragédia* estão a dicotomia Kantiana-schopenhaueriana entre *coisa-em-si* e *fenômeno*. No entanto, ao perscrutar a concepção do *Uno-primordial* no experimento de pensar juvenil nietzschiano nos deparamos com outra dicotomia tão relevante quanto aquela, a saber, entre o ser primordial indiferenciado e os entes individuais determinados dele derivados.

A origem dos seres individuais a partir da diferenciação de um ser primordial e seu necessário perecer no ventre deste próprio ser primordial é, em linhas gerais, como os pensadores jônicos explicavam o surgimento da pluralidade a partir da unidade e do determinado a partir do indeterminado, igualmente como entendiam a relação entre o ser e o devir. Numa possível aproximação entre o pensamento dos filósofos pré-socráticos e o experimento de pensar nietzschiano, respeitadas as devidas particularidades, podemos afirmar que a tese do *Uno-primordial* aparece no *Nascimento da tragédia* cumprindo a mesma finalidade.

Encontramos um número expressivo de afinidades entre as noções utilizadas por Nietzsche ao expor as ideias dos filósofos jônicos e os termos usados para caracterizar a tese do *Uno-primordial*. Em pelo menos dois casos essa similitude aparece explicitamente. Em a *Filosofia na era trágica dos gregos*, discorrendo sobre o primeiro filósofo grego, Nietzsche escreve: “A filosofia grega parece ter início com uma ideia inconsistente, com a sentença de que a água é a origem e como que útero materno de todas as coisas” (*PHG/FT*, §3). Em seguida, analisando a doutrina de Anaximandro, ele pontua:

Para que o vir-a-ser não deixe de existir, o ser primordial tem de ser indeterminado. A imortalidade e eternidade do ser primordial assentam-se, não numa infinitude e inesgotabilidade – tal como, em geral, supõem os intérpretes de Anaximandro -, mas

em não possuir as qualidades determinadas que conduzem ao declínio: eis porque ele também carrega o nome de “indeterminado”. O ser primordial assim denominado eleva-se sobre o vir-a-ser e, justamente por isso, assegura a eternidade, assim como o constante curso do vir-a-ser. Essa última unidade naquele “indeterminado”, ventre materno de todas as coisas. (PHG/FT, §4).

A sugestão de uma provável conexão entre a filosofia pré-socrática e a tese do *Uno-primordial* tornar-se relevante para nossa pesquisa na medida em que vislumbramos que Nietzsche além de pronunciar uma concepção singular, tencionou assimilar um elemento basilar da visão de mundo trágica dos gregos. Por meio desse desejo o experimento de pensar juvenil nietzschiano apreendeu a percepção da unidade primordial da vida nas mais antigas e subterrâneas raízes da cultura grega. Ela precede os deuses olímpicos, surgidos da ilusão apolínea. Nietzsche a visualizar na fervorosa massa encantada dos discípulos de Dioniso, “Do sorriso desse Dionísio surgiram os deuses olímpicos; de suas lágrimas os homens” (GT/NT, §10). Não por acaso, o autor de *Zarathustra* ambiciona associar sutilmente o mito do dilaceramento de Dioniso pelos Titãs com a expressão simbólica da fragmentação da unidade primordial da vida nos indivíduos:

Dionísio sofredor, dos Mistérios, aquele deus que experimenta em si os padecimentos da individuação, a cujo respeito mitos maravilhosos contam que ele, sendo criança, foi despedaçado pelos Titãs e que agora, nesse estado, é adorado como Zagreus: com isso se indica que tal despedaçamento, o verdadeiro *sofrimento* dionisíaco, é como uma transformação em ar, água, terra e fogo (GT/NT, §10).

Ar, água, terra e fogo! O que o filósofo da nuance busca sugerir com esses termos? Provavelmente ele está suscitando uma relação entre a ideia de um princípio vital, representado pelo corpo de Dioniso, que espalhado por toda natureza equivale simultaneamente à sua origem e realidade última, com a ideia mítica romântica da *alma mundo*.

Discorrendo sobre a relação entre o fundamento da cultura apolínea e a sabedoria do sofrer, no terceiro capítulo de *O nascimento da tragédia*, Nietzsche sugere sutilmente tanto a antecedência da sabedoria dionisíaca sobre as narrativas dos deuses olímpicos quanto a preexistência da era dos Titãs em relação à teogonia olímpica da alegria, “Para poderem viver, tiveram os gregos, levados pela mais profunda necessidade, de criar tais deuses, cujo advento devemos assim de fato nos representar, de modo que, da primitiva teogonia titânica dos terrores, se desenvolvesse, em morosas transições, a teogonia olímpica do júbilo” (*GT/NT*, §3). É a “sabedoria popular” ou “filosofia do povo”<sup>13</sup> que fundamenta a época titânica grega. Ela é ilustrada por Nietzsche pela sabedoria de Sileno<sup>14</sup>, figura lendária, companheiro de Dioniso. Segundo a lenda, o rei da Prígia, Midas, ao se deparar nos bosques com o sábio Sileno, lhe pronunciou a tão valorosa pergunta: o que existe de mais desejável para o homem? Após certa pressão, Sileno lhe responde: “O melhor de tudo é para ti inteiramente inatingível: não ter nascido, não ser, nada ser. Depois disso, porém, o melhor para ti é logo morrer” (*GT/NT*, §3). Desse modo, podemos notar que já há na obra inicial de Nietzsche uma prioridade ontológica do dionisíaco sobre o apolíneo, uma vez que este é constantemente visualizado como certa procedência originada de um fundo dionisíaco: assim como o indivíduo surge a partir do fundamento dionisíaco da vida indiferenciada (*uno-vivente*), também a cultura apolínea da época homérica se levanta a partir de um solo dionisíaco, o da fase titânica pré-homérica da terrível *sabedoria popular*.

Deixando a parte os vários sentidos relevantes que podem surgir dessa anedota e concentrando nossa pesquisa num dos aspectos que consideramos importante, defendemos a ideia de que Nietzsche teve a sagacidade de relacionar a sabedoria dionisíaca com a filosofia

<sup>13</sup> Encontramos também uma referência à ideia da sabedoria dionisíaca no escrito póstumo *A visão dionisíaca do mundo*: “A filosofia do povo é aquela que foi desvendada aos mortais pelo deus silvestre cativo: “o melhor, em primeiro lugar é morrer em breve”. É essa mesma filosofia que configura o fundo daquele mundo dos deuses. O grego conhecia os terrores e horrores da existência, mas encobria para poder viver.” (*VW/VD*, §2).

<sup>14</sup> Sileno: Semideus, servidor e educador de Dionísio. Era representado pela figura de um velho bêbado que sempre estava rodeado por sátiros e nunca deixava de estar presente nos cortejos ao deus. Proferia do alto de sua ebriedade a mais profunda filosofia e sabedoria de vida.

pré-socrática. Parece que a própria denominação “filosofia trágica”<sup>15</sup> nos permite considerar certa conexão entre a tragédia e a filosofia jônica. Arriscamos em afirmar que o autor de *O nascimento da tragédia* foi capaz de visualizar a recorrente ideia “da unidade de todo ser vivente” (*PHG/FT*, §8) nos filósofos jônicos e concatenar com a sabedoria dionisíaca subjacente à tragédia. Conjuntamente também conectou as teorias da origem do mundo a partir da diferenciação de uma proto-matéria com a lenda mítica da transformação de Dioniso em ar, água, terra e fogo. Assim como transpareceu em seu experimento de pensar certa ligação entre o termo que cunhou para expressar o pensamento de Tales “tudo é um” (*PHG/FT*, §3) e a noção utilizada para designar “a doutrina misteriosa da Tragédia: o conhecimento básico da unidade de tudo o que existe” (*GT/NT*, §10). Desse modo, concordamos com a ideia defendida por Benichmol de que:

a tese do *Uno-primordial* é o pensamento com o qual Nietzsche pretendeu ter apreendido o significado último da tragédia, e se é este mesmo significado que ele tende a ver expresso na filosofia trágica, é natural que entre esta filosofia a tese nietzschiana possam ser encontradas todas aquelas similaridades. (BARROS, 1999, p.24)

## 1.2- A figura de Heráclito e o dionisíaco na esfera Metafísica

### 1.2.1-Heráclito: o filósofo trágico por excelência

---

<sup>15</sup> Na maioria das vezes quando surge o termo “trágico” ou “filosofia trágica” as pessoas costumam associar a expressão com a figura de Nietzsche, que se mostra como possibilidade de supressão do conhecimento racional iniciado com a metafísica de Platão. No entanto, Nietzsche não é o primeiro e nem o último a refletir filosoficamente sobre essa noção: “além de Nietzsche não ser o único a ter pensado filosoficamente o trágico e a tragédia na época moderna, ele se insere perfeitamente em um movimento cultural existente na Alemanha desde o final do século XVIII.” (MACHADO, 2006, p.6). Peter Szondi, na introdução de seu *Ensaio sobre o trágico*, defende a tese de que a Aristóteles criou uma poética da tragédia, mas o nascimento de uma filosofia do trágico só acontece com Schelling, “Desde Aristóteles há uma poética da tragédia; apenas desde Schelling, uma filosofia do trágico” (SZONDI, 2004, p. 23). Em seguida, Szondi esclarece essa ideia: “Dessa poderosa zona de influência de Aristóteles, que não possui fronteiras nacionais ou temporais, sobressai como uma ilha a filosofia do trágico. Fundada por Schelling de maneira inteiramente não-programática, ele atravessa o pensamento dos períodos idealista e pós-idealista, assumindo sempre uma nova forma. Trata-se de um tema próprio da filosofia alemã, caso se possa incluir nela Kierkegaard e não levar em consideração seus discípulos, por exemplo, Unamuno. Até hoje, os conceitos de tragicidade (*Tragik*) e do trágico (*Tragisch*) continuam sendo fundamentalmente alemães.”(Ibid., p.24). Roberto Machado discorda de Szondi e aponta em Schiller essa ruptura.

Reflexões sobre a relação entre a figura de Heráclito e o experimento de pensar nietzschiano nos especialistas sobre a filosofia de Nietzsche é um tema que já foi bastante trabalhado. Ora encontramos esforços para erigir os pontos de conexão e diferença entre os dois; ora nos deparamos com interpretações que buscam aprovar ou rejeitar a leitura de Nietzsche sobre o filósofo efésio; ou ainda argumentos que tentam aproximar ou afastar as interpretações do autor de *O nascimento da tragédia* e de Hegel a respeito do pensador de Éfeso. Para além dessas teses e vislumbrando suscitar algumas ideias que pontuem alguns aspectos que possibilitem uma compreensão acurada tanto da noção dionisíaca quanto da *metafísica de artista* nietzschiana, em nosso entendimento, se faz necessário perceber que por de trás do cerne da investigação dos filósofos jônios, isto é, do problema da relação entre a unidade e a multiplicidade, se apresenta outro importantíssimo dilema, a saber, o da relação entre o ser e o devir.

A análise clássica sobre o pensador efésio nos remete a Platão. Deparamo-nos com ela em pelo menos duas obras suas. No *Crátilo*: “Heráclito afirma que tudo passa e nada permanece, e compara o que existe à corrente de um rio, para concluir que ninguém se banha duas vezes nas mesmas águas.” (PLATÃO, *Crátilo*, 402A). E no *Teeteto*: “Por isso mesmo, tinhas carradas de razão, quando disseste que o conhecimento não passa de sensação, o que vem a dar, precisamente, nisto de Homero e de Heráclito e de toda a tribo de seus acompanhantes: tudo se movimenta como um rio” (PLATÃO, *Teeteto*, 160D). De modo genérico, nos arriscamos a afirmar que ambas as ideias fundamentaram a corrente tradicional que passou a considerar a metáfora do rio como sinônimo da ideia de que tudo se move sem parar.

No entanto, como já é de se esperar do filósofo da nuance, Nietzsche se posiciona na contracorrente dessa tradição ao observar a regularidade da efetividade no próprio ritmo das transformações do vir-a-ser, como notamos em *A filosofia na era trágica dos gregos*: “Pois nesse mundo único que lhe restou – cercado e protegido por eternas leis não escritas, fluindo e

refluindo em brônzeas batidas de ritmo – não mostra, em parte nenhuma, uma permanência” (PHG/FT, §5), ao sugerir a existência de leis fluindo e refluindo, o autor de *Zaratustra*, de forma sutil, estaria nos apontando certa cadência nas transformações, o que em outras palavras significa que o eterno fluxo do vir-a-ser heracliteano não se efetiva caoticamente.

Em linhas gerais, a percepção do devir e a propensão para representação intuitiva constituem um dos pontos fundamentais da filosofia trágica. Na perspectiva nietzschiana, Heráclito foi o único pensador jônio a conseguir compreender o devir em sua profunda radicalidade. Para o filósofo de efésio não existe nada que permaneça idêntico a si, nada escapa ao fluxo do vir-a-ser, até mesmo a noção de ser: “Não vejo nada além do vir-a-ser. Não vos deixeis enganar! É vossa curta vista, e não a essência das coisas, que vos faz acreditar ver a terra firme em alguma parte no mar do vir-a-ser e do perecer” (PHG/FT, §5). Dentre as várias interpretações possíveis sobre a negação do ser no pensamento de Heráclito, pode-se apontar para possibilidade que essa negação do ser corresponde à rejeição da bipartição da realidade em mundo físico e um mundo metafísico, Heráclito “não separava mais um mundo físico de um metafísico” (PHG/FT,§5). Além disso, através de sua sagacidade, o filósofo efésio entendeu que a noção de unidade não estava ligada ao ser, mas sim ao devir, portanto, entendeu a unidade como unidade do devir e, assim, conseguiu pensá-la conectada à multiplicidade.

Acreditamos que para se iniciar uma possível compreensão sobre a relação do experimento de pensar nietzschiano e a filosofia trágica de Heráclito é relevante concentrar nossa atenção na tese da negação da bipartição do mundo. Sabemos que para o autor de *O nascimento da tragédia* a filosofia de Platão é o fundamento da metafísica clássica. Em linhas gerais essa metafísica sustenta uma concepção dualista do universo e estabelece uma oposição de valores entre duas esferas distintas da realidade ou do ser. Ela parte do pressuposto da ligação intrínseca entre racionalidade e realidade. O platonismo, isto é, a tendência socrático-

científica, com sua condição a priori do pensamento racional do mundo e com sua crença inexorável na capacidade da racionalidade lógico-conceitual de alcançar a essência última da realidade seria responsável pela construção de um modelo privilegiado na cultura ocidental que supervalorizou a lógica e o pensar conceitual: “Com Platão, inicia-se algo inteiramente novo; ou, para falar com igual propriedade, pode-se dizer que, em comparação com aquela república-dos-gênios que vai de Tales até Sócrates, desde Platão falta algo essencial aos filósofos” (PHG/FT, §2).

Escolhendo por não se aprofundar na filosofia platônica e consciente que poderão surgir contestações a essa forma rasteira de simplificar a complexa doutrina de Platão, reconhecemos a legitimidade de toda espécie de crítica que pode surgir desta situação e pontuamos que o próprio Nietzsche visualiza na tese de Platão certa importância da sensibilidade. Mas delimitando no que achamos importante, vale destacar que ao desenvolver seu intempestivo pensamento sobre a tendência socrático-científica, Nietzsche está valorizando o conhecimento intuitivo e rejeitando em certa medida o pensamento puramente lógico-conceitual, o qual segundo sua perspectiva “Em todas as suas demonstrações, eles partem do pressuposto totalmente indemonstrável, inclusive improvável, de que detemos, naquela faculdade de conceitos, o mais elevado critério decisório sobre o ser e não ser, quer dizer, sobre a realidade objetiva e seu contrário” (PHG/FT, §12). Dentro desta perspectiva, Nietzsche nos indica a possibilidade de visualizar que os conceitos são reflexos de abstrações realizadas por meio das palavras criadas pela linguagem e “As palavras são apenas símbolos das relações das coisas umas com as outras e conosco, não tocam a verdade absoluta em lugar algum” (PHG/FT, §11). Portanto, para o autor de *O nascimento da tragédia*, apenas com auxílio do conhecimento lógico-conceitual somos incapazes de visualizar aquela espécie extraordinária de sabedoria que caracteriza a filosofia trágica, “o maior de todos os conhecimentos, a saber, aquele pertinente à essência e ao núcleo das coisas” (PHG/FT, §3). Tal

conhecimento, como já pontuamos, é a unidade de todo o existente, que Nietzsche vislumbra na filosofia jônia assim como observa surgir no vitalismo romântico e na filosofia de Schopenhauer e o denomina de *Uno-primordial*.

Desse modo, ao negar essa bipartição do mundo, Heráclito surge para o experimento de pensar nietzschiano como o contraponto ideal do “platonismo”. Se por um lado podemos afirmar que a filosofia trágica oferece o modelo para a tese do *Uno-primordial*, por outro também notamos a primazia na figura de Heráclito como pensador trágico. Não por acaso Nietzsche visualizou na doutrina do filósofo efésio a efetivação de um dos objetivos de seu *Nascimento da tragédia*, a saber, o da *justificação estética da existência*. Para Heráclito uma compreensão moral do mundo era algo impossível “Diante de seu olhar de fogo, não resta nenhuma gota de injustiça” (PHG/FT, §7), o que o levou a formular para o problema da origem do devir a ideia de que “O mundo é o *jogo* de Zeus, ou, então, para falar fisicamente, do fogo consigo próprio, sendo que apenas nesse sentido o um é simultaneamente o múltiplo” (PHG/FT, §6). Heráclito “o homem estético” (PHG/FT, §7) cuja existência do universo se apresentou eternamente justificada pela perspectiva do *jogo estético*:

Um vir-a-ser e perecer, um construir e destruir, sem nenhuma prestação de contas de ordem moral, só tem neste mundo o jogo do artista e da criança. E assim como joga a criança e o artista, joga o fogo eternamente vivo, constrói em inocência – e esse jogo joga o Aion consigo mesmo. (PHG/FT, §7)

Qualquer semelhança não é mera coincidência entre o Zeus-artista de Heráclito e o *deus-artista (Künstler-Gott)* de *O nascimento da tragédia*, “um “deus”, se assim se deseja, mas decerto só um deus-artista completamente inconsiderado e amoral, que no construir como no destruir, no bom como no ruim, quer aperceber-se de seu idêntico prazer e autocracia” (TAC, §5).

### 1.2.2-Breves considerações sobre a metafísica de artista nietzschiana



Por esse caminho que percebe a semelhança entre o *Künstler-Gott* de Nietzsche e o Zeus-artista de Heráclito e “também a afirmação de que a tese do Uno vivente expressa simbolicamente a ideia heracliteana do devir como essência última da realidade, com a peculiaridade de que em Nietzsche este devir é concebido como processo orgânico-vital universal” (BARROS, 1999, p.38), acredita-se que seja possível visualizar na filosofia de Heráclito uma possibilidade, dentre as múltiplas possíveis, de vislumbrar o lugar da noção dionisíaca na *metafísica de artista* nietzschiana.

Quando pensamos na *metafísica de artista* nietzschiana somos logo levados a pensar sobre a aproximação entre arte e filosofia. No que concerne à primeira fase da filosofia do autor de *O nascimento da tragédia* sabemos que umas das preocupações presentes em seu filosofar diz respeito ao problema do ser, isto é, além de ser um filósofo em sentido pleno Nietzsche é um pensador ontológico.

No prefácio para Richard Wagner, em seu *Nascimento da tragédia*, Nietzsche destaca uma ideia fundamental sobre sua *metafísica de artista*: “a arte é a tarefa suprema e atividade propriamente metafísica desta vida” (GT/NT, p.26). Tese que fundamenta em certa medida vários textos deste período, dela pode-se inferir múltiplas interpretações. Mas vale destacar neste momento de nossa pesquisa duas afirmações presentes no trecho acima: a arte como atividade suprema desta vida e a arte como atividade propriamente metafísica. Embora essas proposições possam indicar aspectos distintos, ambas provêm de um único princípio e convergem de forma nuançada para a ideia de que o experimento de pensar nietzschiano considera o mundo sob uma perspectiva estética, como notamos na passagem:

há em Nietzsche uma radical reconceituação da estética. A doutrina tradicional do conhecimento sensível (Baumgarten), do juízo de gosto (Kant) e da manifestação intuitiva do absoluto (Hegel) converte-se em Nietzsche em uma nova filosofia primeira ou metafísica, que apreende e avalia o mundo e o homem em sua totalidade a partir de uma perspectiva artística (ZÖLLER, 2012, p.72).

Encontramos esta tese de que Nietzsche considera o mundo sob uma perspectiva estética, também no texto de Izquierdo:

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. (IZQUIERDO, 1999, p.9)

Desse modo, podemos inferir que para Nietzsche a arte fornece o campo para uma compreensão de si e do mundo. Um dos fundamentos para esse ponto de vista é encontrado por este filósofo no momento que confere à arte uma dignidade metafísica. Ao arremessar os princípios que guiavam a tradição ocidental e propor uma reestruturação radical de toda uma visão de mundo, isto é, ao sugerir o deslocamento da compreensão da realidade regida pelos signos do *Ser* e da *Razão* pelos de *Devir* e da *Vontade*, Nietzsche insinua uma conexão vital entre a sua *metafísica de artista* e a vida, com isso “a metafísica é tomada com um processo vital que Nietzsche avalia segundo o seu valor. Ele coloca a metafísica na ‘ótica da vida’” (FINK, 1988, p.15).

Concebendo sua *metafísica de artista* sob o fundamento volitivo e intrinsecamente ligada ao processo vital o autor de *O nascimento da tragédia* confere à realidade um caráter estético. Com isso sua filosofia abre-se para uma série de possibilidades interpretativas para além do registro racional, como nos mostra Iracema Macedo:

A proposta nietzschiana 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 com isso irrealista. (MACEDO, 2006, p.129)

Consciente de que para se suscitar uma filosofia para além da positividade é necessário caminhar fora dos limites fixados pelos princípios racionais da tradição, “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” (VECCHIA, 2009, p.151).

Em sua *Tentativa de autocrítica* Nietzsche chama atenção para o fato de seu primeiro livro ser “uma contradoutrina e uma contra-valorização da vida, puramente artística” (TAC, §5). Dessa sua sutil afirmação pode-se inferir vários aspectos relevantes, mas gostaríamos de desenvolver apenas dois. Um diz respeito à elaboração de uma denúncia: “depois de uma vida breve, a arte trágica desapareceu um dia bruscamente, tragicamente, do campo do saber grego através de uma morte violenta e rápida cujos marcos são Eurípedes e Sócrates” (MACHADO, 2002, p.29), o que sagazmente podemos inferir como o declínio do saber artístico e a ascensão do saber racional. O outro é a “valorização da arte – e não do conhecimento – como a atividade que dá acesso às questões fundamentais da existência” (MACHADO, 2002, p.29). Sócrates é a figura escolhida por Nietzsche para demarcar dois momentos distintos na história do conhecimento acerca do mundo que tem como modelos a filosofia trágica e a racionalista. Adepto da filosofia trágica, desde cedo Nietzsche irá direcionar uma atenção especial à Grécia pré- e protoclássica, não é o século de Péricles que está no centro de sua investigação, “mas a Grécia anterior às Guerras Persas, marcada pela colonização da Ásia Menor e do Sul da Itália, pelo advento da filosofia nas colônias jônicas e pelo desenvolvimento da tragédia ática” (ZÖLLER, 2012, p.75). Muito além de uma mera divisão, o experimento de pensar nietzschiano encontrará nos filósofos pré-socráticos uma filosofia diferente daquela ligada a figura de Platão, a saber, a filosofia trágica, e, por sua vez, estabelecerá assim sua *metafísica de artista*.

### 1.2.3-*Destruir / construir: um equilíbrio entre apolíneo e o dionisíaco*

Quando pontuamos sobre a possibilidade de uma relação entre o *Uno-primordial* nietzschiano e o devir dos filósofos jônicos demonstramos suas prováveis afinidades por meio da existência de dois movimentos contrários: o movimento de geração dos seres individuais através da unidade primordial e o movimento de dissolução desses mesmos entes no seio daquela unidade. Agora temos a oportunidade de ampliar essa relação dando uma atenção adequada para questão da dualidade do devir. Por meio daquela analogia entre a noção do Zeus-artista heracliteano e a concepção nietzschiana do *Uno-primordial* como *deus-artista* é possível chegar aos termos *construir* e *destruir* no pensamento nietzschiano. Dentre os múltiplos caminhos no experimento de pensar nietzschiano, optamos por interpretar o termo *construir* como o movimento plástico responsável pela geração de todas as formas singulares nas quais a vida se manifesta e a noção *destruir* como o movimento pelo qual o *Uno-primordial* realiza a dissolução de toda individualidade particular:

O que Nietzsche designa como *construir* é o movimento plástico e formador pelo qual o *Uno-primordial* se alivia de seus tormentos e contradições internos, dando geração a todas as formas particulares nas quais a vida se manifesta. Já o *destruir* será o movimento pelo qual o *Uno-primordial* continuamente dissolve e nega toda individualidade particular. (BARROS, 1999, p.41)

Freidrich Kaulbach, por sua vez, compreende essa tensão entre os movimentos *destruir* e *construir* como uma espécie de contradição interna do *Uno-primordial*, “à tensão entre a máxima unidade e a máxima multiplicidade, entre o todo e as partes a ele resistentes, entre o absoluto e as individualidades que reivindicam autonomia, sendo que sua vitalidade se manifesta exatamente no domínio que exerce sobre esta tensão” (KAULBACH, apud BARROS, 1999, p.42).

Outro aspecto importante levantado por Kaulbach diz respeito à possibilidade de concebermos os movimentos plástico e dissolvente como sinônimos dos impulsos apolíneos e dionisíaco:

[Esses] motivos heterogêneos do concentrador e plasmador individualizar e delimitar, de um lado, e do ultrapassar todas as fronteiras, da infinita distensão e superação de todas as diferenças, do outro, devem ser também reconhecidos no famoso par de princípios nietzschiano do apolíneo e do dionisíaco. (KAULBACH, apud BARROS, 1999, p.42)

Desse modo, quando Kaulbach insinua o *domínio* que o *Uno-primordial* exerce sobre aquela *tensão*, ele está nos abrindo uma nova perspectiva em relação aos movimentos apolíneo e dionisíaco por meio da noção de equilíbrio, isto é, ele está nos indicando à possibilidade de compreender que o *Uno-primordial* manifesta sua vitalidade através do equilíbrio entre os movimentos apolíneo e dionisíaco. Dessa forma, o equilíbrio entre os movimentos apolíneo e dionisíaco através do *Uno-primordial* é a condição na qual e por qual a vida se manifesta em sua plenitude máxima. Por conseguinte, o desequilíbrio entre os dois impulsos representa o enfraquecimento do processo vital como todo.

Isso indica que o aumento excessivo de qualquer um dos impulsos revela a negação do *Uno-primordial*. No caso do movimento dionisíaco exacerbado, as formas particulares nas quais a vida se apresenta são suprimidas. Já na situação do movimento apolíneo essa intensificação provoca uma segregação crescente entre os indivíduos resultando no esgotamento da vida como unidade orgânica de todos os viventes. Nietzsche nos indica sutilmente esse acontecimento:

o *principium individuationis* surge como um estado persistente de fraqueza da Vontade. Quanto mais a Vontade está degradada, tanto mais tudo se despedaça em indivíduos isolados, tanto mais egoísta e arbitrário é desenvolvido o indivíduo, tanto mais fraco é o organismo ao qual ele serve. (*DW/VD*, §1)

Destarte, por meio do equilíbrio entre os impulsos apolíneo e dionisíaco temos a possibilidade de vislumbrar neles os movimentos de atomização da vida e de restabelecimento da unidade. Mas, ainda é possível encontrarmos alguns outros casos em que o equilíbrio entre os movimentos apolíneos e dionisíacos se apresentam como necessário. Como ponto de partida para uma reflexão sobre estes casos é viável recorrer à caracterização da tensão entre o movimento de *destruir* e de *construir* indicada por Kaulbach como a que se instaura: “entre plasmação e dissolução, geração e aniquilamento, moldagem e destruição na dança do vir-a-ser, entre conformação finita, delimitação, concentração, e dissolução do formador, entre enrijecimento e fluidificação” (KAULBACH, apud BARROS, 1999, p.41).

Um destes casos em que o equilíbrio entre ambos os movimentos se apresenta como relevante pode ser concebido por nós quando ao invés de delimitarmos nossa reflexão nos termos unidade e multiplicidade utilizamos as noções determinação e indeterminação. Temos muito a ganhar quando procuramos entender que assim como o *Uno-primordial* é a unidade que se manifesta na multiplicidade, ele também pode ser interpretado como o indeterminado que se expressa no determinado. Vale lembrar que está indeterminação não é sinônimo de absoluta falta de determinação, longe disso, o ser primordial é o cerne de onde emanam todas as determinações particulares possíveis, o núcleo repleto de: “intocáveis formas de existência a comprimir-se e a empurrar-se para entrar na vida dada a exuberante fecundidade da vontade de mundo.” (GT/NT, §17). É exatamente esta possibilidade de todas as determinações particulares no âmago do indeterminado que equivale a fonte do eterno fluxo dos seres individuais. O ser primordial jamais poderá ser determinado, pois está constantemente gerando e dissolvendo a particularidade.

