

**MENISSA NAYARA NASCIMENTO SILVA**

**NIETZSCHE, FILÓSOFO ARTISTA:  
A VIA DE UMA FILOSOFIA NECESSARIAMENTE ESTÉTICA NO  
PRIMEIRO NIETZSCHE**

Dissertação de mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Filosofia, na Universidade Federal de Uberlândia, sob orientação da Prof<sup>ª</sup>. D<sup>ª</sup>. Georgia Amitrano  
Área de concentração: Estética, Filosofia da arte, Tragédia, Filosofia Contemporânea, Metafísica, Fenomenologia.

**UBERLÂNDIA  
2022**

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA**

**MENISSA NAYARA NASCIMENTO SILVA**

**NIETZSCHE, FILÓSOFO ARTISTA:  
A VIA DE UMA FILOSOFIA NECESSARIAMENTE ESTÉTICA NO  
PRIMEIRO NIETZSCHE**

**UBERLÂNDIA**

**2022**

Ficha Catalográfica Online do Sistema de Bibliotecas da UFU  
com dados informados pelo(a) próprio(a) autor(a).

S586 Silva, Menissa Nayara Nascimento, 1994-  
2022 Nietzsche Filósofo Artista [recurso eletrônico] : A  
via de uma filosofia necessariamente estética no  
primeiro Nietzsche / Menissa Nayara Nascimento Silva. -  
2022.

Orientador: Georgia Amitrano.  
Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal de  
Uberlândia, Pós-graduação em Filosofia.  
Modo de acesso: Internet.  
Disponível em: <http://doi.org/10.14393/ufu.di.2022.230>  
Inclui bibliografia.  
Inclui ilustrações.

1. Filosofia. I. Amitrano, Georgia ,1967-, (Orient.).  
II. Universidade Federal de Uberlândia. Pós-graduação em  
Filosofia. III. Título.

CDU: 1

Bibliotecários responsáveis pela estrutura de acordo com o AACR2:  
Gizele Cristine Nunes do Couto - CRB6/2091  
Nelson Marcos Ferreira - CRB6/3074



## UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA

Coordenação do Programa de Pós-Graduação em Filosofia  
 Av. João Naves de Ávila, 2121, Bloco 1U, Sala 1U117 - Bairro Santa Mônica, Uberlândia-MG, CEP 38400-902  
 Telefone: 3239-4558 - www.posfil.ifilo.ufu.br - posfil@fafcs.ufu.br



### ATA DE DEFESA - PÓS-GRADUAÇÃO

Programa de Pós-Graduação em:	Filosofia				
Defesa de:	Dissertação de Mestrado Acadêmico - SEI 002, PPGFIL				
Data:	Vinte e nove de abril de dois mil e vinte dois	Hora de início:	14:30	Hora de encerramento:	17:30
Matrícula do Discente:	12012FIL011				
Nome do Discente:	Menissa Nayara Nascimento Silva				
Título do Trabalho:	Nietzsche, filósofo artista: a via de uma filosofia necessariamente estética no primeiro Nietzsche				
Área de concentração:	Filosofia				
Linha de pesquisa:	Ética e Filosofia Política				
Projeto de Pesquisa de vinculação:	Força de lei, biopolítica e exceção: política e ética no pensamento contemporâneo				

Reuniu-se sala web conferência Meet Google, da Universidade Federal de Uberlândia, a Banca Examinadora, designada pelo Colegiado do Programa de Pós-graduação em Filosofia, assim composta: Professores Doutores: Humberto Aparecido de Oliveira Guido - UFU; Dirce Eleonora Nigro Solis - UERJ; Rosa Maria Dias - UERJ e Georgia Cristina Amitrano - UFU orientador(a) do(a) candidato(a).

Iniciando os trabalhos o(a) presidente da mesa, Dr(a). Georgia Cristina Amitrano, apresentou a Comissão Examinadora e o candidato(a), agradeceu a presença do público, e concedeu ao Discente a palavra para a exposição do seu trabalho. A duração da apresentação do Discente e o tempo de arguição e resposta foram conforme as normas do Programa.

A seguir o senhor(a) presidente concedeu a palavra, pela ordem sucessivamente, aos(às) examinadores(as), que passaram a arguir o(a) candidato(a). Ultimada a arguição, que se desenvolveu dentro dos termos regimentais, a Banca, em sessão secreta, atribuiu o resultado final, considerando o(a) candidato(a):

Aprovado(a).

Esta defesa faz parte dos requisitos necessários à obtenção do título de Mestre.

O competente diploma será expedido após cumprimento dos demais requisitos, conforme as normas do Programa, a legislação pertinente e a regulamentação interna da UFU.

Nada mais havendo a tratar foram encerrados os trabalhos. Foi lavrada a presente ata que após lida e achada conforme foi assinada pela Banca Examinadora.



Documento assinado eletronicamente por **Georgia Cristina Amitrano, Professor(a) do Magistério Superior**, em 03/05/2022, às 20:43, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



Documento assinado eletronicamente por **Dirce Eleonora Nigro Solis, Usuário Externo**, em 05/05/2022, às 17:13, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



Documento assinado eletronicamente por **Humberto Aparecido de Oliveira Guido, Professor(a) do Magistério Superior**, em 09/05/2022, às 13:24, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



Documento assinado eletronicamente por **Rosa Maria Dias, Usuário Externo**, em 13/05/2022, às 11:21, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site [https://www.sei.ufu.br/sei/controlador\\_externo.php?acao=documento\\_conferir&id\\_orgao\\_acesso\\_externo=0](https://www.sei.ufu.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0), informando o código verificador **3551856** e o código CRC **20BF84F9**.

*À Maria Braz e Nina  
(à lembrança delas)*

## AGRADECIMENTOS

Aos meus professores, meus educadores, cujo trabalho admirável me moveu a determinar metas não para alcançá-los, mas para superar a mim mesma. O presente trabalho significa apenas um passo do percurso ininterrupto de superação que é a filosofia.

À minha mãe Dorinha, ao meu pai Hélio, ao meu irmão Welisson, aos meus avós Maria do Carmo e Enéias e Otilio, pela confiança, pelo estímulo, pelo lar acolhedor que me proporcionaram desde a infância.

Ao meu amor Lucas, pela dádiva de poder nutrir um amor que impele ao desejo de viver agora.

Aos meus peludos, Antônia e Nildinha, pelo calor e encanto.

Aos colegas do IFILO, pela convivência alegre, pelo diálogo, pelos festejos, pela fraterna comunidade que resiste à ameaça política daqueles que no Brasil não compreendem o valor de nosso ofício. Fui verdadeiramente acolhida.

À professora Luciene Torino, cuja concepção de filosofia me atravessou determinadamente. Este trabalho carrega um pouco da riqueza que eu vivenciei em seus estimulantes cursos de Estética e Filosofia da Arte.

À professora Georgia Amitrano pelo acolhimento, pela confiança e, sobretudo, pela orientação carinhosa que me permitiu crescer autonomamente como pesquisadora.

Às professoras Dirce Eleonora Solis e Rosa Maria Dias, e ao professor Humberto Aparecido Guido, por acolherem generosamente o convite para composição da banca, e principalmente por doarem a este trabalho o olhar aguçado de pesquisadores e professores de longa experiência.

À CAPES, pelos dois anos de financiamento.

### A Pedra

Pedra sendo

Eu tenho gosto de jazer no chão.

Só privo com lagarto e borboletas.

Certas conchas se abrigam em mim.

De meus interstícios crescem musgos.

Passarinhos me usam para afiar seus bicos.

Às vezes uma garça me ocupa de dia.

Fico louvoso.

Há outros privilégios de ser pedra:

a – Eu irrito o silêncio dos insetos.

b – Sou batido de luar nas solitudes.

c – Tomo banho de orvalho de manhã.

d – E o sol me cumprimenta por primeiro.

Manoel de Barros



## RESUMO

O estético é o eixo central da obra inaugural, e a principal do pensamento do jovem Friedrich Wilhelm Nietzsche, O Nascimento da Tragédia, *Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik* – 1872). Em sua maturidade, quando o filósofo publica a segunda edição da obra, *Die Geburt der Tragödie, Oder: Griechentum und Pessimismus* – 1886, reeditada e somada ao prefácio crítico, Tentativa de uma Autocrítica (*Versuch einer Selbstkritik*), o problema artístico volta a ser expresso sob a questão da necessidade (*nöthig*) da arte trágica. A necessidade de arte para a cultura se relaciona a outro problema, mais fundamental, qual seja, o valor da existência para os Gregos. Por isso do pessimismo estampado no título da reeditada edição. Com a presente interpretação, quis penetrar o sentido fulcral da colocação: para que os gregos tiveram necessidade de tragédia, mais ainda, de toda a arte? Diante desta questão, assim formulada por Nietzsche no início do prefácio tardio (1886), o presente trabalho se coloca como que diante de um rastro, ou seja, persegue algo que não revela imediatamente o que se busca, mas é, do que que se anela, o que se mostra, se manifesta, e por isso, o que pode e deve ser perseguido a fim de reconhecer suas implicações. Para compreender como opera o problema estético na juventude nietzschiana, busco-o junto da pergunta que, segundo o filósofo, manifesta o modo como irrompia para si próprio, como problema, os gregos e sua arte, isto é, busco o sentido fundamental de um problema estético, junto à sua gênese. Logo, mediante uma meta-questão, por assim dizer, sondei o próprio questionar do problema levantado pelo jovem filósofo, isto é, o inqueri junto a seu próprio movimento pensante, junto à origem de seu questionamento. Como fosse possível emular o ato de seu filosofar, perguntei constantemente o que estava fundamentalmente em jogo quando, sob a forma de uma pergunta sobre a necessidade da arte, o filósofo manifesta haver um problema ainda não explicitado pela tradição alemã que se debruçou sobre os Gregos e os taxou como otimistas; quais são as verdadeiras implicações da pergunta sobre a finalidade da arte para o povo, quando a arte é encarada como uma necessidade, como fundamento de suas vidas. Pode-se dizer que o sentido fundamental da existência grega é revelado através da gênese imanente de um problema estético-artístico. A questão só se distingue claramente quando nos damos conta imediatamente, isto é, por uma experiência sensível, em nosso corpo, que a arte é o alicerce mais fundo da cultura e da existência grega. Todavia, para buscar o sentido fundamental é preciso antes dar um sentido. Isto é, também é preciso saber de que

forma a questão se insere no contexto temporal da elaboração do movimento pensante do filósofo. Nesse sentido, Heidegger foi aqui um mentor, em uma acepção elogiosa, tal como um exímio educador, ecoando aqui, por empréstimo, o sentido atribuído por Nietzsche ao seu *Schopenhauer als Erzieher*. Ao exemplo das preleções heideggerianas, “Nietzsche”, me inspiro no gesto metodológico e fenomenológico deste herdeiro de nosso filósofo. Como diz o próprio epígono do primeiro volume das preleções, para que se possa compreender o sentido do pensamento de Nietzsche, é preciso perseguir a distinção de sua posição fundamental em relação à *pergunta ontológica pelo ser*, é necessário confrontá-lo como quem confronta a história do pensamento ocidental, na medida em que Nietzsche realiza a sua consumação até ali. Outrossim, na tentativa de compreender o sentido da estética nietzschiana no interior mais amplo da primeira fase de seu pensar, analiso alguns escritos nietzschianos da juventude, ponto imprescindível se essa pesquisa também deseja, em sua continuidade, pensar a relevância do tema estético, engendrado na juventude, que atravessa na força pensante do autor até a consumação de sua filosofia madura. Em suma esse é o percurso do texto que procurei esboçar: o primeiro capítulo trata de acossar, isto é, persigo uma possível compreensão da pergunta pela necessidade da arte, inquirindo-a como vontade mais fundamental do povo, ou seja, procuro rastrear a relação entre a compreensão nietzschiana sobre a finalidade da atividade artística e o sentido ontológico da existência do grego. Devido o teor da iluminação percorrida no primeiro capítulo, o segundo capítulo teve de questionar a própria arte como a figura da vontade helênica, como figura do fundamento metafísico da vida de um povo. Ou seja, na medida em que ela carrega em si os modos e princípios mediante os quais podemos esclarecer o sentido fundamental do ser grego, ela deve ser questionada a partir da pergunta pela sua essência. Por fim, no terceiro capítulo, na medida em que antes procurei explicitar o sentido ontológico fundamental que reside sob o questionar nietzschiano sobre a necessidade da arte em uma cultura determinada, procurei compreender a relação entre a cultura moderna, suas produções artísticas, e a decadência ou êxito cultural a partir do sentido metafísico atribuído à arte e a experiência estética para a cultura. Por estes três pontos e seus desdobramentos almejei realizar uma interpretação da obra de juventude nietzschiana pela via de uma filosofia necessariamente estética.

**Palavras-chave:** Cultura; Estética; Fenomenologia da arte; Metafísica de artistas; Trágico, Primeiro Nietzsche.

## ABSTRACT

The aesthetic is the central axis of the inaugural work, and the main thought of the young Friedrich Wilhelm Nietzsche, *The Birth of Tragedy, Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik* – 1872). In his maturity, when the philosopher publishes the second edition of the work, *Die Geburt der Tragödie, Oder: Griechentum und Pessimismus* – 1886, re-edited and added to the critical preface, *Attempt at a Self-criticism (Versuch einer Selbstkritik)*, the artistic problem returns to being expressed under the question of the necessity (nöthig) of tragic art. The need for art for culture relates to another, more fundamental problem, namely, the value of existence for the Greeks. Hence the pessimism stamped in the title of the reissued edition. With the present interpretation, I wanted to penetrate the central meaning of the statement: why did the Greeks need tragedy, even more, all art? Faced with this question, thus formulated by Nietzsche at the beginning of the late preface (1886), the present work is placed as if in front of a trail, that is, it pursues something that does not immediately reveal what is sought, but is, what is sought. it yearns, what is shown, manifests itself, and therefore, what can and should be pursued in order to recognize its implications. In order to understand how the aesthetic problem operates in Nietzschean youth, I seek it together with the question that, according to the philosopher, manifests the way in which the Greeks and their art erupted for themselves, that is, I seek the fundamental meaning of a aesthetic problem, together with its genesis. Therefore, through a meta-question, so to speak, I probed the very questioning of the problem raised by the young philosopher, that is, I questioned him along with his own thinking movement, with the origin of his questioning. As it was possible to emulate the act of his philosophizing, I constantly asked what was fundamentally at stake when, in the form of a question about the need for art, the philosopher manifests that there is a problem not yet made explicit by the German tradition that focused on the Greeks and branded them as optimists; what are the true implications of the question about the purpose of art for the people, when art is seen as a necessity, as the foundation of their lives. It can be said that the fundamental meaning of Greek existence is revealed through the immanent genesis of an aesthetic-artistic problem. The issue is only clearly distinguished when we realize immediately, that is, through a sensitive experience, in our body, that art is the deepest foundation of Greek culture and existence. However, to seek the fundamental meaning, it is first necessary to give a meaning. That is, it is also necessary to know how the question is

inserted in the temporal context of the elaboration of the philosopher's movement of thought. In this sense, Heidegger was here a mentor, in a flattering sense, as well as an excellent educator, echoing here, by borrowing, the meaning attributed by Nietzsche to his Schopenhauer als Erzieher. Following the example of Heidegger's lectures, "Nietzsche", I am inspired by the methodological and phenomenological gesture of this heir of our philosopher. As the very epigone of the first volume of lectures says, in order to understand the meaning of Nietzsche's thought, it is necessary to pursue the distinction of his fundamental position in relation to the ontological question of being, it is necessary to confront him as one who confronts history of Western thought, insofar as Nietzsche achieves his consummation up to that point. Furthermore, in an attempt to understand the meaning of Nietzschean aesthetics within the broader scope of the first phase of his thinking, I analyze some Nietzschean writings from his youth, an essential point if this research also wishes, in its continuity, to think about the relevance of the aesthetic theme, engendered in the youth, which crosses the author's thinking force until the consummation of his mature philosophy. In short, this is the course of the text that I tried to outline: the first chapter deals with harassing, that is, I pursue a possible understanding of the question about the need for art, questioning it as the most fundamental will of the people, that is, I try to trace the relationship between Nietzsche's understanding of the purpose of artistic activity and the ontological meaning of Greek existence. Due to the content of the enlightenment covered in the first chapter, the second chapter had to question art itself as a figure of the Hellenic will, as a figure of the metaphysical foundation of the life of a people. That is, to the extent that it carries within itself the modes and principles through which we can clarify the fundamental meaning of being Greek, it must be questioned from the question of its essence. Finally, in the third chapter, as I tried to make explicit the fundamental ontological meaning that resides under Nietzsche's questioning about the need for art in a given culture, I tried to understand the relationship between modern culture, its artistic productions, and the decadence or cultural success from the metaphysical meaning attributed to art and the aesthetic experience for culture. For these three points and their developments, I aimed to carry out an interpretation of Nietzsche's youth work through a necessarily aesthetic philosophy.