Outro aspecto sobre a importância do equilíbrio entre os movimentos apolíneo e dionisíaco é indicado por Kaulbach quando designa o conflito entre ambos como oposição “entre o enrijecimento e fluidificação”. Já indicamos a semelhança entre o *Uno-primordial* e a

ideia de *devir*: respeitando as particularidades, podemos considerar ambos tanto como o movimento de geração dos entes individuais quanto como o movimento de dissolução desses mesmos entes. Tomando o termo *enrijecimento* como uma conotação do movimento apolíneo nos é viável conceber que as ideias de *plasmação*, *modalagem*, *conformação finita*, *delimitação e concentração* nos indicam à ação de contorno fixo e definido que a matéria sofre para de particularizar. Por outro lado, encarando a noção de *fluidificação* como metáfora do movimento dionisíaco, se torna possível entender este fluxo como um movimento de fusão no qual a vida resiste ao enrijecimento e readquire paulatinamente sua fluidez original.

Dessa maneira, o *Uno-primordial* por meio dos movimentos de individuação e de dissolução da individualidade oscila entre unidade e multiplicidade, entre a indeterminação e determinação, entre o enrijecimento e a fluidez:

A mesma vida que exige a individuação, como única forma pela qual pode se manifestar, também exige o movimento contrário, como condição para seu pleno desenvolvimento. Este desenvolvimento não pode ser resultado de uma intensificação arbitrária e unilateral de qualquer dos dois impulsos, mas implica que cada intensificação particular de um deles seja compensada com uma simétrica intensificação de seu oposto. (BARROS, 1999, p. 48)

Desse modo, é este equilíbrio entre o movimento apolíneo e o dionisíaco que nos possibilita entender a relação entre ambos como manifestações contraditórias do mesmo *uno vivente*, isto é, ao invés de compreendermos como dois movimentos simplesmente opostos e diferentes, a ideia de paridade amplia nossa perspectiva possibilitando assim uma interpretação entre os dois impulsos como diferentes aspectos do mesmo vir-a-ser universal.

Analisaremos agora, a partir da ideia de que há uma relação de equilíbrio entre o dionisíaco e o apolíneo, rearranjos teóricos cruciais sobre a noção do dionisíaco no pensamento filosófico nietzschiano. Começaremos pontuando alguns aspectos relevantes na representação de Nietzsche sobre sua concepção do dionisíaco em seu primeiro livro. Em seguida, indicaremos um provável rearranjo conceitual acerca do dionisíaco.

## Capítulo II

### As máscaras de Dioniso

Visando suscitar algumas reflexões sobre a noção dionisíaca nietzschiana, iremos abordar alguns aspectos do que didaticamente convencionou-se chamar de primeira fase do pensamento de Nietzsche e que coincidirá, em boa parte, com o momento de docência na Universidade de Basileia, como catedrático de filologia clássica<sup>16</sup>. Atento para especificidade do questionamento deste filósofo, analisaremos *O Nascimento da tragédia* numa perspectiva que indique a possibilidade de incluir seu primeiro livro no avanço do projeto de uma “fisiologia da arte”, bem como, dentro do percurso para “transvaloração de todos os valores”. Seguindo esta perspectiva, acreditamos ser relevante para o aprimoramento de nossa pesquisa analisar a noção do dionisíaco na fase juvenil do experimento de pensar nietzschiano, pois partimos da ideia de que somente através de uma investigação sobre o sentido original do conceito podemos vislumbrar o lugar que o dionisíaco assume na obra nietzschiana.

Outro aspecto que achamos ser relevante para nossa investigação é tentar compreender o movimento nietzschiano de reinterpretação dos argumentos contidos em seu livro de estreia por meio da *Tentativa de autocrítica* (TAC nas citações e nas notas), sua autobiografia *Ecce Homo: como alguém se torna o que é*, em especial o capítulo denominado de *O nascimento*

---

<sup>16</sup> Desse momento temos as publicações: *O Nascimento da Tragédia a Partir do Espírito da Música* (1872), *Primeira Consideração Extemporânea: David Strauss, o Devoto e o Escritor* (1873), *Da Utilidade e Desvantagem da História Para a Vida* (1874), *Schopenhauer como Educador* (1874) e *Richard Wagner em Bayreuth* (1876). Além desses, vale destacar também alguns textos que permaneceram inéditos durante sua vida, ou tiveram uma circulação restrita, são eles: *O Drama Musical Grego, Sócrates e a Tragédia*, *A Cosmovisão Dionisíaca*, *O Nascimento do Pensamento Trágico* (todos de 1870); *Sócrates e a Tragédia Grega* (1871); *Sobre o Futuro de Nossas Instituições de Ensino* (1872); *A Filosofia na Época Trágica dos Gregos* (1873); e, por fim, *Sobre Verdade e Mentira no Sentido Extramoral* (1873).



da tragédia e através de seus fragmentos póstumos do período de 1887 a 1889<sup>17</sup>, mais precisamente os chamados de “Contra movimento Arte”, destinados ao seu primeiro livro *O Nascimento da tragédia*. Vale destacar que não corroboramos com a tese de Heidegger que sustenta a ideia de que “a verdadeira filosofia de Nietzsche” encontra-se nos fragmentos póstumos, apenas acreditamos ser importante para nossa análise estabelecer certa relação entre o *Nascimento da tragédia* e os fragmentos póstumos. Arriscamos em acreditar que seja provável que Heidegger sustentasse essa ideia devido à primazia dada ao problema do niilismo como noção norteadora da última filosofia de Nietzsche<sup>18</sup>, uma questão que se encontra, principalmente, nos póstumos.

O niilismo é história. No sentido nietzschiano, ele constitui a essência da história ocidental porque co-determina o aparato normativo das posições metafísicas fundamentais e de suas relações. As posições metafísicas fundamentais, porém, são o solo e o âmbito daquilo que conhecemos como história do mundo, em particular como história ocidental. [...] Tudo precisa apontar inicialmente para o reconhecimento do niilismo como aparato normativo da história. Se quisermos conceber essa história como “decadência”, calculando a partir da desvalorização dos valores supremos, então o niilismo não é a causa da decadência, mas sua *lógica interna*. (HEIDEGGER, 1961/2007, p.67).

## 2.1- A representação dionisíaca e a arte trágica

### 2.1.1-A manifestação dionisíaca

---

<sup>17</sup> Em oito de janeiro de 1889, preocupado com a saúde de seu amigo, Franz Overbeck chega a Turim querendo ajudar seu parceiro, mas infelizmente se depara com Nietzsche tomado pelo delírio, “rodeado de um amontoado de papéis” (Para um aprofundamento, cf. a belíssima introdução de Andrés Sánchez Pascual in: Nietzsche, Friedrich. *El Anticristo: Maldición sobre el cristianismo*. Introducción y notas de Andrés Sánchez Pascual. Madrid: Alianza Editorial, 2003, p. 7-25.), segundo o testemunho do próprio professor da Universidade de Basiléia (cf. OVERBECK, Franz. *Souvenirs sur Friedrich Nietzsche*. Traduit par Jeanne Champeaux. Paris: Éditions Allia, 2000, p.25-30). Em meio a vários cadernos de anotações e folhas espalhadas, Overbeck encontrou, os manuscritos intitulados: O Anticristo, Ecce Homo, Crepúsculo dos Ídolos e Ditirambos de Dioniso, levando-os consigo para Basiléia. Portanto, graças a esse gesto inefável do companheiro fiel de Nietzsche, foi possível a transmissão para a posteridade do cumprimento da última filosofia daquele que se autodeterminava discípulo do filósofo Dioniso: “Ao salvar esse livro [O Anticristo], Overbeck salvou a expressão mais clara, mais enérgica, mais contundente – a chave, junto com os *Ditirambo de Dioniso* – da última intenção de Nietzsche” (PASCUAL, loc. cit., p.7).

<sup>18</sup> Cf. a respeito, CHAVES, Ernani. *Êxtase e jogo estético: a propósito de O Nascimento da tragédia*. **Perspectiva Filosófica**, v. I, n.37, jan./jul.2012.

Ter visualizado o impulso dionisíaco ao lado do apolíneo na arte grega possibilitou Nietzsche pensar a arte não apenas como atividade humana, mas como algo que se encontra na dimensão da natureza. Notamos isso no começo de *O nascimento da tragédia* quando nos deparamos com a ideia 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” (*GT/NT*, §1)<sup>19</sup>.

Ao apanhar a noção de Apolo e de Dioniso na cultura grega, o autor de *O nascimento da tragédia* reinterpreta de forma particular a relação entre ambas às divindades, isto é, ele considera essa conexão como uma espécie de antagonismo e não a uma contradição a ser superada. É por meio desse antagonismo que somos capazes de vislumbrar uma relação intensa e constante entre a arte apolínea da criação de imagens e a arte dionisíaca da música<sup>20</sup>. Seja como forças que surgem da natureza ou como divindades da arte, sejam como representantes de dois mundos artísticos (artes plásticas e arte da música) ou ainda como inerentes a manifestações de ordem psicológicas, são sempre enquanto termos que se opõe que os considera. É nesse sentido que devemos compreender o nascimento da tragédia grega na perspectiva nietzschiana, pois ela é “tanto a obra de arte dionisíaca quanto a apolínea” (*GT/NT*, §1).

No entanto, se em um primeiro momento esse antagonismo entre os impulsos apolíneo e dionisíaco aparece sob a perspectiva do conflito, em outro essa luta não é a derradeira palavra deste filósofo, discorrendo sobre a correlação entre as duas forças da natureza ele

<sup>19</sup> Cf. também *A visão dionisíaca do mundo*: “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.” (*DW/VD*, §1).

<sup>20</sup> É relevante pontuar sobre a possível hipótese de que o contato com as ideias de Bachofen ajudou o jovem Nietzsche a pensar a relação entre Dioniso e Apolo como termos antitéticos, “Existe uma que prova que Nietzsche retirara da biblioteca um tratado de Bachofen, *Simbolismo dos Túmulos (Die Grabessymbolik)*, de 1859, sobre os monumentos aos mortos na Grécia, quando escrevia suas três conferências que antecederam a *O nascimento da tragédia*. Além disso, nessa mesma época, 1871, Nietzsche frequenta assiduamente a casa do velho jurista estudioso da antiguidade grega que escrevera, além disso, um livro sobre *O matriarcado (Das Mutterrecht)*, de 1861” (DIAS, 2003, 177).

destaca também as “periódicas reconciliações” (GT/NT, §1). Desse modo, nos arriscamos em defender a tese de que uma das finalidades do *Nascimento da tragédia* é apontar como, depois de um intenso e longo combate, esses dois impulsos por meio de uma “misteriosa união conjugal” (GT/NT, §4), geraram a arte trágica.

Se por um lado, por meio de uma leitura descuidada sobre *O nascimento da tragédia* podemos ser muitas vezes levados a acreditar que para o experimento de pensar nietzschiano existe uma irreduzível oposição e antagonismo entre o apolíneo e o dionisíaco, por outro, através de uma acurada análise nos é possível visualizar já na obra inicial de Nietzsche uma prioridade ontológica do dionisíaco sobre o apolíneo. O autor de *O nascimento da tragédia* nos aponta essa provável hipótese quando vislumbra o apolíneo como emanção originada de um fundo dionisíaco: a excitação musical se *descarrega* em imagens (origem do drama trágico), assim como o indivíduo surge a partir do fundamento dionisíaco da vida indiferenciada (o *uno vivente*) e igualmente como a cultura apolínea da época homérica se ergue de um solo dionisíaco, equivalente ao período titânico pré-homérico da horrível sabedoria popular: “Do sorriso desse Dionísio surgiram os deuses olímpicos” (GT/NT, §10).

Dialogando com sua primeira obra, Nietzsche na §2 de sua autocrítica indica que temos como pano de fundo de *O nascimento da tragédia* uma metafísica de artista por meio da qual foi problematizado o estatuto da ciência pela ótica da arte: “um livro talvez para artistas dotados também de capacidades analíticas e retrospectivas [...] cheio de inovações psicológicas e de segredos de artistas, com uma metafísica de artista no plano de fundo” (TAC, §2). Podemos dizer que essa metafísica de artista foi desenvolvida a esteira do pensamento de Schopenhauer e Wagner. Por um lado se apropriando de alguns aspectos da metafísica da Vontade de Schopenhauer (1788-1860), que em linhas gerais, sustentava a ideia de que o universo era uma expressão de um impulso cego, chamado Vontade, que sempre ávido, estava constantemente em busca de satisfação e, por outro, se inspirando profundamente em Richard

Wagner (1813-1883), que influenciado pela filosofia de Schopenhauer, concebia a música como sendo a forma por excelência da representação da força criadora do universo. Notamos isso no trecho da obra de Wagner chamado *Beethoven*, escrito para comemoração do centenário do nascimento do compositor:

A música que, a partir de sua linguagem, dá vida ao conceito mais geral e em si obscuro de sentimento, em todas as modulações imagináveis e com maior clareza e precisão, só pode ser julgada, em si e para si, segundo a categoria do sublime, pois, ao se apoderar de nós, desperta o supremo êxtase da consciência do ilimitado (WAGNER, 1870/2010, p.33).

É muito provável que ao mergulhar na filosofia schopenhaueriana, o jovem Nietzsche tenha encontrado noções relevantes para o desenvolvimento de sua concepção do *Uno-primordial* como sendo o fundamento do mundo. Por conseguinte, expandindo essa ideia de maneira singular, é aceitável que o experimento de pensar nietzschiano tenha tomado os impulsos dionisíaco e apolíneo como uma dupla fonte pela qual o *Uno-primordial* se efetiva no mundo da aparência. Desse modo, achamos possível indicar que a metafísica de artista nietzschiana decorre da dinâmica dos dois impulsos com esse cerne último das coisas que padece de dor e de contradição.

Ao contrário da tradicional tendência alemã inaugurada por Winckelmann<sup>21</sup>, Nietzsche através de sua visão singular da cultura grega indica que a gênese e o desenvolvimento da arte

---

<sup>21</sup> Johan Joachin Winckelmann foi um dos pioneiros entre os alemães a investigar a cultura grega, “ele soube emprestar aos gregos e ao que considerava ser a Grécia clássica uma importância bem definida, situando-os, sobretudo, em tal perspectiva que os antigos passaram a ter uma nova modalidade de presença na cultura do Ocidente.” (BORNHEIM, 1975/1993, p.8). Para Winckelmann: “O bom gosto, que mais e mais se expande no mundo, começou a se formar, em primeiro lugar, sob o céu grego.” (WINCKELMANN, 1755/1993, p.39). Ao concentrar sua atenção no mundo helênico, dando ênfase na escultura, Winckelmann elaborou sua ideia acerca do ideal de beleza: “o caráter geral, que antes tudo distingue as obras gregas, é uma nobre simplicidade e uma grandeza serena tanto na atitude como na expressão. Assim como as profundezas do mar permanecem sempre calmas, por mais furiosa que esteja a superfície, da mesma forma a expressão nas figuras dos gregos mostra, mesmo nas maiores paixões, uma alma magnânima e ponderada.” (WINCKELMANN, 1775/1993, p.53). Winckelmann é considerado o criador da moderna história da arte por ter sido o primeiro a assumir uma nova postura diante do fenômeno artístico: “ele faz a análise da obra de arte independente da biografia do artista, e uma análise que tende a recriar no crítico as condições estéticas da criação da obra de arte; o historiador passa a ser uma espécie de artista em segundo grau.” (BORNHEIM, 1975/1993, p.31). Winckelmann foi um divisor de

se dão a partir da duplicidade de dois impulsos artísticos da natureza: o apolíneo e o dionisíaco. Desse modo, o experimento de pensar nietzschiano ao reinterpretar a arte grega através de uma perspectiva singular<sup>22</sup>, acrescenta à pulsão apolínea da beleza a figura do deus da desmedida, Dioniso<sup>23</sup>.

Provavelmente o jovem Nietzsche se inspirou, em parte, nas ideias de Jacob Burckhardt, seu amigo na Basileia, para elaborar sua concepção sobre Dioniso como sendo um deus semigrego: “Uma das personificações do deus em paixão adquiriu no extremo

---

águas no que diz respeito à maneira moderna de pensar os gregos, ele postulou o estilo dos escultores gregos clássicos como modelo do projeto de regeneração da arte de seu tempo. Em sua primeira obra, *Reflexões sobre a imitação da arte grega na pintura e na escultura*, de 1775, Winckelmann valoriza a beleza grega tanto na perspectiva da natureza quanto da arte. Para Winckelmann a natureza grega é a mais bela: “Os conhecedores e imitadores das obras gregas encontram em suas obras-primas não somente a mais bela natureza, mas mais ainda que a natureza; certas belezas ideias dessas que, como nos ensina um antigo exegeta de Platão, são produzidas por imagens que somente a inteligência desenha.” (WINCKELMANN, 1775/1993, p. 40). Qual beleza é essa que encontramos na natureza grega senão a dos corpos dos jovens gregos: “O mais belo corpo entre nós assemelhar-se-ia, talvez, tão pouco ao mais belo corpo grego, quando Ificlés se parecia com Hércules, seu irmão. A influência de um céu sereno e puro se fazia sentir nos gregos desde a mais tenra idade, mas os exercícios físicos, praticados em boa hora, davam forma nobre à sua estrutura corporal.” (WINCKELMANN, 1775/199, p.40). Mas a valorização da Grécia proposta por Winckelmann diz respeito, sobretudo à arte. Era nessa bela natureza dos corpos que os artistas se inspiravam: “A escola dos artistas eram os ginásios onde os jovens, protegidos do pudor público, realizavam seus exercícios corporais inteiramente despidos.” (Ibid., p.43), mas, para além desse aspecto, vale ressaltar que essa bela natureza grega possibilitou paulatinamente os artistas helênicos deste período a representarem uma natureza idealizada, mais bela que a realidade, uma beleza ideal concebida pelo pensamento: “Essas numerosas oportunidades de observar a natureza fizeram com que os artistas gregos fossem mais longe ainda: começaram a conceber, a propósito das belezas particulares das partes isoladas dos corpos, bem como das proporções dos corpos no seu conjunto, certas noções gerias que deviam se elevar acima da própria natureza; uma natureza espiritual concebida somente pela inteligência constitui seu modelo ideal.” (Ibid., 45). Desse modo, em linhas gerais, Winckelmann marcou decisivamente sua época como esteta e historiador da arte, ele foi: “o primeiro a dar ao classicismo alemão seu ideal estético, ao defender, em 1755 nas Reflexões, não só a superioridade da arte grega sobre a arte de todos os tempos, inclusive a romana, mais também a necessidade de imitá-la, duas ideias de grande futuro no que diz respeito à relação da Alemanha com a Antiguidade. Ele foi, assim, o primeiro de uma série de intelectuais e artistas alemães dominados pela “nostalgia da Grécia”, isto é, em primeiro lugar, guiados pela concepção dos antigos como fundamentalmente os gregos – e não mais os romanos, como para os italianos renascentistas e os franceses clássicos – e, em segundo lugar, convencidos da importância dos gregos antigos para a constituição da própria Alemanha.” (MACHADO, 2006, p.13-14). Todavia, “Essa visão da Grécia que privilegia a beleza, foi redimensionada por Nietzsche. Para ele, ela aplica-se às artes plásticas, mas não à tragédia ática.” (DIAS, 1994, p.36).

<sup>22</sup> Ao refletir acerca da arte grega, mais precisamente na tragédia ática, Nietzsche buscou visualizar o verdadeiro significado dela para o grego, e não somente estudar o gênero através da erudição filológica. A esteira dessa ideia, concordamos com M. S. Silk & J. P. Stern, quando sustentam a ideia de que para se construir um entendimento amplo e profundo da teoria nietzschiana sobre a origem da tragédia, é precípuo estar atento aos problemas psicológicos, estéticos e metafísicos suscitado pelo filósofo. Cf. Silk, M. S. & Stern, J. P. Nietzsche on tragedy. Cambridge: Cambridge University Press, 1981, p.150.

<sup>23</sup> Encontramos em Heidegger a hipótese de que Jacob Burckhardt já havia desenvolvido a tese que sustenta o antagonismo entre o apolíneo e o dionisíaco: “Nietzsche pode requisitar para si ter sido o primeiro a expor publicamente e a elaborar propriamente a oposição designada por ele com os nomes “apolíneo” e “dionisíaco” na existência dos gregos. Não obstante, diversos indícios nos levam a supor que Jacob Burckhardt já estava no rastro dessa oposição em suas preleções em Basileia e assistidas em parte por Nietzsche.” (HEIDEGGER, 2010, p.95).

oriental da Ásia menor, entre os frígios como também entre os trácios, um ritmo selvagem e embriagador e em repetidas invasões conseguiu reimplantar na Grécia o culto de Dioniso” (BURCKHARDT, 1953, p.112-113). Em *Crepúsculo dos ídolos*, Nietzsche nos indica a possibilidade dessa sutil relação:

Fui o primeiro que levou a sério, para a compreensão do velho, ainda rico e até transbordante instinto helênico, esse maravilhoso fenômeno que leva o nome de Dionísio: ele é explicável apenas por um excesso de força. Quem se ocupa dos gregos, como Jacob Burckhardt, da Basiléia, o mais profundo conhecedor atual de sua cultura, soube de imediato que isso era uma realização: Burckhardt acrescentou à sua *Cultura dos gregos* uma seção específica sobre o fenômeno. (*GD/CI*, O que devo aos antigos, §4).

Vale lembrar que também encontramos em Hölderlin essa caracterização de Dioniso como deus estrangeiro, conforme indica Habermas:

Com Semele, uma mulher mortal, Zeus gerou Dioniso, que, perseguido com cólera divina por Hera, esposa de Zeus, foi, finalmente, levado a loucura. Desde então, Dioniso vagueia com um bando de sátiros e bacantes pelo Norte da África e Ásia Menor, um “deus forasteiro”, como diz Hölderlin, precipitando o Ocidente na “noite dos deuses” e deixando para trás somente o dom do êxtase. (HABERMAS, 2002, p.132-133)

No entanto, independente da discussão<sup>24</sup> sobre a origem estrangeira de Dioniso, o interessante é perceber que para o experimento de pensar juvenil nietzschiano o culto místico a Dioniso, um “estrangeiro terrível” (*DW/VD*, §2), indica a possibilidade de uma experiência de reconciliação entre o indivíduo e a natureza, um sentimento místico de unidade: “Sob a magia do dionisíaco tornar 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

---

<sup>24</sup> A ideia de Dioniso como um deus estrangeiro que penetrou na cultura helênica é quase que unânime entre os pensadores do século XIX, Nietzsche, por exemplo, pontua: “Essa fonte originou-se da Ásia: mas deveria tornar-se na Grécia um rio” (*DW/VD*, §2). Todavia, hoje essa tese é contestada por alguns intelectuais, por exemplo, Marcel Detienne, em seu *Dioniso a céu aberto*, defende a ideia da origem grega de Dioniso, embora ele se apresente como “o Estrangeiro portador de estranheza”, “o Estrangeiro do interior”. (DETIENNE, 1988, p.21, 26, 37).

perdido, o homem.” (*GT/NT*, §1). A experiência dionisíaca é apontada por Nietzsche como possibilidade de se conciliar ao *Uno-primordial*:

O carro de Dionísio está coberto de flores e grinaldas: sob o seu jugo avançam o tigre e a pantera. Se se transmuta em pintura o jubiloso hino beethoveniano à “Alegria” e se não se refreia a força de imaginação, quando milhões de seres frementes se espojam no pó, então é possível acercar-se do dionisíaco. Agora o escravo é homem livre, agora se rompem todas as rígidas e hostis delimitações que a necessidade, a arbitrariedade ou a “moda impudente” estabeleceram entre os homens. Agora, graças ao evangelho da harmonia universal, cada qual se sente não só unificado, conciliado, fundido com seu próximo, mas um só, como se o véu de Maia 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 a falar, e está a ponto de, dançando, sair voando pelos ares. (*GT/NT*, §1)

Apesar do posicionamento crítico de Nietzsche acerca da tendência socrática de Eurípedes, pois, “Também Eurípedes foi, em certo sentido, apenas máscara: a divindade, que falava por sua boca, não era Dionísio, tampouco Apolo, porém um demônio de recentíssimo nascimento, chamado Sócrates.” (*GT/NT*, §12), encontramos essa representação do fenômeno dionisíaco como reconciliação do homem com a natureza em *As bacantes*, obra do período final da produção de Eurípides:

Feliz é o mortal que, consciente da divindade de nossos mistérios, santificando sempre sua vida, sente que tem a alma de um devoto, e na montanha, entregue às bacanais, celebra, depois de purificado como se fosse um santo, a sacra orgia da Grande Mãe Cibele, e enquanto o tirso se enfeita com o diadema de hera para servir apenas a Dioniso! [...] Griteiros todas Evoé! O chão regurgita de leite e regurgita de vinho embriagador e, mais ainda, satura-se do néctar das abelhas! Desse chão impregnado também sobe, como um vapor, o raro incenso sírio. E Baco, erguendo a tocha flamejante feita de pinho e amarrada ao tirso, corre e se agita e traz de volta aos coros inúmeras devotas desgarradas. (EURÍPEDES, *As bacantes*, 106-115, 186-198).

Destarte, é possível acreditar na tese de que o pensamento juvenil nietzschiano ao caracterizar o culto dionisíaco sofreu certa inspiração nas *Bacantes*: “A contrapartida de tudo isto se oferece na imagem da celebração dionisíaca grega que Eurípedes esboça em as

Bacantes: dessa imagem flui o mesmo encanto, a mesma musical embriaguez de transfiguração” (*DWVD*, §1).

Para além da questão da influência das *Bacantes* na construção da noção dionisíaca nietzschiana é relevante destacar que na reconciliação do homem com a natureza, no júbilo místico, as delimitações da individuação são suprimidas: “sob o grito de júbilo místico de Dionísio, é rompido o feitiço da individuação e fica franqueado o caminho para as Mães do Ser, para o cerne mais íntimo das coisas.” (*GT/NT*, §16).

### 2.1.2-O êxtase dionisíaco

Outro aspecto importante na representação dionisíaca nietzschiana diz respeito à negação dos preceitos apolíneos da medida e da consciência de si. Quando o culto dionisíaco penetrou na Grécia, ele “irrompeu o tom extático do festejo dionisíaco em sonâncias mágicas cada vez mais fascinantes, como nestas todo o *desmesurado* da natureza em prazer, dor e conhecimento.” (*GT/NT*, §4). O desmesurado se apresenta como verdade perante a beleza da medida, o culto dionisíaco, ao contrário da serenidade e calma apolínea, se revela marcado pelo entusiasmo, pelo frenesi sexual, pelo êxtase<sup>25</sup>.

Em *A visão dionisíaca do mundo*, Nietzsche além de definir o dionisíaco pelo “êxtase” (*DWVD*, §1) e como uma espécie de “som extático” (*DWVD*, §2), acrescenta também a noção de jogo para sua interpretação peculiar da tragédia ática. A tragédia encarada como um jogo entre o “arrebamento do estado dionisíaco, com a sua aniquilação das barreiras e limites habituais da existência” (*DWVD*, §3) e a representação do “apolíneo otimista” (*DWVD*, §3), que atuam como forças naturais e resultam num jogo estético com o êxtase, com a embriaguez. Nesse jogo a tragédia grega se revela “uma obra de arte que imita a embriaguez, que joga com

---

<sup>25</sup> Bachofen já havia realizado uma interpretação das festas dionisíacas como ‘festas de libertação’ em seu *Versuch über die Gräbersymbolik der Alten* (1859), que Nietzsche pegou emprestado da biblioteca da universidade de Basileia em junho de 1871.



a embriaguez” (*DW/VD*, §3), produzindo “um mundo intermediário entre beleza e verdade” (*DW/VD*, §3), um mundo que, através do “sublime” sujeita o horrível as determinações da arte e por meio do “ridículo”, torna viável a descarga artística da negação do absurdo:

[...]a arte; só ela tem o poder de transformar aqueles pensamentos enojados sobre o horror e o absurdo da existência em representações com as quais é possível viver: são elas o sublime, enquanto domesticação artística do horrível, e o cômico, enquanto descarga artística da náusea do absurdo. (*GT/NT*, §7)

Ao indicar sua compreensão acerca da tragédia ática como uma espécie de imitação da embriaguez, nos parece que o experimento de pensar juvenil nietzschiano está ampliando e aprofundando a noção de *mimese* desenvolvida por Aristóteles em sua *Poética*. Considerando que, “para os filósofos gregos, a Poesia, a Pintura, a Escultura, e até mesmo a Música, são artes miméticas, que têm por essência comum a *imitação*.” (NUNES, 2009, p.37), ou ainda, que particularmente para Aristóteles, “é a *imitação (mimese)* da realidade natural e humana, a essência comum das artes” (NUNES, 2009, p.21), podemos apontar certa distinção no que diz respeito à maneira como ambos tratam a noção de imitação: se para Aristóteles a tragédia é, em linhas gerais, a arte mimética por excelência, a arte que imita as ações, para Nietzsche a *mimese* se caracteriza pela imitação do êxtase, pela imitação da embriaguez.