**Keywords:** Art; Culture; Aesthetic; Phenomenology of art; Metaphysics of artists; Tragic, Nietzsche.

*Wotan abschied von Brünnhilde (1908)*  
Ferdinand Leeke



## SUMÁRIO

<b>TÁBUA DE ABREVIATURAS.....</b>	<b>13</b>
<b>INTRODUÇÃO.....</b>	<b>14</b>
<b>CAPÍTULO 1: O SENTIDO DO QUESTIONAMENTO SOBRE NECESSIDADE DA ARTE: O DESENLACE DO ENIGMA DO TRÁGICO A PARTIR DO PROBLEMA ESTÉTICO.....</b>	<b>25</b>
1.1. A arte como critério de uma confrontação ético-estética .....	23
1.2. A arte como necessidade.....	26
1.2.1. Na esteira do Romantismo alemão, aproximações e afastamentos: a Grécia na visão dos românticos.....	27
1.2.3. Quando se questiona “o que é?” o que se questiona? A importância do questionamento central a filosofia para o problema estético nietzschiano.....	31
1.2.4. Uma necessidade de ordem metafísica.....	36
1.3. Pessimismo, verdade intuitiva.....	37
1.3.1. A importância da noção de <i>Organismus</i> para a estética nietzschiana.....	42
1.3.2. Vida e Uno-primordial.....	46
1.4. Arte como ponte para a vida: o papel da arte para fundação de novos valores.....	49
1.4.1. Estética, necessidade e ontologia e verdade.....	53
<b>CAPÍTULO 2 A RECÍPROCA NECESSIDADE ENTRE ARTE E VIDA: A EXPERIÊNCIA ARTÍSTICA COMO VONTADE HELÊNICA MANIFESTA....</b>	<b>57</b>
2.1. Semânticas da criação na antiguidade grega: o par conceitual <i>ύλη-μορφή</i> .....	57
2.1.2. A noção de <i>τέχνη</i> na antiguidade grega.....	59
2.1.2.3. A <i>ποίησις</i> .....	61

2.2. As semânticas nietzschiana e grega da criação.....	62
2.2.1. Da arte como <i>poder-criar</i> ao artista como <i>poder-produzir</i> : a composição do artista nos escritos preliminares e a dupla significação da arte.....	63
2.2.2. A embriaguez como experiência fundamental para a compreensão da essência da obra de arte trágica.....	67
2.2.3. A duplicidade do artista Dionísio: o coro e o <i>epos</i> .....	70
2.2.4. Duplicidade e música.....	75
2.3. Tragédia ática, música e transfiguração como manifestação do mundo.....	77
2.3.1. Duplicidade nos modos de conhecimento.....	80
<b>CAPÍTULO 3: CULTURA COMO PROBLEMA ESTÉTICO.....</b>	<b>86</b>
3.1. A centralidade de um problema estético para a cultura.....	86
3.1.2. Filisteu inimigo da cultura: o erudito como fenômeno de uma cultura degenerada nas Extemporâneas.....	88
3.1.3. Cultura como espelho da natureza: cultura e pessimismo.....	90
3.1.4. O problema da moralidade.....	92
3.1.5. A tarefa da cultura: engendramento do gênio.....	97
3.2. Ótica de artistas.....	105
3.2.1. Crítica à cultura cientificista: o status da cultura moderna e o assassinato da tragédia.....	109
3.2.2. A via musical da ruptura cultural.....	113
3.2.3. Cultura e consolo metafísico.....	116
3.3. A experiência imediatamente sensível como aptidão reorientadora: um problema estético como vórtice e ponto de viragem para a cultura.....	119



3.3.1. Impulsos artísticos e naturais apolíneo e dionisíaco: registros metafísicos de uma percepção imediata da natureza.....	123
3.3.2. Harmonia entre Apolo e Dionísio no âmbito da cultura saudável.....	127
3.3.4. A relação entre artes figurativas e artes não figurativas como centro de um problema cultural.....	131
3.4. O significado cultural da arte.....	133
3.4.1. O papel vital do visível para a cultura helênica.....	136
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS.....</b>	<b>141</b>
<b>BIBLIOGRAFIA.....</b>	<b>145</b>
<b>ANEXOS.....</b>	<b>148</b>



## TÁBUA DE ABREVIATURAS

<i>Die Geburt der Tragödie (O nascimento da tragédia)</i> .....	<b>GT/NT</b>
<i>Die philosophie im tragischen Zeitalter der Griechen (A filosofia na época trágica dos gregos)</i> .....	<b>PhZG/FT</b>
<i>Die dionysische Weltanschauung (A visão dionisíaca do mundo)</i> .....	<b>DW/VD</b>
<i>Ecce Homo</i> .....	<b>EH/EH</b>
<i>Über Wahrheit und Lüge im aussermoralischen Sinn (Sobre verdade e mentira no sentido extramoral)</i> .....	<b>WL/VM</b>
<i>Unzeitgemässe Betrachtungen. Erstes Stück: David Strauss: Der Bekenner und der Schriftsteller (Considerações extemporâneas I: David Strauss, o devoto e o escritor)</i> .....	<b>DS/Co. Ext. I</b>
<i>Unzeitgemässe Betrachtungen. Zweites Stück: Vom Nutzen und Nachteil der Historie für das Leben (Considerações extemporâneas II: Da utilidade e desvantagem da história para a vida)</i> .....	<b>HL/Co. Ext. II</b>
<i>Unzeitgemässe Betrachtungen. Drittes Stück: Schopenhauer als Erzieher (Considerações extemporâneas III: Schopenhauer como educador)</i> .....	<b>SE/Co. Ext. III</b>
<i>Nachgelassene Fragmente (Fragmentos Póstumos)</i> .....	<b>NF</b>

Entendendo que o cotejo entre o texto original e a tradução é imprescindível, as obras publicadas em português foram citadas paralelamente aos originais dispostos na *Digitale Kritische Gesamtausgabe* (eKGWB), versão digital da edição de referência alemã, *Kritische Gesamtausgabe* (NIETZSCHE, F., *Werke*. Kritische Gesamtausgabe. Berlim/Nova York: Ed. de Gruyter, 1967 – e Nietzsche *Briefwechsel*. Kritische Gesamtausgabe, Berlim/Nova York: Ed. de Gruyter, 1975), organizada por Giorgio Colli e Mazzino Montinari. Foi utilizada a tradução de Jacó Guinsburg de *O Nascimento da Tragédia*. Quanto às demais obras publicadas em língua portuguesa, utilizei traduções cujo acesso obtive mais facilmente por meios virtuais, uma vez que o acesso à biblioteca da universidade não era possível meio ao período atípico em este trabalho foi escrito, a pandemia de COVID-19. Todas foram referenciadas ao longo do corpo do texto, nas notas e na bibliografia, ao final. Em raros momentos, quando então se assinalou em nota, foi necessário modificar o verbete eleito pelos tradutores para algum que considere mais adequado ao viés interpretativo ora granjeado.

## INTRODUÇÃO

Os sinais explícitos e implícitos que constroem a hipótese desta exegese aparecem já na abertura de *O nascimento da tragédia*. No prólogo, Nietzsche não só dialoga com um ídolo e precursor intelectual, mas também com o símbolo daqueles a quem — *com quem*, e igualmente *sobre quem* — sua obra fala. O músico Richard Wagner é, pois, o signo dos autóctones da região em que o filósofo colhe os estímulos que lhe excitam o pensamento: a *Arte*. Para os nativos da “língua estranha<sup>1</sup>” (*fremden Zunge*) em que Nietzsche pelega balbuciar, os “segredos de artistas<sup>2</sup>” (*Artisten-Heimlichkeiten*) contidos na obra soariam como uma melodia familiar: porque, em sua língua materna, jamais seria excêntrica a inequívoca convicção sob a qual a atividade artística é assumida, tal qual, para a Vida, o único e supremo valor. Na realidade, a máxima segundo a qual a arte é a *atividade propriamente metafísica desta vida*<sup>3</sup> é sim, para artistas, uma *necessidade*<sup>4</sup>, ou, melhor dizendo, intuição natural. Para Nietzsche, tanto quanto para nós, essa intuição aparece sob a forma de um enigma oracular cuja experiência da arte trágica entre os gregos é a chave que definitivamente pôde decifrar. Conforme o drama musical trágico é explicitado sob uma *Metafísica do Artista*<sup>5</sup> (*Artisten Metaphysik*), isto é, nos termos da vigência da experiência de criação do artista, o significado do descomunal fenômeno dionisíaco é também desvelado.

*Explicitamente*, Nietzsche afirma que situa um problema estético<sup>6</sup> (*aesthetisches Problem*) no centro<sup>7</sup> (*in die Mitte*) de sua obra. Mas isso não significa que o objeto estético é meramente tangenciado pelo pensamento. Ocorre que o procedimento nietzschiano se dá de uma maneira inabitual: ao cogitar a arte, toma-a não apenas como *tema*, mas como *método e meio*<sup>8</sup> da coisa mesma de seu pensamento<sup>9</sup>, isto é, de sua *Filosofia*. Trata-se, por isso, de um pensar situado inteiramente no terreno da arte: a

<sup>1</sup> GT, (*Versuch einer Selbstkritik*) 3, eKGWB. // NT (Tentativa de Autocrítica), 3, p.16.

<sup>2</sup> Ibidem. // Ibidem, p. 15.

<sup>3</sup> GT, (*Vorwort an Richard Wagner*), eKGWB. // NT (Prefácio a Richard Wagner), p. 26.

<sup>4</sup> GT, (*Versuch einer Selbstkritik*) 1, eKGWB. // NT (Tentativa de Autocrítica), 1, p. 14.

<sup>5</sup> Ibidem, 2. // Ibidem, p. 15.

<sup>6</sup> GT, (*Vorwort an Richard Wagner*), eKGWB. // NT (Prefácio a Richard Wagner), p. 26.

<sup>7</sup> Ibidem.

<sup>8</sup> “No Nascimento da Tragédia a arte tornou-se o *organon* da filosofia; a arte não é só o tema da exegese, é também o meio e o método.” FINK, E. *A filosofia de Nietzsche*. Trad. Joaquim Lourenço Duarte Peixoto. Lisboa: Editorial Presença, 1983, p.29.

<sup>9</sup> “‘Nietzsche’ – O nome do pensador encontra-se como título para a coisa de seu pensamento.” HEIDEGGER, M. Prefácio. In: *Nietzsche*. Trad. Marco Antônio Casanova. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2010, p. 3.

experiência estética não só é o modelo, como também o fundamento sobre o qual são estabelecidas as teses da *Metafísica do Artista*<sup>10</sup>. Esta, por seu turno, transpõe justamente a gênese da obra de arte, correlata à experiência da criação artística, de modo bastante peculiar, pois que, tudo parece se configurar como artifício, metáfora, ou ainda, imagem alegórica: em perpétua luta permanecem os impulsos<sup>11</sup> (*Triebe*) naturais e artísticos antitéticos — de um lado o sonho, afigurado em Apolo, deus das artes figurativas<sup>12</sup> (*Bildner*), do outro, a embriaguez, representada por Dionísio, deus da arte musical não-figurativa<sup>13</sup> (*Unbildlichen*) —. Quando, mediante uma trégua, o drama musical trágico surge como o emparelhamento (*Paarung*) harmônico das forças naturais e artísticas, a despeito da divergência de objetivos. O drama trágico representa a equalização, entre as forças naturais e artísticas: a configuração e a dissolução. Para a arte trágica, embora distintas, as forças naturais não implicam em contradição, mas são *exigência* fundamental e necessária para a síntese artística

Uma tentadora intrepidez do olhar mais agudo, que *exige* o terrível como inimigo, o digno inimigo em que pode pôr à prova a sua força?<sup>14</sup> NT (Tentativa de Autocrítica), 1.

A tragédia ática é a manifestação jubilosa da união entre dois princípios aparentemente contraditórios. Ela é a insigne de uma aparente contradição que habita o coração de toda a natureza. A parte musical da tragédia, o coro trágico é o condutor da embriaguez, da experiência estético-artística que Nietzsche intenta fazer visível mediante o recursos de uma imagem conceitual que simboliza a união do todo em um: o Uno-primordial (*Ur-eine*)<sup>15</sup>, isto é, a união de todos os viventes em um único vivente não configurado, indiferenciado. Imagem, contudo, possível enquanto hipótese metafísica, pois que, antes e imediatamente, surge como êxtase. Quer dizer, a experiência sensível do êxtase dionisíaco carrega consigo, o mesmo tempo, a revelação implacável sobre a condição de tudo o que é vivo e está manifesto: a morte, a finitude. Tudo perecerá, toda individuação é aparição provisória e retorna ao coração indivisível

<sup>10</sup> BENCHIMOL, M. Introdução; In: *Apolo e Dionísio. Arte, filosofia e cultura no primeiro Nietzsche*. Campinas, São Paulo: Editora da Unicamp, 1999, p. 8.

<sup>11</sup> GT, 1, eKGWB. // NT, 1, p. 27.

<sup>12</sup> Ibidem.

<sup>13</sup> Ibidem.

<sup>14</sup> *Eine versucherische Tapferkeit des schärfsten Blicks, die nach dem Furchtbaren verlangt, als nach dem Feinde, dem würdigen Feinde, an dem sie ihre Kraft erproben kann?* GT (*Versuch einer Selbstkritik*), 1, Ibidem.

<sup>15</sup> Ibidem.

do todo da natureza. Esta experiência sensível compõe o fundo ontológico e, portanto, necessário da obra, feito visível, aos olhos e à inteligência, pela *Metafísica do Artistas*, a qual, não é nada senão transposição metafísica visível da experiência estética ontológica do Uno-primordial.

Por tal prodigalidade de implicações, não parece equívoco afirmar, agora *implicitamente*, que a Estética, por se revelar como *organon*<sup>16</sup> da primeira filosofia de Nietzsche — a obra inaugural nietzschiana —, é uma Filosofia *necessariamente* Estética, o que equivale dizer: Filosofia e Estética são codependentes, e correspondentes, pois o modo como Nietzsche pensa fundamentalmente o mundo, sua visão do mundo, sua cosmologia é estética<sup>17</sup>. O problema de ordem estética que perscruta a arte como uma necessidade entre os gregos é recortado de tal forma pelo filósofo que o Estético surge como o próprio fundamento ontológico de sua Filosofia. A filosofia nietzschiana necessita tanto do solo sensível, quanto este tem necessidade de uma metafísica que não o prescinda e que tome a experiência sensível como guia. Entre tantos temas de relevância filosófica que compõem a juventude do pensamento de Nietzsche como indagações que transpassam de um plano fisiológico, o antropológico, até o cosmológico — a relação entre natureza e cultura; a reflexão de caráter axiológico, a questão da linguagem, a reflexão sobre conceito de verdade, a crítica à ciência e a própria filosofia — a experiência estética parece ser sempre tomada como fundo ontológico, a razão por trás<sup>18</sup> (*Hintergrunde*), traduzindo o substantivo assim, ao literal, propositalmente.

Entretanto, como o ponto de partida do horizonte estético-filosófico nietzschiano é a experiência estética, nos encontramos aqui diante do que, ao menos àqueles que por

---

<sup>16</sup> FINK, E., *ibidem*.

<sup>17</sup> “O referido traço [o da criação, ou do criador] acompanha visceralmente a construção das figuras de pensamento nietzschianas, principalmente de suas tipologias humanas: desde as elaborações concernentes ao caráter salvífico-transfigurador inscrito no artista trágico grego, passando pelo espírito *livre*, pelo *senhor*, pelo nobre ou pelo *grande homem*. A tais figuras, aferra-se o caráter constitutivo da criação, por vezes exortada em Nietzsche, tal como Zaratustra em seu evangelho: “participantes na criação, procura o criador, que escrevam novos valores em novas tábuas”. Todavia, a criação em Nietzsche não é interpretada originariamente como uma faculdade subjetiva ou um substrato fundante restrito ao humano: ela está harmonizada com a sua visão do mundo, com a *vontade de poder*, por conseguinte, com sua cosmologia.” APOLINÁRIO, J., *A criação em Nietzsche: por uma estético-ética da criatividade*. Tese de Doutorado. Recife, Pernambuco, 2011, p. 16-17. Disponível em: <<https://repositorio.ufpb.br/jspui/bitstream/tede/5592/1/arquivototal.pdf>>, acesso em 28 de dezembro de 2021.

<sup>18</sup> GT, 2 (*Versuch einer Selbskritik*), eKGWB.

falta de experiência<sup>19</sup> (*MangelanErfahrung*), pareceria um problema circular: o papel de uma ciência Estética (*αισθητική επιστήμη*) não seria fundamentar o objeto que lhe concerne, qual seja, o sentimento que excede da experiência artística, o belo e o sublime? Contudo, ocorre o contrário em GT: o que deveria ser fundamentado não só serve “de modelo de explicação para o fundamento<sup>20</sup>”, como é o próprio fundamento, pois a arte, o ente em questão, não requisita um fundamento transcendente, pelo contrário, seu fundamento reside em si mesma, na medida em que é compreendida como experiência artística, isto é, modelo imanente de seu fundamento.

Ora, se faz necessário uma breve lembrança sobre o caráter da Filosofia. Pensada a partir de seu *principium*, ela é o exercício que se origina no questionamento sobre o qual e por meio do qual, ao mesmo tempo, ela se engendra e dirige, ἀρχή<sup>21</sup>, “que é?” (*τι είναι*), isto é, que é isto aí que se questiona como sendo, “que é o ente?”. E, mais ainda, se nos lembramos que no espaço deste último questionamento recobre-se outro, mais original e fundamental, que é o significado do próprio *ser*, então, não parece insólito que a experiência estética possa ser, ao mesmo tempo, o modelo e o fundamento, o método e o meio, o *organon*, o fundamento ontológico da primeira Filosofia nietzschiana. Pois, mediante a pergunta filosófica pelo sentido de ser, podemos perceber que filosofia não tem uma origem anterior aos entes aos quais ela se refere, mas ela irrompe e perdura através do exercício que persegue o questionamento original e, a partir de então, passa a se questionar permanentemente sobre seu próprio fundamento, uma vez que a radicalidade e abrangência da pergunta pelo significado de ser conduz à tarefa de sua autofundamentação; quanto mais se volta sobre a “velha” questão, a questão de seu princípio, mais a filosofia se volta sobre si mesma e tanto mais originária é uma filosofia<sup>22</sup>. Toda filosofia é, portanto, um movimento em busca de si e a partir de si mesma. Assim, ao tomar o domínio da experiência artística trágica como ponto de partida do questionamento sobre o *ente*, a filosofia nietzschiana não incorre em um problema circular, mas se encontra em uma via estética do caminho de uma ontologia fundamental. Daí justifica-se a curiosa unidade entre temas aparentemente ambíguos que exprime o título da obra central “*O Nascimento da*

<sup>19</sup> GT, 1, eKGBW. // NT, 1, p. 31.

<sup>20</sup> “Como? Pode aquilo que deveria ser fundamentado servir de modelo de explicação para o fundamento?” BENCHIMOL, M. *Apolo e Dionísio*. 1999, p. 8.

<sup>21</sup> HEIDEGGER, M. *Ibidem*. A estrutura da “obra central”. O modo de pensar nietzschiano como inversão. p. 25.

<sup>22</sup> *Ibidem*. Planos e trabalhos preliminares para a obra capital, p. 17.

*Tragédia ou Helenismo e Pessimismo*”, pois o fenômeno artístico trágico entre os gregos deve ser compreendido em sua *necessidade*, isto significa, a arte é o modo necessário através do qual o grego concebeu o sentido de sua existência, seu sentido de ser. Através de um problema sobre a necessidade de arte, Nietzsche compreende os modos singulares da existência grega como os valores supremos de sua existência, por conseguinte, o sentido de ser que habita os modos essenciais de sua existência.

Assim, revela-se que a primeira filosofia nietzschiana não situa apenas um problema de Estética, mas enfrenta os problemas centrais da *Metafísica*, a saber, os questionamentos ontológicos sobre *ser* e *ente*, pela *via da Estética*, dando curso, por conseguinte, à disputa histórica filosófica que uma disciplina<sup>23</sup> ensaja não só quando fundada no século XVIII, mas desde os primórdios da tradição, devido a exigência, digamos inversora, de seu “objeto”, isto é, a natureza da própria experiência. Se a Estética nietzschiana é uma abertura original à orientação do sentido do *ser*, somos obrigados a nos ver com essas poucas e cruciais questões<sup>24</sup>. Para que possamos pensar o significado da virada nietzschiana, é necessário enfrentar essa filosofia a partir de seu confronto com a esteira da história da filosofia. A nós, não resta outro caminho senão interpelar paralelamente e constantemente ao decurso da leitura dessas obras: “*O que é Filosofia?*”, “*O que é o mundo?*” e “*O que é a verdade?*” para o filósofo.

Metodologicamente é necessário estabelecer um *confronto* (*auseinandersetzung*)<sup>25</sup> entre o pensamento nietzschiano e nosso próprio pensamento. Nós como figuras de uma tradição, não só do pensamento ocidental clássico, que em geral é a base mais sólida de nossa formação, mas também de nossa jornada particular, uma vez que não há possibilidade de uma interpretação livre de pressupostos e “toda hermenêutica exige um horizonte específico para a sua realização<sup>26</sup>”. É preciso dar um

<sup>23</sup> Enquanto disciplina filosófica, pois a arte e o sentimento estético são temas para a filosofia desde os gregos, no entanto, como mostra Baldine Saint Girons, submetido ao domínio da ética e da lógica. A respeito, ver a resenha de Nicolas Gaudreau, sobre a obra “*L’esthétique naïf-elle au XVIIIe siècle?*”.

<sup>24</sup> HEIDEGGER. M. Prefácio. Ibidem, p. 7

<sup>25</sup> “A coisa, o caso litigioso, é em si mesma uma confrontação (*auseinandersetzung*). Deixar o nosso pensamento se inserir na coisa mesma, prepará-lo para ela.” Ibidem, p. 3.

<sup>26</sup> Ibidem. Apresentação de autoria de Marco Antônio Casanova, p. 2. O mesmo texto contém uma introdução interessante a respeito do sentido e da importância filosófica da confrontação *auseinandersetzung*, isto é, a própria metodologia hermenêutica mediante a qual Heidegger se lança sobre as obras de Nietzsche. Em suma, pensar mediante um confronto é deixar que, mediante a justaposição, o melhor de dois pensamentos venha à tona e se posicione historicamente. Mediante o jogo de forças implícito no enfrentamento do confronto, as duas partes são obrigadas a se revelar em uma paridade de forças. Para Heidegger, um pensamento pesado como o de Nietzsche só pode ser pensado mediante o

– ou alguns – passos atrás: se fez imprescindível a investigação de certos pré-requisitos para que, enfim, fosse possível granjear uma investigação mais profusa na direção de uma *Estética Nietzscheana*. Por isso, o primeiro capítulo busca desenhar, principiando dos dois prefácios da obra inaugural, o conceito central para a compreensão do problema estético nietzschiano em sua radicalidade, a noção de necessidade. Para isso, mister foi remontar a afinidade do enfrentamento que constitui os pilares de *O Nascimento da Tragédia*, isto é, a questão sobre a finalidade da arte trágica enquanto uma necessidade entre os gregos, com o modo da colocação de outra pergunta essencial – talvez a mais fundamental – para a tradição ocidental, a pergunta ontológica, “o que significa ser?”. Isso não ocorre de maneira peremptória, mas o suficiente para os fins dessa pesquisa, ou seja, a fim de problematizar o sentido propriamente filosófico do modo da colocação nietzschiana e de sua respectiva hipótese a respeito da necessidade da arte para um povo como os gregos. Procuo, a partir dos elementos expostos nesse capítulo, compreender em que medida a primeira filosofia nietzschiana se insere em uma disputa por um projeto ontológico, todavia, por uma via avessa à tradição, a via estética. O segundo capítulo parte da investigação de algumas ideias que concernem à investigação da arte no pensamento ocidental, a fim de compreender como converge e distingue a interpretação nietzschiana sobre a experiência artística e como a peculiaridade da interpretação nietzschiana sobre a essência da arte, passando pelo papel central do fenômeno dionisíaco e de suas duplicidades, nos aproxima de uma compreensão da Vontade Helênica, portanto em que sentido a arte trágica pode ser analisada como figura de um determinado sentido de ser. Por fim, no terceiro capítulo, em confronto como o sentido da cultura, persisto na discussão estética, dessa vez tentando compreender em que sentido um projeto estético se apresenta para o filósofo como única possibilidade de viragem radical para a cultura e seus valores. Com tal percurso, vislumbrei compreender o sentido como a Filosofia em questão pensa como Estética, sua tomada de posição em relação a ela<sup>27</sup> e, só então, considerar corretamente a *necessidade* de que a Filosofia de Nietzsche seja uma Estética.

---

equilíbrio de uma força diferente de si mesmo que, no confronto, o deixe se revelar enquanto a força que ele mesmo é. Por outro lado, essa postura nos faz assumir uma responsabilidade digna de pensar com martelos, pois que, para enfrentar o pensamento nietzschiano mediante confronto, não podemos ser modestos.

<sup>27</sup> Ibidem. Seis fatos fundamentais a partir da história da estética, p. 73.



Não intenciono apresentar uma hermenêutica definitiva da obra, mas sim, mostrar uma abertura, entre outras possíveis, a um livro tão enigmático; aquele que foi o percurso indispensável para que a filosofia inaugural nietzschiana pudesse ser enfrentada nessa pesquisa. Não nos cabe abrir um livro: na realidade, o livro se revela vivo quando, ao se abrir para nós, abre simultaneamente a nós mesmos junto ao mundo; pois que, no mesmo instante, já nos encontrávamos prontos, sob a disposição de uma tonalidade afetiva<sup>28</sup> oportuna para esse acontecimento. Diante de um grande pensador devemos ter sempre a convicção da inesgotabilidade de seu pensamento, múltiplas vias poderiam ser percorridas a fim de tentar abarcá-lo, mas creio que todo recorte interpretativo da filosofia nietzschiana, ainda hoje, se faz tarefa e esforço indispensável, pois “quanto mais essencial e transformadora for uma doutrina filosófica, tanto mais ela carecerá, inicialmente, da educação daqueles homens e daquelas gerações que devem acolhê-la<sup>29</sup>”.

Meu trabalho é meramente mediação de um objeto através de um sujeito, isto é, representação e, como toda representação, está passível de equívocos. Todavia, ao falar de uma expressão mediadora ou representativa, por possuímos “um olho que vê um sol, uma mão que toca uma terra<sup>30</sup>”, podemos pensá-la não como adequação, mas tão somente como relação estética, assim como expressou Nietzsche em *Verdade e Mentira em um Sentido Extramoral*

A mim me parece, em todo caso, que a percepção correta – que significaria a expressão adequada de um objeto no sujeito – é uma contraditória absurdidade: pois entre duas esferas absolutamente diferentes tais como entre sujeito e objeto não vigora nenhuma causalidade, nenhuma exatidão, nenhuma expressão, mas, acima de tudo, uma relação *estética*, digo, uma transposição sugestiva, uma tradução balbuciante para uma língua totalmente estranha. Algo que

---

<sup>28</sup>“...tonalidades afetivas são sempre superadas e transformadas umas vez mais por outras tonalidades afetivas... o sentimento não é nada que transcorra apenas na ‘interioridade’, mas é aquele modo de ser fundamental de nosso ser-aí, por força do qual e de acordo com o qual já sempre somos alçados para além de nós mesmos em direção ao ente na totalidade, ao ente que nos diz ou não respeito de um modo ou de outro. Tonalidade afetiva não é nunca um mero ser afinado com uma interioridade estabelecida por si, mas é sempre, em primeiro lugar, um deixar-se determinar afinadoramente e um deixar-se afinar em meio a tal ou tal tonalidade afetiva. A tonalidade afetiva é, precisamente, o modo de ser fundamental como nós nos encontramos *fora* de nós mesmos.” Ibidem. *A embriaguez como estado estético*, p. 92.

<sup>29</sup> Ibidem. *O surgimento da doutrina do eterno retorno*, p. 208.

<sup>30</sup> SCHOPENHAUER. A. *O mundo como vontade e representação*. 1. Trad. Jair Barboza. São Paulo: Unesp, 2005. p.43.



requer, de qualquer modo, uma esfera intermediária manifestadamente poética e inventiva, bem como uma força mediadora <sup>31</sup> VM, 1, p.42

A vontade de saber ou a Σοφία deste trabalho, julgo, reside justamente em sua força mediadora, manifestadamente inventiva.

---

<sup>31</sup> *Ueberhaupt aber scheint mir die richtige Perception — das würde heissen der adäquate Ausdruck eines Objekts im Subjekt — ein widerspruchsvolles Unding: denn zwischen zwei absolut verschiedenen Sphären wie zwischen Subjekt und Objekt giebt es keine Causalität, keine Richtigkeit, keinen Ausdruck, sondern höchstens ein ästhetisches Verhalten, ich meine eine andeutende Uebertragung, eine nachstammelnde Uebersetzung in eine ganz fremde Sprache. Wozu es aber jedenfalls einer frei dichtenden und frei erfindenden Mittel-Sphäre und Mittelkraft bedarf.* WL, 1, eKWGB.



**A**nnhäuser  
A Dramatic Poem  
By Richard Wagner  
Freely Translated  
In Poetic Narrative Form  
By T. W. Rolleston  
Presented by Willy Pogany  
G. G. Harrap & Co. London



## CAPÍTULO 1

### O SENTIDO DO QUESTIONAMENTO SOBRE NECESSIDADE DA ARTE: O DESENLAÇE DO ENIGMA DO TRÁGICO A PARTIR DO PROBLEMA ESTÉTICO

#### 1.1 A arte como critério de uma confrontação ético-estética

A recepção da obra inaugural de Nietzsche, *O Nascimento da Tragédia ou Helenismo e Pessimismo (Die Geburt der Tragödie)*<sup>32</sup>, suscita uma presumível contenda no contexto em que é difundida. No prefácio dedicado a Wagner, Nietzsche manifesta ter consciência das possíveis elucubrações que o conteúdo de seu escrito viria a ensejar, ao menos entre os incapacitados de admitir a arte como experiência vital, por situar de modo excepcional um problema estético (*aesthetisches problem*) no centro<sup>33</sup> (*in die Mitte*) da reflexão que arrojadamente contesta o sentido cristalizado da cultura alemã glorificada, em contrapartida, pelos homens sérios<sup>34</sup> (*Ernsthaften*). Em tom de manifesto, o filósofo sugere a esses homens, aos quais em outros escritos se refere de modo menos irônico como eruditos<sup>35</sup> (*Gelehrte*), que avaliem uma vez o “sério” de suas existências em face de uma confrontação<sup>36</sup> (*Gegenüberstellung*): as exigências da arte devem ser tomadas como critério de avaliação das suas próprias vidas.

a estes [os eruditos], se realmente lêem este ensaio, talvez fique claro, para o seu espanto, com que problema seriamente alemão temos a nos haver, o qual é por nós situado com toda a propriedade no centro das esperanças alemãs como vórtice e ponto de viragem. É possível, porém, que justamente para eles resulte de algum modo escandaloso ver um problema estético ser tomado tão a sério, caso não estejam em

<sup>32</sup> No mesmo ano em que prepara o segundo prefácio crítico, Ensaio de uma Autocrítica (*Versuch einer Selbstkritik*), Nietzsche insere também o segundo título, subtítulo, ou adendo ao título original: O Nascimento da Tragédia no Espírito da Música (*Die Geburt der Tragödie aus dem Geist der Music* - 1872) se torna O Nascimento da Tragédia: ou Helenismo e Pessimismo (*Die Geburt der Tragödie: oder Griechentum und Pessimismus* - 1886)

<sup>33</sup> GT (*Vorwort an Richard Wagner*), eKGWB.

<sup>34</sup> Ibidem.

<sup>35</sup> SE, 6, ibidem.

<sup>36</sup> Dissenti ligeiramente de Jacó Guinsburg e optei por traduzir *Gegenüberstellung* como confrontação e não contraposição. A última pareceu mais adequada ao viés interpretativo ora empregado, por ressaltar o aspecto de reflexão profunda, meditação íntima, que todo ajuizamento ético requer, na medida em que carrega a seguinte carga semântica: sugere que a oposição, a luta, o conflito, que se estabelece quando se está diante, frente a frente. Portanto, o confronto ético estabelece um choque entre valores. Aproximando mais, talvez, de *Gegensatz*, termo empregado por Nietzsche ao se referir, por exemplo, à oposição entre Apolo e Dionísio, para o qual Guinsburg igualmente recorreu ao verbete contraposição.

condições de reconhecer na arte mais do que um divertido acessório, do que um tilintar de guizos que se pode muito bem dispensar ante a “seriedade da existência”...<sup>37</sup> NT, Prefácio a Richard Wagner, p. 25-6.

O que incorre essa avaliação não fica expresso na sentença, mas ressoa sob uma progressiva ironia “como se ninguém soubesse o que implicava, em face dessa confrontação, tal ‘seriedade da existência’<sup>38</sup>”. Na realidade, Nietzsche não diz claramente o teor das implicações, pois o sentido da confrontação, mediante a qual a arte é posta como um imperativo face ao qual a vida deve ser avaliada, tem também um cunho ético. Requer, assim, uma averiguação individual. Um ajuizamento desses demandaria uma profunda meditação interior sobre o valor da vida para cada um. Para o filósofo, o valor da vida humana não pode ser indubitavelmente afirmado se ancorado em dogmas morais ou leis naturais, mas somente uma intuição natural pode lhe garantir legitimação universal, ou seja, uma experiência de caráter subjetivo para com a vida de cada um. Tal experiência não é mais do que a própria experiência universalmente humana de viver uma vida e de a sentir com a convicção de que existe unicamente esta vida. Trata-se da consciência sobre a finitude da existência.

Ocorre que para o jovem Nietzsche, apenas quem tem a existência para si como aquilo de maior valor que possui, entende a arte como necessária à vida, como o que tem de mais preferível e precioso, de tal forma que essa colocação também poderia ser invertida, por mais que pareça um paradoxo<sup>39</sup>, em uma valoração oposta<sup>40</sup>: quem tem a arte como aquilo de maior valor, reconhece sua existência como o que possui de mais preferível e precioso, a única coisa que possui,

...do mesmo modo, *por mais que pareça um paradoxo*, eu gostaria de sustentar, em relação àquele fundo misterioso de nosso ser, do qual

---

<sup>37</sup> *denen möchte vielmehr, bei einem wirklichen Lesen dieser Schrift, zu ihrem Erstaunen deutlich werden, mit welchem ernsthaft deutschen Problem wir zu thun haben, das von uns recht eigentlich in die Mitte deutscher Hoffnungen, als Wirbel und Wendepunkt hingestellt wird. Vielleicht aber wird es für eben dieselben überhaupt anstößig sein ein aesthetisches Problem so ernst genommen zu sehn, falls sie nämlich in der Kunst nicht mehr als ein lustiges Nebenbei, als ein auch wohl zu missendes Schellengeklingel zum „Ernst des Daseins“ zu erkennen im Stande sind: als ob Niemand wüsste, was es bei dieser Gegenüberstellung mit einem solchen „Ernst des Daseins“ auf sich habe. Diesen Ernsthaften diene zur Belehrung, dass ich von der Kunst als der höchsten Aufgabe und der eigentlich metaphysischen Thätigkeit dieses Lebens... GT (Vorwort an Richard Wagner), eKGWB.*

<sup>38</sup> Ibidem.

<sup>39</sup> GT, 4, Ibidem.

<sup>40</sup> Ibidem.

nós somos a aparência (*Erscheinung*), precisamente a *valoração oposta* no tocante ao sonho<sup>41</sup> NT, 4, p. 39

Não se trata, na realidade, de um paradoxo, o que permite tal intercambiamento entre valorações é o contínuo jogo que se dá entre arte e vida, princípio estético metafísico sobre o qual se fundamentou, segundo Nietzsche, a cosmovisão (*Weltanschauung*) grega. A cultura grega esteve cuidadosamente assentada sobre a sabedoria ancestral que concerne à verdade intuitiva que anuncia a finitude humana; essa sabedoria de caráter pessimista foi transposta na lenda popular de Sileno<sup>42</sup>, companheiro de Dionísio. Na medida em que a vida humana, diante da sabedoria pessimista da finitude, é revelada em uma carência absoluta de sentido transcendente, deve-se almejar não exteriormente a si, mas retornando para si, isto é, buscando na imanência da vida, qualquer possibilidade de configuração de sentidos. Isto significa, que a vida é uma só e, apesar de sua finitude, apenas nela é possível viver. Destarte, a vida passa a requisitar a arte como meio e meta necessária, como valor supremo na medida em que é a única capaz de conceder-lhe novamente, através da experiência estética, toda significação.

Não se trata, portanto, uma avaliação ética habitual, pois quando Nietzsche questiona a respeito da vida e de seu valor, sobre sua finalidade, é um critério estético artístico que é colocado como base e referência da confrontação. Trata-se de tomar a arte como um valor inestimável para a vida; um princípio sem o qual a vida não pode ser vivida. É mediante a própria atividade artística, isto é, mediante os modos de operação imanentes à experiência criadora que a vida adquire sua resplandecência e compreensão intrínseca; sua significação metafísica. Assim, quem ama a vida e sabe que ela é aquilo que possui de mais inestimável valor, o único bem que possui, é também aquele que eleva a arte como seu maior significado, na medida em que só a experiência artística é capaz de, diante de sua verdade natural intuitiva sobre a finitude, conceder-lhe consolo.

---

<sup>41</sup> *so möchte ich doch, bei allem Anscheine einer Paradoxie, für jenen geheimnisvollen Grund unseres Wesens, dessen Erscheinung wir sind, gerade die entgegengesetzte Werthschätzung des Traumes behaupten.* Ibidem. (Grifo meu)

<sup>42</sup> GT, 3, eKGWB.