Essa questão da tragédia encarada como jogo estético entre o impulso arrebatador dionisíaco e o movimento apolíneo otimista, assim como o entendimento da obra de arte como uma espécie de imitação do êxtase encontram-se também desenvolvidas em *O nascimento da tragédia* sob a forma de considerações acerca dos dois impulsos naturais que fundamentam às expressões artísticas, o apolíneo e o dionisíaco. Aqui nos deparamos com a distinção nietzschiana entre o registro do sonho, inerente ao apolíneo e o do êxtase, intrínseco do dionisíaco: “Para nos aproximarmos mais desses dois impulsos, pensemo-los primeiro como os universos artísticos, separados entre si, do sonho e da embriaguez” (*GT/NT*, §1). Na

esteira da consideração schopenhaueriana sobre a tragédia, Nietzsche visualiza no “princípio de individuação” um dos pontos centrais para essa diferenciação: “poder-se-ia inclusive caracterizar Apolo com a esplêndida imagem divina do *principium individuationis*, a partir de cujos gestos e olhares nos falam todo prazer e toda a sabedoria da “aparência”, justamente com sua beleza” (GT/NT, §1). Por outro lado, no caso do êxtase, essência do impulso dionisíaco, ocorre à ruptura do “princípio de individuação” libertando o indivíduo dos limites da realidade cotidiana, abrindo-lhe outra possibilidade de realidade, uma realidade que manifesta o “fundo mais íntimo do homem, sim, da natureza” (GT/NT, §1).

Se essa relação intensa entre o apolíneo e o dionisíaco é considerada por Nietzsche “como poderes artísticos que, *sem a mediação do artista humano*, irrompem da própria natureza” (GT/NT, §2), então todo artista é um imitador: “Em face desses estados artísticos imediatos da natureza, todo artista é um “imitador”, e isso quer como artista onírico apolíneo, quer como artista extático dionisíaco, ou enfim – como por exemplo na tragédia grega – enquanto artista ao mesmo tempo onírico e extático.” (GT/NT, §2). Aqui, mais uma vez, podemos notar sutilmente o posicionamento crítico nietzschiano acerca da *Poética* de Aristóteles. Se por um lado para Aristóteles, de forma genérica, a noção de *verossimilhança* é o cerne da tendência natural do homem para imitar<sup>26</sup>, por outro, Nietzsche parece ampliar essa noção acerca da imitação:

---

<sup>26</sup> A questão da *mimese* para os filósofos gregos não se apresentava com uma significação única. De forma genérica, podemos dizer que para Platão, “só dois atos miméticos fundamentais existem: *a imitação primeiro realizada* pelo Demiurgo, que criou as coisas sensíveis, tomando por modelos as essências imutáveis, e *a imitação moral*, que a alma, desejosa de revestir-se de sua condição espiritual perdida, faz do Bem e da Beleza, no intuito de assemelhar-se àquilo que contempla intelectualmente” (NUNES, 2009, p.39). Dentro deste contexto, vinculada a uma origem divina e misteriosa, a concepção de arte deveria imitar, no seu conteúdo, a realidade das formas e das ideias primigênicas, no entanto, como isso não ocorre na maioria das vezes, a *mimese* não visa à essência das coisas, nem a verdadeira natureza dos objetos particulares, assim, ela se revela falsa e ilusória. Portanto, para Platão, a *mimese* representava “um tipo de produtividade que não criava objetos “originais”, mas apenas cópias (eikones) distintas do que seria a “verdadeira realidade””. (COSTA, 2010, p.5). Já Aristóteles, pensa de maneira diferente acerca do alcance da imitação: “De ontológica, a arte passa a ter, com ele, uma concepção estética, não significando mais “imitação” do mundo exterior, mas fornecendo “possíveis” interpretações do real através de ações, pensamentos e palavras, de experiências existenciais imaginárias.” (COSTA, 2010, p.6). Aristóteles valoriza a obra arte em função de sua semelhança com o real. Toma-a como

na medida em que o princípio da verossimilhança é substituído pela ideia de “transfiguração”: seja pelo sonho, seja pelo êxtase reconciliador próprio do dionisíaco estético, a natureza é transfigurada pelo artista. Assim, o Rausch, enquanto processo transfigurador da natureza na tragédia, ao se associar aos elementos apolíneos, dissolve o indivíduo para melhor reuni-lo, reconciliá-lo, por meio do jogo estético, com essa mesma natureza, que no delírio do dionisíaco bárbaro acabava por revelar-se com plena dor, sofrimento e morte. (CHAVES, 2012, p.66).

Vale lembrar, “o enorme abismo que separa os *gregos dionisíacos* dos bárbaros dionisíacos” (GT/NT, §2). O êxtase dionisíaco grego se caracteriza por uma espécie de “reconciliação” (*Versöhnung*) entre os movimentos de dissolução inerentes ao dionisíaco e os movimentos formativos apolíneos, que transfiguram em belo o que se revela de horrível na experiência de ruptura das barreiras da individuação. Diferente de outros povos, os gregos conseguiriam “transfigurar” (*verklärt*) a desenfreada licença sexual, a volúpia e crueldade que caracterizavam as celebrações das bruxas em “júbilo artístico” (*Künstlerische Jübel*), em jogo estético: “Na Ásia teve origem o manancial dionisíaco, mas foi na Grécia que ele se transformou em rio, porque ali encontrou pela primeira vez o que a Ásia não havia lhe oferecido, a sensibilidade mais excitável e a capacidade mais fina para o sofrimento.” (DIAS, 2003, p.186). Portanto, o culto a Dioniso, que se caracterizava entre os asiáticos pela simples quebra das barreiras usuais do cotidiano, regado a excessos tóxicos e pela desenfreada orgia sexuais, foi convertido pelos gregos em festividades de redenção do mundo, em dia de transfiguração:

Essa reconciliação é o momento mais importante na história do culto grego: para onde quer que se olhe, são visíveis as revoluções causadas por este acontecimento. 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. Quando vemos porém como, sob a pressão desde pacto paz, a potência dionisíaca se manifestou, reconhecemos agora nas orgias dionisíacas dos gregos, em comparação às Sáceas babilônicas e sua retrogradação do homem ao tigre e ao macaco, o

---

aparência. Ela não se revela como verdadeira, nem como ilusão. Está apoiada numa espécie de meio termo da realidade, que Aristóteles chama de *verossimilhança*: “A verossimilhança é um nexa com a realidade, mas não com a realidade atual e presente, e sim com o que é provável ou possível.” (NUNES, 2009, p.41).

significado das festas de redenção universal e dos dias de transfiguração. (*GT/NT*, §2).

Posto isto, há de se observar, que no *Nascimento da tragédia*, o êxtase aparece ligado aos rituais religiosos e possuindo uma significação dupla: por um lado, dos ritos orgiásticos deriva-se o êxtase caracterizado pela “beberagem mágica de volúpia” (*GT/NT*, §2), por outro, dos ritos extáticos advém aquele “traço sentimental da natureza, como se ela soluçasse por seu despedaçamento em indivíduos. O cântico e a mímica desses entusiastas de tão dúplice disposição eram para o mundo grego-homérico, algo de novo e inaudito: a música dionisíaca” (*GT/NT*, §2). Desse modo, a aplicação da ideia de jogo estético na tragédia grega implica a união dessa dupla significação de êxtase, o orgiástico e o extático:

Assim, a experiência grega da tragédia implicou, segundo Nietzsche, na reunião destes dois pólos extremos da experiência do êxtase, o orgiástico e o extático, por meio do jogo estético. Em última instância, a transfiguração, aliada ao jogo estético, conduz à necessária reconciliação entre dissolver e reunir por meio da beleza. (CHAVES, 2012, p.67)

### 2.1.3-O coro dionisíaco

No §8 do *Nascimento da tragédia*, Nietzsche nos indica que a “união conjugal” do dionisíaco e do apolíneo pela vinculação da tragédia se dá pela passagem do fenômeno natural dionisíaco puro ao fenômeno artístico da arte trágica. Aqui nos deparamos com uma ideia importante, o tênue laço entre o culto dionisíaco e arte trágica. Essa ligação é apontada em *O nascimento da tragédia* através de uma espécie de sucessão entre a “turba entusiasmada dos servidores de Dionísio” (*GT/NT*, §8) e o coro da tragédia.

Dentro da perspectiva nietzschiana essa continuidade entre a turba sátira e o coro entendido como causa da tragédia se insere numa tradição antiga e se apresenta como um problema não solucionado: “o problema dessa origem não foi até agora uma só vez

seriamente levantado e, por isso mesmo, muito menos solucionado” (*GT/NT*, §7). Mas, partindo dessa tradição e criticando as concepções de Hegel e Schlegel - “Tememos que o nascimento da tragédia não possa ser explicado nem por uma alta estima da inteligência moral da massa nem pela noção do espectador sem espetáculo” (*GT/NT*, §7) - Nietzsche encontra um caminho para saída do “labirinto” dessa problemática no texto *O uso do coro na tragédia*, escrito por Schiller no prefácio à *Noiva Messina*: “A tragédia dos gregos, como se sabe, nasceu do coro” (SCHILLER, 2004, p.190). Em *O nascimento da tragédia*, Nietzsche pontua:

Uma compreensão infinitamente mais valiosa do significado do coro já nos fora revelada por Schiller no famoso prefácio à *Noiva de Messina*, onde o coro é visto como uma muralha viva que a tragédia estende à sua volta a fim de isolar-se do mundo real e salvaguardar para si o seu chão ideal e sua liberdade poética. (*GT/NT*, §7)

Para Schiller o coro trágico era uma *muralha viva*, “ele deveria ser para nós uma muralha viva que a tragédia edifica ao redor de si para se isolar puramente do mundo real e preservar o seu solo ideal, a sua liberdade poética” (SCHILLER, 2004, p.190), isto é, o coro seria uma espécie de isolamento da tragédia do mundo real. É certo que em seu *Nascimento da tragédia*, Nietzsche se apoia nessa concepção teórica schilleriana, mas vale lembrar, que ao partir da noção do coro enquanto *muralha viva* este filósofo desenvolver sua noção de maneira singular e busca desenvolver sua concepção dentro de uma perspectiva que indique uma união entre espetáculo e vida.

De acordo com o *Nascimento da tragédia*, a muralha schilleriana é dotada de uma força preventiva, ao “isolar” o espetáculo do real ela se possibilita a recusa do mundo sensível: “Trata-se por certo de um terreno “ideal” sobre o qual, e segundo a justa compreensão de Schiller, o coro sático grego, o coro da tragédia primitiva, costumava perambular” (*GT/NT*, §7) e, por sua vez, a liberação das determinações da natureza: “A introdução do coro é o passo decisivo pelo qual se declara aberta e lealmente guerra a todo e

qualquer naturalismo na arte” (GT/NT, §7). Ao que tudo indica, trata-se de viabilizar à própria arte os meios para que ela se separe do “real”, para assim, se tornar “ideal”. Aqui nos deparamos com a ideia de resguardar a liberdade poética: “O coro *purifica*, portanto, o poema trágico ao separar a reflexão da ação, e justamente por meio dessa separação ele mesmo se arma com força poética” (SCHILLER, 2004, p.193). Lembrando que o próprio Schiller em *A educação estética do homem* acrescenta algo importante sobre essa discussão: “A natureza não trata melhor o homem que suas demais obras [...] O que faz o homem, porém, é justamente não se bastar com o que dele a natureza fez, mas ser capaz de [...] transformar a obra da privação em obra de sua livre escolha e de elevar a necessidade física à necessidade moral” (SCHILLER, 2010, p.25). Desse modo, chegamos assim à finalidade da muralha schilleriana: por meio de um contramovimento moral, ela é capaz de libertar o homem do determinismo universal da natureza.

Na esteira de Schiller, o coro trágico se apresenta para Nietzsche como sendo algo contrário à realidade factual: “assim se separam um do outro, através desse abismo do esquecimento, o mundo da realidade cotidiana e o da dionisíaca” (GT/NT, §7), uma espécie de oposição da “verdade da natureza”, uma forma de defesa, uma espécie de recusa. De forma nuançada o experimento de pensar nietzschiano mais uma vez estaria na contramão da tradição criticando a estética moderna e com ela a tradição iniciada por Baumgarten e sua obra clássica *Aesthetica sive teoria liberalium artium* (*Estética ou teoria das artes liberais*). (BURNET, 2012, p.23)

Nietzsche recorre à muralha schilleriana para entender os personagens trágicos não como seres “reais” ou “indivíduos modernos”: “O grego construiu para esse coro a armação suspensa de um fingido *estado natural* e colocou nela fingidos *seres naturais*” (GT/NT, §7). É apenas ao coro que os personagens trágicos devem ser remetidos. Aqui, vale destacar, que para o autor de *O nascimento da tragédia*, a arte trágica não possui simplesmente sua gênese a

partir do coro, ela nasce nele. Temos que entender, pelo menos em parte, a nuance contida nessa ideia. Reduzir a origem da tragédia no experimento de pensar nietzschiano simplesmente ao coro através de um “ideal”, em que os personagens já seriam independentes, não seria suficiente, pois, na perspectiva deste filósofo, é o coro que gera os personagens. É dele que se deriva o cortejo dos servidores de Dioniso que, em estado de êxtase, embriagados no júbilo místico: “vêm a si mesmos como se fossem gênios da natureza restaurada, como sátiros” (GT/NT, §8).

Para Nietzsche a figura do sátiro, ser natural fictício: “protoimagem do homem, a expressão de suas mais altas e mais fortes emoções [...] anunciador da sabedoria que sai do seio mais profundo da natureza [...] algo sublime e divino” (GT/NT, §8), representava para os gregos, “A natureza, na qual ainda não laborava nenhum conhecimento, na qual os ferrolhos da cultura ainda continuavam inviolados” (GT/NT, §8). Daí, *O nascimento da tragédia* indicar a singularidade da massa dionisíaca que constituía o espetáculo da arte trágica como:

o auto-espelhamento do próprio homem dionisíaco: fenômeno que se torna da maior nitidez no processo do ator que, se dotado de verdadeiro talento, vê pairar diante dos olhos, tão perceptível como se pudesse pegá-la, a imagem do papel a representar. O coro sátiro é, acima de tudo, uma visão tida pela massa dionisíaca, assim como, por outro lado, o mundo do palco é uma visão tida por esse coro de sátiros (GT/NT, §8)

Na perspectiva do autor de *O nascimento da tragédia*, o coro não se apresentava apenas como uma espécie de arte isolante: “não se trata de um mundo arbitrariamente inserido pela fantasia entre o céu e a terra; mas antes, de um mundo dotado da mesma realidade e credibilidade que o Olimpo” (GT/NT, §7). Para além de resguardar a liberdade poética, o coro proporcionava, por um lado, o esquecimento da realidade cotidiana e, por outro, abria as portas para o estado dionisíaco: “o efeito mais imediato da tragédia dionisíaca é que o Estado e a sociedade, sobretudo o abismo entre um homem e outro, dão lugar a um superpotente sentimento de unidade que reconduz ao coração da natureza” (GT/NT, §7).

Ao que tudo indica, para Nietzsche, quando a arte trágica era apenas coro, ela imitava o fenômeno da embriaguez dionisíaca, isto é, o coro trágico é a imitação artística do fenômeno natural do cortejo exaltado dos servos de Dioniso: “o coro é uma muralha viva contra a realidade assaltante, porque ele – o coro de sátiros – retrata a existência de maneira mais veraz, mais real, mais completa do que o homem civilizado, que comumente julga ser a única realidade” (*GT/NT*, §8). Desse modo, o coro trágico “não é inteligível, nem livre nem moral. Não está para conferir razão nem liberdade moral. Contraditório e sofredor, ele simplesmente precisa, para respirar, da visão extática” (BARROS, 2003, p.158).

No início o coro da tragédia era formado fundamentalmente por sátiros. Foram eles que introduziram as festividades em homenagem a Dioniso. No começo, por meio do encantamento dionisíaco, os gregos sentiam-se sátiros, em seguida, tiveram necessidade de visualizar o deus nas festividades: “O encantamento é o pressuposto de toda a arte dramática. Nesse encantamento o entusiasta dionisíaco se vê a si mesmo como sátiro e *como sátiro por sua vez contempla o deus*” (*GT/NT*, §8), assim o fenômeno dionisíaco agrega-se a imagem de deus. Desse modo, encontramos em *O nascimento da tragédia* a indicação de que no início a tragédia grega era fundamentada no sofrimento de Dioniso:

É uma tradição incontestável que a tragédia grega, em sua mais vetusta configuração, tinha por objeto apenas os sofrimentos de Dionísio, e que por longo tempo o único herói cênico aí existente foi exatamente Dionísio. Mas com a mesma certeza cumpre afirmar que jamais, até Eurípedes, deixou Dionísio de ser o herói trágico, mas que ao contrário, todas as figuras afamadas do palco grego, Prometeu, Édipo e assim por diante, são tão-somente máscaras daquele proto-herói, Dionísio (*GT/NT*, §10, p.69)

Percebemos com isso certa precedência de Dioniso sobre Apolo. Por isso, Nietzsche ressalta que devemos entender: “a tragédia grega como sendo o coro dionisíaco a descarregar-se sempre de novo em um mundo de imagens apolíneo.” (*GT/NT*, §8). No momento em que se



constitui como “fenômeno artístico primordial”, no instante em que é somente coro, a tragédia é a representação da embriaguez dionisíaca. Trata-se de uma espécie de distanciamento da realidade cotidiana por meio de um encantamento, mas um afastamento coletivo: “A excitação dionisíaca é capaz de comunicar a toda uma multidão essa aptidão artística de ver-se cercado por uma tal hoste de espíritos com a qual ela, multidão, sabe interiormente que é uma só coisa” (*GT/NT*, §8), segue-se daí que que na tragédia grega todos são co-autores, inclusive seus autores, no caso Sófocles e Ésquilo. Aqui é relevante lembrar-se de duas coisas: primeiro que o coro na perspectiva nietzschiana é caracterizado pela vida instintual dos corpos, pelo menos até o surgimento de Eurípedes, em segundo, que é a música que impulsiona o êxtase dionisíaco, isto é, o coro predomina musicalmente. No êxtase dionisíaco o que é excitado e potencializado é o inteiro sistema dos afetos. Nietzsche nos indica isto dezesseis anos depois: “A música tal como a entendemos hoje, é igualmente uma excitação e descarga geral dos afetos, mas, ainda assim, apenas o vestígio de um mundo de expressão afetiva bem mais pleno, um mero *residuum* do histrionismo dionisíaco.” (*GD/CD*, *Incursões de um extemporâneo*, §10). Ao que parece no estado de encantamento dionisíaco-musical ocorre uma espécie de desprendimento dos sentidos diante as relações específicas com os objetos, são os afetos que entram em cena:

um novo mundo de símbolos se faz necessário, todo o simbolismo corporal, não apenas o simbolismo dos lábios, dos semblantes, das palavras, mas o conjunto inteiro, todos os gestos bailantes dos membros em movimentos rítmicos. Então crescem as outras forças simbólicas, as da música, em súbita impetuosidade, na rítmica, na dinâmica e na harmonia (*GT/NT*, §2)

#### 2.1.4-A música dionisíaca

Para o autor de *O nascimento da tragédia*, cabe à música encantar todos envolvidos na arte trágica, ela é o melhor instrumento para elevar o homem ao êxtase dionisíaco, isto é, o

meio mais eficaz de que o indivíduo dispõe para se desprender de si próprio e quebrar o princípio da individuação e, por sua vez, entrar em comunhão com o *Uno-primordial*:

somente a partir do espírito da música é que compreendemos a alegria pelo aniquilamento do indivíduo. Pois só nos exemplos individuais de tal aniquilamento é que fica claro para nós o eterno fenômeno da arte dionisíaca, a qual leva à expressão a vontade em sua onipotência, por assim dizer, por de trás do *principium individuationis*, a vida eterna para além de toda aparência e apesar de todo o aniquilamento. A alegria metafísica com o trágico é uma transposição da sabedoria dionisíaca instintivamente inconsciente para a linguagem das imagens. (*GT/NT*, §16)

No §16 de *O nascimento da tragédia*, ao fazer uma extensa citação da noção schopenhaueriana de música, Nietzsche nos indica seu possível apoio teórico para entender a distinção entre a pulsão apolínea, geradora da arte plástica, e a pulsão dionisíaca, geradora da música<sup>27</sup>. A partir deste suporte teórico, foi viável ao experimento de pensar nietzschiano desenvolver uma nova forma de se conceber a música<sup>28</sup>, uma forma distinta da tradição alemã que entendia que a música provocava a mesma sensação que as artes plásticas:

[...] a música, como dissemos, difere de todas as outras artes pelo fato de não ser reflexo do fenômeno ou, mais corretamente, da adequada objetividade da vontade, porém reflexo imediato da própria vontade e, portanto, representa o metafísico para

<sup>27</sup> Schopenhauer, no livro terceiro, na segunda consideração do *O mundo como vontade e como representação* discorre sobre sua concepção de música: “Esta se encontra por inteiro separada de todas as demais artes. Conhecemos nela não a cópia, a repetição no mundo de alguma Ideia dos seres [...] Do nosso ponto de vista, ao considerarmos o efeito estético da música, temos de reconhecer-lhe uma significação muito mais séria e profunda, referida à essência íntima do mundo e de nós mesmos [...] Da analogia com as demais artes podemos concluir que a música, de certa maneira, tem de estar para o mundo como a exposição para o exposto” (SCHOPENHAUER, 2005, p.336-337). Em seguida conclui, “A Música, portanto, de modo algum é semelhante às outras artes, ou seja, cópias de Ideias, mas CÓPIA DA VONTADE MESMA.” (SCHOPENHAUER, 2005, 339).

<sup>28</sup> Vale lembrar que toda vez que o jovem Nietzsche reflete sobre a arte, é sempre na música que ele está pensando. Fortemente influenciado pela forma como Schopenhauer concebe a música, para Nietzsche ela é uma espécie de arte única, pois, na medida em que não é cópia do fenômeno, mas cópia imediata da própria vontade, apresenta para tudo que é físico no mundo um correlato metafísico. Além disso, aqui há uma importante intermediação: o escrito de *Beethoven*, de Wagner, influenciou diretamente Nietzsche para a elaboração de seu primeiro livro: “Quando Nietzsche redige o primeiro prefácio para *O nascimento da tragédia*, no final de 1871, dedicado a Richard Wagner, afirma que o livro foi escrito com base na leitura de um texto do compositor, o *Beethoven*. Uma leitura detida desse texto pode ser útil para quem se dedica ao estudo do livro de estreia de Nietzsche. Para além de seu caráter festivo – o texto foi dedicado ao compositor homônimo -, o *Beethoven* revela com muita clareza as ideias estéticas de seu autor, com indicações precisas sobre um ponto muito importante para Nietzsche: a influência de Schopenhauer sobre a concepção da *Obra de arte total*.” (BURNETT, 2012, p.159).

tudo o que é físico no mundo, a coisa em si mesma para todo fenômeno. (*GT/NT*, §16)

Sabemos que muitas ideias contidas dentro do *O nascimento da tragédia* são resultado da influência da filosofia de Schopenhauer, como por exemplo, a apropriação dos pares fenômeno-coisa em si, representação-vontade, para pensar as duas forças artísticas da natureza, o apolíneo e o dionisíaco. Mas, além desta importante contribuição conceitual para o desenvolvimento de seu pensamento, Nietzsche também é profundamente inspirado na concepção schopenhaueriana de música, e na apropriação que dele faz Wagner em seu *Beethoven* para entender a música como espelho dionisíaco do mundo:

A música que, a partir de sua linguagem, dá vida ao conceito mais geral e em si obscuro de sentimento, em todas as modulações imagináveis e com a maior clareza e precisão, só pode ser julgada, em si e para si, segundo a categoria do sublime, pois, ao se apoderar de nós, desperta o supremo êxtase da consciência do ilimitado. (WAGNER, 2010, p.33)

Ao que tudo indica nos é viável pontuar que a noção de Nietzsche sobre a música desenvolvida em *O nascimento da tragédia* é, em parte, uma espécie de deslocamento conceitual das ideias de Schopenhauer e Wagner para o seu horizonte teórico de interpretação da arte, por meio dos impulsos artísticos apolíneo e dionisíaco. Por sua vez, é essa transposição teórica que o possibilita estabelecer duas espécies de música distintas: a música dionisíaca e a apolínea. A música de Apolo, que se manifesta como uma “batida ondulante do ritmo, cuja força figuradora foi desenvolvida para a representação de estados apolíneos [...] arquitetura dórica em sons, mas apenas em sons insinuados” (*GT/NT*, §2) e a música dionisíaca: “a comovedora violência do som, a torrente unitária da melodia e o mundo absolutamente incomparável da harmonia.” (*GT/NT*, §2), que liberta de imagem, se manifesta como reflexo do *Uno-primordial*, como Nietzsche nos indica discorrendo acerca do poeta lírico: “Ele se fez primeiro enquanto artista dionisíaco, totalmente um só com o Uno-primordial, com sua dor e

contradição, e produz a réplica desse Uno-primordial em forma de música” (*GT/NT*, §5). Desse modo, na perspectiva nietzschiana, existiria uma música que reproduz o fenômeno e outra que manifesta a vontade. Nietzsche indica este relevante aspecto em *A visão dionisíaca do mundo*:

Reconhecemos de novo da *dinâmica* do som a plenitude das intensificações da Vontade, a cambiante quantidade de prazer e desprazer. Mas a essência própria do som abriga-se, sem se deixar exprimir metaforicamente, na *harmonia*. A Vontade e seu símbolo – a harmonia – ambas no mais profundo: a *pura lógica*! Enquanto a rítmica e a dinâmica são de certo modo lados extrínsecos da Vontade que se dá a conhecer em símbolos, e quase chega mesmo a trazer em si ainda o tipo do fenômeno, a harmonia é o símbolo da pura essência da Vontade. Na rítmica e na dinâmica o fenômeno individual deve ser, de acordo com isso, caracterizado ainda como fenômeno; *desse lado a música pode ser aprimorada como arte da aparência*. O resto indissolúvel, a harmonia, fala da Vontade fora e dentro de todas as formas fenomenais. Ele não é, portanto, mera simbólica do sentimento, mas *simbólica do mundo*. (*DW/VD*, §4)

Portanto, de acordo com o experimento de pensar nietzschiano, a continuidade entre a turba sátira, entendida como êxtase que rompe o princípio de individuação e derruba a subjetividade, proporcionando aos indivíduos isolados se reconhecerem com o *Uno-primordial*, e o dionisíaco considerado como fenômeno artístico, tal como visualizamos na arte trágica, se deve à música, compreendida como expressão imediata da Vontade:

Se nos é lícito, portanto, considerar a poesia lírica como a fulguração imitadora da música em imagens e conceitos, neste caso podemos agora perguntar: como é que *aparece* a música no espelho da imagística e do conceito? *Ela aparece como vontade*, tomando-se a palavra no sentido de Schopenhauer. (*GT, NT*, §6)

Aqui surge um aspecto importante sobre a tragédia grega. Através de sua interpretação da poesia lírica, Nietzsche introduz ao lado dos componentes apolíneo e dionisíaco, a palavra e a música, e ressalta nessa relação a primazia dionisíaca: o poeta lírico “se fez primeiro, enquanto artista dionisíaco, totalmente um só com o Uno-primordial, com sua dor e contradição, e produz a réplica desse Uno-primordial em forma de música [...] agora porém esta música se lhe torna visível, como numa *imagem similiforme* do sonho” (*GT/NT*, §5). Ideia

essa que Nietzsche declara ter pegado de Schiller: “ele confessou efetivamente ter dito ante em si, como condição preparatória do ato de poetar, não uma série de imagens, com ordenada causalidade dos pensamentos, mas antes um *estado de ânimo musical*” (GT/NT, §5). Encontramos este pensamento em uma observação de Schiller a Goethe em uma carta de 18 de março de 1796: “Comigo, no início a sensação não tem um objeto determinado e claro, este só se forma mais tarde. Precede uma certa predisposição musical, e só então segue-se a ideia poética [...]” (GOETHE/SCHILLER, 2010, p.64-65).

Também encontramos essa relação entre música e palavra quando Nietzsche discorre sobre a canção popular no §6 de *O nascimento da tragédia*: “Como espelho musical do mundo, como melodia primigênia, que procura agora uma aparência onírica paralela e a exprime na poesia. A melodia é portanto o que há de primeiro e mais universal, podendo por isso suportar múltiplas objetivações, em múltiplos textos.” (GT/NT, §6).

Desse modo, é considerando a superioridade da música na poesia lírica que Nietzsche entende a relação entre o apolíneo e o dionisíaco na arte trágica. No §8 de *O nascimento da tragédia*, além dele demonstrar como a tragédia irrompe do ditirambo dionisíaco, Nietzsche adiciona um elemento diferente da música, “o onírico mundo da cena” da qual o coro é o “seio materno”, e conceitua a tragédia como um “coro dionisíaco a descarregar-se sempre de novo em um mundo de imagens apolíneo.” (GT/NT, §8). Eis um momento em que podemos perceber a primazia dionisíaca em relação ao apolíneo. Daí nos arriscamos em defender que no primeiro livro deste filósofo existe uma espécie de relação genética entre o dionisíaco e o apolíneo, o primeiro tende a se expressar no segundo e este sempre se firma por meio de um fundamento dionisíaco, não sendo viável, desse modo, pontuar uma duplicidade rígida e inflexível, mesmo que o próprio Nietzsche venha por vezes sugerir-la.