O que parece fascinar Nietzsche nos gregos é, em grande medida, a concepção de um sentido existencial baseado em um “Ethos criativo<sup>43</sup>”. Diante de uma sociedade em que a arte se reduziu a entretenimento e os valores morais egoísticos são buscados como supremos bens, o que Nietzsche almejou questionar com essa esta confrontação (*Gegenüberstellung*), já na abertura de sua obra inaugural, é a necessidade e a urgência da possibilidade de uma vida cuja criação, a arte, seja o mais almejado bem para que a experiência da arte possa então redimensionar o real valor da existência. A criação artística reenvia à vida a justificação que ela necessita diante de sua falta de sentido imanente. Portanto, a criação se torna um valor condutor da vida; a arte surge como seu princípio e fim, como necessária. Todavia, é preciso questionar qual ou quais os sentidos da *necessidade* artística em O Nascimento da Tragédia?

## 1.2 A arte como necessidade

O que em um texto permeado de ironia, aspas e reticências, como o primeiro prefácio de GT, ocorre sob a forma de apelo, convocação ou declarada denúncia, cujo escopo é a intelectualidade alemã<sup>44</sup>, é muito do que Nietzsche busca reelaborar na Tentativa de autocrítica (*Versuch einer Selbstkritik*). No prefácio ou posfácio escrito quatorze anos após a publicação GT, o maduro filósofo relembra o modo como, em face da crueldade que presenciava na guerra franco-prussiana de 1870-1, irrompia para si o que situa o núcleo<sup>45</sup> (*Kern*) da obra central, os gregos e sua arte.

Gregos e música de tragédia, a mais bela, a mais invejada espécie de gente até agora, a que mais seduziu para o viver, os gregos – como? Precisamente eles tiveram *necessidade* (*nöthig*) de tragédia? Mais ainda – da arte? Para que arte grega?<sup>46</sup> NT, Tentativa de uma autocrítica, p. 13-14

<sup>43</sup> APOLINÁRIO, J. E. *A criação e Nietzsche: por uma estético-ética da criação*. 2011.

<sup>44</sup> Posteriormente, na Primeira Extemporânea, Nietzsche se empenha em uma crítica da cultura alemã cujo alvo principal é nomeado por filisteu da cultura. O filisteu é o homem que apesar de sua instrução se encontra satisfeito com o estado da cultura de forma acrítica e crédula. Para Nietzsche, em seu estado de conformismo revestido de instrução, o filisteu torna-se juiz consciente ou inconsciente das exigências de qualquer forma artística fecunda. O fenômeno do filisteísmo cultural constitui, assim, uma barreira contra os espíritos que não se contentam com o estado da cultura e procuram um objetivo superior para a vida. NIETZSCHE, F. *David Strauss, sectário e escritor*. Trad. Antônio Carlos Braga. São Paulo. Editora Escala, 2008, p. 23.

<sup>45</sup> GT (*Versuch einer Selbstkritik*), 1, eKGWB.

<sup>46</sup> *Griechen und Tragödien-Musik? Griechen und das Kunstwerk des Pessimismus? Die wohlgerathenste, schönste, bestbeneidete, zum Leben verführendste Art der bisherigen Menschen, die Griechen — wie? gerade sie hatten die Tragödie nöthig? Mehr noch — die Kunst? Wozu — griechische Kunst? ....* Ibidem.

Com as interrogações, “Como?” (*Wie?*) e “Para que?” (*Wozu?*), Nietzsche colocava o irrompido ao modo de um problema: por que razões precisamente os gregos tiveram necessidade (*nöthig*) de arte? Não se trata aqui de uma mera pergunta sobre a função social ou cultural da arte, mas propriamente de uma questão a respeito dos fins últimos da vida de um determinado povo: Nietzsche questiona a arte como uma necessidade para a vida do povo heleno. O filósofo indica que o seu questionamento se relaciona com a determinação de “uma espécie de gente<sup>47</sup>” que “seduziu para o viver<sup>48</sup>”. A sedução para o viver, o prazer pela existência é aspecto determinante de um povo para o qual a arte exerceu um papel fundamental, isto é, a arte exerceu um papel privilegiado para um povo cujos modos fundamentais de sua existência — sua religiosidade, sua poética, sua arquitetura, sua política etc. — destacam-se pela contemplação, pelo olhar, em suma, se voltaram ao prazer e à sedução em direção à vida. Fica evidente, assim, que arte, existência e cultura são aqui, para o jovem filósofo, pensadas como instâncias indissociáveis, fundamentalmente relacionadas.

O simples modo da colocação do problema, a arte como uma necessidade para o grego, parece indicar que a atividade artística exerce mais que mera função, isto é, que ela seja meramente um meio para uma outra coisa, para outro fim mais nobre, mais almejado e, portanto, exterior a ela própria. Pensar que a pergunta nietzschiana pela necessidade da arte grega é uma pergunta por sua finalidade, sobre a função exercida pela arte na cultura grega, encobre, portanto, seu propósito necessário.

Para compreender o verdadeiro sentido desse problema, se faz necessário, mesmo que sumariamente, antes, compreender quais as interpretações acerca dos gregos transitavam entre seus predecessores. De que maneira a cultura grega foi incorporada pela estética alemã vigente no século XIX? E mais, o que a interpretação da cultura grega, sob a óptica da cultura alemã revela sobre a cultura examinadora?

### **1.2.1 Na esteira do Romantismo alemão, aproximações e afastamentos: a Grécia na visão dos românticos**

---

<sup>47</sup> Ibidem.

<sup>48</sup> Ibidem.

Como professor de filologia clássica, Nietzsche exercia mestria no manejo das obras gregas que tão cedo lhe despertaram imenso fascínio. Ademais, ele é influenciado pela geração artística e cultural precedente cujos integrantes, dentre artistas, escritores, pintores, músicos, historiadores e filósofos, foram responsáveis por nutrir reflexões que efervesciam no âmbito da arte e da cultura desde o século XVIII na Alemanha. Para tanto, nomes como Winckelmann, no âmbito da história da arte, Schiller e Goethe, representando a classe dos artistas, tomaram a Grécia antiga como referência de um ideal de beleza artístico que serviu de modelo para suas reflexões sobre o sentido da arte e a direção da política cultural almejada para a Alemanha.

Enquanto o troar da batalha de Worth se espalhava por sobre a Europa, o cismador de ideias e amigo de enigmas, a quem coube a paternidade deste livro, achava-se, algures em um recanto dos Alpes, muito entretido em cismas e enigmas e, por consequência, muito preocupado e despreocupado ao mesmo tempo, anotando os seus pensamentos sobre os *gregos* - núcleo deste livro bizarro e mal acessível a que será dedicado este tardio prefácio (ou posfácio). Algumas semanas depois, e ele próprio encontrava-se sob os muros de Metz, ainda não liberto dos pontos de interrogação que havia apostado à pretensa "serenjoivialidade" (*Heiterkeit*) dos gregos e da arte grega, até que, por fim, naquele mês de profunda tensão em que se deliberava sobre a paz de Versalhes, também ele chegou à paz consigo próprio e, lentamente, enquanto convalescia em casa, de uma enfermidade contraída em campanha, constatou consigo mesmo, de maneira definitiva, "o nascimento da tragédia a partir do espírito da música".<sup>49</sup> NT, Tentativa de uma autocrítica, 1, p. 13.

A designação *Heiterkeit* evidencia como alguns românticos assimilaram a serenidade, a alegria, a jovialidade<sup>50</sup> como os maior atributo psicológico dos gregos<sup>51</sup>.

---

<sup>49</sup> *Während die Donner der Schlacht von Wörth über Europa weggingen, sass der Grübler und Räthselfreund, dem die Vaterschaft dieses Buches zu Theil ward, irgendwo in einem Winkel der Alpen, sehr vergrübelt und verräthelt, folglich sehr bekümmert und unbekümmert zugleich, und schrieb seine Gedanken über die Griechen nieder, — den Kern des wunderlichen und schlecht zugänglichen Buches, dem diese späte Vorrede (oder Nachrede) gewidmet sein soll. Einige Wochen darauf: und er befand sich selbst unter den Mauern von Metz, immer noch nicht losgekommen von den Fragezeichen, die er zur vorgebliehen „Heiterkeit“ der Griechen und der griechischen Kunst gesetzt hatte... Ibidem.*

<sup>50</sup> O vocábulo *Heiterkeit* engloba acepções múltiplas como clareza, pureza, serenidade, jovialidade, alegria, hilaridade. Guinsburg opta por um neologismo que consiste em um acoplamento de dois desses sentidos: "serenjoivialidade". Sobre isso, ver a nota 2 da respectiva tradução, referenciada na ficha bibliográfica deste texto. Emboara a tradução mais frequente entre os pesquisadores da língua portuguesa, quando se trata da *griechische Heiterkeit*, seja serenidade (nos melhores casos, seguida de uma nota do editor justificando a intraduzibilidade do vocábulo), optei por seguir o neologismo na citação, acompanhado desta nota, pois nem serenidade, nem serenjoivialidade dão conta do sentido empregado pela *griechische Heiterkeit*. Também porque a inventividade de um neologismo pode ter dois vieses, um positivo e outro negativo: ou, por sua estranheza, positivamente ele nos obriga a verificar a fonte original, ou, negativamente, ao passo que se incorpora definitivamente no texto, acaba por esvaziar o sentido original.



Como mostra o professor Roberto Machado, Winckelmann atribuiu o ideal da beleza grega ao modo de ser do grego propenso a “uma nobre simplicidade e uma serena grandeza<sup>52</sup>”. Para o historiador alemão, as obras gregas refletem a serenidade, a alegria, a harmonia que perfaz a disposição de ânimo e a conduta do grego<sup>53</sup>.

Em consonância com o Romantismo, em GT Nietzsche reflete sobre a relação entre as disposições psicológicas do povo grego e sua arte, contudo, ele percebe que seria insuficiente compreender a relação de necessidade do grego e sua arte como mero reflexo da aparente serenidade<sup>54</sup> do homem grego. Ao pensar o artista apolíneo como uma consequência espontânea daquela cultura, o romantismo submete a reflexão estética à dimensão moral da existência: o visível da arte grega é o reflexo exato da nobreza que transparece em sua alma.

Para Nietzsche, a unidade entre o ser humano e a natureza para qual Schiller criou o termo *naïf*<sup>55</sup> (ingênuo) é complexa e a maneira como a arte expressa essa relação não é de nenhum modo um processo espontâneo, cujo alcance ocorre de maneira inevitável. Enquanto o fenômeno trágico era questionado como uma manifestação artística de um único princípio estético, o da beleza, a tradição permanecia incapaz de perceber, o que vincula necessariamente o grego e a arte em uma necessidade. A necessidade dessa relação permanecia sob o véu da serena harmonia.

A esse véu luminoso que recobre os gregos e sua arte Nietzsche direciona aqueles pontos de interrogações<sup>56</sup> (*Fragezeichen*) — “Como?” e “Para que?” o grego teve necessidade de arte — que intencionaram desvelar o que oculta a luz resplandecente do mundo dos gregos apolíneos. Quando o filósofo questiona pela necessidade de arte entre os gregos a luminosidade aparente revela aquilo que ela deseja

---

<sup>51</sup> É importante ressaltar que Hölderlin (1770 – 1843) se insere no movimento de retorno à Grécia, no entanto, o poeta evidencia em sua interpretação os aspectos de uma Grécia arcaica, sombria, violenta, selvagem, mística, extática. Uma investigação temática da gênese do trágico, leva Roberto Machado a afirmar, que a grande originalidade do pensamento nietzschiano não seria, portanto, o descobrimento do trágico, do Dionisíaco, mas a maneira como interpreta a oposição entre os princípios denominados impulsos Apolíneo e Dionisíaco, como Metafísicos. Sobre isso: MACHADO, R. Hölderlin e o afastamento do divino. In: *O Nascimento do trágico, de Schiller à Nietzsche*. Rio de Janeiro: Zahar, 2006.

<sup>52</sup> WINCKELMANN, W. Apud. MACHADO, R. Op. cit. In: Winckelman, a Grécia e a Alemanha.

<sup>53</sup> *Ibidem*.

<sup>54</sup> Se pensarmos na Alemanha como herdeira do otimismo socrático, levando à cabo uma das teses centrais de GT, talvez não seja arriscado dizer que a serenidade que esses Românticos atribuíram aos gregos, reenvia muito mais algo sobre eles mesmos do que um elemento que realmente saltava aos gregos.

<sup>55</sup> GT, 3, eKGWB.

<sup>56</sup> GT (*Versuch einer Selbstkritik*), eKGWB.

cegar, melhor, embelezar com seu clarão. A pergunta por uma necessidade não supõe que a objetividade da produção artística dos gregos seja simplesmente o espelho exato, a consequência inevitável das disposições psicológicas do povo.

A questão do porquê “precisamente eles [os gregos] tiveram necessidade de Tragédia<sup>57</sup>” (*gerade sie hatten die Tragödie n ö t h i g*), questiona sim, precisamente, o fundamento<sup>58</sup> (*Hintergrund*) que torna possível o elo entre arte e o povo. Ao questionar “Para que?”, como já pontuado, Nietzsche se pergunta pela finalidade da arte, visando não só sua mera função para um determinado povo, mas muito mais uma busca pelo significado ou sentido intrínseco aos modos necessários pelo qual o grego existiu. A interjeição “Como?”, do latim *quomodo*, designa o modo. O modo se refere às particularidades determinantes da maneira de ser da coisa na circunstância em que ela se apresenta. Assim, podemos intuir dedutivamente outro questionamento implícito a esses dois: o que o modo de ser da arte, suas particulares determinantes sob uma dada circunstância, isto é, aquela circunstância em que ela se fez uma necessidade para tal cultura, revela sobre a sua finalidade para esse povo?

Ora, o que a essência da arte para o grego revela sobre seu fim? Ou a pergunta correta seria: O que tal necessidade de arte para um povo revela sobre os modos de ser da arte? E, mais: se tais modos de ser da arte são revelados segundo sua necessidade, o que, em contrapartida, eles revelam sobre o povo que a detém? Mediante estas perguntas o filósofo questiona por razões. Ao problematizar a necessidade precisa da correlação entre o grego e sua arte, Nietzsche não questiona nada senão o mais essencial e, por isso mesmo, o mais obscuro: a razão, a verdade, o fundamento que leva o grego a fazer da arte uma necessidade para sua vida.

Em última instância, para que Nietzsche possa compreender sob qual necessidade consolida-se a arte como modo fundamental da vida dos gregos, ele tem de levantar a questão filosófica radical e originária a respeito das causas e dos fins últimos da existência, isto é, ele deve questionar propriamente, “O que significa ser?”, “o que significa existir?”.

---

<sup>57</sup> Ibidem.

<sup>58</sup> Ibidem, 2.

### 1.2.3 Quando se questiona “o que é?” o que se questiona? A importância do questionamento ontológico para a filosofia estética do jovem Nietzsche

A “pergunta central” legada à filosofia ocidental, “o que é o ente?”, é denominada por Heidegger como sua pergunta diretriz<sup>59</sup>. Por meio dessa pergunta um ente a cada vez é trazido ao pensamento e indagado ao modo de sua essência. O ente é, pois, tudo o que pode ser isolado pelo pensamento abstrato e interrogado enquanto “o que é?”. E, então, trazido para o pensamento abstrato, o ente adquire delimitação própria distinguindo-se de todo resto. Portanto, quando interrogado enquanto o que é, ao passo que o ente é retirado, desmembrado do todo, simultaneamente é configurado em si mesmo, podendo, por isto, ser aberto em seu próprio todo. A tal procedimento próprio da filosofia, que visa à pergunta ontológica sobre o ente, Heidegger refere-se “o problema do ente enquanto ente”, pois pergunta-se simplesmente por aquilo que um ente é como ele mesmo, aquele modo pelo qual o ente se determina como é: sua essência.

No entanto, conforme a lição heideggeriana, a pergunta diretriz é apenas a penúltima pergunta, pois ela acompanha a pergunta derradeira, isto significa, primeira pergunta<sup>60</sup>: “que é ser?”. Ora, na medida em que se questiona o que é o ente em sua essência, deve se perguntar primeiramente, o que significa essência, em que sentido questiona-se a essência do ente, mais especificamente: o que propriamente dizemos quando afirmamos que algo é, o que significa ser e, portanto, existir? Haveria uma distinção essencial entre ser e existir? A pergunta pelo ser é a última na ordem cronológica, pois vem à tona a partir da colocação da pergunta mobilizadora da filosofia, a pergunta pelo ser do ente, a pergunta diretriz, a penúltima pergunta, mas contraditoriamente, é a primeira, no sentido de sua primazia fundamental. Entretanto, toda vez que a filosofia se deixa guiar pela pergunta diretriz, que dizer, se guia pelo sentido radical de sua pergunta motriz (a essência, o ser do ente), tem imediatamente de realizar outro procedimento inevitável que é a pergunta mais fundamental, mais original, ou seja, o procedimento primevo: ela deve perguntar “o que é ser?”. Assim, podemos compreender em que sentido a derradeira é sempre também a primeira pergunta. Logo, se a pergunta diretriz pergunta pelo ente em sua essência, em seu

---

<sup>59</sup> HEIDEGGER, M. *Nietzsche*, 2010, p. 62.

<sup>60</sup> *Ibidem*.

próprio ser, a filosofia terá de questionar o que significa ser, melhor dizendo, qual sentido prévio de ser fundamenta o ente enquanto ente, o ente a ser desdobrado enquanto o que é, enquanto o modo pelo qual é.

Através das perguntas ontológicas sobre o ser e o ente, nas palavras de Heidegger, “a filosofia indaga pela primeira vez o fundamento do ente como fundamento<sup>61</sup>”, ou seja, a partir da colocação da pergunta sobre o sentido do ser a filosofia pergunta, pela primeira vez, e mais uma vez, (porque toda verdadeira filosofia se move sempre através de “aquelas poucas questões grandiosas<sup>62</sup>” que lhe concernem), pelo fundamento da própria filosofia. Porque, uma vez que o que se questiona é o sentido de ser e não apenas o ser do ente, o fundamento, do ente é que está em questão. O que edifica o ente não é senão a própria filosofia? Ou, pelo menos, a filosofia não é aquele campo do pensamento abstrato que questiona o que é o ente? Ora, se a filosofia pretende questionar o que é o ente, quando o fundamento do ente é levantado como problema para si, ela deve se voltar contra si mesma, uma vez que a fundamentação do ente se inicia através do exercício próprio do filosofar: a pergunta ontológica pelo ser exige a radicalização total das grandes filosofias, ela exige que a filosofia também se veja como um ente, como um objeto em questão, pois a filosofia é uma pretensão ao ser do ente, à tarefa de fundamentação do ser, uma instância de ciência, de conhecimento. Portanto, compreendendo-se como um posicionamento de ser, ela deve questionar seu próprio fundamento.

Não seria uma dedução temerária pensar que a pergunta ontológica pelo ser, ao modo da colocação radical de Heidegger, nos leva a uma em consequência metafísica que marca, na esteira do pensamento ocidental, um posicionamento importante e reorientador: o fundamento do universal é o singular, o fundamento do ser é o ente, ou seja, todo sentido de ser, toda certeza que se instala como universalidade e como verdade e exatidão tem, como fundamento, um ente particular, contingente e nada exato, que é instaurado como sendo. Que ele seja instaurado como sendo se torna possível graças ao modo do posicionamento universalista e essencialista da colocação da pergunta pelo ente “o que é?”. Essa pergunta poderia ser, estranhamente e contra a norma culta, refeita como “o que verdade?” ou “o que valor?”. É preciso haver, de

---

<sup>61</sup> Ibidem.

<sup>62</sup> Ibidem, p. 20.

antemão, uma concepção prévia sobre ser para que se possa responder o que é o fundamento do ente. A metafísica, a lógica e a moral tradicionais, para as quais o valor, a verdade do ente, está no que nele há de ser, de eterno e imutável, afirmam que o fundamento do ente deve ser inquirido como ser, como essência. E se o que é posto por elas como objeto em questão é o ser do ente, ao questionar o que é o ente não se questiona o próprio ente, o ente como fundamento de ser, mas se posiciona um determinado modo de ser e inquirir pelo ente como fundamento prévio do ente. Não se questiona o fundamental, a pergunta verdadeiramente ontológica, isto é, o ente como fundamento do ser.

Quais as implicações filosóficas desse movimento? Para Heidegger a filosofia é um movimento histórico e, quanto menos ela circunscreve seu campo de atuação e mais abrangente é a sua colocação originária, mais ela se inscreve como um movimento crítico às circunscrições da universalidade, às tendências modernas, mais ela se aproxima ao domínio da arte como um lugar privilegiado do qual deve colher os estímulos que a impelem a prosseguir questionando o sentido de ser historicamente colocado. Parece que Heidegger persegue e herda algo da posição fundamental de Nietzsche, para o qual é necessário um movimento de requerer a cada vez a busca do sentido de ser, uma vez que não há qualquer outra possibilidade, afinal não existem, para os dois filósofos, sentidos inatos para a existência e a vida. A arte é um movimento que requer a cada vez a busca do sentido de ser, isto é, na experiência imanente um a um, o particular, o contingencial, nos defrontamos com o sentimento de habitar uma vida, ser sendo uma única vez. A busca pelo ser choca-se, então, com a objetividade, com a pergunta pelo objeto, o ente.

a pergunta sobre o ser é o pensamento mais pesado da filosofia, porque é ao mesmo tempo sua pergunta mais interna e mais extrema, o pensamento com o qual a filosofia se ergue e cai<sup>63</sup>

Fica evidente o porquê de Heidegger considerar a pergunta diretriz como apenas a penúltima pergunta, porque o modo como se desdobra a resposta à pergunta “que é o ente?” depende do modo como a filosofia pergunta ou não pelo fundamento do ente

---

<sup>63</sup> Ibidem, p. 19.

como fundamento, isto é, se a filosofia enfrenta sua tarefa fundamental e pergunta pelo sentido de ser sob o qual o ente é considerado, pergunta pelo seu próprio fundamento.

A pergunta pela verdade *αλήθεια*, e a respectiva disputa por seu sentido, está imediatamente contida no espaço da pergunta diretriz e da primeira pergunta, simplesmente pelo fato de que o que é efetivamente perguntado nas duas perguntas ontológicas sobre o ser e o ente é a fundamentação à pergunta pela qual as duas questões são trazidas ao exercício abstrato do pensamento: “que é?” *τι εἶναι*; devido tamanha abrangência dessa última pergunta nada mais pode estar fora dela, incluso a verdade. À medida que o pensamento questiona “o que é o ente?”, “o ente deve ser trazido para o interior do aberto do ser mesmo, e o ser deve ser trazido para o aberto de sua essência<sup>64</sup>”, isto é, no procedimento da pergunta diretriz recorta o ente da totalidade e, ao mesmo tempo o abre em sua própria totalidade ou verdade de ser, dentro da totalidade. Mas a pergunta consequente, a pergunta pelo sentido do ser, questiona o que efetivamente é trazido para o aberto de sua essência, pois revela que o sentido do ser não é diferente de sua singularidade na medida que o ente, no procedimento da pergunta pelo ser do ente, é subtraído da totalidade e, ao mesmo tempo, aberto como totalidade, dentro da totalidade à qual, na realidade, está co-inserido, permanecendo, assim, como singularidade. O ente, então, trazido para o aberto do ser mesmo, não pode ser universal. Portanto, sua essência é o espaço aberto de sua própria verdade singular desvelada pelo pensamento que questiona pelo sentido de ser através das duas perguntas, ou seja, questiona o ente como fundamento. Fica claro que a questão da verdade co-pertence já ao espaço da pergunta pelo que-é. Nesse sentido, desvelamento do ente é, simultaneamente, desvelamento da verdade, do sentido da verdade.

É nesse sentido que Heidegger defenderá, em *Ser e o Tempo*, que a história da filosofia é a história de um encobrimento do ser e de uma busca ôntica pelo ente. Isto é, na medida em que sua busca se dirige ao ser do ente, e não propriamente ao sentido de ser. Para o autor, a pergunta ontológica sobre o ser, por seu poder radical, não pode deixar de ser a pergunta propulsora da filosofia, uma vez que o que ela efetivamente pergunta é sempre o mais original e fundamental. A pergunta pelo sentido de ser, quando repetida e reiterada, impele à corrosão de qualquer predeterminação ôntica de sentido.

---

<sup>64</sup> Ibidem, p. 62.

...ela era a pergunta sobre a autofundamentação da filosofia. Ela diz respeito àquele estado de coisas no qual o que a filosofia é e como ela a cada vez é só se deixa determinar a partir dela mesma, mas no qual essa autodeterminação só é possível na medida em que a filosofia já fundamentou a si mesma. Sua própria essência se volta contra si mesma, e, quanto mais originária uma filosofia é, tanto mais puramente ela se arroja nessa virada em torno de si mesma; tanto mais amplamente impelida para fora, até as raias do nada, é então também a circunferência desse círculo<sup>65</sup>

Ora, a pergunta pela necessidade da arte entre os gregos, tal como aquela confrontação valorativa entre arte e vida que Nietzsche encerra no primeiro prefácio de GT, questiona qual necessidade reside sob a finalidade, a função da arte entre os gregos, isto é, questiona o fundamento não evidente de uma atividade que constitui parte essencial do modo de ser de um povo. Em outras palavras, a pergunta pela necessidade questiona o sentido de ser de um povo sob seu próprio ponto de vista teleológico, ético e metafísico.

#### 1.2.4 Uma necessidade de ordem metafísica

Tal como no primeiro prefácio, quando a arte surge como critério de uma confrontação ético estética, o desvelamento do problema reformulado em termos de uma necessidade, no *Ensaio de Autocrítica*, não ocorre de modo comum, mas requer o ponto de vista da arte como necessidade, pois que, ao perguntar pelo significado do ser e da vida para o grego, na medida em que a arte é para esse povo uma atividade essencial, necessária, Nietzsche questiona do ponto de vista do que se constitui como *finalis causa* de suas vidas, do ponto de vista da atividade artística como o modo de ser mais próprio da vida do grego. Por isso, se faz necessário questionar, o que significa questionar o ser do grego sob seu próprio ponto de vista? Significa questionar o ser grego sob o ponto de vista dos *modos* mediante os quais eles operaram suas vidas.

É preciso buscar, portanto, algo semelhante ao que Aristóteles visou em Περὶ ψυχῆς, Sobre a Alma, em que discute a essência da vida e os estágios do vivente. Com o conceito alma, ψυχῆ, Aristóteles tinha em mente o “princípio das criaturas viventes como tais, aquilo que faz com que um vivente seja um vivente e que o

---

<sup>65</sup> Ibidem, p. 17.

transpassa de maneira dominante em sua essência<sup>66</sup>”. O vivente é um ente que movimenta a si mesmo. O homem pertence ao vivente, como seu estado mais elevado. A espécie mais fundamental do automovimento no homem é o agir, *πρόξις*. Para Nietzsche, só é possível compreender a real necessidade da arte para a cultura helênica na medida em que compreendemos que seu agir (*práxis*) em direção à arte é transpassado por um fundamento, um princípio determinante, *ἀρχή* (arqué), que é uma necessidade metafísica da existência.

Quem abrigando outra religião no peito, se acercar desses olímpicos e procurar neles elevação moral, sim, santidade, incorpórea espiritualização, misericordiosos olhares de amor, quem assim o fizer, terá logo de lhes dar as costas, desalentado e decepcionado. Aqui nada há que lembre ascese, espiritualidade e dever, aqui só nos fala uma opulenta e triunfante *existência*, onde tudo o que se faz presente é divinizado, não importando que seja bom ou mau<sup>67</sup>

Como se pode notar no trecho supramencionado, segundo Nietzsche, não há qualquer princípio incorpóreo que possa explicar fundamentalmente o ser grego, mas tudo quanto era presente em suas vidas, isto é, todos aqueles modos através dos quais a sua existência se tornou manifesta e eternizada, portanto, toda a sua arte não é nada mais do que a expressão de uma opulência e de um triunfo próprios de uma existência avessa à ascese, à moral. A arte grega é a expressão de uma existência efetivamente corporificada, para além de todo bem e mal (*Jenseits von Gut und Böse*).

O problema estético nietzschiano que remonta a pergunta sobre a finalidade da arte como uma necessidade se expressa, agora mais precisamente, na pergunta: sobre qual necessidade metafísica da existência repousa a arte? O que significa uma necessidade metafísica da existência, da vida? Necessidade metafísica aqui só pode ser compreendida como o princípio fundamental que faz com que um vivente seja um vivente e que o transpassa de maneira dominante em sua essência, *ἀρχή*, pelo qual a atividade artística é requisitada como meio necessário de seu automovimento. A partir dessa breve explicitação, queremos questionar qual o fundamento determinante, o

---

<sup>66</sup> HEIDEGGER, M. *Nietzsche*. p. 52

<sup>67</sup> *Wer, mit einer anderen Religion im Herzen, an diese Olympier herantritt und nun nach sittlicher Höhe, ja Heiligkeit, nach unleiblicher Vergeistigung, nach erbarmungsvollen Liebesblicken bei ihnen sucht, der wird unmuthig und enttäuscht ihnen bald den Rücken kehren müssen. Hier erinnert nichts an Askese, Geistigkeit und Pflicht: hier redet nur ein üppiges, ja triumphirendes **Dasein** zu uns, in dem alles Vorhandene vergöttlicht ist, gleichviel ob es gut oder böse ist.* GT, 3, eKGWB. Grifo nosso



princípio, a origem, a gênese, da direção da espécie mais fundamental do automovimento do homem grego, sua práxis em direção à arte? Nietzsche responderá: a Vida, a própria existência. Portanto, a vida é o fundamento determinante que requisita a arte como meio para seu automovimento, uma vez que, para Nietzsche, assim como Aristóteles o vivente é compreendido como o ente que participa da Vida e movimenta a si mesmo.

Mas há também aqui uma grande divergência entre os dois filósofos: para que seja possível esclarecer a real necessidade da arte para a cultura helênica é preciso compreender que a espécie mais fundamental do automovimento do homem é o agir, na medida em que se compreenda que a ação se dá através do fazer, da produção, e esta, por seu turno, não é nada diferente que o próprio ato de criar. Mas, criar só é a espécie mais fundamental do automovimento do homem grego porque, enquanto vivente, ele é transpassado por um princípio determinante que não é a alma, como em Aristóteles, mas a vida; o que faz com que o vivente seja um vivente é a vida que o transpassa em seu corpo de maneira determinante, embora o meio fundamental pelo qual se dá seu próprio movimento mediante a vida corporificada é a criação. Enquanto portar uma vida, é mediante a arte que ele, enquanto vivente, movimenta a si próprio. O que significa mover-se senão simplesmente que é mediante a arte que ele age e, portanto, vive. O que justifica a necessidade de arte é, portanto, a necessidade metafísica da vida. Mas o que é então a vida para Nietzsche?

### **1.3 Pessimismo, verdade intuitiva**

O desenvolvimento da cultura grega se deve a um princípio estético metafísico. Para compreender este princípio Nietzsche recorre à sabedoria popular disseminada entre os helenos pela antiga lenda da captura do servidor de Dionísio, Sileno. O mito a sabedoria popular grega demonstra o fundamento metafísico *pessimista* sobre o qual a cultura grega vem florescer. É relevante que Nietzsche recorra à lenda, à cosmogonia, pois é primeiramente através dos seus mitos que um povo pode transmitir aqueles significados mais relevantes de uma cultura, ou seja, aqueles traços que constituem os símbolos mais fundamentais do pensamento e do modo de viver de povo, sem os quais a cultura seria incapaz de permanecer e se fortalecer através do tempo. A lenda de Sileno carrega a sabedoria sobre o absurdo da vida e essa sabedoria só se torna uma lenda na

medida em que ela expressa os fatos que constituem as bases metafísicas da cultura. Como entender a necessidade de anunciar às gerações vindouras que a condição humana é, dentre todas as estirpes, a mais miserável senão porque o desenvolvimento do povo, suas conquistas, suas glórias, estiveram assentados em uma interpretação pessimista do mundo que foi o fundamento e o princípio unificador da cultura.

Estirpe miserável e efêmera, filhos do acaso e do tormento! Por que me obrigas a dizer-te o que seria para ti mais salutar não ouvir? O melhor de tudo é para tu inteiramente inatingível: não ter nascido, não ser, nada ser. Depois disso, porém, o melhor para ti é logo morrer.<sup>68</sup>  
NT, 3, p.36

Entre todos os animais, o humano é o único que sabe, pensa, reflete, sobre a efemeridade que consiste na verdade de sua própria existência. Quando o demônio responde ao rei Midas que a melhor dentre as coisas para o homem é, mediante a impossibilidade de não ter vindo a ser, então, morrer, o grego interpreta a lenda em toda sua agudez: porquanto não ser, nada ser, equivale a não saber, na medida em que ser é a condição do ser que sabe que é, o humano.

Os animais não sofrem com a finitude, pois os seres que não sabem vivem como se não fossem, ou seja, não se lembram de sua finitude. Assim, vivem cada instante de suas vidas como o único. Essa diferenciação das perspectivas existenciais da vida animal pode ser elucidada mediante a *Segunda Extemporânea, Da Utilidade e do Inconveniente da História para a Vida*, ali o ser humano cobiça a felicidade do animal, pois um singular atributo do saber é responsável pela permanente lembrança sobre a condição temporária da existência, a memória humana

Contempla o rebanho que passa diante de ti pastando. Não sabe o que era ontem nem o que é hoje: corre daqui para lá, come, descansa e torna a correr e assim de manhã e à noite, dia após dia, qualquer que seja seu prazer ou seu desprazer. Amarrado ao piquete do momento, não manifesta melancolia nem aborrecimento. O homem se entristece ao ver semelhante coisa, porque se dá ares de importância diante do animal e, no entanto, inveja a felicidade deste. De fato, é isso o que quer: não experimentar, como animal, nem desgosto nem sofrimento

---

<sup>68</sup> *Elendes Eintagsgeschlecht, des Zufalls Kinder und der Mühsal, was zwingst du mich dir zu sagen, was nicht zu hören für dich das Erspriesslichste ist? Das Allerbeste ist für dich gänzlich unerreichbar: nicht geboren zu sein, nicht zu sein, nichts zu sein. Das Zweitbeste aber ist für dich — bald zu sterben.* GT, 3, eKGWB.

e, no entanto, ele o quer de outro modo, pois não pode querer como animal.<sup>69</sup> Co. Ext. II, 1, p.11

Não há aborrecimento ou melancolia na vida animal, pois esses sentimentos advêm da lembrança e a memória é uma capacidade própria da existência humana. O ser humano não pode, tal como na vida animal, manter plena presença no tempo presente, pois a todo o momento é atormentado com lembranças de seu passado e futuro. O humano é o ser que sabe do passado e pensa no futuro e sofre porque sabe que o passado é o tempo em que tudo o que foi se findou ao nada, enquanto o porvir é o tempo em que tudo o que agora é findará ao nada. A memória é, portanto, atributo do saber, isto significa, o ser humano tem consciência da finitude, pois a memória o torna o ser que sabe de sua condição temporal.

No entanto, se o humano pudesse, como os animais, esquecer a cada momento do passado e não esperar pelo futuro, isto é, se pudesse viver apenas na plenitude do agora não haveria mais dor, pois ele viveria cada instante de sua existência como o único. Cada segundo que se iniciasse seria o único possível, um novo e único agora. Viver cada instante como o único é não lembrar, não ter consciência, ou seja, não saber quando o tempo se inicia e quando termina, quando a vida se inicia e termina. Para os animais, todo o tempo é, na realidade, um só.

É uma maravilha: o momento está ali num piscar de olhos e, num piscar de olhos, desaparece. Antes foi o nada, depois será o nada, mas o momento retorna para perturbar o descanso do momento por vir.<sup>70</sup> Co. Ext. II, 1, p.11

No que o homem se difere do animal? É na medida em que se separa da natureza e se vê como diferente dela, ou seja, se sabe diferente dela, que inicia toda dor. Por isso,

---

<sup>69</sup> *Betrachte die Heerde, die an dir vorüberweidet: sie weiss nicht was Gestern, was Heute ist, springt umher, frisst, ruht, verdaut, springt wieder, und so vom Morgen bis zur Nacht und von Tage zu Tage, kurz angebunden mit ihrer Lust und Unlust, nämlich an den Pflock des Augenblickes und deshalb weder schwermüthig noch überdrüssig. Dies zu sehen geht dem Menschen hart ein, weil er seines Menschenthums sich vor dem Thiere brüestet und doch nach seinem Glücke eifersüchtig hinblickt — denn das will er allein, gleich dem Thiere weder überdrüssig noch unter Schmerzen leben, und will es doch vergebens, weil er es nicht will wie das Thier.* NH, 1, eKGWB.