Na perspectiva nietzschiana, a música dionisíaca ao gerar esse mundo apolíneo de imagens, produz o mito trágico, cuja natureza é os sofrimentos de Dioniso. Assim como o coro da tragédia é transformado em sátiro, cabe a ele também contemplar Dioniso por meio de uma nova visão apolínea:

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

Para o autor de *O nascimento da tragédia*, Dioniso é o herói de todas as tragédias: “Dionísio, o efetivo herói cênico e ponto central” (*GT/NT*, §8). Não por acaso encontramos a afirmação de que as figuras prestigiadas no palco grego, como Prometeu e Édipo são apenas máscaras desta divindade: “Que por de trás de todas essas máscaras se esconde uma divindade, eis o único fundamento essencial para tão amiúde admirada “idealidade” típica daquelas célebres figuras” (*GT/NT*, §10).

#### 2.1.5-A singularidade nietzschiana acerca da arte trágica

Em seu primeiro livro Nietzsche tenta ousadamente relacionar arte e vida sob a perspectiva do tema da tragédia ática. Como já pontuamos, é certo que ao escrever *O nascimento da tragédia*, o jovem Nietzsche foi fortemente influenciado pela filosofia de Schopenhauer e pelas ideias de Richard Wagner, mas com cautela é possível perceber certa autonomia em seu pensar, como ele próprio nos alerta no §2 de sua *Tentativa de autocrítica*: “uma obra de juventude cheia de coragem juvenil e de melancolia juvenil, independente, obstinadamente autônoma, mesmo lá onde parece dobrar-se a uma autoridade e uma devoção própria” (*TAC*, §2).

Temos como exemplo desta provável autonomia o sutil e relevante distanciamento da concepção nietzschiana acerca do efeito da tragédia grega comparado com o de Schopenhauer<sup>29</sup>. No livro terceiro de *O mundo como vontade e como representação* se tem o argumento de que o objetivo da tragédia é “a exposição do lado terrível da vida, a saber, o inominado sofrimento, a miséria humana, o triunfo da maldade, o império cínico do acaso, a queda inevitável do justo e do inocente.” (SCHOPENHAUER, 1819/2005, p.333), mais adiante se tem a afirmativa schopenhaueriana que a tragédia é “o conflito da Vontade consigo mesma” (SCHOPENHAUER, 1819/2005, p.333), em seguida sua conclusão sobre o efeito da tragédia:

Com isso, os até então poderosos MOTIVOS perdem o seu poder e, em vez deles, o conhecimento perfeito da essência do mundo, atuando como QUIETIVO da Vontade, produz a resignação, a renúncia, não apenas da vida, mas de toda a Vontade de vida mesma. Assim, vemos ao fim da tragédia os mais nobres, após longa luta e sofrimento, desistirem dos alvos até então perseguidos veementemente [...] Todos morrem purificados pelo sofrimento, ou seja, após a Vontade de vida já ter antes neles morrido. [...] O sentido verdadeiro//da tragédia reside na profunda intelecção de que os heróis não expiam os seus pecados individuais, mas o pecado original, isto é, a culpa da existência mesma. (SCHOPENHAUER, 1819/2005, p. 333-334)

---

<sup>29</sup> Podemos nos arriscar em afirmar que Schopenhauer desenvolve sua noção sobre a tragédia grega na esteira da *Poética* de Aristóteles: “reconhecido como texto fundador da teoria da literatura do Ocidente, a *Poética* consiste no primeiro tratado sistemático sobre o discurso literário” (COSTA, 2010, p.6). A teoria da tragédia é o fundamento de toda a teoria da arte contida no texto aristotélico. De um total de vinte e seis capítulos que compõem a *Poética*, dezessete são dedicados ao estudo da tragédia. Em linhas gerais, pode-se dizer que Aristóteles considera a tragédia como a arte mimética por excelência. Sobre o efeito da tragédia e as ações que levam à sua produção, Aristóteles, no capítulo XIV discorre: “Os sentimentos de terror e pena, às vezes, decorrem do espetáculo cênico; em outras ocasiões, porém, vêm do ordenamento que se dá às ações, e este é o melhor modo, mais próprio do poeta. Pois a fábula deve ser constituída de tal maneira que as pessoas que a ouvirem possam, mesmo sem nada ver, aterrorizar-se e sentir piedade, como acontecerá com quem escutar a história de Édipo. Produzir esse efeito somente por meio do espetáculo é coisa pouco artística, e que exige apenas o trabalho do córego.” (ARISTÓTELES, 2004, p.52), em seguida, no 75 do capítulo XIV Aristóteles ressalta: “Há aqueles que pretendem sugerir, por meio do espetáculo, o monstruoso em lugar do terrível; estes nada realizam de trágico, pois da tragédia não se pode tirar todo tipo de prazer, mas apenas o que lhe é próprio. Como o poeta deve proporcionar, por meio da imitação, tão-somente o prazer decorrente da pena e do terror, nota-se que é na organização dos fatos que se incluem esses sentimentos.” (Ibid., p.53). Daí nos é possível deduzir que para Aristóteles o prazer próprio da tragédia provém da piedade e do temor, provocados pela imitação e decorrentes da imitação dos fatos. Todavia, Nietzsche conseguiu ampliar essa noção aristotélica acerca de como os gregos compreendiam a tragédia, como podemos constatar em seus argumentos: “Coloquei reiteradas vezes o dedo na ferida da grande incompreensão de Aristóteles, no fato de ele ter acreditado poder reconhecer em dois afetos *depressivos*, no horror e na compaixão, os afetos trágicos. Se ele tivesse razão, então a tragédia seria uma arte perigosa para a vida: diante dela, seria preciso fazer advertências como diante de algo nocivo para a comunidade e suspeito. A arte, de resto o grande estimulante da vida, uma embriaguez de vida, uma vontade de vida, se mostraria aqui, a serviço de um movimento descendente, por assim dizer como serva do pessimismo, como *nociva à saúde*.” (Fr. 15(10), inverno de 1888).

Ao reinterpretar os argumentos contidos em seu livro de estreia através de um sentimento de negação e satisfação, Nietzsche destaca no §6 da *Autocrítica* o distanciamento em relação à concepção de Schopenhauer sobre a tragédia ática:

-que eu tentasse exprimir penosamente, com fórmulas schopenhauerianas e kantianas, estranhas e novas valorações, que iam desde a base contra o espírito de Kant e Schopenhauer, assim como contra o seu gosto! O que pensava, afinal, Schopenhauer sobre a tragédia? [...] quão diversamente falava Dionísio comigo! (TAC, §6).

Com todo cuidado requerido pelo autor de *O nascimento da tragédia*, é possível indicar um desejo de independência no experimento de pensamento nietzschiano no que diz respeito à sua fase juvenil, que como já sabemos é marcado fortemente pela sombra de Schopenhauer e Wagner. No entanto, buscando reinterpretar os argumentos de seu primeiro livro à luz de seu projeto de “transvaloração de todos os valores” Nietzsche nos indicará do que se trata essa fala de Dioniso:

Pode-se refutar essa teoria da maneira mais fria possível: a saber, na medida em que se mede por intermédio do dinamômetro o efeito de uma emoção trágica. E alcança-se como resultado aquilo que, psicologicamente, só a absoluta mendacidade de um sistemático poderia em última instância negar -: o fato de a tragédia ser um *tonicum*. (Fr.15(10), inverno de 1888).

Ao filtrar seu primeiro livro se esforçando para encontrar elementos que posteriormente seriam desenvolvidos em sua obra madura, Nietzsche ressalta em seus fragmentos póstumos do período de 1887 a 1889, mais precisamente os chamados de “Contra movimento Arte”, sua concepção de arte como *estimulo* para a vida: “O essencial nessa concepção é o conceito da arte na relação com a vida: ele é apreendida tanto psicológica quanto fisiologicamente como o grande *estimulante*, como aquilo que *impele* eternamente à vida, à vida eterna...” (Fr.14(23), começo de 1888). Vale lembrar que a noção de *vida* no experimento de pensar nietzschiano possui uma dimensão profunda. Com o cuidado e a



paciência requerida quase que insistentemente por este filósofo, ao ler sua primeira obra notamos logo sua possível tese da redenção pela arte<sup>30</sup>. Para o jovem Nietzsche era a vida que seria redimida pela arte, mas essa vida seguramente não era a moderna – que já se apresentava fundamentalmente erguida sobre valores decadentes, mas a vida em sua plenitude, como na Grécia singular nietzschiana, reinterpretada pela perspectiva dionisíaca. Numa perspectiva mais madura de Nietzsche e que inclui seu livro de estreia no decurso de seu grande projeto de “transvaloração de todos os valores” encontramos uma sentença sobre a capacidade redentora da arte no póstumo chamado “Contramovimento – arte”:

A arte é considerada, aqui, como um poder contrário único e superior em relação a toda vontade de negação da vida: como o anticristão, antibudista, antiniilista *par excellence*...

Ela é a *redenção do que conhece* – daquele que vê o caráter terrível e questionável da vida, mas vive, quer viver, do homem trágico, do herói.

Ela é a *redenção do que sofre* – como caminho para estados nos quais o sofrer é querido, transfigurado, divinizado, nos quais o sofrer é uma forma do grande encantamento... (Fr. 14(17), começo de 1888)

---

<sup>30</sup> Ao lermos o *Nascimento da tragédia* nos deparamos com o tema da redenção pela arte, mas vale lembrar, aqui, que se faz necessário entender toda nuança desse aspecto no decurso de sua produção filosófica. Recorrendo a divisão didática de suas obras em três fases independentes, podemos dizer que o segundo período iniciado com a publicação de *Humano, demasiado humano*, a característica redentora da arte teria sofrido mudanças que provocaram a origem de novas ideias “positivistas”; já na terceira fase, iniciada com a publicação de *Assim falou Zaratustra*, o pensamento estético nietzschiano assume características do que ele mesmo designou de uma *fisiologia da arte*. É importante destacar que as questões relativas à arte e verdade ocupam o cerne do questionamento nietzschiano, seja na fase considerada jovem, seja na intitulada de “última”. Encontramos, como exemplo dessa ratificação na *Tentativa de autocrítica*, “Já no prefácio a Richard Wagner é a arte – e não a moral – apresentada como 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” (TAC, §5). Discorrendo sobre esta questão, Chaves pontua: “Se uma “metafísica de artista”, por sua vez, não necessita de uma justificação moral, dever-se-ia perguntar por que Nietzsche não a manteve no decorrer de sua obra, que é marcada pela tarefa de separar arte e moral. A resposta talvez esteja nas posições oscilantes de Nietzsche a respeito da arte e na sua posição crítica diante da metafísica, que se encontra nas obras do chamado “segundo período” de obra, iniciado com *Humano, demasiado humano*.” (CHAVES, 2007, p. 56). Prosseguindo nessa discussão, Chaves (loc. Cit.) defende a ideia de que a relação entre arte e ciência não foi somente problematizada, mas invertida, se o “homem teórico” do primeiro Nietzsche se colocava contrário ao artista, no “segundo período” o homem científico encontra-se intrinsecamente ligado ao artista. Por sua vez, defendendo que encontramos referências à fisiologia em todos os três períodos do pensamento de Nietzsche, com as devidas particularidades de cada abordagem, Chaves destaca: “o projeto de uma “fisiologia da arte” não surge de uma hora para outra, mas está sendo pacientemente elaborado. Além disso, como vimos, as referências à fisiologia encontram-se diretamente acopladas aos grandes temas e questões que Nietzsche está tratando à época, de tal modo que o recurso à fisiologia não é nem secundário, nem gratuito; ao contrário, essas referências também demarcam, com bastante precisão a passagem de uma “metafísica de artista” para o projeto de radicalização de crítica da metafísica, iniciado em *Humano, demasiado humano*.” (Ibid., p. 58).

Ao que tudo indica para o jovem Nietzsche a redenção pela arte estava intrinsicamente ligada aos instintos. Após o triunfo do racionalismo socrático, só restava à filosofia nietzschiana “um retorno alegórico a uma vida imaginada: a prática humana assentada na dimensão trágica” (BURNETT, 2012, p.10). É por isso que no *Nascimento de tragédia* um dos principais objetivos era tornar claro o fenômeno dionisíaco, cuja profundidade na perspectiva nietzschiana havia passado despercebido pelos helenistas. Na contramão da tradição filológica e filosófica, Nietzsche ressalta:

Aqui falava em todo caso – isto se confessa com curiosidade e, não menos aversão – uma voz *estranha*, o discípulo de um “deus desconhecido” ainda, que por enquanto se escondia sob o capucho do douto [...] à cuja margem estava escrito o nome de Dionísio mais como ponto de interrogação; aqui falava – assim se dizia com desconfiança – uma espécie de alma mística e quase menádica, que, de maneira arbitrária e com esforço, quase indecisa sobre se queria comunicar-se ou esconder-se [...] Ela devia cantar, essa “nova alma” – e não falar! (TAC, §3).

Interpretando a pulsão dionisíaca de uma forma singular, Nietzsche concebeu a tragédia grega com uma espécie de epifania dionisíaca. De todas as três fases do experimento de pensamento nietzschiano, a valorização da arte é mais vigorosa no período considerado juvenil: “*ver a ciência com a óptica do artista, mas a arte, com a da vida...*” (TAC, §2). No entanto, o estatuto elevado da arte é uma ideia presente no decurso de toda sua produção filosófica. Portanto, podemos dizer que tornar claro o fenômeno dionisíaco era uns dos objetivos principais de *O nascimento da tragédia*. Na contracorrente de sua época e através de sua visão única da Grécia, Nietzsche elege o fenômeno *dionisíaco* como tema central de seu primeiro livro<sup>31</sup>.

---

<sup>31</sup> A respeito da recepção de *O nascimento da tragédia*, cf. Roberto Machado (org.), *Nietzsche e a polêmica sobre O nascimento da tragédia*, Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 2005. Também, Bruno Snell, Aristófanos e a estética, in *A cultura grega e as origens do pensamento europeu*, São Paulo, Perspectiva, 2009.

## 2.2-Incursões sobre um rearranjo teórico sobre a noção do dionisíaco

### 2.2.1-Uma importante mudança de perspectiva

Marco inicial do segundo período da produção de Nietzsche, *Humano, demasiado humano* (1878), uma coletânea de aforismo que se constitui de dois volumes, é considerado pelos especialistas na filosofia nietzschiana o rompimento com a metafísica de artista e o distanciamento crítico em relação à filosofia de Schopenhauer e as ideias de Wagner. O próprio autor de *Zaratustra* nos indica esta mudança de perspectiva provocada com a materialização de seu livro:

*Humano, demasiado humano* é o momento de uma crise. Ele se proclama um livro para espíritos livres: quase cada frase, ali, expressa uma vitória – com ele me libertei do que *não pertencia* à minha natureza. A ela não pertence o idealismo: o título diz ‘onde *vocês* vêem coisas ideais, *eu* vejo – coisas humanas, ah, somente coisas demasiado humanas’... Eu conheço *mais* o homem... Em nenhum outro sentido a expressão ‘espírito livre’ quer ser entendida: um espírito *tornado livre*, que de si mesmo de novo tomou posse’. (EH/EH, *Humano, demasiado humano*, §2)

Essa transformação vai implicar em uma nova configuração de temas e problemas no horizonte do experimento de pensar nietzschiano. Oferecendo *Humano, demasiado humano* a Voltaire, Nietzsche sutilmente nos aponta para uma valorização e certa confiança no poder libertador da ciência<sup>32</sup>. Se para o jovem Nietzsche era a arte a atividade verdadeiramente metafísica do homem, responsável direta pela possibilidade de aproximar a humanidade de sua dimensão precípua da existência, em *Humano, demasiado humano* ela é desapossada dessa tarefa. Desse modo, essa fase intermediária é caracterizada pela relevância do

---

<sup>32</sup> Segundo Barros, “Mesmo apresentada como científica, a filosofia de Nietzsche deve ser entendida como crítica também com relação à ciência, tal como evidencia a linha de desenvolvimento desta temática em *Aurora* e em *A gaia ciência*, fundada prioritariamente na problematização do predomínio hegemônico da metafísica.” (BARROS, 2008, p.68).

conhecimento científico e pelo redimensionamento da oposição entre arte e ciência. A esse respeito Roberto Barros pontua que Nietzsche, a partir de *Humano, demasiado humano*:

[...] tem como objetivo fundamental formular um novo modelo de investigação científica que, produto da compreensão do caráter humano desta, não possa mais ser circunscrito e delimitado por perspectivas morais. Neste sentido, enquanto a perspectiva histórica e a antropologia demonstram a proveniência das múltiplas formas de interpretação do homem, e, por conseguinte, a restrição e a relatividade delas no contexto das múltiplas culturas e momentos históricos, cabe à psicologia e à fisiologia demonstrar, com base em uma análise não racionalista, os processos físicos e psíquicos por meio dos quais provieram as formas humanas de consideração. (BARROS, 2008, p.63)

Podemos dizer que esse redirecionamento no experimento de pensar nietzschiano perpassa todo o período de sua produção intermediária – constituída pelas obras *Humano, demasiado humano* (1878), *Aurora* (1881) e *A gaia ciência* (1882), chegando à terceira fase do pensamento nietzschiano - que como já sabemos é iniciado com a publicação de *Assim Falou Zaratustra*, ora aperfeiçoando certos conceitos ora mantendo algumas noções. No que diz respeito a sua concepção da arte e, por sua vez, sua noção acerca do fenômeno dionisíaco é possível observar sutis e relevantes mudanças.

Apesar de os fragmentos póstumos desse período intermediário fazerem referências ao impulso dionisíaco, achamos importante para este momento concentrarmos nossa pesquisa a partir do ano de 1886. Os *Prefácios* escritos em 1886 são um ponto estratégico para se realizar uma perscrutação acerca do fenômeno dionisíaco na fase tardia do pensamento de Nietzsche. Pode-se dizer que neles este filósofo desejou demonstrar que era possível vislumbrar um denominador comum que conferisse certa unidade<sup>33</sup> às suas obras, daí este ano ter grande relevância para interpretação crítica de seus livros. Inquieto com o silêncio após as

---

<sup>33</sup> Vale lembrar, de maneira geral, que em suas obras, Nietzsche não demonstra um desejo de elaborar um sistema filosófico: “Que Nietzsche não se pretenda sistemático, salta aos olhos de que entra em contato com sua obra. E isso não só devido ao estilo específico que adota ou ao tratamento peculiar que dá a certas questões, como à recusa explícita dos sistemas filosóficos.” (MARTON, 2010, p.41).

publicações de seus livros<sup>34</sup>, ele escreveu cuidadosamente alguns prefácios que acompanhariam as segundas edições de alguns livros, a saber, *O nascimento da tragédia, Humano, demasiado humano* (livros I e II), *Aurora* e *A gaia ciência*. Tal preocupação parece ter sido motivada pela necessidade de seus leitores realizarem uma exegese acerca de alguns conceitos criados no percurso de seu filosofar. Através de um ponto de vista geral, pode-se dizer que:

Os prefácios parecem apontar na direção de uma radicalização do projeto de uma transvaloração de todos os valores (*Umwertung aller Werte*). Isso nos permitiu acreditar que sua intenção era aproximar as obras juvenis daquelas de sua fase madura, inaugurada por um livro emblemático, *Assim falou Zaratustra*. (BURNETT, 2008, p. 19)

Outro momento relevante para uma investigação vertical acerca do fenômeno dionisíaco é o período final da obra deste pensador. Considerado o momento mais produtivo, é no ano 1888 que ele escreve *O crepúsculo dos ídolos*, *O caso Wagner*, *O anticristo*, *Ecce homo* e *Nietzsche contra Wagner*. Todas de fundamental importância para uma investigação profunda sobre o pensamento filosófico nietzschiano.

### 2.2.2-Uma concepção monista de Dioniso

Em sua autobiografia, no capítulo dedicado ao *Crepúsculo dos ídolos*, Nietzsche nos adverte sobre a sutileza que o título de sua obra carrega: “O que no título se chama *ídolo* é simplesmente o que até agora se denominou verdade. *Crepúsculo dos ídolos* – leia-se: adeus à velha verdade...” (EH/EH, *Crepúsculo dos ídolos*, §1). Dessa sentença emanam, sem dúvidas, várias interpretações possíveis. Mas, neste momento de nossa investigação, o interessante é tentar

---

<sup>34</sup> Nietzsche vivenciou várias críticas e retaliações a suas obras, sobretudo, na Alemanha. Fonte importante para uma pesquisa sobre tal assunto é o livro *Nietzsche e a polêmica sobre O nascimento da tragédia*, organizado por Roberto Machado: “dois fatores explicam, em última análise, a polêmica que a leitura de *O nascimento da tragédia* suscitou nos colegas de especialidade de Nietzsche: primeiro, a crítica da ciência em nome da arte; segundo, a subordinação da filologia à filosofia.” (MACHADO, 2005, p.34).

indicar uma possível relação entre o termo verdade e a noção dionisíaca para assim vislumbrarmos no decurso do experimento de pensar nietzschiano um possível “adeus” (rearranjo) à noção de Apolo e, por sua vez, a prioridade do conceito dionisíaco, o que acreditamos já está implícito sutilmente desde seu livro de estreia.

Uma das formas possíveis de se visualizar essa preferência por Dioniso é perceber o rearranjo que ocorreu no experimento de pensar nietzschiano no que diz respeito à relação intensa entre as noções de Dioniso e Apolo trabalhadas na filosofia do jovem Nietzsche, sobretudo em sua obra *O nascimento da tragédia*. Apesar da prioridade ontológica do dionisíaco já está em decurso em seu filosofar juvenil, é somente a partir do período final de sua produção filosófica, por volta de 1888, que Nietzsche irá indicar claramente que não há mais lugar para a oposição Dioniso/Apolo.

Para o Nietzsche de 1870, influenciado pela filosofia de Schopenhauer, a relação entre Dioniso/Apolo, vontade/aparência, coisa em si/fenômeno, era de certa maneira uma das fundamentações de seu experimento de pensar. Notamos, por exemplo, a importância da noção de aparência quando este filósofo discorre acerca da relação do sonho com a concepção de artista ingênuo<sup>35</sup> na quarta seção de seu livro de estreia:

---

<sup>35</sup> Ao escrever no final do século XVIII, “*Poesia Ingênua e Sentimental*”, sua última obra teórica no campo da filosofia da arte, Schiller criou o par conceitual ingênuo-sentimental, caracterizando-os como dois modos de criação artística em sua relação com a natureza. Tal obra foi tão importante para as reflexões posteriores acerca da arte, que acabaria por influenciar diretamente grandes pensadores, como por exemplo, Nietzsche. No ensaio intitulado *Poesia Ingênua e Sentimental* - este título aparece apenas na edição do *Kleinere prosaische Schriften (Escritos menores em prosa)* 2º parte, 1800. Na realidade este ensaio é composto por três artigos publicados para revista *As Horas*, no período que se sucede entre 1795 e 1796, eles foram respectivamente intitulados de *Do Ingênuo (As Horas, 1795, nº11)*, *Os Poetas Sentimentais (As Horas, 1795, nº12)* e *Conclusão do Ensaio sobre os Poetas Ingênuos e Sentimentais, com algumas Observações concernentes a uma Diferença Característica entre os Homens (As Horas, 1796, nº1)*. Schiller retoma algumas considerações desenvolvidas por Lessing e pelos mais importantes pensadores do movimento pré-romântico, o *Sturm und Drang*, mais precisamente a questão relativa à diferença entre a arte antiga e a arte moderna. Porém, ele acabou por organizar estas concepções de uma forma autêntica e ousada, o que lhe possibilitou criar uma nova terminologia que acabaria por influenciar a distinção entre clássico e romântico utilizado constantemente pelos escritores do romantismo. Neste ensaio, que é resultado da união de três artigos, podemos notar que o tema central é a caracterização de dois modos de criação artística em sua relação com a natureza, pois, como Schiller nos diz: há “duas maneiras poéticas de criar completamente distintas, mediante as quais se esgota e mede todo o domínio da poesia” (SCHILLER. *Poesia*

Acerca desse artista ingênuo, a analogia do sonho nos dá alguns ensinamentos [...] Se portanto nos abstrairmos por um instante de nossa própria “realidade”, se concebermos a nossa existência empírica, do mesmo modo que a do mundo em geral, como uma representação do Uno-primordial gerada em cada momento, neste caso o sonho deve agora valer para nós como *aparência da aparência* [...] É pelo mesmo motivo que o cerne mais íntimo da natureza sente aquele prazer indescritível no artista ingênuo e na obra de arte ingênua” (GT/NT, §4)

Através do cuidado requerido pelo experimento de pensar nietzschiano, na maioria das vezes que nos depararmos com a noção de Apolo em *O nascimento da tragédia*, devemos ter a sagacidade de notar a relação de paridade com a concepção de aparência e, também, com o termo fenômeno. Da mesma forma quando aparecer qualquer menção a Dioniso, precisamos da nuance para relacionar, quando conveniente, com as noções de vontade e essência:

Tomado como fonte vital necessária de toda obra de arte, detenho o olhar naquelas duas divindades artísticas dos gregos, Apolo e Dionísio, e reconheço neles os representantes vivos e evidentes de *dois* mundos artísticos diferentes em sua essência mais funda e em suas metas mais altas. Vejo Apolo diante de mim como o gênio transfigurador do *principium individuations*, único através do qual se pode alcançar de verdade a redenção na aparência, ao passo que, sob o grito de júbilo místico de Dionísio, é rompido o feitiço da individuação e fica franqueado o caminho para as Mães do Ser, para o cerne mais íntimo das coisas. (GT/NT, §16).

Assim como Schopenhauer<sup>36</sup>, o Nietzsche no decurso de 1870 concebia duas espécies de homens no mundo: o indivíduo submetido ao império da vontade – necessidade e sofrimento, e o liberado da vontade, o puro contemplador, que “na medida em que interpreta a música em termos de imagens, ele mesmo já repousa na silenciosa calmaria da contemplação apolínea” (GT/NT, §8). Eis porque o experimento de pensar juvenil nietzschiano levanta a hipótese de que uma das maneiras para entender a diferença entre o estado dionisíaco e o

---

*Ingênua e Sentimental*, p.57). Uma é denominada de *ingênua*, na qual o poeta é natureza; noutra ele é *sentimental* e busca a natureza perdida.

<sup>36</sup> No segundo capítulo *Do mundo como vontade, Primeira consideração: a objetivação da vontade*, Schopenhauer destaca a ideia do homem submetido ao império da vontade: “a vontade é o conhecimento *a priori* do corpo, e o corpo é o conhecimento *a posteriori* da vontade – Decisões da vontade referentes ao futuro são simples ponderações da razão sobre o que se vai querer um dia, não atos da vontade propriamente ditos” (SCHOPENHAUER, 1819/2005, p.157-158).

estado estético do puro contemplador é fundamental saber distinguir “o mundo da dor e da contradição” daquele das formas visíveis.

No entanto, para o Nietzsche de 1888, ocorre um relevante rearranjo teórico entre a relação de Dioniso e Apolo, essência/aparência, vontade/fenômeno. Ao anunciar em sua *autocrítica* de 1886 seu distanciamento em relação a Wagner e Schopenhauer, o autor de *Nascimento da tragédia* está indicando uma recusa a toda e qualquer forma de dualismo metafísico. Agora, para o experimento de pensar nietzschiano, chamado didaticamente de terceira fase, o conceito dionisíaco é circunscrito pelo princípio da unidade-múltipla, Dioniso torna-se o “deus bifronte”. Dioniso é tanto o deus da forma, da medida e da criação, quanto o deus da desmedida, do jubilo místico, do êxtase. Esse rearranjo no horizonte do experimento de pensar nietzschiano pode ser percebido no próprio *Zaratustra*, na qual todo dualismo cede lugar à unidade dos contrários em luta, como podemos notar na sua autobiografia:

Ele contradiz com cada palavra, esse mais afirmativo dos espíritos; nele todos os opostos se fundem numa nova unidade. As mais baixas e as mais elevadas forças da natureza humana, o mais doce, mais leve e mais terrível flui de *uma* nascente com certeza perene [...] *Mas esta é a ideia mesma do Dionísio.* (EH/EH, Assim falou Zaratustra, §6)

Desse modo, acreditamos na hipótese de que houve um redirecionamento no conceito dionisíaco nietzschiano, não há lugar para a relação entre Apolo e Dioniso, muito menos para uma perspectiva metafísica baseada no dualismo. Se para o Nietzsche de *O nascimento da tragédia* era necessário situar a arte na esfera da imitação das aparências para distrair o indivíduo de sua real condição, “tanto mais me sinto impelido à suposição metafísica de que o verdadeiro-existente e Uno-primordial, enquanto o eterno-padecente e pleno de contradição necessita, para a sua constante redenção, também da visão extasiante, da aparência prazerosa” (GT/NT, §4), para o experimento de pensar nietzschiano maduro não é necessário essa relação dualista entre o mundo verdadeiro e o mundo aparente. Por isso, nos arriscamos em defender



a ideia de que vai ocorrer um remanejamento da concepção de arte no decurso da produção filosófica nietzschiana. O objetivo da arte não vai mais ser o de anestesiar nossa relação com o “ser verdadeiro”. Agora o objetivo da arte, ou melhor, do artista trágico, deve ser afirmar a realidade da qual o impulso apolíneo ocultava, o lado terrível da existência:

*Que comunica de si o artista trágico? Não mostra ele justamente o estado sem temor ante o que é temível e questionável? Este estado mesmo é altamente desejável; quem o conhece lhe tributa as maiores homenagens. Ele o comunica, tem de comunicá-lo, desde que seja um artista, um gênio da comunicação. A valentia e liberdade de sentimento ante um inimigo poderoso, ante uma sublime adversidade, ante um problema que suscita horror – é esse estado vitorioso que o artista trágico escolhe, que ele glorifica. Diante da tragédia, o que há de guerreiro em nossa alma festeja suas saturnais; aquele que está habituado ao sofrimento, aquele que busca o sofrimento, o homem heroico exalta a sua existência com a tragédia – apenas a ele o artista trágico oferece o trago desta dulcíssima crueldade.” (GD/CI, Incursões de um extemporâneo, §24)*

Desse modo, de acordo com o pensamento nietzschiano, também ocorre um redirecionamento sobre a noção de aparência. Ao invés de o artista criar aparências para amortecer a verdadeira realidade, agora ao criar imagens ele deve afirmar o ser: “criar aparências não é mais evadir-se num sonho apolíneo: é retomar, por sua própria conta, a operação própria de Dioniso.” (LEBRUN, 1985, p.48). Mas vale destacar que este processo realizado pelo artista trágico é para Nietzsche caracterizado pelo “idealizar”: “Livremo-nos aqui de um preconceito: idealizar não consiste, como ordinariamente se crê, em subtrair ou descontar o pequeno, o secundário. Decisivo é, isto sim, ressaltar enormemente os traços principais, de modo que os outros desapareçam.” (GD/CI, Incursões de um extemporâneo, §8).