<sup>70</sup> *Es ist ein Wunder: der Augenblick, im Husch da, im Husch vorüber, vorher ein Nichts, nachher ein Nichts, kommt doch noch als Gespenst wieder und stört die Ruhe eines späteren Augenblicks.* NH, 1, eKGWB.

em GT, vemos em diversas passagens Nietzsche anunciar a individuação como origem de todo mal.

Portanto, o homem, ser individuado, é condenado a saber do absurdo da existência. Ele se vê perecer, vê tudo o mais perecer à sua volta e, assim, reconhece a natureza em si mesmo; ele se sabe enquanto parte da natureza. Mas ele também a vê regenerar e nascer de modo magnânimo. Quanto seu perecer e suas perdas, externas e internas, lhe parecem agora diminutos diante da potência da natureza, cujos processos de vida e morte demonstram a potência para a criação. Isso o faz notar que todo o manifesto da realidade empírica, o sofrimento dos animais e dos homens, tem sua fonte na natureza e não são mais que a manifestação das dores e contradições, do todo da natureza e não de um único indivíduo. Nietzsche enxerga a natureza como fonte *a priori* de todo o existente, de todos os seres individuados. Ela não é nada mais que a totalidade de tudo o que se apresenta, inclusive de nós mesmos. Compreendendo a natureza como unidade de todos os vivente, não há lugar para juízos de valor, pois tudo o que se configura na vida humana como oposição, tal como o bem e o mal, a verdade e a mentira, o belo e o horrendo, a vida e a morte, brota do coração da natureza.

Sentimos a redução da vida ao ínfimo, mediante a real confrontação com a existência nua, com o fundo misterioso de nosso ser. A vida, nosso bem mais precioso, nosso único bem, está sendo, ocorrendo, passando ininterruptamente diante de nossos olhos. Sua condição é provisória, efêmera, a qualquer momento poderemos nos reduzir ao nada, nada ser, morrer, isto é, o nosso bem mais precioso e único bem pode, a qualquer momento, se reduzir a nada. Esse confronto com a existência incorre em um ajuizamento inevitável: se somos seres fadados à morte, viver não vale à pena. Se nossa condição é provisória, a vida não só há de reduzir ao nada, mas, por sua determinação, ela já se encontra a todo o momento sob a equivalência de valor algum. Nada a garante, não há valor de troca, a vida é só o que é, pura ocorrência. Essa revelação é a fonte da dor e horror.

Aqui é preciso declarar que essa harmonia contemplada tão nostalgicamente pelos homens modernos, sim, essa unidade do ser humano com a natureza, para qual Schiller cunhou o termo artístico *naïf* [ingênuo], não é de modo algum um estado tão simples, resultante

de si mesmo, por assim dizer inevitável, que tenhamos de encontrar à porta de cada cultura, qual um paraíso da humanidade<sup>71</sup> NT, 3, p. 38

É porque se colocou diante dessa sabedoria do mundo grego que Nietzsche percebe que a arte do artista ingênuo significa, na realidade, a vitória (*Sieg*) gloriosa dos gregos “sobre uma horrível profundidade da consideração do mundo <sup>72</sup> ” (*Weltbetrachtung*). Um modo de viver a partir do qual o saber, a consciência sobre si e a finitude possam desaparecer, pelo menos enquanto ilusão, velamento. O que significa que a vida se recobre de um véu? Que significa a metáfora do véu de maia? O que significa ser como não ser senão ser através dos modos pelos quais o devir se torna manifesto? Ser mediante um modo pelo qual o que Nietzsche demonstrou através daquela contradição insolúvel entre finito e infinito presente no mito de Prometeu<sup>73</sup> parece se dissolver por alguns instantes.

E assim a dupla essência do Prometeu esquiliano, sua natureza a um só tempo dionisíaca e apolínea, poderia ser do seguinte modo expressa em uma formulação conceitual: “Tudo o que existe é justo e injusto e em ambos os casos é igualmente justificado”. Isso é o teu mundo! Isso se chama um mundo!<sup>74</sup> NT, 9, p. 69

A arte é o modo exemplar pelo qual o devir se torna manifesto. O grego mirou dentro dos olhos da natureza e ela revelou a verdade do absurdo da existência, mas em contrapartida, ele reconheceu seu próprio reflexo nos olhos que o miravam de volta, ele podia se ver naquela verdade absurda. Assim, o grego não pode mais compreender essa

---

<sup>71</sup> *Hier muss nun ausgesprochen werden, dass diese von den neueren Menschen so sehnsüchtig angeschaute Harmonie, ja Einheit des Menschen mit der Natur, für die Schiller das Kunstwort „naiv“ in Geltung gebracht hat, keinesfalls ein so einfacher, sich von selbst ergebender, gleichsam unvermeidlicher Zustand ist, dem wir an der Pforte jeder Cultur, als einem Paradies der Menschheit begegnen müssten... .* GT, 3, Ibidem.

<sup>72</sup> *Wo uns das „Naive“ in der Kunst begegnet, haben wir die höchste Wirkung der apollinischen Cultur zu erkennen: welche immer erst ein Titanenreich zu stürzen und Ungethüme zu tödten hat und durch kräftige Wahnvorspiegelungen und lustvolle Illusionen über eine schreckliche Tiefe der Weltbetrachtung und reizbarste Leidenschaft Sieger geworden sein muss.* GT, 3, eKGWB.

<sup>73</sup> GT, 9, ibidem.

<sup>74</sup> *Und so möchte das Doppelwesen des aeschyleischen Prometheus, seine zugleich dionysische und apollinische Natur in begrifflicher Formel so ausgedrückt werden können: „Alles Vorhandene ist gerecht und ungerecht und in beidem gleich berechtigt.“ Das ist deine Welt! Das heisst eine Welt! — Ibidem.*

verdade como boa ou má, pois ele se compreende como parte dela. O grego se percebe como manifestação da verdade da natureza, ou seja, como *transfiguração*.

Tal é o fundamento necessário sobre o qual a arte se apresenta como um modo necessário da vida de um povo: uma consideração segundo a qual a existência é, antes de tudo, o reflexo de uma cosmovisão, aquela que Nietzsche faz ver em uma imagem metafísica da unidade de todos os viventes. Como unidade de tudo o que vive e, ao mesmo tempo, o que reside no fundo de todas as coisas, o Uno-primordial (*Ur-eine*) é, portanto, dotado das mesmas dores e contradições que aparecem na realidade empírica, isto é, que sentimos e vemos na vida em que vivemos e somos<sup>75</sup>. Não há um mundo transcendental, impassível de imperfeição tal na cosmologia Platônica<sup>76</sup>, na qual seu deus *intermezzo* exclui toda a imperfeição de seu mundo ideal. O mundo é um único mundo, a vida é uma única vida, um uno-vivente<sup>77</sup> (*eine-lebeding*) que nós, em nossa inexorável condição finita, experimentamos *como* aparência<sup>78</sup>, sob um véu de aparência, em um estado estético<sup>79</sup>. Apenas a experiência da embriaguez é capaz de rasgar esse véu e nos revelar o real<sup>80</sup> (*das Wirkliche*): a experiência de ser e estar permanentemente fundido a uma vida uma e, portanto, única. Seria essa também uma significação axiológica que a terminologia e imagem de um único vivente esconde? Isto é, o reconhecimento de que a vida individual, de cada indivíduo deve passar, necessariamente e previamente, por uma compreensão, uma experiência, de vida como unidade de todos os particulares?

### 1.3.1 A importância da noção de *Organismus* para a estética nietzschiana

De que forma a noção de mundo como um único organismo<sup>81</sup> (*Ur-eine*), concilia-se com a ideia de uma oposição fundamental entre princípios naturais e estéticos, o apolíneo e o dionisíaco? Seria um paradoxo? Ou a ideia da unidade é a

---

<sup>75</sup> GT, 1, ibidem.

<sup>76</sup> APOLINÁRIO. J. A Semântica da criação em Platão. In: *Ethos da Criação*, p. 27

<sup>77</sup> GT, 17, ibidem.

<sup>78</sup> GT, 4, ibidem.

<sup>79</sup> GT, 6, ibidem.

<sup>80</sup> DW, 1, ibidem.

<sup>81</sup> *Die Welt [als] ein ungeheuer sich selbst gebärender Organismus*. NF, 5 [79], eKGWB.

O mundo [como] um formidável organismo que gera a si mesmo.

possibilidade da resolução de uma aparente oposição que reside na base da existência grega?

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... Essa oposição não é para ser compreendida como uma constatação historiográfica indiferente. Ela serve muito mais para uma meditação imediata sobre o destino e a determinação dos alemães. Precisamos nos manter juntos a essa indicação... É suficiente que retiremos dessa referência sob a forma de um pressentimento o fato de a contenda diversamente nomeada entre o dionisíaco e o apolíneo, entre a apresentação sagrada e a apresentação sóbria ser uma lei estilística velada da determinação do alemão, e que ela precisa nos encontrar um dia prontos e preparados para a sua configuração.<sup>82</sup>

Reafirmados, com Heidegger, que talvez Nietzsche tenha sido o primeiro a expor essa oposição designada pelos nomes de Apolo e Dionísio, mas o fato é que esta oposição perpassa a filosofia alemã e, portanto, a história do pensamento ocidental.

Essa oposição não é nenhuma fórmula com a ajuda da qual poderíamos descrever uma “cultura” e nada mais. Hölderlin e Nietzsche erigiram com essa contenda um ponto de interrogação ante a tarefa dos alemães de encontrar historicamente a sua essência. Será que compreenderemos esse sinal?<sup>83</sup>

O Romantismo alemão significou a expressão de uma preocupação alemã com a redução da realidade a uma interpretação pautada no conhecimento estritamente racional representada, no século XVIII, pela postura cientificista da modernidade, influenciada pelo movimento iluminista. “Foram os românticos que, no final do século XVIII, propuseram a visão organicista do mundo como alternativa capaz de evitar o sem-sentido em que o mecanicismo newtoniano ameaçava lançar a existência humana. [...]”<sup>84</sup>. Ao paradigma da razão, os românticos contrapõem a arte como genuíno dispositivo de conhecimento.

Assim como as filosofias de Nietzsche e Schopenhauer, o romantismo é também dominado pelo pressentimento do perigo que a supressão do horizonte mítico-religioso representava para a cultura. Foram os românticos que primeiramente perceberam a necessidade de se deter a

<sup>82</sup> HEIDEGGER, M. *Nietzsche*, p. 96.

<sup>83</sup> *Ibidem*.

<sup>84</sup> BENCHIMOL, M. *Apolo e Dionísio*. p. 17.

<sup>84</sup> *Ibidem*, p. 16.



marchar inexorável do *Esclarecimento* e afirmaram a prioridade do não-consciente sobre o consciente, bem como da arte sobre a ciência.<sup>85</sup>

O Romantismo alemão também consistiu em um símbolo cultural de uma busca dos intelectuais da cultura pela compreensão da verdadeira essência do povo alemão e do horizonte humano ao qual a cultura deveria se dirigir. A noção de *organismus* criada pelos românticos pode nos auxiliar a compreender a dimensão do direcionamento do empenho artístico, mas também e político do Romantismo. A ideia do mundo como um único organismo vivo constituído por partes com relativa autonomia, mas integrados em um movimento global e condicionante de todos os outros.<sup>86</sup>

E é na concepção romântica do *organismus* que Nietzsche recolhe uma das fontes de inspiração para a sua interpretação cosmológica que permite conciliar aquela oposição fundamental mas necessária que ele, pela primeira vez na história da filosofia ocidental, nomeou “apolíneo” e “dionisíaco”. A noção de organismo permite que Nietzsche pense, como correlação necessária, a multiplicidade (os indivíduos particulares) e a unidade (o Uno-primordial)<sup>87</sup>, ela permite ao filósofo “conciliar a multiplicidade dos indivíduos com a unidade do Uno-primordial<sup>88</sup>”. Mas a ideia de unidade entre as multiplicidade tem início em Grécia com as filosofias anteriores a Platão que se dedicaram a pensar o conflito entre o ser e o não ser a partir de uma concepção de uma unidade do mundo, um princípio (*arquê*). A noção nietzschiana de Uno-primordial “como uno vivente representa a totalidade da força vital da natureza concebida como um único ser vivo não individualizado<sup>89</sup>” é, assim, patente de uma via contrária da interpretação da verdade.

Mediante a noção de *organismus* penso, em consonância com Heidegger, que Nietzsche se insere em uma tradição histórica da interpretação da “verdade” pela via da sensibilidade, isto é, a via a que, segundo o autor de *A Filosofia na era Trágica dos Gregos*, a filosofia deve às filosofias do tempo dos mestres do pensamento ocidental,

---

<sup>85</sup> Ibidem.

<sup>86</sup> Ibidem, p. 17.

<sup>87</sup> Ibidem.

<sup>88</sup> Ibidem, p. 17.

<sup>89</sup> Ibidem, p. 14.

isto é, as filosofias pré-socráticas ou pré-platônicas que conceberam algo que “falta aos filósofos, desde Platão, algo de essencial<sup>90</sup>”: a ideia de que “tudo é um”.

De fato, Nietzsche, através da ideia de Uno-primordial, procurou compreender, assim como os filósofos pré-socráticos, o surgimento dos entes individuais a partir da diferenciação de um ser primordial, afirmando, ao mesmo tempo, a necessária dissolução destes entes novamente no seio daquele ser. Com isto, novamente à semelhança da filosofia pré-socrática, procurou explicar o surgimento da pluralidade a partir da unidade e do determinado a partir do indeterminado, bem como dar conta da relação entre o ser e o devir.<sup>91</sup>

A oposição conciliadora entre princípios estéticos e naturais, o apolíneo e o dionisíaco, bem como a noção de um único organismo fundamental e conciliador, são expressões de um movimento histórico da filosofia ocidental que busca evidenciar o caráter múltiplo da unidade. Com essas observações históricas, não quero reduzir a filosofia de Nietzsche, a qual só pode ser “alçada em uma determinação suficiente por meio de uma interpretação a sua obra<sup>92</sup>”, às suas fontes históricas, mas me esforço em demonstrar que dentro da tentativa de tomada de posição a partir de fundamentos, não se luta sozinho. Nietzsche faz parte de uma tradição de mulheres e homens, indivíduos que posicionaram seus pensamentos na direção de um confronto com os dogmas da Metafísica Tradicional atrelada à marcha do Esclarecimento. Também não se pode negar que, em seus meios de confrontação, existem vestígios de formulações e posições carregadas de “pressupostos de natureza teológica<sup>93</sup>”, como ele mesmo assumo no prefácio crítico de GT. “Seria fácil, com efeito, ver aí mesclados ao quadro da embriaguez dionisíaca, certas tintas, talvez provenientes do paraíso judaico-cristão ou do *nivana* budista<sup>94</sup>”.

Mediante sua profunda interpretação sobre as filosofias pré-socráticas, em particular a filosofia de Heráclito, junto a imagem de um único organismo vivente, símbolo essencial da ideia romântica, Nietzsche pode pensar que quando o que é o verdadeiro, fixado como o verdadeiro e, conseqüentemente, reconhecido como o real se dá mediante o critério do conhecimento a verdade, o real, é apenas o que pode ser

---

<sup>90</sup> ...seit Plato fehlt den Philosophen etwas Wesentliches... PHG, 2, EKGWB.

<sup>91</sup> BENCHIMOL. M. Op. Cit., p. 20.

<sup>92</sup> HEIDEGGER, M. *Nietzsche*, p. 96.

<sup>93</sup> BENCHIMOL. M. *Apolo e Dionísio*. p. 18.

<sup>94</sup> *Ibidem*.

conhecido mediante tal critério, isto é, conhecimento lógico racional. O mundo está, segundo esta visão, cindido e o conhecimento lógico, ou aquilo que pode ser racionalmente conhecido, é identificado e estabelecido como único real, ou mais real. Como consequência, o conhecimento passa a ser valorado como um modo privilegiado de acesso ao mundo.

Na via contrária da interpretação da verdade, como bem observa Heidegger, o nome “a verdade” é ambíguo. Pois verdade denomina tanto a essência una, quanto os muitos que satisfazem a essência. Se a palavra “verdade” é empregada na significação que não admite nenhum plural, então ela designa a essência do verdadeiro, mas, em contrapartida, a palavra empregada em termos plurais, então ela designa a cada vez algo verdadeiro como tal<sup>95</sup>.

Porquanto o ser-verdadeiro pode ser enunciado de toda e qualquer proposição verdadeira como tal, uma forma sintética de pensamento e de discurso também podem chamar o verdadeiro mesmo uma “verdade”; mas o que se tem em vista é algo verdadeiro<sup>96</sup>

O que Heidegger está a evidenciar é o caráter do uno e do múltiplo que se inclui na significação da verdade. A verdade é sempre o caráter uno que designa a multiplicidade. Mas o que é a verdade para Nietzsche é o que é designado pelo símbolo “a verdade”, portanto, a própria sensibilidade é verdade. No platonismo, para o qual a verdade é o supra-sensível, a relação com a arte tornar-se aparentemente uma relação de exclusão, de oposição e de divisão, de discórdia<sup>97</sup> na medida em que a arte lida com a sensibilidade, com o “falso”. Se a filosofia nietzschiana está na via de inversão do platonismo e o verdadeiro é, com isso, a afirmação do sensível, então a verdade é isso mesmo que a arte afirma: o sensível. Para o platonismo invertido, a arte e verdade não podem ter outra relação que a de consonância e harmonia<sup>98</sup>.

### 1.3.2 Vida e Uno-primordial

---

<sup>95</sup> HEIDEGGER, M. Op. Cit., p. 136.

<sup>96</sup> Ibidem, 133.

<sup>97</sup> Ibidem.

<sup>98</sup> Ibidem.

A tese metafísica do Uno-primordial (*Ur-eine*) o afirma enquanto dado e fundamento<sup>99</sup> (*Hintergrund*) anterior de todo mundo fenomenal, como observa Benchimol, “Nietzsche atribui o status ontológico de coisa-em-si e origem de todo o mundo fenomenal ao Uno-primordial<sup>100</sup>”. Assim, quando Nietzsche diz que homem de propensão filosófica, bem como o suscetível ao artístico é aquele que tem a pressentimento<sup>101</sup> (*Vorgefühl*) de que sob essa realidade reside outra que também é aparência, ele quer dizer que os modos pelos quais o artista e o filósofo estão para a realidade, a saber, a realidade do sonho<sup>102</sup> (*Wirklichkeit der Traum*) e a realidade da existência<sup>103</sup> (*Wirklichkeit des Dasein*), respectivamente, são ainda formas fenomênicas do único real<sup>104</sup> (*Das Wirkliche*) efetivo, são aparências verazes de “algo para nós, de resto, indecifrável<sup>105</sup>”.

O homem de propensão filosófica tem mesmo a premonição de que também sob essa realidade, na qual vivemos e somos, se encontra oculta uma outra, inteiramente diversa que, portanto, também é uma aparência: e Schopenhauer assinalou sem rodeios, como característica da aptidão filosófica, o dom de em certas ocasiões considerar os homens e todas as coisas como puros fantasmas ou imagens oníricas. Assim como o filósofo procede para com a realidade da existência [*Dasein*], do mesmo modo se comporta a pessoa suscetível ao artístico, em face da realidade do sonho<sup>106</sup> NT, 1, p. 27

Ainda assim, somente enquanto experiência estética de dissolução do humano individual, através do êxtase proporcionado pela ação do impulso (*Trieb*) artístico e natural dionisíaco da embriaguez no corpo humano, o dado metafísico do Uno-primordial pode ser concebido, isto é, como estado estético em que o humano vivencia uma experiência de dissolução das delimitações de sua individualidade e correlata unidade com todo o coração da natureza, com Uno-vivente<sup>107</sup> (*eine Lebeding*). Assim, o Uno-primordial é a unidade vivente e, todavia, o que reside no fundo das coisas<sup>108</sup> (*im*

---

<sup>99</sup> GT (*Versuch einer Selbstkritik*), 2, eKGWB.

<sup>100</sup> BENCHIMOL, M. *Apolo e Dionísio*, p. 14.

<sup>101</sup> GT, 1, ibidem.

<sup>102</sup> Ibidem.

<sup>103</sup> Ibidem.

<sup>104</sup> DW, 2 ibidem.

<sup>105</sup> NF, 12 [1], eKGWB.

<sup>106</sup> GT, 1, ibidem.

<sup>107</sup> GT, 17, eKGWB.

<sup>108</sup> GT, 7, ibidem.

*Grunde der Dinge*), uma vez que todas as coisas não são mais do que individuações de sua totalidade.

Nesse sentido, a vida nunca é somente pensada como a vida de um indivíduo particular, mas é correspondente ao Uno-primordial, como um modo de sua manifestação nos viventes particulares. Por tal correspondência, vida é um conceito que possui um status ontológico em GT. A Vida é a “totalidade da força vital da natureza<sup>109</sup>” e o é porque é o princípio que determina e transpassa todos os viventes. Por ser totalidade de forças, comporta muito mais que o bem e o mal, ela é plena de contradição (*Widerspruch*): se por um lado o êxtase dionisíaco revela que a vida reside no fundo de todas as coisas e, apesar de toda forma fenomenal, é indestrutivelmente poderosa e cheia de alegria, por outro, justamente pelo paradoxal local de encontro entre o uno e o múltiplo que é a totalidade, o Uno-vivente é expresso como o que é um, mas ao mesmo tempo, contraditoriamente, manifesta-se em todo o outro, em todos os seres singulares. Unidade vivente que se manifesta em toda a multiplicidade dos viventes, através de seus corpos.

existe apenas uma vida: onde quer que ela se manifeste, manifesta-se como dor e contradição.<sup>110</sup>

Por Vida, Nietzsche compreende a unidade de todos os viventes, o Uno-primordial (*Ur-eine*). Os viventes, como seres individuados, possuem uma participação na unidade primordial. Como observa Márcio Benchimol, o Uno-primordial não é propriamente a vida, ou seja, a vida que cada um tem e prece, mas a noção de que para além da finitude e da aparência, há a unidade de todos os viventes, o uno vivente<sup>111</sup> (*eine Lebeding*). A vida é propriamente uma só e ela se manifesta somente em uma multiplicidade de viventes, isto é, como aparência e finitude. Não é só uma impressão de que o jogo com os paradoxos permeia essa noção de difícil compreensão.

Esta designação, entretanto, parece indicar que a vida é pensada, não como fenômeno (*Erscheinung*), mas como atributo primeiro e essencial, cuja negação implicaria a negação do próprio Uno-primordial. É a vida, e não a Vontade, que Nietzsche diz existir no fundo das coisas (*im Grunde der Dinge*)... Existe apenas uma vida que

<sup>109</sup> BENCHIMOL, M. *Apolo e Dionísio*. p. 16.

<sup>110</sup> *Es gibt nur Leben: wo dieses erscheint, erscheint es als Schmerz und Widerspruch*. NF, 7 [172], eKGWB.

<sup>111</sup> GT, 17, eKGWB.

se manifesta necessariamente em indivíduos e que é a mesma em cada um deles<sup>112</sup>

#### **1.4 Arte como ponte para a vida: o papel da arte para fundação de novos valores**

Em um fundo de dor se justifica o motivo pelo qual os gregos tiveram necessidade de se acercarem de uma muralha de deuses olímpicos, uma muralha de beleza e sublimidade. Mediante o horror da condição existencial, revelada através de uma intuição sensível da dor, que é transposta na lenda de Sileno, Nietzsche compreende a recíproca necessidade entre arte e vida, pela qual julgou desvelar definitivamente o enigma do trágico entre os gregos: o alvo eternamente visado pela arte é o velamento da dor: criação é poder transformador, é a possibilidade de transvalorar a mais insuportável dor e sofrimento, mediante o horrível da condição existencial do ser que sabe que perece, em seu extremo inverso, isto é, em representação extasiante, em divinação, isto significa, *transfiguração*.

Para nosso filósofo, o poder divinatório transfigurador dos gregos foi afigurado pelos gregos em seu deus Apolo, cuja atuação plástica depende necessariamente da existência de uma matéria prima prévia e fundamental, isto é, o substrato (*Hintergrund*) dionisíaco. Na medida em que a dor se apresenta como um impulso fundamental da existência, o apolíneo representa, contrariamente, o impulso ao prazer, um sentimento capaz de redescobrir a sede pela existência. Mediante a última confrontação com a sabedoria dionisíaca sobre a finitude da existência, que acompanha a inevitável consciência sobre a absoluta carência de sentido da vida, a vida requer a arte como ponte para a constituição de sua dignidade. A arte, enquanto satisfação mais elevada do apetite pela aparência<sup>113</sup> se mostra como uma ponte imprescindível que se coloca acima da vida e seu fundo misterioso. Mediante a sabedoria pessimista, a existência se desvela enquanto aparência e pura contingência, mas na arte ela encontra para si uma finalidade necessária, um significante capaz de conceder-lhe valor necessário à sua absoluta carência.

---

<sup>112</sup> BENCHIMOL, M. Op. Cit., p. 15.

<sup>113</sup> GT, 4, eKGWB.

Agora podemos dizer o que significa, portanto, que a arte deve ser o critério de avaliação da vida. É disso que Nietzsche está convencido e expressa na máxima “a arte é tarefa suprema e a atividade propriamente metafísica desta vida<sup>114</sup>”. Tarefa é aqui sinônimo de dever, comando, imperativo, portanto, toda tarefa visa algo além de si mesma, algo para que e a fim de que ela se dirija, isto é, uma meta ou alvo. A meta é o que almeja a tarefa como um meio sem o qual ela não poderia ser realizada enquanto fim concreto. Nietzsche fala da arte como tarefa suprema da vida<sup>115</sup>. A palavra vida não é utilizada de modo impensado, o filósofo tem em mente que a arte é a tarefa suprema para a vida, em função da vida. Apenas quatorze anos depois, no segundo prefácio, surge a formulação: “...àquela tarefa que este livro ousou pela primeira vez aproximar-se - ver a ciência com a óptica do artista, mas a arte, com a da vida...<sup>116</sup>”. Portanto, sem sombra de dúvidas, a arte é a tarefa suprema cujo fim é a vida. Mas, ainda assim, por que a arte e não outra atividade é a tarefa suprema para a vida como finalidade? Essa escolha se relaciona com a compreensão do filósofo sobre o que é a vida propriamente. A vida não é um princípio naturalista ou biológico, pelo contrário, como indica Nuno Nabais, a vida para Nietzsche não tem uma natureza imanente por ela mesma, mas é movimento espontâneo e incessante em busca de justificação, sempre carente e dependente de sedimentações<sup>117</sup>, pois em si mesma não tem razão prévia de ser. Seguindo suas indicações, ainda julgamos necessário dissentir certo sentido, a vida é “força obscura, propulsiva, incansavelmente ávida de si própria<sup>118</sup>” e, desejante de si mesma, ela é o próprio movimento em direção a sua criação, constituindo-se de modo imanente a esse processo dinâmico pelo qual ela adquire, posteriormente, significação. Uma vez que ela é concebida na imanência daquele ávido movimento em direção a si mesma, a vida só é mediante meios imanentes pelos quais ela possa brotar, multiplicar, vir-a-ser. Para Nietzsche, os meios imanentes pelos quais a vida vem a ser são imprescindíveis, caso contrário, a vida seria pura abstração metafísica, todavia, quando falamos de vida, temos em vista um conceito que se refere a uma prática concreta; todos nós realizamos as atividades de nosso cotidiano e ao longo de toda a nossa vida, pois portamos uma vida. Ainda que a vida não tenha uma natureza imanente em si mesma,

---

<sup>114</sup> GT (*Vorwort na Richard Wagner*), eKGWB.

<sup>115</sup> Ibidem.

<sup>116</sup> GT (*Versuch einer Selbstkritik*), 2, eKGWB.

<sup>117</sup> NABAIS, N. *Metafísica do Trágico*. p. 145.

<sup>118</sup> Ibidem, p. 144.



como aponta Nabais, a vida adquire sua natureza na imanência de sua criação cotidiana, por isso, o encerramento de uma vida singular encerra também a imanência da criação do cotidiano imanente daquela vida. Portanto, se a vida é aquilo de mais valioso que portamos e ela não pode ser sem que requisite necessariamente meios imanentes para vir-a-ser, Nietzsche almeja a atividade mais desejada em função da vida, aquela atividade sem a qual ela não é. Nós dissemos que aquilo sem o que a vida não pode ser, portanto, o seu maior valor é a criação, porquanto criar é o movimento imanente através do qual a vida desejante de si mesma vem-a-ser, de tal modo que poderíamos deduzir que a vida mais valiosa é a *vida criadora*.

O valor supremo que é a vida criadora requisita meios incomuns para sua realização, uma vez que metas extremamente elevadas precisam de meios extraordinários para serem alcançadas; um valor supremo requisita, assim, uma tarefa suprema. Diante disso, a arte, como atividade infinitamente criadora por excelência, é a atividade que realiza, de modo imanente, o único valor supremo que é a vida criadora, pois ela é, ao mesmo tempo, a tarefa suprema e atividade metafísica. Metafísica é aqui pensada como um constructo humano de sentido por meio da qual os valores supremos eleitos por um determinado povo ou época são suportados, firmados e dirigidos e transpassados. Enquanto verdadeira atividade metafísica, a arte é prática humana de sentido através da qual é dirigido, suportado, transpassado e firmado o valor supremo da vida como criação. Assim, enquanto atividade ou prática em direção à criação, a arte é também a tarefa, o meio, o dever, pela qual, através da qual e na qual se engendra o alvo supremo da vida criadora, cujo maior valor, por sua vez, é a arte, pois que, como atividade criadora, a vida dela requisita em sua imanência para ser, na medida em que carece de criação para vir-a-ser e se multiplicar. Criar é, assim, atividade e tarefa, ação e comando, meio e fim através do qual se realiza o fim ou, se preferirmos, o fim imanente ao meio, do único valor supremo que é a vida. Arte é criar e a vida necessita de criação.

Já o título desse terceiro livro, “Princípio de uma nova avaliação”, indica que aqui se dá voz à instauração dos fundamentos e ao erigir de estruturas. De acordo com isso, o que está em jogo para Nietzsche é uma instauração de valores, é o estabelecimento do valor supremo segundo o qual dependem todos os entes, porquanto eles são entes. Uma nova “avaliação” estabelece, com isso, um outro valor em contraposição ao antigo e crepito, um valor que futuramente deve ser determinante...<sup>119</sup>

---

<sup>119</sup> HEIDEGGER, M., Nietzsche, p.25.

Creio não ser equivocado agora afirmar que a passagem supracitada, na qual Heidegger se refere à obra de maturidade, *A Vontade de Poder*, coaduna com as pretensões do jovem Nietzsche, para quem a arte também é o “princípio de uma nova avaliação<sup>120</sup>”. Isto revela uma incrível força antecipadora, não apenas do primeiro prefácio, como da obra inaugural em si. Não em vão, também no tempo em que se entregava à tarefa da elaboração do planejamento da obra capital, o ano é 1886, o filósofo dedica um segundo prefácio crítico à obra inaugural no qual ressalta a reflexão sobre “o grande ponto de interrogação a respeito do valor da existência<sup>121</sup>” como mérito de sua temerária obra de juventude. Também na abertura do terceiro livro da planejada obra capital, Nietzsche retoma algumas considerações sobre *O Nascimento da Tragédia* para construir a tese da arte como valor supremo, como mostra Heidegger, como aquele do qual dependem todos os entes enquanto são entes, isto é, como um princípio fundador sem o qual a vida não pode ser, uma vez que ele é determinante para a vida. E como o princípio de uma nova avaliação, a partir da qual outro valor é estabelecido em contraposição ao antigo, isto é, como critério de uma avaliação da vida, mediante a qual a arte deve se estabelecer como novo valor necessário em contraposição ao antigo. Quanta semelhança o modo da colocação heideggeriana guarda com aquela confrontação encerrada no primeiro prefácio da obra inaugural, com a qual inicia-se esse trabalho.

Ora, quem se encontra pronto para tomar a arte a sério, tomá-la como prioridade, porquanto a reconhece como atividade imprescindível, de mais alto valor e importância para a vida, sabe que se o erudito realmente lesse aquele ensaio<sup>122</sup>, melhor dizendo, se ele compreendesse o que Nietzsche ousou dizer em sua radicalidade, a confrontação que toma a arte como critério da avaliação da vida criadora incorreria em sua má consciência, pois ele menospreza a arte e não enxerga nela mais que um divertido acessório, apêndice, acidente, detalhe, isto é, algo de inessencial e prescindível em relação a todo o mais considerado essencial e “sério” de suas existências. O que incorre tal confrontação em um nível individual é a carência existencial do erudito, mas em um nível coletivo revela-se também uma carência cultural. Os valores que a cultura alemã

---

<sup>120</sup> HEIDEGGER, M. *ibidem*.

<sup>121</sup> GT (*Versuch einer Selbstkritik*), 1, eKGWB.

<sup>122</sup> GT (*Vorwort na Richard Wagner*), eKGWB.

estima se mostram agora crépidos e miseráveis, pois deveriam ter a arte como fundamento de todo valor, na medida em que ela é o valor supremo que alcança a vida criadora.<sup>123</sup>

#### 1.4.1 Estética, necessidade e ontologia e verdade

Entendemos que Nietzsche está no caminho de um desvelamento do sentido de ser, para ecoar Heidegger, pois por mais que ele não tenha colocado explicitamente a pergunta sobre o sentido de ser em GT, ele “[...] pensou esse pensamento. No entanto, ele não chegou a pensá-lo como pergunta sobre o ser [...]”<sup>124</sup>. A pergunta que move o questionar nietzschiano, a pergunta sobre como e para que finalidade a arte, é a pergunta mobilizadora, a diretriz da filosofia “o que é o ente?”, ou melhor, “o que é a arte?”, pois a determinação do modo de ser de um ente e de sua função, se preferirmos, suas causas formais e finais, requer a pergunta fundamental sobre o que ele é. Mas como o autor questiona esse ente em sua necessidade para um povo, seu questionamento enfrenta uma dimensão ontológica mais radical, ele deve questionar, em primeiro lugar, o que significa ser para o grego. Veja, não se trata aqui de um problema metafísico qualquer, mas um problema de exigência estética, quer dizer, um problema cujo desvelamento requer de modo indiscernível o ponto de vista da arte como necessidade, ou seja, requer o questionamento do ente, a arte, como fundamento. Isto significa que Nietzsche não procura adequar a arte a qualquer instância pensada de modo exterior a ela. Pelo contrário, a reflexão sobre a necessidade da arte pela via de um problema estético implica que ela deva ser pensada não só intrinsecamente, mas como o fio condutor de todas as esferas da existência. Pois, só é possível compreender a real finalidade da arte para a cultura na medida em que se inquire ela mesma como fundamento de uma necessidade metafísica de ser. A arte é inquirida como o “fundamento do ente como fundamento que ao mesmo tempo se fundamenta<sup>125</sup>”, pois são os modos fundamentais, melhor dizendo, necessários da vida de um povo que guardam seu sentido metafísico de ser.

---

<sup>123</sup> As relações entre cultura e arte foram analisadas no terceiro capítulo desse trabalho.

<sup>124</sup> HEIDEGGER, M. *Nietzsche*. p. 20.

<sup>125</sup> *Ibidem*. p. 62.