Discorrendo sobre essa nova perspectiva, Nietzsche pontua uma sentença relevante em seu *Crepúsculo dos Ídolos*:

*Que significam os conceitos opostos que introduzir na estética, apolíneo e dionisíaco, os dois entendidos como espécies de embriaguez? – A embriaguez apolínea mantém sobretudo o olhar excitado, de modo que ele adquire a força da visão. O pintor, o escultor, o poeta épico são visionários par excellence. Já no estado dionisíaco, todo o sistema afetivo é excitado e intensificado: de modo que ele*

descarrega de uma vez todos os seus meios de expressão e, ao mesmo tempo, põe para fora a força de representação, imitação, transfiguração, transformação, toda espécie de mímica e atuação. (*GD/CI*, Incursões de um extemporâneo, §10).

Apesar de toda sutileza contida nesse trecho, da possibilidade de múltiplas interpretações, gostaríamos de destacar o rearranjo que a noção de criação artística passou no decurso do experimento de pensar de Nietzsche. Se, em um primeiro momento, na filosofia nietzschiana da época de *O nascimento de tragédia* a criação artística era fundamentada na relação intrínseca entre Apolo e Dioniso, se era preciso à pulsão apolínea criar imagens para ocultar o aspecto cruel do mundo, “dessa aparência eleva-se agora [...] um novo mundo como que visional de aparências [...] Aqui temos [...] aquele mundo apolíneo da beleza e seu substrato, a terrível sabedoria do Sileno” (*GT/NT*, §4). Agora, em um horizonte diferente, para o experimento de pensar nietzschiano do período maduro, essa dicotomia não faz mais sentido. Discorrendo sobre a nova perspectiva nietzschiana no que diz respeito à criação artística, Lebrun destaca:

[...] esse dois termos não fazem senão exprimir duas variedades da embriaguez (*Rausch*). Ainda que a embriaguez tenha sido considerada, antes, como disposição característica do dionisíaco (e deveria, para se tornar artística, ser sublimada por Apolo), ela é apresentada, agora, como condição fisiológica indispensável a toda arte, Apolo e Dioniso nascem da mesma pulsão. (LEBRUN, 1985, p.49).

Desse modo, partindo do pressuposto de que o Dioniso nietzschiano de 1888 é caracterizado pelo princípio de unidade-múltipla, como “deus bifrons” e que o requisito para criação artística é a condição fisiológica da embriaguez, Lebrun pontua acerca da nova perspectiva de Nietzsche sobre criação artística: “criar aparências para o artista, não é mais voltar as costas à realidade; é, ao contrário, afirmar o ser. Criar aparências não é mais evadir-se num sonho apolíneo: é retomar, por sua própria conta, a operação própria de Dioniso. Mais precisamente, é *idealizar*” (LEBRUN, 1985, p.48).

De acordo com *Crepúsculo dos ídolos*, mais precisamente o §10 de *Incursoes de um extemporâneo*, Dioniso passa a ser entendido a partir de uma concepção monista. Os impulsos dionisíaco e apolíneo, ao passarem por um rearranjo teórico, vão ser considerados como dois termos que exprimem duas variantes da embriaguez. Ainda que a embriaguez tenha sido considerada, anteriormente, como a disposição característica do dionisíaco (somente assim ela poderia ser sublimada por Apolo e se torna artística), ela aparece, agora, como condição fisiológica necessária a toda arte. Portanto, neste momento derradeiro da produção filosófica nietzschiana, Apolo e Dioniso nascem da mesma pulsão.

Essa nova perspectiva nietzschiana, que entende a arte sob a condição fisiológica, é o que veremos com mais propriedade no próximo capítulo.

## Capítulo III

### Para uma “fisiologia da arte”

Momento relevante para uma investigação profunda sobre o pensamento filosófico nietzschiano e, por sua vez, para uma tentativa de compreensão sobre o lugar do dionisíaco na “fisiologia da estética” ou ainda na “fisiologia da arte”, terminologia amplamente usada por Nietzsche nos fragmentos póstumos, é o período final da obra deste pensador. Tentar investigar o sentido dessa formulação nietzschiana é uma tarefa delicada. Não encontramos nenhum desenvolvimento sistemático sobre a sua “fisiologia da arte”, seja na obra publicada, seja na que permaneceu em estado de fragmento. Longe disso, essa é uma questão que, assim como a “vontade de poder”, por exemplo, se encontra presente e até certo ponto desenvolvida, nos fragmentos póstumos, a partir de 1886.

De forma genérica podemos dizer que entre 1886 e 1888 o projeto de uma “fisiologia da arte” passa a representar um papel relevante e decisivo nas considerações estéticas de Nietzsche. Isso não quer dizer, que na época de *O nascimento da tragédia*, não encontramos referências a uma fisiologia, muito pelo contrario, concordamos com a ideia de ele sempre pretendeu encontrar as bases fisiológicas das expressões artísticas. Dentro desta perspectiva, iremos pontuar alguns aspectos que achamos relevantes sobre a “fisiologia da arte” nietzschiana.

#### 3.1- Na trilha da “fisiologia da arte”

##### 3.1.1- Considerações sobre a terminologia “fisiologia”

Para uma possível aproximação entre o dionisíaco nietzschiano e a terminologia “fisiologia” largamente utilizada por Nietzsche em suas últimas obras, se faz necessário

começar por alguns esclarecimentos acerca desta nomenclatura. A discussão sobre o sentido e o alcance do termo “fisiologia” e suas ressonâncias em outros saberes, em especial na “biologia”, é um tema bastante discutido entre os seus comentadores. De modo genérico, poderíamos dizer que a questão inicial é tentar delimitar se há somente um uso “metafórico” da nomenclatura “fisiologia” ou se, ao contrario, ela supõe a relevância de determinados “processos fisiológicos” na criação artística.

O entendimento das distintas apropriações da expressão “fisiologia” na obra de Nietzsche tem sido o ponto de partida dos intérpretes em geral. Wolfgang Muller-Lauter, por exemplo, aponta três formas diferentes de se visualizar o emprego do termo. O primeiro deles é aquele utilizado a esteira das ciências do tempo em que Nietzsche viveu. O outro é onde o fisiológico aparece como “o que determina de modo somático (e por isso fundamental) os homens”. O terceiro concilia fisiologia e interpretação na medida em que os processos fisiológicos são considerados como a “luta de quanta de potência que ‘interpretam’”, (MÜLLER-Lauter, 1999, p.21-22). Patrick Wotling, por sua vez, considera a nomenclatura fisiológica nietzschiana a partir das fontes literárias, ou seja, no sentido “metafórico”: “o que caracteriza seu texto é o uso literário da terminologia fisiológica, posta a serviço de uma estratégia filosófica de escrita. Eis por que Stendhal, Balzac ou Baudelaire têm uma importância totalmente diversa da de Roux e mesmo Claude Bernard” (WOTLING, 2013, p.197). No Brasil, Wilson Frezatti Junior, defende a ideia de que não se pode ignorar o jogo entre os termos “fisiologia” e “biologia” presente na obra de Nietzsche, seja quando surgem como sinônimos, na medida em que ambos dizem respeito ao corpo e às funções orgânicas, seja quando consideramos o vínculo anteriormente pontuado por Müller-Lauter entre processos fisiológicos e processos interpretativos. Nesta situação, para além da referência aos seres vivos, a fisiologia diz respeito ao “âmbito do inorgânico e das produções humanas, tais como o Estado, religião, arte, filosofia, ciência, etc.” (FREZATTI JUNIOR, 2006, p.58). Gregory Moore,

numa perspectiva bastante interessante, valoriza os elementos biológicos do pensamento de Nietzsche, dando ênfase à relação deste filósofo com a Biologia a partir das fontes conhecidas e documentadas pelas suas leituras dos trabalhos dos biólogos mais importantes de sua época, circunscritas no contexto estratégico de sua crítica à filosofia moderna, de Descarte a Kant: “o ‘alegado biologismo’ de Nietzsche não pode e não deve ser relegado de uma maneira tão casual. Pois fazer isso é ignorar o cenário histórico contra o qual ele formulou as ideias que deveriam fundamentar seu planejado trabalho sobre a ‘fisiologia da arte’”<sup>37</sup> (MOORE, 2002, p.85, tradução minha). Levando em consideração todos esses aspectos importantes levantados pelos intérpretes da obra de Nietzsche, concordamos com a ideia de Chaves:

se por um lado, não se pode mais desconhecer que Nietzsche levava a sério os seus estudos de Biologia, por outro lado, sua crítica ao pensamento moderno, implica também numa “crítica da linguagem”, que desde *Verdade e Mentira no sentido extra-moral* (1873) e das preleções sobre Retórica do semestre de inverno de 1872/1873, na Universidade da Basileia, implicam numa rigorosa reflexão acerca do caráter “metafórico” da linguagem. Nessa perspectiva, o caminho mais fértil seria não privilegiar esta ou aquela perspectiva, mas combinar o rigoroso estudo das fontes com a indispensável consideração do estatuto “metafórico” da linguagem. (CHAVES, 2007, p.54-55)

Desse modo, para o desenvolvimento deste momento da pesquisa, que visa suscitar algumas considerações a partir da relação entre o conceito de dionisíaco de Nietzsche e o seu provável projeto de uma “fisiologia da arte”, vamos adotar esta perspectiva indicada pelos intérpretes da obra nietzschiana, dando preferência ora para as teses de Patrick Wotling, que, por exemplo, indica que “Nietzsche utiliza as metáforas da interpretação e, com elas, todo o campo linguístico da vontade de potencia, para analisar a arte” (WOTLING, 2013, p.205), ora para as ideias de Gregory Moore que defende a ideia de:

---

<sup>37</sup> “But Nietzsche’s ‘alleged biologism’ cannot and should not be dismissed in so casual a manner. For to do so is to ignore the historical backdrop against which he formulated the ideas that were to underpin his planned work on the ‘physiology of art’”.

por em suspensão o julgamento sobre a metafóricidade das afirmações naturalistas de Nietzsche sobre a estética, situando, ao invés, sua linha de pensamento dentro do contexto de uma tendência mais geral do século dezenove na direção da explicação da origem e da função da arte em termos de biologia evolucionista. O projeto de Nietzsche, eu argumento, pode ser visto como um plausível e consistente empreendimento quando considerado como um aspecto desse disseminado biologismo contemporâneo. Essa suposição repousa em outra segunda: de que esse compromisso não-declarado com uma ‘estética evolucionista’ é um linha contínua conectando os muitos desenvolvimentos e mudanças da ênfase na fisiologia da arte.<sup>38</sup> (MOORE, 2002, p.85, tradução minha)

### 3.1.2-Rude reducionismo biológico ou mera metáfora: Nietzsche e o biologismo do século dezenove

Mesmo aquela espécie de leitor, o descuidado e apressado, que Nietzsche frequentemente criticou, não pode deixar de perceber a importância da metáfora biológica e médica em seus textos. Sua escolha pela retórica da saúde e doença pode ser indicada tanto como uma resposta à suas próprias bem documentadas crises médicas quanto pelas esperanças e ansiedades que assombravam a Europa do final do século no qual ele viveu, a saber, uma cultura médica crescente que estava obcecada em definir e policiar as fronteiras do normal e do patológico. Discorrendo sobre esse contexto, Moore destaca: “É da minha alegação que o recurso de Nietzsche ao idioma biológico e médico é tanto uma reflexão quanto uma irônica distorção desse biologismo dominante, e pode apenas ser verdadeiramente apreciado se a força contemporânea e a significância dessa metáfora forem reconstruídos.”<sup>39</sup> (MOORE, 2002, p.2, minha tradução).

Nove anos após a épica publicação da *Origem das Espécies* de Darwin, a biologia já tinha se tornado um dos discursos dominantes na última metade do século dezenove.

<sup>38</sup> “I shall accordingly suspend judgement about the metaphoricity of Nietzsche’s naturalistic claims about aesthetics, locating instead this strand of his thought within the context of a more general trend in the nineteenth century towards accounting for the origin and function of art in terms of evolutionary biology. Nietzsche’s project, I argue, can be viewed as a plausible and consistent enterprise when seen as one aspect of this widespread contemporary biologism. This claim rests on one a second: that this unstated commitment to an ‘evolutionary aesthetics’ is a continuous thread connecting the many developments and shifts of emphasis in his philosophy of art.”

<sup>39</sup> “It is my contention that Nietzsche’s recourse to biological and medical idiom is both a reflection and an ironic distortion of this pervasive biologism, and can only be truly appreciated once the contemporary force and significance of his metaphor is reconstructed.”

Encontramos uma tentativa de mostrar a hegemonia das ciências biológicas no livro *Natürliche Schöpfungs-Geschichte (História Natural da Criação)* de 1868, de Ernest Haeckel, um ardente e influente discípulo de Darwin na Alemanha. Ele não apenas trouxe a teoria evolucionista para as massas em uma série de trabalhos de divulgação, como também utilizou isso como base para formular uma ambiciosa filosofia biológica a qual buscou explicar as origens e o comportamento dos entes naturais, partindo da célula microscópica como um todo. Conforme Moore nos indica: “Ele via na biologia um fundamento natural para ética, a psicologia e arte, e considerou o darwinismo como um fundamento objetivo do nacionalismo e como uma ideologia de integração social.”<sup>40</sup> (MOORE, 2002, p.2, tradução minha). Haeckel, tal como muitos de seus conterrâneos, acreditou na possibilidade da biologia conseguir entender as leis fundamentais de desenvolvimento que governam as formas de vida primitivas e, por conseguinte, na provável tese de que ela poderia verificar as leis de organismos superiores e mais complexos, isto é, as leis da coletividade humana e das sociedades. Em linhas gerais, Haeckel acreditou que a biologia pudesse ter um papel decisivo para o progresso do Estado e, por sua vez, da humanidade.

No entanto, a crença de Haeckel no progresso intelectual, moral e biológico não era compartilhada por todos. Sem negar que a maior parte da história humana representou um avanço das origens não civilizadas, alguns comentadores começaram a pôr em dúvida se tal avanço poderia ser mantido indefinidamente. A Europa, ao que tudo indica, estava deslizando em direção à ruína biológica, as favelas das suas maiores cidades, impregnadas de doença, se tornavam o nicho para a degeneração e a histeria que estavam supostamente minando a vitalidade da nação e fazendo com que ela regressasse a um estágio quase que primitivo de selvageria. Sobre essa situação, Moore destaca:

---

<sup>40</sup> “He saw in biology a natural basis for ethics, psychology and art, and regarded Darwinism as na objective foundation for nationalism and as na ideology of social integration.”



A decadência putativa do ocidente era considerada sintomática de uma degeneração fisiológica mais fundamental, as preocupações em relação à saúde da raça – as quais refletiam os crescentes temores da burguesia em relação às massas criminosas, adoentadas e voláteis – deram origem ao movimento de eugenia e eventualmente incentivaram o maniqueísmo racista e o assassinato do Nacional Socialismo, patrocinado pelo Estado. (MOORE, 2002, p.3, tradução minha)<sup>41</sup>

Como partícipe deste contexto histórico, os próprios escritos de Nietzsche foram testemunha do impacto cultural das ciências biológicas no fim do século dezenove. Concordamos com Moore quando indica que no experimento de pensar nietzschiano “o projeto central do seu pensamento tardio – a alardeada “transvaloração de todos os valores” – repousa precisamente no apelo ao poder extraordinário de uma biologia recentemente confiante para demonstrar a inferioridade dos ideais dominantes e para derrubá-los.” (MOORE, 2002, p.3, tradução minha)<sup>42</sup>.

Em *A genealogia da moral*, por exemplo – um livro cujo título atesta a preocupação pós-darwinista com a questão do declínio – Nietzsche pontua: “De fato, toda tábua de valor, todo ‘tu deves’ conhecido na história ou na pesquisa etnológica, necessita primeiro uma clarificação e interpretação *fisiológica*, ainda mais que psicológica; e cada uma delas aguarda uma crítica por parte da ciência médica” (*GM/GM*, I, §17). A reflexão de que as estruturas do conhecimento humano estavam biologicamente determinadas, a reivindicação epistemológica de que “todos os nossos órgãos e sentidos do conhecimento só são desenvolvidos com vistas às condições de conservação e crescimento” (Fr. 9(38), verão de 1886 – primavera de 1887), levaram Nietzsche, um pouco como Haeckel antes dele, a insistir no “predomínio da fisiologia sobre a teologia, a moral, a economia e a política.” (Fr. 9(165), verão de 1886 – primavera de 1887). E, na

---

<sup>41</sup> “Since the putative decadence of the West was thought to be symptomatic of a more fundamental physiological degeneration, the concerns for the health of the race – which reflected the growing bourgeois fears of the criminal, diseased and volatile masses – gave rise to the eugenics movement, and eventual fuelled the racial manichaeism and state-sponsored murder of National Socialism.”

<sup>42</sup> “Indeed, the central Project of his later thought – the much-vaunted ‘transvaluation of all values’ – rests precisely upon an appeal to the explanatory power of a newly confident biology to demonstrate the inferiority of prevailing ideals and to overturn them.”

mesma direção, ele tenta, no seu último caderno de anotações, esboçar uma nova compreensão da estética, baseada no que ele denominou a “fisiologia da arte”.

Mas, com cautela somos capazes de perceber, que apesar de toda a sua aparente confiança nos recursos do naturalismo evolucionista, Nietzsche também compartilha com seus contemporâneos um senso aguçado da crise social e cultural, uma crença no eminente colapso da ordem, que busca e encontra expressão apropriada na linguagem da degeneração:

fala-se por toda parte de pessimismo, luta-se regularmente, por vezes entre pessoas racionais, por uma questão para qual precisaria haver respostas, a questão de saber quem tem razão, o pessimismo ou o otimismo. Não se compreendeu aquilo que estava ao alcance da mão: o fato de o nome precisar ser substituído por *nihilismo* – o fato de a questão de saber se o não ser é melhor do que o ser já ser ela mesma uma doença, um declínio, uma idiossincrasia... (Fr. 17(8), começo de 1888)

Todavia, a tarefa do “médico da cultura” – como Nietzsche uma vez sagazmente descreveu o filósofo – não está restrita apenas ao diagnóstico, à identificação da “sintomatologia do declínio” (Fr. 16(86), começo de 1888); ele deve também prescrever um curso de tratamento.

A questão de como tais falas deve ser interpretada, seja como rude reducionismo biológico ou mera metáfora, é um tema constante na recepção do pensamento nietzschiano desde que os críticos começaram a se engajar em seus escritos. Mas, gostaríamos de destacar que apesar do “biologismo” de Nietzsche ter sido geralmente reconhecido até 1954, quando, no resultado do Holocausto, o mito da degeneração racial finalmente se enfraqueceu na imaginação popular, quase ninguém questionou o estatuto de sua linguagem biológica. Aqui, uma figura notável durante esse período se destaca, Martin Heidegger. Ele foi o primeiro a discordar de um “suposto biologismo” de Nietzsche. Lógico que Heidegger lê Nietzsche através das lentes distorcidas da sua própria filosofia; as implicações mais amplas de sua interpretação, no entanto, não nos interessa neste momento. Em nosso ponto de vista, é

suficiente pontuar que onde quase todos tinham compreendido a metáfora biológica de Nietzsche literalmente, Heidegger sugere que ler Nietzsche desse modo equivale a ficar na “linha de frente” do seu pensamento, obscurecendo sua natureza “realmente” metafísica: “Nietzsche não pensa biologicamente quando pensa o ente na totalidade, e, antes dele, o ser como “vida” e quando determina o homem em particular como “animal de rapina”, mas fundamenta essa imagem de mundo, aparentemente apenas biológica, metafisicamente.” (HEIDEGGER, 2010, p.409). Logo em seguida Heidegger finaliza essa sua ideia:

Se nos colocarmos com um sim ou um não ante o “biologismo” de Nietzsche, permaneceremos incessantemente no primeiro plano de seu pensamento. O gênero das publicações de Nietzsche contribui para a propensão a esse comportamento. Suas palavras e suas sentenças provocam, arrebatam, penetram e estimulam. Pense-se que a única coisa a fazer para compreender Nietzsche é seguir essa impressão. Precisamos primeiro desaprender esse abuso que é sustentado por expressões correntes, tais como “biologismo”. Precisamos apreender a “ler”. (HEIDEGGER, 2010, 409-410)

No entanto, se por um lado Heidegger está correto em argumentar que Nietzsche de fato compreende a vida em tais termos “metafísicos”, por outro lado, de modo algum se segue que seu pensamento não possa ser também biológico em espécie. Heidegger sugere que uma consideração genuinamente biológica da vida transcenderia o antropomorfismo evidente que permeia a filosofia “metafísica” nietzschiana. Porém, não fica suficientemente claro em que ponto a biologia – ou outra ciência, dentro deste contexto – poderia adequadamente descrever fenômenos naturais sem recorrer a algum grau de linguagem antropomórfica. Aqui, o darwinismo é um caso a ser considerado. A tentativa de Darwin de eliminar a teologia do pensamento evolucionista e seu comprometimento com os princípios da uniformidade da natureza foram celebrados por seus contemporâneos como uma espécie de “revolução copernicana”. Sobre esse assunto, Moore nos traz uma importante contribuição:

Mas todas as suas tentativas de descrever a evolução em termos de um mecanismo não-teológico, não obstante o paradigma mecanicista, as descrições antropomórficas e voluntaristas da seleção natural estão espalhadas pelas páginas de *Origem das espécies*. Ao longo de todo livro a seleção natural é descrita como um “agir”; diz-se que ela “escolhe cada avanço com um talento inconfundível”; ela está “sempre observando atentamente”. Tal linguagem é traiçoeira, e Darwin foi forçado, nas edições posteriores do seu trabalho, a responder a críticas que haviam surgido da interpretação das suas expressões metafóricas excessivamente literais. (MOORE, 2002, p.7, tradução minha)<sup>43</sup>

Mas se Darwin foi escrupuloso o suficiente ao menos para reconhecer as dificuldades inerentes á formulação de sua teoria, o mesmo não se pode dizer de um número significativo de pensadores do século dezenove que, se, por um lado, renunciaram publicamente à metafísica, por outro, começaram a contrabandear ideias teístas para além das fronteiras da ciência, escondendo-as em suas teorias de uma forma dissimulada. Temos como exemplo desse fato o pensamento de Ernst Haeckel:

Assim como a antecessora doutrina da psicofísica de Gustav Fechner, o “monismo” de Haeckel traduz a ideia preponderante por trás da romântica *Filosofia da natureza* – a ideia de que “natureza” e “espírito” são ontologicamente idênticos – em termos explicitamente positivista. Apesar de toda a sua fala em torno dos “processos físico-químicos”, sua teoria da unidade do homem e da natureza se funda na alegação de que tanto o mundo orgânico quanto o inorgânico, em todos os níveis de organização, estão imbuídos de “alma”. (MOORE, 2002, p.7-8, tradução minha)<sup>44</sup>

Desse modo, se torna viável indicar que o pensamento de Haeckel é tanto metafórico quanto biológico, o que poderíamos dizer também acerca do experimento de pensar de Nietzsche. Portanto, se tratando da filosofia nietzschiana, deve-se sempre ter a cautela quando o assunto é seu “suposto biologismo”. Poderíamos nos perguntar por que Heidegger não se

---

<sup>43</sup> “But all his attempts to describe evolution in terms of a non-teleological, mechanistic paradigm notwithstanding, anthropomorphic and voluntarist descriptions of natural selection litter the pages of *The Origin of Species*. Throughout the book natural selection is described as ‘acting’; it is said to ‘pick out with unerring skill each improvement’; it is ‘always intently watching’. Such language is misleading, and Darwin was forced in later editions of this work to answer criticisms which had arisen from interpreting his metaphorical expressions too literally.”

<sup>44</sup> “Like Gustav Fechner’s earlier doctrine of psychophysics, Haeckel’s ‘monism’ translates the governing idea behind Romantic Naturphilosophie – the idea that ‘nature’ and ‘spirit’ are ontologically identical – into outwardly positivistic terms. For all his ‘scientific’ talk of ‘physico-chemical processes’, his theory of the unity of man and nature is based on the claim that both the organic and inorganic world, at all levels of organization, are imbued with ‘soul’”.

questiona sobre o motivo que levou Nietzsche a utilizar um número significativo de metáforas biológicas e, a partir de um estágio inicial do seu experimento de pensar, consistentemente situa o seu pensamento dentro do discurso dominante da segunda metade do século dezenove. Esse não é um assunto periférico, pois revela a complexa e ambivalente atitude de Nietzsche em relação à cultura na qual ele viveu.

Outro aspecto relevante que gostaríamos de destacar sobre este assunto é que há um terceiro modo de abordar a linguagem biológica de Nietzsche, além de considerá-la ou meramente literal ou puramente metafórica. Desde os anos de 70 tem havido um interesse crescente por sua teoria da retórica e a natureza retórica contida em seus escritos. Isso não quer dizer que esse aspecto da sua escrita tinha sido anteriormente negligenciado. Sabemos do fato de que ele havia sido considerado como filósofo poeta desde 1890, cuja obra não era totalmente filosofia nem totalmente literatura, mas representou de certo modo uma fusão de ambas. Mas, apesar desse reconhecimento, havia uma tendência entre seus intérpretes de se delimitar a linguagem nietzschiana ou numa linha puramente metafórica ou a partir do sentido literal de suas ideias. Apenas recentemente essa situação tem passado por uma mudança entre os especialistas no pensamento nietzschiano. Discorrendo sobre esse aspecto Moore pontua:

Apenas de modo comparativo os seus intérpretes tem recentemente reconhecido que seus textos – em suma, todas aquelas aspectos característicos os quais t- em tão frequentemente frustrados aqueles que têm procurado distinguir o “conteúdo” cognitivo da “forma” literária – não são (ou pelo menos não meramente) as idiosincrasias de um estilista bem-sucedido, mas podem ser interpretados como a expressão de uma das convicções nietzschianas mais fundamentais: de que toda linguagem é intrinsecamente retórica. Não apenas as formas poéticas de discurso, mas todas as funções linguísticas – filosofia e ciência, até o simbolismo abstrato da matemática e da lógica – são fundamentalmente, inescapavelmente metáforas. (MOORE, 2002, p.10, tradução minha)<sup>45</sup>

---

<sup>45</sup> *“Only comparatively recently have his interpreters recognised that the conspicuous rhetorical flourishes, the multivocality and seeming contradictoriness of his texts – in short, all those characteristic features which have so often frustrated those who have sought to distil the cognitive ‘content’ from the literary ‘form’ – are not (or at least not merely) the idiosyncrasies of an accomplished stylist, but may be interpreted as the expression of one of Nietzsche’s most basic philosophical convictions: that all language is intrinsically rhetorical. Not only poetic*

Desse modo, não se aprofundando neste tema, gostaríamos de indicar neste tópico que a teoria de Nietzsche sobre a retórica e a linguagem pode nos ajudar no entendimento do estatuto e da função dessa linguagem biológica. Pois ela sugere que ele não apenas utiliza a biologia como uma metáfora. Lembrando, de forma genérica, que a definição de metáfora em Nietzsche é tão ampla que ele efetivamente esvazia o conceito de significado e o torna praticamente inútil. Portanto, acreditamos que o experimento de pensar nietzschiano ao se utilizar da linguagem biológica buscou uma espécie de meio termo entre a linguagem literal e a metafórica. Além disso, também é de nosso interesse destacar a possibilidade de visualizar na obra nietzschiana uma provável força inconsciente na sua criação:

Assim sendo, se por um lado os textos de Nietzsche de fato ocupam frequentemente esse terreno intermediário entre o literal e o figurativo, não há modo de conclusivamente comprovar que o aspecto estilístico é sempre o resultado de um plano consciente. Tampouco é esse fenômeno exclusivo dos escritos de Nietzsche. Afinal de contas, o próprio pensamento biológico do século dezenove está preenchido por esse modo de expressão. (MOORE, 2002, p.13, tradução minha)<sup>46</sup>

Outro aspecto que não poderíamos deixar de mencionar é fato de o pensamento de Nietzsche estar profundamente enraizado nos temas, temores e valores do século dezenove, que é impensável fora desse contexto. Mas, como o objetivo desta pesquisa não é movido pelo desejo de retratar literalmente a retórica da saúde e da doença em Nietzsche, porém, apenas pontuar sobre o lugar do dionisíaco no provável projeto da “fisiologia da arte”, encerramos aqui essa pequena análise sobre a relação do experimento de pensar de Nietzsche e o biologismo do século dezenove e, por sua vez, passamos para discussão sobre a relação do

---

*modes of discourse, but all linguistic functions – philosophy and science, even the abstract symbolism of mathematics and logic – are fundamentally, inescapably metaphorical.”*

<sup>46</sup> “Now, while Nietzsche’s texts do indeed often occupy this middle ground between the literal and the figural, there is no way of proving conclusively that this literal and figural, there is no way of proving conclusively that this stylistic feature is always the result of conscious desing. Nor is this phenomenon exclusive to Nietzsche’s writings. After all, nineteenth-century biologicistic thought itself inhabits this mode of expression.”

dionisíaco e a fisiologia nietzschiana. Tema que abordaremos com mais propriedade no próximo tópico.

### 3.2-Fisiologia e arte

#### 3.2.1- Algumas apreciações sobre a “fisiologia da arte” de Nietzsche

Ao enunciar seu planejado trabalho sobre uma “fisiologia da arte” na *Genealogia da moral*, Nietzsche descreve a área do seu projeto como uma questão “até agora intocada” (*GM/GM*, III, §8). No entanto, gostaríamos de trazer uma curiosidade e indicar um possível desconhecimento sobre o pioneirismo desta questão em Nietzsche. Moore nos indica isso:

Apesar de terem sido os slogans e ideias de Nietzsche que inspiraram obras posteriores tais como as *Tarefa da fisiologia da arte* (1897) de Georg Hirth e a *História e Arte, Prolegômenos para uma Estética Fisiológica* (1899) de Gustav Naumann, o pensador britânico e novelista Grant Allen, aparentemente desconhecido para Nietzsche, já havia posto os pés nesse território virgem há alguns dez anos antes, em seu tratado *Estética fisiológica* de 1887. (MOORE, 2002, p.88, tradução minha)<sup>47</sup>

A estética, Nietzsche famosamente declara, “não passa de fisiologia aplicada” (*WA/CW*, “No que faço objeções”). Apesar de toda familiaridade desta sugestiva alegação, os intérpretes têm raramente discutido sobre essas alusões nietzschianas a uma projetada “fisiologia da arte” nos dois últimos anos de sua vida produtiva. Se sua assim chamada “fisiologia da arte” apenas alcança sua total expressão nas anotações de 1887 e 1888, quando a direção do seu pensamento tende cada vez mais para uma linguagem biológica, a ligação entre arte e fisiologia está, apesar de todas as reformulações teóricas, em decurso desde *O nascimento da tragédia*.

---

<sup>47</sup> “Though it was Nietzsche’s slogan and ideas which inspired later Works such as Georg Hirth’s *Aufgaben der Kunstphysiologie* (1897) and Gustav Naumann’s *Geschlecht und Kunst. Prolegomena zu einer physiologischen Aesthetik* (1899), the British thinker and novelist Grant Allen, apparently unbeknownst to Nietzsche, had already set foot upon this virgin territory some ten years earlier in his 1877 treatise *Physiological Aesthetics*.”

Desde seus primeiros escritos Nietzsche demonstra a valorização da arte, “a arte é a tarefa suprema” (*GT/NT*, Prefácio a Richard Wagner), mas no decurso do desenvolvimento de seu pensamento os textos ulteriores se apresentam com preocupações estéticas diferentes do período de *O nascimento da tragédia*, isto é, os escritos dos últimos anos atestam um trabalho de rearranjo teórico na sua perspectiva acerca da estética. Portanto, a passagem da “metafísica de artista” para “fisiologia da arte” demonstra uma mudança em suas reflexões estéticas. O que leva o autor de *Zarathustra* a recorrer ao uso literário da terminologia fisiológica. Aqui, Nietzsche encontra um refúgio em escritores como Stendhal, Balzac ou Baudelaire, os “fanáticos da expressão” (*JGB/BM*, §256). Mas para seguir seu caminho nas expressões fisiológicas, Stendhal se torna para Nietzsche a referência principal. É Stendhal que ao analisar a arte e desenvolver sua fisiologia do prazer seduz Nietzsche. Stendhal desenvolve uma espécie de genealogia do prazer estético que se fundamenta, em última análise, em processos fisiológicos, por exemplo, para ele o prazer musical pode ser explicado a partir de uma teoria da irritação:

Rossini encontrou esse justo grau de claro-escuro harmônico que irrita docemente o ouvido, sem o fatigar. Servindo-me da palavra irritar, falei a linguagem dos fisiologistas. A experiência prova que o ouvido sempre tem necessidade (pelo menos na Europa) de encontrar repouso em um acorde perfeito; todo acorde dissonante o desagrada, o irrita (aqui, fazer uma experiência no piano mais próximo), e lhe dá a necessidade de voltar ao acorde perfeito. (STENDHAL, 2005, p.128)

Stendhal não criou uma “fisiologia da arte” nos moldes estritos da perspectiva nietzschiana, mas de todas as fontes que alimentam Nietzsche na elaboração de seu projeto estético, ele é o apoio mais próximo: “Talvez seja em seu aspecto polêmico que se pode medir da melhor maneira a significação dessa abordagem renovada da estética da arte e, a esse respeito, a referência a Stendhal desempenha a função de máquina de guerra anti-kantiana” (WOTLING, 2013, p.199). Stendhal é o escolhido porque através de seus argumentos ajuda Nietzsche, pelo menos até certo momento, em sua crítica as ideias estéticas de Kant.



Nietzsche desconstrói à estética kantiana por meio de dois caminhos: primeiro mostrando que ela é essencialmente uma estética da recepção e, segundo, em virtude dela ser uma expressão derivada do idealismo. Nietzsche começa criticando Kant pela sua ideia de privilegiar o ponto de vista do espectador na análise do belo: “Kant, como todos os filósofos, em vez de encarar o problema estético a partir da experiência do artista (do criador), refletiu sobre a arte e o belo apenas do ponto de vista do “espectador”, e assim incluiu, sem perceber, o próprio “espectador” no conceito de “belo””. (*GM/GM*, III, §6). O cerne da objeção nietzschiana consiste em invalidar a referência kantiana à universalidade. Aqui, nos apoiamos nas ideias de Wotling:

Ao analisar a arte pela perspectiva da recepção, Kant, sem ser dar conta, substitui as determinações psicológicas do belo pelas determinações de um tipo de homem particular. Suas conclusões apresentam apenas as características do representante de uma certa cultura, o *Aufklärer*, talvez já o europeu moderno, mas deixam sem resposta a questão do estatuto da obra de arte. (WOTLING, 2013, p.200)

Desse modo, dentro da perspectiva nietzschiana, a crítica da faculdade estética de julgar é um simples documento sobre a psicologia do espectador moderno. Daí se tornar viável indicar que a estética nietzschiana pode ser interpretada pela inversão da perspectiva kantiana, isto é, Nietzsche analisará a arte pela ótica do criador, e não do espectador.

O segundo caminho que Nietzsche toma para criticar a perspectiva estética kantiana é rejeitar o conceito de prazer desinteressado. Sobre o juízo de gosto desinteressado encontramos na *Crítica da Faculdade do Juízo* a seguinte afirmação de Kant: “o juízo de gosto é meramente contemplativo, isto é, um juízo que, indiferente em relação à existência de um objeto, só considera sua natureza em comparação com o sentimento de prazer e desprazer”, logo em seguida, “Pode-se dizer que, entre todos estes modos de complacência, única e exclusivamente o do gosto pelo belo é uma complacência desinteressada e *livre*, pois

nenhum interesse quer dos sentidos, quer o da razão, arranca aplauso.” (KANT, *Crítica do juízo* §5). Recusando essa tese kantiana, Nietzsche pontua:

“Belo”, disse Kant, “é o que agrada *sem interesse*”. Sem interesse! Comparece esta definição com uma outra, de um verdadeiro “espectador” e artista – Stendhal, que em um momento chama o belo de *une promesse de bonheur* [uma promessa de felicidade]. Nisso é rejeitado e eliminado precisamente aquilo que Kant enfatiza na condição estética: *le désintéressement*. (GM/GM, III, §6)

De acordo com a perspectiva nietzschiana, ao submeter à noção de prazer desinteressado a um tratamento genealógico, isto é, ao reduzir o belo à esfera dos instintos, Nietzsche renuncia também o conceito de universalidade do domínio da estética: “Expressão de uma idiossincrasia, o belo só tem sentido se remetido a um tipo humano preciso, porque ele resulta de um tipo de interpretação precisa.” (WOTLING, 2013, p.201). Desse modo, por meio da dupla crítica nietzschiana pode-se vislumbrar que, ao contrário de Kant, em Nietzsche há um interesse no belo, mas esse interesse se manifesta na esfera do pulsional:

Contra Kant. Obviamente também me ligo à beleza que me agrada por um interesse. Mas este não está nu perante nós. A expressão de felicidade, perfeição, tranquilidade e até do silêncio, de deixar que a obra de arte seja avaliada fala a nossos instintos. Por fim, percebo como “belo” apenas aquilo que corresponde a um ideal (“ao feliz”) de meus próprios instintos. (Fr. 7(154), primavera-verão de 1883)

Ao indicar a relação intrínseca entre o belo e os instintos, Nietzsche destaca o processo de interpretação e assimilação da realidade do qual o belo é o produto. A “fisiologia da arte” enxerga na obra arte uma linguagem, mas tal texto não exprime as intenções conscientes e tampouco a vontade livre do artista, ao contrário, ela se constitui numa esfera inconsciente. A obra de arte sempre trai seu autor. Eis onde Kant passou despercebido na perspectiva nietzschiana: “o recurso ao conceito de desinteresse para analisar o belo diz respeito a uma confusão entre o consciente e o infraconsciente” (WOTLING, 2013, p.201). O embaraço de Kant provém da exagerada valorização do teórico e, por sua vez, da consciência, característica do

idealismo: “Kant imaginava prestar honras à arte, ao dar preferência e proeminência, entre os predicados do belo, àqueles que constituem a honra do conhecimento: impessoalidade e universalidade” (*GM/GM*, §6). Ao destacar essa distinção entre o consciente e o inconsciente e, simultaneamente, ressaltar a primazia dos instintos, Nietzsche inverte a análise kantiana e define o belo pelo interesse: “Stendhal, como vimos, natureza não menos sensual, mas de constituição mais feliz que Schopenhauer, destaca outro efeito do belo: “o belo *promete* felicidade”; para ele, o que ocorre parece ser precisamente a *excitação da vontade* (“do interesse”) através do belo” (*GM/GM*, §6).

Ao recusar o idealismo, Nietzsche está nos indicando à possibilidade de compreender a estética como uma linguagem simbólica, “uma *Zeichensprache* da vontade de potência: tal é o sentido da fórmula “fisiologia da arte”” (WOTLING, 2013, p.202). Ao encontrar em Stendhal seu apoio teórico, Nietzsche define o belo pelo interesse. Agora o critério para apreciar uma obra é o não-idealista. Mas, aqui, Nietzsche vai além de Stendhal, para ele esse “interesse” não é simplesmente o prazer: “prazer não é o termo último da psicologia da vontade de potência. Trata-se daquilo de que o sentimento de prazer é signo, a saber, o sentimento de potência.” (WOTLING, 2013, p.202). Na perspectiva de Nietzsche, a fisiologia da arte é uma espécie de estética da interpretação:

A arte nos lembra de estados do vigor animal; ela é, por um lado, um excesso e uma emanção de corporeidade florescente para o interior do mundo das imagens e desejos; por outro lado, um estímulo da função animal por meio de imagens e desejos da vida mais alta – uma elevação de sentimento de vida, um estimulante desse sentimento. (Fr. 9(102), outono de 1887)

Desconstruindo a abordagem idealista da arte, Nietzsche dá preferência ao vocabulário da animalidade e vincula o ponto de vista da recepção ao da criação: “o espectador se torna artista: a obra de arte exerce uma influência direta na fisiologia do receptor, de modo muito semelhante à maneira como Nietzsche vê os efeitos do ritmo no corpo humano.” (MOORE,

2002, p.93, tradução minha)<sup>48</sup>. Aqui o belo e o feio vão se definir, simultaneamente, por sua origem, exposta a partir do modo genealógico por meio da metáfora psicofisiológica que possibilita remeter a um estado definido da vontade de potência, e pelo efeito que eles produzem no corpo. Arte, na perspectiva nietzschiana, aparece como uma das manifestações do sentimento de potência. Não existe mais o belo em si e tampouco moral em si, como podemos notar na definição de Nietzsche sobre o sentimento estético:

Sobre o surgimento do *belo* e do *feio*. O que resiste a nós instintivamente, esteticamente, se revela pela mais longa de todas as experiências para o homem como nocivo, perigoso, digno de desconfiança: o instinto que de repente fala esteticamente (no nojo, por exemplo) contém um *juízo*. Nessa medida, o *belo* encontra-se no interior da categoria geral dos valores biológicos do útil, do que faz bem, do que eleva a vida: no entanto, de tal modo que uma grande quantidade de estímulos, que nos lembram e nos articulam, totalmente a distância, com coisas e sentimentos úteis, nos oferecem o sentimento do belo, ou seja, do aumento do sentimento de poder (-não, portanto, meramente coisas, mas também sensações paralelas de tais coisas ou seus símbolos. Com isso, o belo e o feio são reconhecidos como *condicionados*; a saber, com vistas aos nossos *valores de conservação mais baixos*. Abstraindo daí, querer estabelecer algo belo e algo feio é um contrassenso. O belo existe tão pouco quanto o bom, o verdadeiro. No particular, trata-se uma vez mais das *condições de conservação* de um tipo determinado de homem: assim, o *homem de rebanho* terá junto a outras coisas o *sentimento valorativo do belo* como o homem *de exceção* e o *além-do-homem*. (Fr. 10(167), outono de 1887).

Ao que tudo indica, Nietzsche dedica uma atenção particular à análise do feio, que igualmente como belo, sofre uma dupla abordagem. Por um lado, ele é entendido como o declínio da vontade de potência, por outro, ele é caracterizado a partir de uma perspectiva criadora, por meio de seus efeitos. Colocando a questão dos efeitos induzidos pela arte, essa segunda abordagem ultrapassa a metáfora fisiológica propriamente dita:

Fisiologicamente, tudo o que é feio debilita e aflige o ser humano. Recordar-lhe o declínio, perigo, impotência; faz com que realmente perca energia. Pode-se medir com um dinamômetro o efeito do que é feio. Sempre que alguém está abatido, pode sentir a proximidade de algo “feio”. Seu sentimento de poder, sua vontade de poder, sua coragem, seu orgulho – tudo isso cai no feio, aumenta com o belo... Num caso e no outro tiramos uma conclusão: as premissas para ela são acumuladas de forma abundante no instinto. O feio é entendido como sinal e sintoma de degenerescência:

<sup>48</sup> “In other words, the spectator becomes artist: the work of art exerts a direct influence on the physiology of the receiver, in much the same way as Nietzsche envisages the effects of rhythm on the human body.”

aquilo que recorda minimamente a degenerescência produz em nós o juízo de “feio”.  
(*GD/CI*, *Incursões de um extemporâneo*, §20)

### 3.2.2-A embriaguez como condição a toda arte

Nessa perspectiva que considera a “fisiologia da arte” como uma estética da criação surge, por meio da psicologia do artista, um elemento fundamental, a saber, a embriaguez como condição a toda arte:

Sobre a psicologia do artista. – Para haver arte, para haver alguma atividade e contemplação estética, é indispensável uma precondição fisiológica: a embriaguez. A suscetibilidade de toda a máquina tem de ser primeiramente intensificada pela embriaguez: antes não se chega a nenhuma arte. Todos os tipos de embriaguez têm força para isso, por mais diversamente ocasionados que sejam; sobretudo a embriaguez da excitação sexual, a mais antiga e primordial forma de embriaguez. (*GD/CI*, *Incursões de um extemporâneo*, §8).

Eis que surge o lugar do dionisiaco na “fisiologia da arte” de Nietzsche. Mas, agora, as reflexões que fundamentaram o *Nascimento da tragédia* serão reinterpretadas à luz dos progressos sobre a questão do estatuto do sentimento de potência e do sentimento de prazer. Repensada por meio da hipótese da vontade de potência, a embriaguez se revela como uma espécie de sentimento de potência de intensidade altíssima: “O essencial na embriaguez é o sentimento de acréscimo da energia e de plenitude. A partir desse sentimento o indivíduo dá [?] às coisas, força-as a tomar de nós, violenta-as” (*GD/CI*, *Incursões de um extemporâneo*, §8).

Desse modo, Nietzsche usa as metáforas da interpretação para analisar a arte. De acordo com sua perspectiva, é o sucesso na busca pela mestria que define a qualidade da obra. Ao desconstruir a análise de Kant, Nietzsche não se limita, apesar disso, na redução da estética à sensibilidade:

A grandeza de um músico não é medida pelos belos sentimentos que ele desperta: é nisso que acreditam as mulheres – ela é medida segundo a força de tensão de sua vontade, segundo a certeza com o qual o caos obedece ao seu comando artístico e se

torna forma, segundo a necessidade que sua mão estabelece em uma sequência de formas. A grandeza de um músico – em uma palavra, é medida por sua capacidade para o grande estilo. (Fr. 16(49), verão de 1888)

Ao desconsiderar os “belos sentimentos” como parâmetro estético, Nietzsche rejeita tanto a teoria kantiana do belo como expressão da moralidade, quanto a abordagem romântica anti-intelectualista. A condição essencial para o sucesso artístico, o grande estilo, se manifesta ligada à vontade de potência pela noção de mestria: “o grande estilo como expressão da própria “vontade de poder” (o instinto mais temido ousa se declarar).” (Fr. 11(138), novembro de 1887 – março de 1888). Nesses moldes a “fisiologia da arte” permite a Nietzsche elaborar uma definição do belo a partir do processo fundamental da interpretação, isto é, a busca da mestria: “que é *beleza* ? Expressão do *vitorioso* e do *ter se tornado senhor*.” (Fr. 6(26), verão de 1886 – primavera de 1887). Para enriquecer essa discussão, gostaríamos de buscar um apoio teórico nas ideias de Patrick Wotling:

Se o propósito de Nietzsche é, pois, remeter a estética à hipótese da vontade de potência e deduzir uma correspondência entre o estado dos instintos e o “texto” pelo qual se traduz esse estado, o filósofo reencontra, então, no seio da esfera artística as duas grandes classes de interpretação, descobertas quando de seu estudo do sofrimento: aquiescência reconhecedora e recusa niilista, a fonte da arte dionisíaca e da arte “romântica” (WOTLING, 2013, p.206).

De acordo com as ideias de Wotling, há no pensamento de Nietzsche uma atenção especial para questão do sofrimento. Aqui, o dionisíaco aparece como um conceito-chave, na arte dionisíaca o sofrimento é sentido como um apelo a ser superado, como estímulo à vida: “a arte é o grande estimulante para a vida”. (*GD/CI, Incursões de um extemporâneo*, §24). Para Nietzsche, a tragédia grega é o exemplo por excelência dessa transfiguração do sofrimento:

A valentia e liberdade de sentimento ante um inimigo poderoso, ante uma sublime adversidade, ante um problema que suscita horror – é esse estado *vitorioso* que o

artista trágico escolhe, que ele glorifica. Diante da tragédia, o que há de guerreiro em nossa alma festeja suas saturnais; aquele que está habituado ao sofrimento, aquele que busca o sofrimento, o homem *heroico* exalta a sua existência com a tragédia – apenas a ele o artista trágico oferece o trago desta dulcíssima crueldade.- (GD/CI, Incursões de um extemporâneo, §24)

Se, por um lado, a arte trágica aparece em Nietzsche como um modelo de transfiguração do sofrimento em estímulo à vida: “a tragédia é um *tonicum*” (Fr. 15(10), início de 1888), por outro lado, a arte “romântica”, que na perspectiva nietzschiana procede do esgotamento e da angústia, provoca um efeito pela busca da letargia, sua consequência é narcotizar: “arte narcótica – por exemplo, através da arte de Wagner” (EH/EH, Humano, demasiado humano, §3) A valorização dos grandes sentimentos é seu objetivo: “os belos sentimentos, os “fervores sublimes”, pertecem, falando fisiologicamente, aos meios narcóticos: seu abuso tem completamente a mesma consequência que o abuso de um outro ópio – as *fraquezas nervosas*... (Fr. 15(91), início de 1888).

### 3.2.3-Rafael: um caso a se considerar

Deixando de lado, por hora, o caso de Wagner, Rafael é um exemplo a se considerar. O pintor de Urbino aparecer nas reflexões de Nietzsche sobre estética desde sua primeira obra até os fragmentos de 1888. Além disso, as referências a Rafael no decurso das obras de Nietzsche permite ao leitor observar que as apreciações nietzschianas não se manifestam sistematicamente, ao contrario, elas se apresentam flexíveis.

A psicologia do artista nietzschiana indica que a criação é a forma mais elevada de aprovação. Na busca de um termo para expressar essa superação afirmativa na arte, Nietzsche se apoia em seus conceitos de “transfiguração” (*Verklärung*) ou “glorificação”: “Os artistas *glorificam* sem cessar – não fazem outra coisa – todos aqueles estados e coisas que têm a reputação de fazer o homem sentir-se bom ou grande, ébrio, divertido, são e sábio.” (FW/GC, §85).

Em o *Nascimento da tragédia*, Nietzsche recorre à última obra de Rafael para fazer dela um modelo e analisar a aparência e a transfiguração própria do apolíneo:

Rafael, ele próprio um desses imortais “ingênuos”, representou-nos em sua pintura simbólica essa despotenciação da aparência na aparência, que é o processo primordial do artista ingênuo e simultaneamente da cultura apolínea. Em sua *Transfiguração*, na metade inferior, com o rapazinho possesso, os seus carregadores desesperados, os discípulos desamparados, aterrorizados, ele mostra a reverberação da eterna dor primordial. (*GT/NT*, §4).



Fig.1- SANZIO, Rafael. **A Transfiguração.**  
1517-1520. Tinta a óleo. 405 cm × 278 cm.  
Museus Vaticanos, Vaticano.

Mas, se o experimento de pensar nietzschiano juvenil se apoia sobre a obra de Rafael para vislumbrar uma atividade metafísica fundamentada na “eterna dor do Uno-primordial”, agora, efetivada a passagem de uma “metafísica de artista” para uma “fisiologia da arte”, Nietzsche enxerga na obra do pintor de Urbino um exemplo da transfiguração artística da realidade nos moldes de sua “fisiologia da arte”. Ou seja, ele visualiza em Rafael a confirmação de sua psicologia da criação que mostra que o fisiológico bem-sucedido é a condição para a atividade artística: “os artistas, quando servem para alguma coisa, são dotados de uma disposição forte (mesmo corporalmente), são excedentes, animais de força, sensuais;



sem certo superaquecimento do sistema sexual, não há como pensar nenhum Rafael...” (Fr. 14(117), primavera de 1888).

Neste ponto, a fisiologia nietzschiana nos abre uma perspectiva importantíssima, uma possível analogia entre Rafael e o cristianismo, na qual o pintor de Urbino é apresentado por Nietzsche como o tipo do artista cuja saúde torna alheio à interpretação mórbida imposta pelo cristianismo: “Que ninguém seja pueril e mencione Rafael ou algum cristão homeopático do século XIX: Rafael dizia Sim, Rafael *fazia Sim*; portanto, Rafael não era um cristão...” (GD/CI, *Incurões de um extemporâneo*, §9).

Um leitor apressado pode objetar aqui que esse enfrentamento entre a aprovação de Rafael e a recusa niilista do cristianismo provoca um possível contrassenso: como explicar que o pintor de Urbino tenha se concentrado tanto sobre temas religiosos. No entanto, como um legítimo filósofo da nuance, Nietzsche nos indica que em um autêntico artista, o ideal ascético não tem nenhuma significação: “O que significam então ideais ascéticos? No caso de um artista, já o compreendemos: *nada absolutamente!*... Ou tantas coisas, que resultam em nada!...” (GM/GM, §5). Recorrendo a outra obra-prima de Rafael, a *Madona sistina*, Nietzsche pontua sobre sua análise psicológica da criação:

Rafael, a quem importava muito a Igreja (na medida em que podia pagar), mas pouco os objetos da fé eclesiástica, como aos melhores homens de seu tempo, não acompanhou em nada a pretenciosa devoção extática de alguns dos seus clientes: conservou sua honestidade mesmo naquela pintura de exceção que se destinava originalmente a um estandarte de procissão, a *Madona Sistina*. (VM/OS, *O andarilho e sua sombra*, §73)



Fig. 2 - SANZIO, Rafael. **Sistine Madonna**.  
1512. Tinta a óleo. 265 cm × 196 cm (104 in × 77 in).  
Gemäldegalerie Alte Meister, Dresden.

Desse modo, Nietzsche deixa claro seu posicionamento, o tema religioso em Rafael é apenas um subterfúgio. Na perspectiva nietzschiana, a sinceridade do pintor de Urbino reside em permanecer leal à interpretação anti-niilista da realidade que sua vontade de potência exigia. Analisando a *Madona sistina*, Nietzsche indica a psicologia da criação e destaca sua consideração sobre o sentido da obra de Rafael opondo à interpretação cristã desse quadro: “Ali ele desejou pintar uma visão: mas uma tal como *também* têm e terão jovens nobres sem “fé”, a visão da futura noiva, de uma mulher inteligente, de alma nobre, taciturna e muito bela, que carrega nos braços o seu primogênito.” (*VM/OS*, O andarilho e sua sombra, §73).

Continuando sua análise sobre a obra-prima de Rafael, Nietzsche pontua novamente sobre a oposição entre o verdadeiro sentido da obra do pintor de Urbino e a interpretação cristã: “Rafael, o honesto, que não quis pintar um estado de alma em cuja existência não acreditava, iludiu de maneira delicada seus espectadores crentes” (*VM/OS*, O andarilho e sua sombra, §73). Um leitor descuidado, aqui, a partir dessa análise de Nietzsche sobre Rafael, poderia enxergar no autor da *Transfiguração* um modelo para o artista dionisíaco. Mas, se tratando do filósofo da nuance, a análise é bastante sutil. A questão da relação com os valores

cristãos representa precisamente o ponto por onde ela passa por um rearranjo teórico. Se em *Humano, demasiado humano*, Nietzsche encontra na honestidade a característica principal de Rafael, os últimos fragmentos criticam, ao contrário, sua “falsidade”. Assim, a “fisiologia da arte” nietzschiana traz a tona certa ambiguidade na arte do autor da *Transfiguração*, de um lado a afirmação da vida plena de gratidão, por outro, a transfiguração de um ideal mórbido que nega a vida:

A arte é uma consequência da *insuficiência no que há de efetivamente real*? Ou uma expressão de *gratidão quanto a uma felicidade gozada*? No primeiro caso, *Romantismo*; no segundo, brilho das glórias e ditirambos (em suma, *arte apoteótica*): Rafael também pertence a esse âmbito, só que ele tinha aquela falsidade de divinizar a *aparência* da interpretação de mundo cristã. Ele era grato pela existência, em que *não* se mostrava como especificamente cristão. (Fr. 2(114), primavera-outono de 1886)

Daí Nietzsche visualizar a falsidade psicológica nas mulheres de Rafael, que na perspectiva nietzschiana é traduzida nas obras pela situação paradoxal desse artista:

A *falsidade fisiológica* nos quadros de Rafael / Uma mulher com secreções normais não tem nenhuma necessidade de redenção. O fato de todas as naturezas bem-constituídas e primorosas se preocuparem eternamente com aquele anêmico santo de Nazaré está em contradição com a história natural. (Fr. 14(90), primavera de 1888).

De acordo com o experimento de pensar de Nietzsche, a falsidade da arte de Rafael está na justaposição com que as mulheres são retratadas em seus quadros. Elas aparecem sob duas interpretações incompatíveis: por um lado, um ideal de beleza, por outro, um ideal engendrado pelo enfraquecimento e o niilismo. Em virtude disto, Nietzsche indica que o pintor de Urbino, apesar de ser um artista anticristão, não foi capaz de recusar os valores do cristianismo por completo para criar seus próprios valores. Portanto, na perspectiva nietzschiana, há certa fraqueza no fundo da força criadora de Rafael. Daí, Nietzsche indicar

que prefere Michelangelo, pois, ele deve a força de criar novos valores para expressar o surgimento e crescimento de sua vontade de potência:

Referencio mais Miguel Ângelo do que Rafael, porque ele, através de todos os véus e de todas as inibições cristãs de sua época, viu os ideais de uma cultura mais nobre que a cristã-rafaelita: enquanto Rafael divinizava de modo fiel e limitado os critérios de valor que lhe haviam sido transmitidos, sem ter em si os instintos e os impulsos de uma busca mais ampla e ambiciosa, Miguel Ângelo via e sentia, porém, o problema do vitorioso perfeito, tendo primeiro a necessidade de superar em si até o “herói em si”, o ser humano extremamente elevado que era sublime até mesmo em relação à sua compaixão e que, sem piedade, era capaz de destruir e aniquilar aquilo que não lhe parecia pertinente – brilhante e nada sombrio em sua divindade. (Fr. 34(149), abril-junho de 1885)

Desse modo, Nietzsche visualiza uma espécie de antagonismo entre Rafael e Michelangelo. Ele opõe a “honestidade” deste à “falsidade” daquele. Por um lado, Michelangelo aparece como o artista que através de sua honestidade psicológica reinterpreta o deus cristão conforme a necessidade de seus instintos e o retratou como um tirano que reina sobre o mundo com valores completamente diferentes da compaixão cristã: “Preâmbulos da sinceridade, por exemplo, na Renascença: toda vez para o bem da arte. De Miguel Ângelo a concepção de Deus como “tirano do mundo” era sincera.” (Fr. 25(163), primavera de 1884). Por outro lado, Rafael surge como o artista que cria a partir da base cultural cristã, enfraquecendo sua própria natureza para se adequar ao serviço dos valores dessa cultura. Mas, aqui, é preciso cautela ao analisar o ponto de vista nietzschiano sobre a relação entre Michelangelo e o pintor de Urbino. Não podemos esquecer que em *Aurora* Nietzsche chama atenção para a brevidade da carreira de Rafael:

*Aprendizado* – Michelangelo viu em Rafael o estudo, e em si, a natureza: ali o *aprendizado*, aqui o *talento*. No entanto, isso é pedantismo, com todo o respeito ao grande pedante. Pois o que é talento, senão um nome para uma *mais antiga* aprendizagem, experiência, apropriação, assimilação, seja no estágio de nossos pais ou ainda antes! (*M/A*, §540)

De acordo com essa perspectiva, podemos dizer que Nietzsche indica sutilmente que a arte de Rafael não pôde atingir seu ponto de completude. A apreciação de seu valor demanda, portanto, prudência:

Rafael desaparece ante nós como aprendiz, em meio à apropriação daquilo que seu grande competidor chamou de *sua* “natureza”: diariamente ele levava um pouco dela, esse nobilíssimo ladrão; mas, antes de haver transferido todo o Michelangelo para dentro de si ele morreu – e sua última série de obras, sendo o *começo* de um novo plano de estudos, é menos perfeita e menos boa de forma cabal, pois o grande aprendiz foi interrompido pela morte em sua mais difícil tarefa, levando consigo o derradeiro objetivo justificador que tinha em vista. (*M/A*, §540).

Nesse diapasão, de *Humano, demasiado humano* até os últimos textos, a análise de Nietzsche sobre Rafael se manifesta mais comedida, mas, apesar dessa prudência, a figura do pintor de Urbino não sofre uma mudança teórica profunda. De forma genérica, pode-se indicar que Rafael permanecerá no decurso do experimento de pensar nietzschiano como um artista autêntico. Sua arte, igualmente com a de Michelangelo e, mais a de Leonardo da Vinci, são exemplos de um período saudável que se revelou na Renascença: “é preciso ter uma energia e uma mobilidade bem diferentes: do que em um mundo *dogmático*. Leonardo da Vinci está mais alto que Miguel Ângelo, Miguel Ângelo mais alto que Rafael.” (Fr. 34(25), abril-junho de 1885).

#### 3.2.4- *O caso Wagner*

Se ao indicar Rafael, Michelangelo e Leonardo da Vinci como modelos de artistas capazes de uma transfiguração triunfante da realidade por meio da intensificação de seus sentimentos de potência, por outro lado, Nietzsche encontra em outro artista, não menos importante para suas reflexões estéticas, um paradigma para sua análise fisiológica do valor de uma cultura. Wagner é o escolhido. Na perspectiva nietzschiana a arte wagneriana constitui a expressão mais pura do sentido da civilização europeia moderna e, é visualizando o efeito

desta arte, que Nietzsche vai vislumbrar os sintomas niilistas da cultura moderna: “Através de Wagner, a modernidade fala sua linguagem mais íntima: não se esconde seu bem nem seu mal, desaprendeu todo pudor. E, inversamente, teremos feito quase um balanço sobre o valor do moderno, se ganharmos clareza sobre o bem e o mal em Wagner” (WA/CW, prólogo).

O desfecho dessa análise que o experimento de pensar nietzschiano indica é claro: a música de Wagner é a mais pura forma de *décadence*: “Wagner continua sendo o nome para a *ruína da música*, como Bernini o é para a ruína da escultura” (WA/CW, segundo pós-escrito). Wagner vai aparecer para Nietzsche como sinônimo de *décadence*:

*O artista da decadence* – eis a palavra. E aqui começa a minha seriedade. Estou longe de olhar passivamente, enquanto esse *décadent* nos estraga a saúde – e a música, além disso! Wagner é realmente um ser humano? Não seria antes uma doença? Ele torna doente aquilo em que toca – *ele tornou a música doente* – (WA/CW, §5)

Aplicando os princípios de sua “fisiologia da arte”, Nietzsche aponta o que seria o primeiro dos sintomas de *décadence* de Wagner: a incapacidade para a mestria. A arte de Wagner se caracteriza como contrário ao grande estilo. A obra wagneriana é uma verdadeira anticriação, exprime tudo, menos a maestria vitoriosa da matéria que caracteriza a obra-prima:

a vida não mais habita o todo. A palavra se torna soberana e pula fora da frase, a frase transborda e obscurece o sentido da página, a página ganha vida em detrimento do todo – o todo já não é um todo [...] anarquia dos átomos, desagregação da vontade [...] A vida, a vivacidade mesma, a vibração e exuberância da vida comprimida nas mais pequenas formações, o resto *pobre de vida*. Em toda parte paralisia, cansaço, entorpecimento *ou* inimizade e caos [...] O todo já não vive absolutamente: é justaposto, calculado, posticho, um artefato. (WA/CA, §7)

Por meio de seu diagnóstico sobre a escolha de temas e personagens de Wagner, Nietzsche reconhece na obra wagneriana uma atração instintiva pela doença: “Wagner transpôs para a música puras histórias doentias, casos meramente interessantes, puros tipos

completamente modernos da degenerescência” (Fr. 15(99), primavera de 1888). Nietzsche também aponta para contradição fisiológica que caracteriza o herói wagneriano: “músculos oriundos de tempos remotos e com nervos de depois da amanhã” (Fr. 15(15), primavera de 1888). A heroína de Wagner, oposta às mulheres de Rafael, é definida por duas características específicas do enfraquecimento do corpo: a esterilidade e o desequilíbrio dos nervos:

Nada é hoje mais bem estudado pelos médicos e fisiólogos atuais do que o tipo histérico-hipnótico da heroína wagneriana: Wagner é, neste caso, esperto, ele é, neste ponto, fiel à natureza até as raízes do asqueroso – sua música é, antes de tudo, uma análise psicológico-fisiológico de estados doentes. (Fr. 15(99), primavera de 1888)

Na perspectiva nietzschiana, a música de Wagner caminha em direção ao sentimento de impotência. Aqui, Nietzsche não aponta três aspectos: Wagner combate o sentimento de prazer, “jamais devemos dar prazer” (WA/CW, §6); rejeita a beleza, “Ousemos ser feios, caros amigos!” (WA/CW, §6); e valoriza a feiura, “eis a definição de paixão. Paixão – ou a ginástica do feio na corda da enarmonia” (WA/CW, §6).

No ponto de vista de Nietzsche, a “fisiologia da arte” não se define pela limitação do estético ao campo teórico, ao contrário, a arte deve ser entendida a partir da fisiologia do corpo, mais precisamente pelo efeito dela sobre o corpo. Por isso, Nietzsche denuncia os efeitos induzidos pela música de Wagner: “o *extremo esgotamento* que a arte de Wagner traz consigo” (Fr. 15(12), primavera de 1888). Dando prosseguimento a sua nefasta crítica sobre a música wagneriana, Nietzsche pontua: “ele subverteu o pressuposto fisiológico da música anterior” (NW/NW, Wagner como perigo, §1).

A abordagem fisiológica nietzschiana parte do pressuposto que a autêntica arte tem como efeito produzir uma intensificação do sentimento de potência, Nietzsche indica isto, por exemplo, nas metáforas do corpo e da leveza que remontam a dança:

o que *quer* mesmo da música o meu corpo inteiro? Pois não existe alma... O seu próprio *alívio*, creio: como se todas as funções animais fossem aceleradas por ritmos leves, ousados, exuberantes, seguros de si; como se áureas ternas lisas melodias tirassem o peso da brônzea, plúmbea vida. (NW/NW, No que faço objeções)

No entanto, Nietzsche adverte, com a música de Wagner, o sentimento de libertação dá lugar àquele de constrangimento e impotência: “a arte de Wagner pressiona como cem atmosferas: dobrem-se, não há outra coisa a fazer” (WA/CW, §8). Por meio do registro fisiológico, Nietzsche circunscreve esse efeito ao multiplicar as descrições de disfunções orgânicas:

não consigo respirar direito, quando essa música me atinge; logo o meu *pé* se irrita com ela e se revolta: ele necessita de compasso, dança, marcha – ao som da *Kaisermarsch*, de Wagner, nem mesmo o jovem *Kaiser* pode marchar -, ele requer, da música, primeiramente as delícias do bom andar, caminhar, dançar. Mas também não protesta o meu estômago? meu coração? minha circulação? não se turvam minhas vísceras? Não fico inesperadamente rouco?... Para ouvir Wagner, necessito de pastilhas Gérandel... (NW/NW, No que faço objeções)

A descrição do público se realiza de maneira similar, Nietzsche destaca: “Observem esses jovens – tesos, pálidos, inertes! São wagnerianos: nada entendem de música – e no entanto Wagner os domina...” (WA/CW, §8). Mas, ao desenvolver sua crítica, Nietzsche privilegia essencialmente a metáfora neurológica, o que lhe facilita aprofundar a análise orientando-a para questão da reação perante o sofrimento. Por isso, a arte de Wagner é descrita como sintoma de um desequilíbrio do sistema nervoso, como declínio da vontade de potência:

A adesão a Wagner custa caro. Eu observo os jovens que ficaram longamente expostos a essa infecção. O efeito mais imediato, relativamente inofensivo, é a corrupção do gosto. Wagner atua como a ingestão continuada de álcool. Ele embota, ele obstrui o estômago. Efeito específico: degeneração do senso rítmico. O wagneriano denomina “rítmico”, afinal, o que eu, usando um provérbio grego, chamo de “mover o pântano”. Bem mais é a corrupção do conceito. O jovem se torna um imbecil [...] O mais inquietante, porém, é a corrupção dos nervos. Percorra-se um cidade à noite: em toda parte se ouve instrumentos violentados com solene furor – gritos selvagens mesclam-se a eles. Que sucede? – Os jovens adoram a Wagner. (WA/CW, pós-escrito)



Nietzsche circunscreve a infecção provocada pela música de Wagner: “O instinto está debilitado. O que se deveria evitar, atrai. Leva-se aos lábios o que conduz mais rapidamente ao abismo [...] Wagner aumenta a exaustão” (WA/CW, §5), mais adiante Nietzsche destaca, “Wagner é uma grande corrupção para a música. Ele percebeu nela um meio para excitar nervos cansados” (WA/CW, §5). Na perspectiva nietzschiana, a arte wagneriana é diagnosticada como um meio para a extensão da *décadence*. Ela visa aumentar o desequilíbrio do corpo, ao invés de intensificar os sentimentos de potência e a expansão da vida. Ao contrário da obra de arte dionisíaca, a música de Wagner se manifesta como incapacidade niilista para lidar com o sofrimento. Daí, Nietzsche recorrer constantemente à metáfora dos narcóticos. Nietzsche compara Wagner a um hipnotizador, um feiticeiro, um mágico: “Ah, esse velho mago! Esse Klingsor de todos os Klingsors!”<sup>49</sup> (WA/CW, pós-escrito), toda sua técnica musical atesta isso, “escolha dos movimentos, dos timbres de sua orquestra, a digressão abominável da lógica e da quadratura do ritmo, o furtivo, o tocante, misterioso, o histerismo de sua “melodia infinita”: eles se assemelham de uma maneira estranha aos meios com os quais o hipnotizador o torna efetivo” (Fr. 10(155), outono de 1887). Nietzsche também aponta para caracterização das vítimas dessa música, “Não é pouco seu talento na arte de agulhoar os totalmente exaustos, de chamar à vida os semimortos. Ele é o mestre do passe hipnótico, mesmo os mais fortes ele

---

<sup>49</sup> Nietzsche se refere a Wagner o chamando de *Klingsor* indicando sutilmente que a figura de Wagner se tornou maior do que o próprio personagem criado por ele. *Klingsor* é um personagem importantíssimo da ópera *Parsifal*, de Wagner. A ópera se passa nas legendárias colinas do Monte Salvat, na Espanha, onde vive uma fraternidade de cavaleiros do Santo Graal. O mago negro *Klingsor* teria construído um jardim mágico povoado com mulheres que, com seus perfumes e trejeitos, seduziriam os cavaleiros e faria com que eles quebrassem seus votos de castidade, e teria ferido *Amfortas*, rei do Graal, com a lança que perfurou o flanco de Cristo, e todas as vezes em que *Amfortas* olha em direção ao Graal sente a ferida arder. Tal redenção só poderia ser realizada por um “inocente casto” (significado da palavra “Parsifal”). Este, em sua primeira aparição na ópera, surge ferindo um dos cisnes que purificavam a água do banho de *Amfortas*, e a todas as perguntas que os cavaleiros lhe fazem responde dizendo que não sabe de nada, nem ao mesmo seu nome. *Parsifal* atravessa o jardim mágico de *Klingsor* e é seduzido pela amazona *Kundry*, que ora é uma fiel serva do Graal, ora é escrava de *Klingsor*. Ao beijá-la, sente os estigmas das feridas que afligiam *Amfortas* e, quando *Klingsor* atira a lança contra ele, a lança dá a volta em seu corpo, e todo o castelo mágico é destruído. Tempos depois, tendo os cavaleiros se convencido de que ele é o “inocente casto” que faria a salvação, *Parsifal* cura as feridas de *Amfortas* e o destrona, assumindo a nova condição de rei do Graal.

derruba como touros.” (WA/CW, §5). Mais precisamente, Nietzsche destaca as mulheres - que em seu ponto de vista, estão mais vulneráveis á decadência na cultura europeia moderna – como o público ideal para a obra de Wagner. Nietzsche escolhe o prelúdio de *Lohengrin* para pontuar o efeito produzido por essa música sobre as mulheres do mestre de Bayreuth:

Será que o estado para o qual, por exemplo, o prelúdio de Lohengrin transpõe o ouvinte e, ainda mais, a ouvinte é essencialmente diverso do êxtase sonâmbulo? Escutei uma italiana dizer depois de ouvir o citado prelúdio, com aqueles olhos belamente encantadores que é tão característico da wagneriana: “*come si dorme con questa musica!*” (Fr. 10(155), outono de 1887)

Nietzsche também se utiliza da metáfora do narcótico para fazer referência ao álcool, “Wagner atua como a ingestão continuada de álcool. Ele embota, ele obstrui o estômago.” (WA/CW, pós-escrito). Essa imagem se opõe à embriaguez, que segundo a perspectiva nietzschiana é a condição para toda arte. Ao contrário da embriaguez, o uso abusivo de álcool se traduz na incapacidade de realizar uma boa digestão da realidade. Se referindo aos alemães, Nietzsche aponta para mais aspectos da arte wagneriana:

os seus vícios são, como sempre foram, a bebida e a tendência ao suicídio (este um indício de gravidade do espírito, que rapidamente pode ser levado a abandonar as rédeas); o seu perigo se acha em tudo o que amarra as forças do intelecto e desencadeia os afetos (como, por exemplo, a excessiva utilização da música e das bebidas espirituosas): pois o afeto do alemão vai contra sua própria vantagem, é autodestrutivo como o de um bêbado. (M/A, §207)

Ao indicar a oposição entre o sentimento e “as forças do entendimento”, Nietzsche aponta sutilmente para as formas assumidas na arte de Wagner: a recusa niilista da realidade pelo sentimento que desempenha a função de narcótico, “o afeto a todo custo” (WA/CW, segundo pós-escrito). Esse sentimento que a “fisiologia da arte” nietzschiana denuncia indica a necessidade doentia de se entorpecer para escapar do sofrimento. Por isso, Nietzsche demonstra o embrutecimento estético na música de Wagner:

Com essa pior de todas as músicas ruins possíveis, com essa inquietude e deformidade que avança de compasso em compasso, que pretende significar paixão e que é, em verdade, o nível mais baixo do embrutecimento estético, não tenho nenhuma comiseração: é preciso colocar um fim nisso. (Fr. 15(22), primavera de 1888)

Desse modo, a “fisiologia da arte” nietzschiana possibilita apontar para os sintomas provocados pela música de Wagner sobre a cultura, “A adesão a Wagner custa caro. Vamos avalia-lo por seu efeito na cultura” (WA/CW, pós-escrito). Mas, na perspectiva nietzschiana, Wagner permanece muito mais um sintoma do que uma causa. Assim, Nietzsche também se questiona sobre as predisposições que justificam o coroamento da música de Wagner. Aqui, ele é levado a revisitar conclusões passadas: por um lado, a constatação sobre o papel das instituições de ensino na cultura europeia moderna: a organização escolar não tem o objetivo de assegurar o crescimento harmonioso do indivíduo, mas apenas orientar rapidamente para uma atividade profissional; por outro, o cotidiano embrutecedor do trabalhador europeu, próximo à servidão nas sociedades industriais modernas inimigas do ócio criativo:

Olhando em torno com maior cuidado, descobri que existe o mesmo infortúnio para um grande número de jovens: uma contranatureza provoca formalmente uma segunda. Na Alemanha, no “Reich”, para falar inequivocamente, não são poucos os condenados a decidir-se prematuramente e logo *definhar*, sob um peso de que já não podem se desvencilhar... Estes anseiam por Wagner como por um *opiato* – esquecem-se, evadem-se de si mesmos por um instante... Que digo? *Por cinco ou seis horas!* (EH/EH, Humano, demasiado humano, §3)

Neste ponto, Nietzsche nos indica a relação própria entre a arte produzida pela *décadence*, peculiar ao indivíduo cansado e enfraquecido, e uma procura mórbida por anestesiar o sofrimento que reorienta o desenvolvimento da arte no sentido da produção de técnicas de insensibilização:

*Os doentes e a arte* – Contra todo tipo de aflição e miséria da alma deve-se tentar, antes de mais nada: mudança de dieta e trabalho físico duro. Mas as pessoas

habituar-se a recorrer a meios inebriantes nesse caso: à arte, por exemplo – em detrimento delas mesmas e da arte! Vocês não percebem que, solicitando a arte como doentes, tornam os artistas doentes? (*M/A*, 269).

Para Nietzsche, na cultura europeia do século XIX, arte wagneriana representa o contrário de um renascimento da tragédia. A ópera de Wagner só seduz o espectador europeu moderno porque lhe oferece uma espécie de narcótico potente, capaz de entorpecer e insensibilizar o sistema nervoso. Assim, se Wagner é o artista por excelência na cultura europeia moderna, é porque sua arte, representante máxima da *décadence*, conduz o indivíduo à recusa da transfiguração do real. Portanto, a arte da modernidade, representada por Nietzsche como a arte wagneriana, se opõe em todos os pontos à florescência da vida. Por isso, devido sua vitalidade Rafael e Michelangelo representam uma promessa de futuro, assim como, Nietzsche elogia Bizet e celebra “a forte raça de um Handel” ou “a transbordante animalidade de um Rossini” (*WA/CW*, segundo pós-escrito). Nesse diapasão, Nietzsche indica que a ópera de Wagner é “uma música sem futuro” (*NW/NW*, Uma música sem futuro), e demonstra que, no tocante à fisiologia, a “obra de arte do futuro” (*TAC*, §2) é uma música condenada.

### 3.2.5-*O dionisíaco*

Em sua autocrítica a *O nascimento da tragédia*, Nietzsche destaca que superou os aspectos metafísicos daquele livro. Já sabemos que nesse seu primeiro livro ele operava com a ideia de que a tragédia grega seria uma ponte entre o ideal e o real. Em *Humano, demasiado humano*, essa concepção idealista da arte vai mudar de direção. A partir desse livro, Nietzsche começa a considerar a estética por meio de uma perspectiva da beleza e da afirmação da vida sensível. Com já pontuamos, a noção de Dioniso passa por um rearranjo teórico. Em 1882, Nietzsche anuncia um dos aspectos relevantes dessa nova estética:

Quero cada vez mais aprender a ver como belo aquilo que é necessário nas coisas: - assim me tornei um daqueles que fazem belas as coisas. *Amor fati* [amor ao destino]:

seja este, dorante, o meu amor! Não quero fazer guerra ao que é feio. Não quero acusar, não quero nem mesmo acusar os acusadores. Que a minha única negação seja *desviar o olhar!* E, tudo somado e em suma: quero ser, algum dia, apenas alguém que diz sim! (*FW/GC*, §276).

Neste momento, Nietzsche indica que entende a beleza na perspectiva da afirmação da enfermidade, da finitude, da corporeidade. É o próprio caráter da necessidade que passa a ser considerado como belo porque a beleza engloba agora o monstruoso, a medida e o caos são apenas aspectos diferentes de uma mesma força. O rearranjo teórico operado por Nietzsche sobre sua noção de Dioniso enriquece seu pensamento. Se na primeira fase da filosofia nietzschiana o dionisíaco aparece atrelado à metafísica e a noção do sublime, nos últimos escritos o dionisíaco surge associado à beleza e à fisiologia e, mais que isso, acentua-se a compreensão do deus como um princípio filosófico. Ele passa a ser entendido por Nietzsche mais precisamente como um filósofo, cuja doutrina fundamental era o *amor fati*.

Em *O nascimento da tragédia*, Nietzsche já havia se referido à “filosofia do deus silvestre” (*GT/NT*, §36), mas é nos escritos finais que ele passa a chamar Dioniso mais precisamente de filósofo e dizer-se seu discípulo: “Sou um discípulo do filósofo Dioniso” (*EH/EH*, Prólogo, §2). Não é por acaso que Nietzsche se diz “um discípulo do filósofo Dioniso”. Ele solicita o processo permanente de aniquilação e criação. Nietzsche quer afirmar este mundo tal como ele é, “esse meu mundo dionisíaco do ser-refazer-eternamente-a-si-mesmo, do se-destruir-eternamente-a-si-mesmo, esse mundo enigmático da dupla volúpia, esse além do bem e do mal” (Fr. 38(12), junho-julho de 1885). Quer afirmar esta vida tal como ela é, interpretando seu aspecto efêmero: “Dioniso: sensualidade e crueldade. A enfermidade poderia ser interpretada como prazer da força criadora e destruidora, como a criação constante” (Fr. 2(108), outono de 1885/outono de 1886). Por isso, Nietzsche reclama por uma filosofia experimental:

Tal filosofia experimental, como a vivo, antecipa à guisa de ensaio a possibilidade do nihilismo fundamental: sem que se estivesse dizendo, com isso, que ela

permaneceria parada junto a um não, junto a uma negação, junto a uma vontade de não. Ao contrário, ela quer muito mais atravessar – até um dizer sim dionisíaco ao mundo, tal como ele é, sem subtração, exceção e escolha -, ela quer o eterno movimento circular – as mesmas coisas, a mesma lógica e falta de lógica dos nós. (Fr. 16(32), verão de 1888)

Ao indicar sua própria reflexão como experimental, Nietzsche se dispõe a explorar o que acredita estar por vir. Para ele, o niilismo em voga em sua época - que consistiria na total ausência de sentido - deveria realizar uma travessia a um niilismo radical, que iria proporcionar uma possível crítica do fundamento desses mesmos valores. É preciso vislumbrar que a concepção dualista da metafísica acerca do mundo não é a única interpretação possível. É necessário mostrar que visão cristã é só mais uma consideração da existência. Para Nietzsche, essa travessia do niilismo deve desembocar em um gesto afirmativo, num “dionisíaco dizer sim ao mundo”.

Desse modo, cabe a Dioniso uma nova forma de pensar, uma nova maneira de filosofar, “Estado mais elevado que um filósofo pode alcançar: encontrar-se dionisiacamente postado em relação à existência -: minha fórmula para isso é *amor fati...*” (Fr. 16(32), verão de 1888). Nem conformismo, tampouco resignação, menos ainda submissão passiva: *amor*; nem lei, nem causa, nem fim: *fatum*. Transformar o obstáculo em estímulo, o sofrimento em força, é afirmar, com satisfação, o acaso e a necessidade ao mesmo tempo; é dizer sim à vida. Dionisíaca é a filosofia que afirma sem restrições o *fatum*, que aceita que ele se afirme através do homem. Dionisíaca é a filosofia que espelha o mundo, que traduz a vida:

Dioniso contra o “crucificado”: eis aqui a oposição. Não se trata de uma diferença com vistas ao martírio – o martírio tem apenas outro sentido. A vida mesma, sua eterna fertilidade e retorno, condiciona a dor, a destruição, a vontade de aniquilação... no outro caso, o sofrimento, o “crucificado coo inocente”, como objeção contra essa vida, como fórmula de sua condenação. Decifra-se: o problema é o problema do sentido do sofrimento: ora um sentido cristão, ora um sentido trágico... No primeiro caso, esse sentido deve ser o caminho para um ser venturoso; no outro, *o ser é considerado como suficientemente venturoso*, para justificar mesmo uma quantidade descomunal de sofrimento. O homem trágico afirma, ainda, o sofrimento mais amargo: ele forte, pleno, divinizador o suficiente em relação a isso. O cristão nega, anda, o destino mais feliz sobre a terra: ele é fraco, pobre, suficientemente deserdado, para sofrer ainda da vida em toda e qualquer forma... “o Deus na cruz” é uma maldição para a vida, um aceno para nos livrarmos dele. Dioniso cortado em pedaços é *uma promessa* de vida: a vida sempre retornará

eternamente e voltará para casa depois da destruição. (Fr. 14(89), começo do ano 1888)

Desse modo, na perspectiva nietzschiana, o princípio dionisíaco, enquanto filosofia, se contrapõe ao idealismo, ao cristianismo e a todas as formas latentes de sobrevivência dos ideais niilistas. Encerando essa nossa pesquisa, esperamos ter indicado o lugar do dionisíaco na passagem da “metafísica de artista” a “fisiológica da arte”. Se Nietzsche sente necessidade de retornar para noção do dionisíaco em seus últimos escritos é porque este conceito é essencial para o desenvolvimento de seu pensamento. O dionisíaco assume um papel relevante em seu ambicioso projeto de uma “transvaloração de todos os valores”.

“Fui compreendido? – *Dioniso contra o Crucificado...*” (EH/EH, Por que sou um destino, §9).

## Considerações finais

O percurso explorado ao longo do desenvolvimento de nossa pesquisa possibilitou a sistematização de alguns importantes aspectos do pensamento filosófico de Nietzsche sobre o conceito dionisíaco – o ponto central de nossa investigação -, sobre a passagem da “metafísica de artista” para a “fisiologia da arte”, enfatizando o entrecruzamento destas diferentes temáticas em Nietzsche. Arriscamo-nos, destarte, a formular algumas conclusões acerca das temáticas discutidas no decorrer dos capítulos. Tais conclusões representam, por um lado, o resultado da pesquisa que empreendemos e apresentamos no desenrolar desta dissertação, e por outro lado, apresentam apontamentos possíveis de serem desdobrados e aprofundados em investigações futuras.

Confirmando as hipóteses apresentadas em nossas palavras introdutórias, entendemos que no experimento de pensar nietzschiano o conceito dionisíaco não se apresenta de forma sistemática ou mesmo por meio de uma teoria própria. No entanto, em nossa investigação fomos levados a reconhecer que o tema do fenômeno dionisíaco perpassa praticamente todo desenvolvimento de sua obra, aparecendo de maneiras plurais, aplicadas a contextos diversificados. Faz-se presente, por exemplo, associada ao impulso apolíneo em *O Nascimento da tragédia*, associada à ideia de *Uno-primordial*, a noção de intensificação do sentimento de potência, aparece na “fisiologia da arte”, entre outros tópicos de inegável relevância para a concepção estética de Nietzsche. Entretanto, apesar da reconhecida importância das múltiplas expressões do dionisíaco presente na construção teórica de Nietzsche, optamos por abordar o conceito dionisíaco delimitado na investigação da “metafísica de artista” e na “fisiologia da arte”.



Nesse sentido, em nossa pesquisa, demos destaque às reflexões de Nietzsche sobre o lugar da noção do dionisíaco tanto na “metafísica de artista” quanto na “fisiologia da arte”, de modo que fomos levados a desenvolver algumas ideias nietzschianas que apontam para um rearranjo teórico no decurso de seu experimento de pensar. Com efeito, em nossa compreensão, o conceito dionisíaco está presente no decorrer de toda obra nietzschiana, ora se manifestando como noção essencial, como no caso tanto dos primeiros textos quanto nos últimos escritos, ora de maneira tênue, por exemplo, na fase intermediária do pensamento de Nietzsche. Nesta perspectiva, é possível depreender que, para Nietzsche, a concepção do dionisíaco é fundamental para o desenvolvimento de seu pensamento filosófico, em especial, para fundamentação de sua estética.

A discussão detalhada sobre a relação do conceito dionisíaco com o *Uno-primordial*, o Romantismo e a filosofia trágica que colabora para nosso entendimento da importância do fenômeno dionisíaco na “metafísica de artista” nietzschiana teve seu lugar no primeiro capítulo de nossa pesquisa. Neste, o nosso grande foco foi destacar algumas possíveis ligações do conceito dionisíaco com a noção do *Uno-primordial*, o Romantismo e a filosofia trágica.

A partir de nossa investigação, chegamos ao entendimento de que se, por um lado, o jovem Nietzsche compreende a *vida* como *vontade*, por outro, ele não equipara *Uno-primordial* à *vontade*. Consideramos, também, que para o Nietzsche de *O nascimento da tragédia* o *Uno-primordial* não é propriamente a vida, mas o *uno vivente* (*eine Lebending*). Por sua vez, indicamos que ao visualizar a vida como anterior a qualquer forma fenomênica, Nietzsche nos revela uma ideia nuançada na imagem do *uno vivente*: o pensamento da unidade de todos os viventes. Aqui, sustentamos que apesar da influência decisiva da filosofia de Schopenhauer na concepção do *Uno-primordial* no pensamento do jovem Nietzsche, tanto a representação do *uno vivente* quanto a primazia da noção de *vida* sobre a de *Vontade* nos

aponta que o estro para o surgimento do *Uno-primordial* está para além da sombra schopenhaueriana e foi adquirida certamente também na fonte do romantismo.

Ainda no primeiro capítulo, circunscrevemos alguns aspectos que consideramos ser importantes no Romantismo e defendemos possíveis conexões com a filosofia juvenil nietzschiana. Sustentamos, por exemplo, que empreendendo uma leitura sutil sobre *O nascimento da tragédia* somos capazes de constatar certa relação de parentesco entre o Romantismo e as noções de *consolação metafísica* (*metaphysische Trost*), *reconciliação* (*Versöhnung*) e *redenção* (*Erlösung*) analisadas por meio do *sentimento místico de unidade* (*mystische Einheitsempfindung*). Destarte, em nosso entendimento, tal *sentimento místico de unidade*, está para o jovem Nietzsche intrinsecamente ligado ao *Uno-primordial* e ao dionisíaco. Além disso, pontuamos sobre a ideia de que as várias simbologias com que o *Uno-primordial* aparece no *Nascimento da Tragédia* devem ser compreendidas conforme a noção de totalidade divinizada atribuída pela mística romântica. Nesse sentido, mostramos que a linguagem romântica viabilizou o experimento de pensar juvenil de Nietzsche a elaboração de uma proposição que procura determinar a vida como fundo ontológico unitário em relação a todos os fenômenos.

Ainda no primeiro capítulo, entendemos que na perspectiva nietzschiana o filósofo Heráclito foi o único pensador jônio a de fato conseguir compreender o devir em sua profunda radicalidade. Partindo desta ideia, mostramos que para o autor de *O nascimento da tragédia*, apenas com auxílio do conhecimento lógico-conceitual somos incapazes de visualizar aquela espécie extraordinária de sabedoria que caracteriza a filosofia trágica, a saber, a unidade de todo o existente, que Nietzsche vislumbra na filosofia jônia, assim como observa surgir no vitalismo romântico e na filosofia de Schopenhauer e o denomina de *Uno-primordial*. Desse modo, destacamos que ao negar a bipartição do mundo, Heráclito surge para o experimento de pensar nietzschiano como o contraponto ideal do “platonismo”. Assim, defendemos que se

por um lado podemos afirmar que a filosofia trágica oferece o modelo para a tese do *Uno-primordial*, por outro, notamos a primazia na figura de Heráclito como pensador trágico.

Além disso, indicamos que Nietzsche, ao conceber sua *metafísica de artista* sob o fundamento volitivo e intrinsecamente ligada ao processo vital, confere à realidade um caráter estético. Ademais, demonstramos a possibilidade de compreender que o *Uno-primordial* manifesta sua vitalidade através do equilíbrio entre os movimentos apolíneo e dionisíaco e, sobretudo, que é exatamente esta harmonia entre tais movimentos que nos possibilita entender a relação entre ambos como manifestações contraditórias do mesmo *uno vivente*. Dizendo de outra maneira: ao invés de compreendermos como dois movimentos simplesmente opostos e diferentes, a ideia de paridade amplia nossa perspectiva possibilitando assim uma interpretação entre os dois impulsos como diferentes aspectos do mesmo vir-a-ser universal.

As reflexões empreendidas no decorrer do segundo capítulo de nossa pesquisa pretenderam apresentar o caminho teórico empreendido por Nietzsche no que se refere ao lugar do dionisíaco na “metafísica de artista” e, por sua vez, em sua concepção estética juvenil. Em nossa análise, entendemos que por meio de uma acurada análise sobre *O nascimento da tragédia* é possível visualizar já na obra inicial de Nietzsche uma prioridade ontológica do dionisíaco sobre o apolíneo. A partir desta compreensão, demonstramos que, para Nietzsche, o culto místico a Dioniso indica a possibilidade de uma experiência de reconciliação entre o indivíduo e a natureza. Seguindo esta perspectiva, mostramos que a representação dionisíaca nietzschiana diz respeito à negação dos preceitos apolíneos da medida e da consciência de si. Para tanto, sustentamos que Nietzsche compreende a tragédia grega como uma espécie de imitação da embriaguez - a tragédia encarada como jogo estético entre o impulso arrebatador dionisíaco e o movimento apolíneo otimista. Desse modo, destacamos que o êxtase dionisíaco grego se caracteriza por uma espécie de “reconciliação” (*Versöhnung*) entre os movimentos de dissolução inerentes ao dionisíaco e os movimentos

formativos apolíneos, que transfiguram em belo o que se revela de horrível na experiência de ruptura das barreiras da individuação.

Levantamos outro aspecto importante quando confirmamos que em seu *Nascimento da tragédia*, Nietzsche além de se apoiar na concepção teórica Schiller sobre o coro enquanto *muralha viva*, desenvolveu sua noção visando entender o coro como uma união entre espetáculo e vida. Para o filósofo, portanto, o coro não se apresentava apenas como uma espécie de arte isolante. Para além de resguardar a liberdade poética, o coro proporcionava, por um lado, o esquecimento da realidade cotidiana e, por outro, abria as portas para o estado dionisíaco. Com efeito, assinalamos certa precedência de Dioniso sobre Apolo. No momento em que se constitui como “fenômeno artístico primordial”, no instante em que é somente coro, a tragédia é a representação da embriaguez dionisíaca. Trata-se assim de uma espécie de distanciamento da realidade cotidiana por meio de um encantamento. Aqui ressaltamos dois aspectos importantes: primeiro, que o coro na perspectiva nietzschiana é caracterizado pela vida instintual dos corpos (pelo menos até o surgimento de Eurípedes); segundo, que é a música que impulsiona o êxtase dionisíaco, isto é, o coro predomina musicalmente. No êxtase dionisíaco o que é excitado e potencializado é o inteiro sistema dos afetos. Acerca da música dionisíaca, mostramos que na interpretação nietzschiana cabe à música encantar todos envolvidos na arte trágica, ela é o melhor instrumento para elevar o homem ao êxtase dionisíaco, isto é, o meio mais eficaz de que o indivíduo dispõe para se desprender de si próprio e quebrar o princípio da individuação e, por sua vez, entrar em comunhão com o *Uno-primordial*.

Visando suscitar algumas reflexões relevantes sobre o lugar do dionisíaco na passagem da “metafísica de artista” à “fisiologia da arte”, chegamos à compreensão de que, se em um primeiro momento, na filosofia nietzschiana da época de *O nascimento de Tragédia*, a criação artística era fundamentada na relação intrínseca entre Apolo e Dioniso, era preciso

que a pulsão apolínea criasse imagens para ocultar o aspecto cruel do mundo. Agora, em um horizonte diferente, para o experimento de pensar nietzschiano do período maduro, essa dicotomia não faz mais sentido. Partindo do pressuposto de que o Dioniso nietzschiano de 1888 é caracterizado pelo princípio de unidade-múltipla, como “deus bifrons” e que o requisito para criação artística é a condição fisiológica da embriaguez, demonstramos que os impulsos dionisíaco e apolíneo, ao passarem por um rearranjo teórico, vão ser considerados como dois termos que exprimem duas variantes da embriaguez. Ainda que a embriaguez tenha sido considerada, anteriormente, como a disposição característica do dionisíaco (somente assim ela poderia ser sublimada por Apolo e se tornar artística), ela aparece, agora, como condição fisiológica necessária a toda arte.

Buscando uma possível aproximação entre o dionisíaco nietzschiano e a terminologia “fisiologia” largamente utilizada por Nietzsche em suas últimas obras, sustentamos a ideia de que o recurso de Nietzsche ao idioma biológico e médico é tanto uma reflexão quanto uma irônica distorção do biologismo do século dezenove, e que apenas pode ser verdadeiramente apreciado se a força contemporânea e a significância dessa metáfora forem reconstruídas. Como partícipe deste contexto histórico, os próprios escritos de Nietzsche são testemunhas do impacto cultural das ciências biológicas no fim do século dezenove. Por isso, concordamos com Moore quando indica que no experimento de pensar nietzschiano “o projeto central do seu pensamento tardio – a alardeada “transvaloração de todos os valores” – repousa precisamente no apelo ao poder extraordinário de uma biologia recentemente confiante para demonstrar a inferioridade dos ideais dominantes e para derrubá-los” (MOORE, 2002, p.3, tradução minha)<sup>50</sup>. Desse modo, assinalamos que ao desenvolver sua noção de “fisiologia da arte”, Nietzsche se apoia tanto na linguagem metafórica quanto na biológica. Porém, também

---

<sup>50</sup> “Indeed, the central Project of his later thought – the much-vaunted ‘transvaluation of all values’ – rests precisely upon an appeal to the explanatory power of a newly confident biology to demonstrate the inferiority of prevailing ideals and to overturn them.”

destacamos que há um terceiro modo de abordar a linguagem biológica de Nietzsche, além de considerá-la ou meramente literal ou puramente metafórica. Aqui, entendemos que a teoria de Nietzsche sobre a retórica e a linguagem pode nos ajudar na compreensão do estatuto e da função dessa linguagem biológica. Nesse sentido, mostramos que o experimento de pensar nietzschiano, ao se utilizar da linguagem biológica, buscou uma espécie de meio termo entre a linguagem literal e a metafórica.

Além disso, defendemos a ideia da possibilidade de considerar a “fisiologia da arte” como uma estética da criação. Tal consideração nos proporciona, por meio da psicologia do artista, visualizar o surgimento de um elemento fundamental na perspectiva nietzschiana sobre a estética, a saber, a embriaguez como condição a toda arte. Eis o lugar do dionisíaco na “fisiologia da arte”. Posteriormente, em um momento tardio de pensamento, as reflexões estéticas que fundamentaram o *Nascimento da tragédia* serão reinterpretadas à luz dos progressos sobre a questão do estatuto do sentimento de potência e do sentimento de prazer. Repensada por meio da hipótese da vontade de potência, a embriaguez se revela como uma espécie de sentimento de potência de intensidade altíssima: “O essencial na embriaguez é o sentimento de acréscimo da energia e de plenitude. A partir desse sentimento o indivíduo dá [?] às coisas, força-as a tomar de nós, violenta-as” (*GD/CI*, *Incursões de um extemporâneo*, §8). Aqui, destacamos a importância do sofrimento para análise de Nietzsche. O dionisíaco aparece como um conceito-chave. Na arte dionisíaca o sofrimento é sentido como um apelo a ser superado, como estímulo à vida: “a arte é o grande estimulante para a vida”. (*GD/CI*, *Incursões de um extemporâneo*, §24). Dentro desta perspectiva, assinalamos que Nietzsche desenvolve uma analogia entre a arte trágica e a romântica: se por um lado, a arte trágica aparece como um modelo de transfiguração do sofrimento em estímulo à vida: “a tragédia é um *tonicum*” (Fr. 15(10), início de 1888); por outro lado, a arte “romântica”, que na perspectiva nietzschiana procede do esgotamento e da angústia, provoca um efeito pela busca da letargia,

sua consequência é narcotizar - “arte narcótica – por exemplo, através da arte de Wagner” (EH/EH, Humano, demasiado humano, §3).

Pontuamos também, que Nietzsche enxerga na obra de Rafael um exemplo da transfiguração artística da realidade nos moldes de sua “fisiologia da arte”, isto é, ele visualiza em Rafael a confirmação de sua psicologia da criação que mostra que o fisiológico bem-sucedido é a condição para a atividade artística. Neste ponto, destacamos que a fisiologia nietzschiana nos abre uma perspectiva: uma possível analogia entre Rafael e o cristianismo. O pintor de Urbino é apresentado por Nietzsche como o tipo do artista cuja saúde torna alheio à interpretação mórbida imposta pelo cristianismo. Na perspectiva nietzschiana, a sinceridade deste artista reside em permanecer leal à interpretação anti-niilista da realidade que sua vontade de potência exigia. Sua arte, igualmente a de Michelangelo e também a de Leonardo da Vinci, são exemplos de um período saudável que se revelou na Renascença.

Assim como Nietzsche elege Rafael, Michelangelo e Leonardo da Vinci como modelos de artistas capazes de uma transfiguração triunfante da realidade por meio da intensificação de seus sentimentos de potência, Wagner será escolhido para representar o oposto. Para o pensador, a música de Wagner é a mais pura forma de *décadence*: “Wagner continua sendo o nome para a *ruína da música*, como Bernini o é para a ruína da escultura” (WA/CW, segundo pós-escrito). Desse modo, entendemos que a abordagem fisiológica nietzschiana parte do pressuposto que a autêntica arte tem como efeito produzir uma intensificação do sentimento de potência. Demonstrar que na perspectiva nietzschiana, a arte wagneriana é diagnosticada como um meio para a extensão da *décadence* significa dizer que, para o filósofo, a música do compositor aumenta o desequilíbrio do corpo, ao invés de intensificar os sentimentos de potência e a expansão da vida. Ao contrário da obra de arte dionisíaca, a música de Wagner se manifesta como incapacidade niilista para lidar com o sofrimento. Mas, depreendemos que na perspectiva nietzschiana, Wagner permanece muito mais um sintoma

do que uma causa. Nietzsche nos indica uma relação própria entre a arte produzida pela *décadence* - peculiar ao indivíduo cansado e enfraquecido - e a procura mórbida por anestesiar o sofrimento que reorienta o desenvolvimento da arte no sentido da produção de técnicas de insensibilização. A arte wagneriana, portanto, representa o contrário de um renascimento da tragédia. Com efeito, a arte da modernidade, representada para Nietzsche como a arte wagneriana, se opõe em todos os pontos à florescência da vida.

Em palavras finais, gostaríamos de reafirmar que as pontes conceituais aqui eleitas para abordar o dionisíaco no conjunto de textos de Nietzsche estão longe de esgotar essa temática no discurso nietzschiano. Isto por que o dionisíaco em Nietzsche engloba uma variedade de expressões, desde aquelas que estão envolvidas nas operações próprias da “metafísica de artista”, até aquelas que se manifestam em sua “fisiologia da arte”.



## REFERÊNCIAS

ARALDI, Clademir Luís. As criações do gênio – ambivalências da “metafísica da arte” nietzschiana. **Kriterion**, Belo Horizonte, nº119, Jun/2009, p.115-136.

ARISTÓTELES. **Poética**. São Paulo: Editora Nova Cultural, 2004.

BARROS, Fernando de Moraes. O coro trágico: Organon Vivo ou Sensorium Idela? Em: AZEREDO, Vânia Dutra (Org.) **Encontros Nietzsche**, Rio Grande do Sul: Unijuí, 2003.

BARROS, Marcio Benchimol. **Apolo e Dionísio: arte, filosofia e crítica da cultura no primeiro Nietzsche**. Dissertação (Mestrado em filosofia). Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 1999.

BARROS, Roberto. Crítica científica e modelos interpretativos em Nietzsche. **Trans/Form/Ação**. Marília, SP, vol. 31, nº2, p.61-77, 2008.

BURCKHARDT, Jacob. **História de la Cultura Grega**. Barcelona: Obras Mestras, 1953.

\_\_\_\_\_. **A Cultura do Renascimento Na Itália: um ensaio**. São Paulo: Companhia Das Letras, 2009.

BURNETT, Henry. **Cinco prefácios para cinco livros escritos**. Belo Horizonte: Tessitura, 2008.

\_\_\_\_\_. O Beethoven-Schrift: Richard Wagner teórico. **Trans/Form/Ação**. Marília, SP, vol. 32, nº1, p.159-173, 2009.

CHAVES, Ernani. Êxtase e jogo estético: a propósito de “O Nascimento da Tragédia”. **Perspectiva Filosófica**. Recife, PE, vol.1, nº37, p.57-71, jan./jul. 2012.

\_\_\_\_\_. Cultura e Política: o jovem Nietzsche e Jacob Burckhardt. Em: **Cadernos Nietzsche** 9, Discurso Editorial/USP, 2000.

\_\_\_\_\_. Considerações sobre o Ator: uma introdução ao projeto nietzschiano da fisiologia da arte. **Trans/Form/Ação**. São Paulo: 30 (1) 51-63, 2007.

COSTA, Lígia Militiz. **A poética de Aristóteles**. São Paulo: Ática, 2010.

DETIENNE, Marcel. **Dioniso a Céu Aberto**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1988.

DIAS, Rosa Maria. **Nietzsche e a Música**. Rio de Janeiro: Imago, 1994.

\_\_\_\_\_. Um Dioniso bárbaro e um Dioniso civilizado no pensamento do jovem Nietzsche. Em: AZEREDO, Vânia Dutra. **Encontros Nietzsche** (Org.). Rio Grande do Sul: Unijuí, 2003.

EURÍPEDES. **Ifigênia em Áulis; As Fenícias; As Bacantes**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005. (Tradução Mário da Gama Kury).

FINK, Eugen. **A filosofia de Nietzsche**. Lisboa: Editorial Presença, 1988. (Tradução de Joaquim Lourenço Duarte Peixoto)

FOUCAULT, Michel. **A verdade e as Formas Jurídicas**. Rio de Janeiro: Nau, 2002. (Tradução de Roberto Cabral de Melo Machado e Eduardo Jardim Morais)

FREZZATTI, Wilson Antônio. **A fisiologia de Nietzsche: a superação da dualidade cultura/biologia**. Rio Grande do Sul: Unijuí, 2006.

GARCIA, André Luis Muniz e ANGIONI, Lucas (Orgs.). **Labirintos da Filosofia: Festschrift aos 60 anos de Oswaldo Giacoia Jr**. Campinas, SP: Editora PHI, 2014.

GIACOIA, Oswaldo. **Nietzsche**. São Paulo: PubliFolha, 2000.

\_\_\_\_\_. **Nietzsche como Psicólogo**. São Leopoldo – RS: Unisinos, 2006.

GOETHE/SCHILLER. **Correspondência (1794-1832)**. São Paulo: Hedra, 2010.

HABERMAS, Jürgen. **O Discurso Filosófico da Modernidade**. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

HEIDEGGER, Martin. **Nietzsche**. V.I. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2010. (Tradução de Marco Antônio Casanova)

\_\_\_\_\_. **Nietzsche**. V.II. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2007. (Tradução de Marco Antônio Casanova)

IZQUIERDO, Agustin. **Estética y Teoría de las Artes**. Madrid: Tecnos, 1999.

KANT, Immanuel. **Crítica da Faculdade do Juízo**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2010.

KAUFMANN, Walter. **Nietzsche: Philosopher, Psychologist, Antichrist**. New Jersey: Princeton University Press, 1974.

LEBRUN, Gérard. Quem era Dioniso? **Kriterion**. n. 74-75. (Tradução de Maria Heloísa Noronha Barros). Belo Horizonte, Departamento de Filosofia UFMG, jan./dez. 1985, p. 39-66.

LIMA, Márcio José Silveira. **As máscaras de Dioniso: filosofia e tragédia em Nietzsche**. São Paulo: Discurso Editorial, Ed. Unijuí, 2006.

MACEDO, Iracema. **Nietzsche, Wagner e a Época Trágica dos Gregos**. São Paulo: Annablume Editora, 2006.

MACHADO, Roberto (org.). **Nietzsche e a polêmica sobre *O Nascimento da Tragédia***. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.

\_\_\_\_\_. **Nietzsche e a Verdade**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2002.

\_\_\_\_\_. **O Nascimento do Trágico: de Schiller a Nietzsche**. Rio de Janeiro: Zahar, 2006.

MARTON, Scarlett. **Nietzsche: das forças cósmicas aos valores humanos**. Belo Horizonte: UFMG, 2010.

\_\_\_\_\_. Por uma Filosofia Dionisíaca. **Kriterion**. Belo Horizonte, MG, v. XXXV, nº 89, p. 9-0, jul. 1994.

\_\_\_\_\_. **Extravagâncias: ensaios sobre a filosofia de Nietzsche**. São Paulo: Discurso Editorial, Ed. Unijuí, 2000.

MONTINARI, Mazzino. Ler Nietzsche. Em: CHAVES, Ernani. **No limiar do moderno: estudos sobre Friedrich Nietzsche e Walter Benjamin**. Belém: Paka-Tatu, 2003.

MOORE, Gregory. **Biology and Metaphor**. New York: Cambridge University Press, 2002.

MÜLLER-LAUTER, Wolfgang. **A Doutrina da Vontade de Poder em Nietzsche** (tradução de Oswaldo Giacoia). São Paulo: Annablume, 1997.

\_\_\_\_\_. *Décadence* Artística enquanto *Décadence* Fisiológica - A Propósito da Crítica Tardia de Nietzsche a Richard Wagner. **Cadernos Nietzsche**, 6. São Paulo: Humanitas, 1999.

NUNES, Benedito. **Introdução à filosofia da arte**. São Paulo: Ática, 2009.

NIETZSCHE, Friedrich. **A visão dionisíaca do mundo**. São Paulo: Martins Fontes, 2010. (Tradução de Marcos Sinésio Pereira Fernandes e Maria Cristina dos Santos de Souza).

\_\_\_\_\_. **A filosofia na era trágica dos gregos**. São Paulo: Hedra, 2008. (Tradução de Fernando R. de Moraes Barros)

\_\_\_\_\_. A filosofia na época trágica dos gregos. Em: **Os Pensadores**, volume “Os Pré-Socráticos”, São Paulo, Ed. Abril, 1974. (Tradução de Rubens Torres Filho)

\_\_\_\_\_. **El Anticristo: maldición sobre el cristianismo..** Madrid: Alianza Editorial, 2003. (Introducción, traducción y notas Andrés Sánchez Pascual)

\_\_\_\_\_. **O Nascimento da tragédia**. São Paulo: Companhia Das Letras, 2006. (Tradução de Paulo César de Souza)

\_\_\_\_\_. **Humano, demasiado humano II**. São Paulo: Companhia Das Letras, 2008. (Tradução de Paulo César de Souza)

\_\_\_\_\_. **Humano, demasiado humano: um livro para espíritos livres** São Paulo: Companhia De Bolso, 2009. (Tradução de Paulo César de Souza).

\_\_\_\_\_. **Aurora: reflexões sobre os preconceitos morais**. São Paulo: Companhia Das Letras, 2004. (Tradução de Paulo de César de Souza)

\_\_\_\_\_. **A gaia ciência** São Paulo: Companhia Das Letras, 2011. (Tradução de Paulo César de Souza).

\_\_\_\_\_. **Genealogia da moral: uma polêmica**. São Paulo: Companhia Das Letras, 2007. (Tradução de Paulo César de Souza).

\_\_\_\_\_. **Além do bem e do mal: prelúdio a uma filosofia do futuro** São Paulo: Companhia Das Letras, 2010. (Tradução de Paulo César de Souza).

\_\_\_\_\_. **Ecce Homo**. São Paulo: Companhia Das Letras, 2007. (Tradução de Paulo César de Souza).

\_\_\_\_\_. **Crepúsculo dos Ídolos**. São Paulo: Companhia Das Letras, 2008. (Tradução de Paulo César de Souza).

\_\_\_\_\_. **O Anticristo: maldição ao cristianismo e ditirambos de Dionísio.** São Paulo: Companhia Das Letras, 2009. (Tradução de Paulo César de Souza)

\_\_\_\_\_. **O caso Wagner: um problema para músicos/ Nietzsche contra Wagner:** dossiê de um psicólogo. São Paulo: Companhia Das Letras, 2009. (Tradução de Paulo César de Souza)

\_\_\_\_\_. **Sabedoria para depois de amanhã:** fragmentos póstumos de Friedrich Nietzsche: 1869 – 1889 São Paulo: Martins Fontes, 2005. (Tradução de Karina Jannini).

\_\_\_\_\_. **Fragmentos do espólio:** primavera de 1884 a outono de 1885 Brasília: UNB, 2008. (Tradução de Flávio R. Kothe).

\_\_\_\_\_. **Fragmentos póstumos:** 1885- 1887, vol. VI Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2013. (Tradução Marco Antônio Cassanova).

\_\_\_\_\_. **Fragmentos póstumos:** 1887 – 1889, vol. VII. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2012. (Tradução Marco Antônio Cassanova)

\_\_\_\_\_. **Fragmentos finais** Brasília: UNB, 2002. (Tradução de Flávio R. Kothe).

OVERBECK, Franz. **Souvenirs sur friedrich Nietzsche.** Paris: Éditions Allia, 2000. (Traduit par Jeanne Champeaux).

PLATÃO. **A República.** Belém: EDUFPA, 2000. (Tradução de Carlos Alberto Nunes).

\_\_\_\_\_. **Teeteto - Crátilo** Belém: EDUFPA, 2001. (Tradução de Carlos Aberto Nunes).

SAFRANSKI, Rüdiger. **Romantismo:** uma questão alemã. São Paulo: Estação da Liberdade, 2010.

SANZIO, Rafael. **Sistine Madonna.** 1512. Tinta a óleo. 265 cm × 196 cm (104 in × 77 in). Gemäldegalerie Alte Meister, Dresden.

\_\_\_\_\_. **A Transfiguração.** 1517-1520. Tinta a óleo. 405 cm × 278 cm. Museus Vaticanos, Vaticano.

SILK, M. S. & STERN, J. P. **Nietzsche on tragedy.** Cambridge: Cambridge University Press, 1981.

SCHILLER, Friedrich. **A Noiva de Messina ou Os Irmãos Inimigos**: tragédia com coros. São Paulo: Cosac & Naify, 2004. (Tradução De Antônio Gonçalves Dias).

\_\_\_\_\_. **A Educação Estética Do Homem** São Paulo: Iluminuras, 2010. (Tradução de Roberto Schwarz e Márcio Suzuki).

\_\_\_\_\_. **Poesia ingênua e sentimental**. São Paulo: Iluminuras, 1991.

SCHOPENHAUER, Arthur. **O Mundo Como Vontade E Como Representação** São Paulo: UNESP, 2005. (Tradução de Jair Barboza).

STENDHAL. **A vida de Rossini** São Paulo: Companhia Das Letras, 1995. (Tradução de Maria Lúcia Machado).

SÜSSEKIND, Pedro. **Shakespeare**: o gênio original. Rio de Janeiro: Zahar, 2008.

SZONDI, Peter. **Ensaio sobre o Trágico** Rio de Janeiro: Zahar, 2004. (Tradução de Pedro Sússekind).

VECCHIA, Ricardo Bazilio Dalla. **Nietzsche e a Metafísica do Artista**: o centauro e o fio de Ariadne. 2009. Dissertação (Mestrado em filosofia). Universidade Estadual de Campinas, Campinas, São Paulo: 2009.

WAGNER, Richard. **Beethoven**. Rio de Janeiro: Zahar, 2010. (Tradução de Anna Hartmann Cavalcanti)

WINCKELMANN, J.J. **Reflexões Sobre a Arte Antiga**. Porto Alegre: Movimento, 1993. (Tradução de Herbert Caro e Leonardo Tochtrop).

WOTLING, Patrick. **Nietzsche e o Problema da Civilização**. São Paulo: Barcarolla, 2013. (Tradução Vinicius de Andrade)

ZÖLLER, Günter. A atividade propriamente metafísica do homem: Nietzsche e a justificação estética da existência do mundo (tradução de Rogério Lopes). **Artefilosofia**, Ouro Preto, nº13, 2012, p. 71-83.