Explicitado o sentido da pergunta “o que significa ser?” podemos afirmar: o problema estético nietzschiano, situado no centro de GT, ao questionar a arte para os gregos como fim necessário, como necessidade (*nöthig*<sup>126</sup>), (*nothwehdigkeit*<sup>127</sup>), também é um problema sobre a verdade. Nietzsche quer saber sobre qual verdade é fundada a vida dos gregos e sua produção artística, ou, posto assim, qual sentido de ser reside na base de uma cultura para a qual a arte é um modo essencial da existência, da vida do povo. Uma vez que a questão nietzschiana sobre a necessidade de arte insere-se na esteira dos questionamentos ontológicos sobre o ser e o ente, a questão sobre a verdade, como vimos (1.1.2.1) está aí já coinserida, isto é, quando Nietzsche questiona a recíproca necessidade entre a vida do grego e sua arte, ele questiona, no fundo, o próprio sentido da verdade. Nietzsche problematiza a verdade como a única verdade, na medida em que, por questionar o sentido da arte radicalmente, isto é, questionar o ente como o fundamento de ser, o fundamento como fundamento, a verdade é desvelada em seu caráter singular, pois a necessidade da arte para o grego se desvela na medida em que a arte é compreendida como modo essencial da vida de um povo particular. O sentido de seu ser e de suas existências só se revela mediante a compreensão dos modos essenciais, necessários, pelos quais eles conduziram suas vidas. Os modos singulares pelos quais um povo conduz seu cotidiano sempre são os modos essenciais pelos quais eles podem existir, mediante os quais eles dão sentido e significação às suas vidas. A arte abriga, como modo singular da existência e da vida do grego assim, sua verdade de ser.

Nietzsche questiona o modo ou os modos pelos quais os gregos são o que são, na medida em que questiona a arte como modo fundamental e determinante de suas existências. A ideia do ser aqui não diz respeito, assim, a uma compreensão racional preexistente, mas ao fundamento e direcionamento do sentido de ser oculto que corre junto a tudo e torna possível que tudo o que existe do modo como é, seja. Isto significa que ao questionar como filósofo artista, como filósofo estético, não é um princípio lógico e racional que justifica a necessidade da arte entre os gregos, mas a necessidade tem que advir da essência da própria arte, ou seja, mediante sua própria óptica.

---

<sup>126</sup> GT (*Versuch einer Selbstkritik*) 1, eKGWB.

<sup>127</sup> GT, 1, *ibidem*.

Se a indagação filosófica nietzschiana se movimenta nessa direção das perguntas ontológicas por meio das quais a filosofia se movimenta historicamente, acredito não me arriscar ao dizer que sua filosofia estética é, por princípio, uma investigação estético-ontológica, digamos, subversiva, corrosiva, “revitalizante<sup>128</sup>” da tradição. Na medida em que persegue o sentido de ser e existir de modo estético, a filosofia de Nietzsche se impele contra a história da filosofia e contra si própria – enquanto, através da pergunta mediante a qual irrompe, ela é um ponto do movimento histórico da filosofia – pois ao questionar o fundamento do ente como fundamento é no princípio sensível e singular que encontra a fundamentação de ser, o princípio de sua ontologia, de sua Metafísica de Artistas. Nietzsche provoca assim uma ruptura e nesse sentido devemos concordar com o posicionamento de que sua filosofia estética demarca um novo início para a filosofia pois, ainda que devedora de uma tradição que também pensa pela via da sensibilidade, ela obriga toda filosofia posterior a recolocar a pergunta pelo ser e sua relação com o devir e, por isso, ao exemplo de suas referências, se rebela contra a própria metafísica tradicional.

De acordo com a visão vulgar e cotidiana, Nietzsche aparece como o revolucionário que nega, destrói e profetiza. Tudo isso pertence, com certeza, à imagem que fazemos dele. Esse também não é apenas um papel que ele desempenha, mas uma necessidade maximamente intrínseca a seu tempo. No entanto, o essencial do revolucionário não é a virada como tal, mas o fato de ele trazer à luz em meio à virada o que há de decisivo e essencial. Na filosofia, isso sempre acontece quando se colocam aquelas poucas questões grandiosas...Se colocarmos agora esse pensamento em questão, isso não significará que nos tomamos por mais inteligentes do que Nietzsche e do que a filosofia ocidental que Nietzsche “apenas” pensa até o fim<sup>129</sup>

Seguindo o gesto de Heidegger, lanço mão do método analítico para buscar a primeira filosofia nietzschiana em seu horizonte estético, em sua necessidade estética. Esse horizonte vai se apresentando à medida que buscarmos junto à Nietzsche o sentido do seu questionamento mais fundamental, aquele sobre a necessidade de arte entre os gregos. Partimos do que acreditamos que foi o ponto de partida do próprio Nietzsche, do local onde, para sua intuição, o questionável se mostrou “da maneira mais clara possível; pois toda clarificação precisa partir de algo claro e se encaminhar para o

---

<sup>128</sup> RESECK, R. *φαινομα.* p. Polymatheia Revista de Filosofia. Vol. 14, nº 24. p. 35.

<sup>129</sup> HEIDEGGER, M. *Nietzsche*, p. 21

obsuro, nunca o contrário<sup>130</sup>”. Portanto, no interior de uma meditação sobre a necessidade da arte entre os gregos, a iluminação sobre a própria essência da arte tem o primado decisivo. A resposta ao “o que é?” este ente, a arte, significa a iluminação de sua essência.

O questionamento inicial (1.1.2) sobre a finalidade da arte, ou, mais precisamente, sobre a necessidade de arte trágica entre os gregos confronta-se, assim, com o próprio significado da arte. Pois, procuramos compreender de que modo o pensamento do jovem Nietzsche enfrenta a pergunta mobilizadora ou diretriz da história da filosofia, “o que é o ente?”, na qual, o ente em questão é arte grega. Iluminação da essência da arte quer dizer, portanto, percorrer o sentido radical da pergunta “o que é a arte?”, isto é, a pergunta pelo fundamento de ser desse ente em sua necessidade, isto significa, a partir do que foi visto, percorrer o próprio sentido da arte como modo fundamental da existência grega. Questionamos, assim, a arte como fundamento de uma necessidade. A pergunta pelo significado mais abrangente de arte, τέχνη, entre os gregos, é essencial. Paralelamente, a pergunta pela vida e pela sua motivação, sua vontade.

---

<sup>130</sup> Ibidem, p. 64.

## CAPÍTULO 2

### A RECÍPROCA NECESSIDADE ENTRE ARTE E VIDA: A EXPERIÊNCIA ARTÍSTICA COMO VONTADE HELÊNICA MANIFESTA

#### 2.1 Semânticas da criação na antiguidade grega: o par conceitual ὕλη-μορφή

O par conceitual ὕλη-μορφή (matéria-forma) é cunhado no contexto de estruturação da Filosofia. Desde então, esses dois passam a operar como conceitos fundamentais que delimitam também o campo de questionamento sobre a arte<sup>131</sup>, isto é, o terreno de questionamento filosófico que se ocupa de assuntos que se relacionam ao sensível e à sensibilidade *αἴσθησις* (*aisthesis*), e que no século XVIII Baumgarten<sup>132</sup> nomearia e estabeleceria a estética<sup>133</sup> *αἰσθητικὴ* (*aisthetike*) como um campo específico de investigação filosófica.

Segundo Heidegger, essa diferenciação ὕλη-μορφή (matéria-forma) tem origem na concepção do ente em vista de seu aspecto, sua ideia, *εἶδος*, fundada por Platão<sup>134</sup>. Platão pensou que o processo de individuação entre os entes, isto é, a possibilidade de distinção de um ente em relação aos demais, e ao próprio mundo, deve levar em consideração os termos de seu *εἶδος* (ideia). A composição ôntica de um ente, sua existência factual, nada mais é que a junção de uma delimitação interior e um substrato exterior, ou seja, dos caracteres formais e materiais que o determinam simultaneamente. O delimitador exterior é a forma, *μορφή*, e o delimitado, dentro do campo formal, é a matéria, *ὕλη*. Assim, ὕλη-μορφή dizem respeito ao ente como tal, isto é, a qualquer objeto que possa ser apreendido sob uma distinção que venha a determinar-lhe externa e internamente.

O elemento formal, *μορφή*, por seu turno, delimita a matéria *ὕλη* mediante o seu contorno externo. A figura (*Gestalt*), nomenclatura utilizada pelo alemão Immanuel

<sup>131</sup> HEIDEGGER, M. *Nietzsche*, 2010. p. 74.

<sup>132</sup> Alexander Gottlieb Baumgarten (1714 – 1762)

<sup>133</sup> A palavra Estética é cunhada através da junção *αἰσθητικὴ* (*aisthetike*) *ἐπιστήμη* (*episteme*), formando assim, o conhecimento da experiência sensível, da sensibilidade, do plano afetivo e de tudo o que é por meio dela determinado, portanto, tudo o que pode ser experimentado mediante a capacidade do corpo de sentir; tendo a arte e da natureza como lugares privilegiados dessa determinação. Ver HEIDEGGER, M. Seis fatos fundamentais sobre a história da estética. In: *ibidem*.

<sup>134</sup> *Ibidem*.



Kant<sup>135</sup>, herda assim o sentido grego da composição de um ente, uma vez que *die Gestalt*, a figura, é um decalque “das várias coisas que impressionam os sentidos<sup>136</sup>”. A figura, *Gestalt* não é nada mais que o agrupamento dos caracteres do objeto em uma forma, uma figura, uma imagem mediante a qual um ente pode ser reconhecido como tal. O ente só pode ser reconhecido como ente mediante sua *Gestalt*, ou seja, mediante o aspecto físico, a aparência que se configura, se agrupa enquanto *Gestalt*, como descreve Torino

o conjunto de traços que lhe foram impressos [no objeto], a sua marca, seu cunho (*Gepräge*), não é senão o que torna possível que um ente não apenas seja reconhecido enquanto tal mas também seja apreendido pela percepção, o modo pelo qual o produto aparece à percepção.<sup>137</sup>

A apreensão de todo objeto à percepção, seu reconhecimento e aparecimento enquanto objeto, se deve ao conjunto de traços visíveis e impressos no objeto. A aparência de um objeto à percepção se deve, assim, ao delimitador externo, à imagem, à forma, *μορφή*, embora esta, reitero, se encontre em uma relação necessária com seu par *ὄλη*, a matéria, pois que, a forma, a marca, o cunho, a figura delimita certo conteúdo, certo substrato, para lembrar aqui a nomenclatura nietzschiana, cuja aparição para a percepção depende necessariamente do delimitador formal. A existência do objeto depende da forma, pois ela é o modo mediante o qual se dá para a percepção o aparecimento de um ente em sua evidência própria. Diz Kant

A figura, a *μορφή*, os traços ou marcas características são, pois, o que confere ao objeto, ao produto a sua evidência própria, isto é, o que determina o modo pelo qual o produto aparece à percepção, determinando, portanto, o seu aspecto, o seu aparecimento (*Auseben*)<sup>138</sup>

Portanto, se a evidência própria de um objeto depende da forma, isto significa que seu aparecimento depende de um certo modo pelo qual o ente aparece à percepção, pois a percepção é o modo fundamental de apreensão de um ente. Um ente não teria forma, traços, marcas, cunho, se não houvesse, a priori, a percepção. A existência de um

<sup>135</sup> Immanuel Kant (1724 – 1804)

<sup>136</sup> KANT, I. *De mundi sensibilis et intelligibilis forma et ratione*, §4 APUD ABBAGNANO, N. *Dicionário de Filosofia*. Trad. Alfredo Bosi. Verbete: Forma. São Paulo: Martins Fontes: 2007, p. 469.

<sup>137</sup> TORINO, L. *A crítica da faculdade judicativa no horizonte da metafísica tradicional*. 1997. p. 93

<sup>138</sup> *Ibidem*.

objeto depende da sensibilidade, da percepção, como forma pela qual *μορφή* opera junto à *ὕλη* conferindo ao objeto sua evidência. É preciso aqui lembrar um traço distintivo da filosofia transcendental de Kant: a *Gestalt* se torna dado da faculdade humana, ou seja, a forma grega se transforma em dado a priori da percepção. A evidência própria do objeto lhe é conferida na medida em que ele é apreendido pela percepção como *Gestalt*, ou seja, como aparição e produto da percepção que o organiza os dados sensível enquanto junção entre o visto e a capacidade de apreender da percepção, enquanto dado material e dado formal, *ὕλη-μορφή*, enquanto *Gestalt*.

### 2.1.2 A noção ampla de *τέχνη* na antiguidade

Tanto o que hoje circunscrevemos sob a denominação belas-artes, quanto as atividades de caráter manual, artesanal, eram denominadas pelos gregos por *τέχνη* (*techné*) e, de maneira correspondente, o artesão e o artista eram denominados como *τέχνίης*, técnicos<sup>139</sup>. Heidegger mostra como hoje, muitas vezes, onde “técnico” designa um atributo da produção tecnológica, busca-se aproximar a designação de *τέχνη* ao fazer artesanal para diferenciar o sentido grego da “técnica” moderna. Todavia, a *τέχνη* pensada como atributo técnico da produção manual subtrai totalmente o alcance da acepção grega. Para Heidegger, o que o grego abarcou nesse conceito se distancia enormemente daquilo que o mundo contemporâneo compreende, isto é, o puramente “técnico”, quer dizer, como um modo da produção técnica<sup>140</sup> em um mundo tecnicista, um mundo que devota máxima especialização de seus saberes produtivos, sua “produção técnica”, à utilidade.

Para que possamos nos aproximar mais intimamente de um conceito que contemporaneamente se encontra muito distante das antigas acepções, o filósofo e arqueólogo da filosofia recomenda ser necessário pensar sobre seu contra conceito, isto é, *φύσις*<sup>141</sup> (*physis*). Talvez *φύσις* seja o primeiro nome para todo o físico em sua totalidade, isto significa, a própria natureza, tal é a definição Heidegger,

*φύσις* é o primeiro nome essencial para o ente mesmo na totalidade. O ente é para eles aquilo que irrompe e vem à tona, crescendo a partir de

<sup>139</sup> HEIDEGGER, M. Op. Cit., p. 76

<sup>140</sup> Ibidem,

<sup>141</sup> Ibidem.

si mesmo e sem ser impelido a nada, o que retorna a si e passa: a vigência que irrompe e retorna a si.<sup>142</sup>

Na medida em que o homem procura se estabelecer em meio à *φύσις* ele se dirige contra a natureza mediante um procedimento que o estabelece e o fixa em meio à *φύσις*. Esse procedimento é portado e dirigido por um saber que é a *τέχνη*. Os gregos conceberam a *τέχνη*, assim, como o saber, *Σοφία*, atrelado ao procedimento que se choça contrariamente à *φύσις*, o fazer técnico.

Assim, fazer é a determinação inerente ao “modo” de ser da *τέχνη*, pois mediante o ato ou gesto de fazer se constitui simultaneamente para o homem sua percepção da diferença de si mesmo e de todo outro em relação à natureza, isto é, ao passo que ele age contrariamente à *φύσις* ele se percebe, se sabe diferente de todos os outros entes e do ente na totalidade. Portanto, constitui-se em sua subjetividade. Por isso também, “*τέχνη* é, frequentemente, a designação para o saber humano pura e simplesmente<sup>143</sup>”. Por conseguinte,

O artista não é um *τέχνίης* porque é também um artesão, mas porque tanto a produção das obras de arte quanto a produção de utensílios são uma irrupção do homem que sabe e procede de acordo com esse saber em meio à *φύσις* e em função da *φύσις*<sup>144</sup>

A atividade humana capaz de criar objetos e lhes conferir forma (*μορφή*) é a *τέχνη*, isto é, a arte em sentido amplo para o grego. A *τέχνη* é a atividade humana que possibilita que os entes artísticos surjam em meio ao mundo e sejam percebidos como ente dotados de evidência própria, pois ela confere à criação de cada ente um conjunto de traços visualizáveis mediante os quais o ente artístico aparecerá e será reconhecido como tal pela percepção. Portanto, a *τέχνη* lida com a *ὑλη-μορφή*, pois ela dá forma à certa matéria, conferindo o conjunto de traços que permitirão que o ente surja e possa ser apreendido pela percepção enquanto tal.

De tal forma, deriva que o artista é aquele que detém um certo poder de produção, *poder-produzir*, pois que produzir não é nada mais que proceder de acordo

---

<sup>142</sup> Ibidem.

<sup>143</sup> Ibidem.

<sup>144</sup> Ibidem.

com a habilidade *τέχνη* em meio à *φύσις*. Mediante o saber que é a *τέχνη* o artista irrompe como força produtiva e vem a “posicionar algo que ainda não é no âmbito do ser”<sup>145</sup>. O modo fundamental da aparição da ideia da arte é o próprio sentimento mediante a experiência com a produção técnica do artista, a sua *ποίησις*.

### 2.1.2.3 A *ποίησις*

Podemos notar que o que o grego designou com *τέχνη* tem um sentido muito mais abrangente do que o que nós hoje restringimos com a denominação “arte” ou “belas-artes”. A palavra “arte” carrega atualmente uma pluralidade de significações, para as quais, como Heidegger nos mostra, os gregos criaram também uma multiplicidade de palavras<sup>146</sup>. Uma dessas significações é a *ποίησις*,

Se entendermos completamente por “arte” o que foi trazido para diante de nós em um processo de trazer para diante de nós, o que foi apresentado em um processo de produção e o processo de produção mesmo, então o grego fala de *ποιεῖν, ποίησις*<sup>147</sup>

A *ποίησις* diz respeito a arte como produção artística e o processo artístico como tal. Designa, assim, além do o próprio processo, o que vem a ser a partir dele, isto é, o produto que se emancipa do produtor, a obra. O procedimento contra a *φύση*, a *τέχνη*, dirigido por um saber que concerne a ela, é um fazer, uma produção, uma *ποίησις*, e esta é uma determinação intrínseca ao “modo” de ser da arte. Nesse sentido, toda consideração a respeito da arte tem que pressupô-la enquanto atividade<sup>148</sup> (*Thätigkeit*) produtora.

O procedimento que irrompe contra a *φύση*, isto é, a *techné*, só pode acontecer no espaço e na circunstância que ocorre a produção da própria atividade, isto é, no fazer que é sempre atividade, ação, prática, *πράξις*, (*práxis*), da qual, de modo geral, se desencadeia a obra, *ποίησις*. Por isso, devemos entender esta última como um modo de geração do devir que não prescinde o fazer, a ação, e que consiste não apenas no próprio

<sup>145</sup> Ibidem, p. 63.

<sup>146</sup> HEIDEGGER, p. 149.

<sup>147</sup> HEIDEGGER, M. *Nietzsche*, ibidem.

<sup>148</sup> GT (*Vorwort an Richard Wagner*), eKGWB.

processo, mas também em algo que passa a ter uma existência autônoma, na medida em que se emancipa daquele que executa a ação e o procedimento da produção.

## **2.2 As semânticas nietzschiana e grega da criação**

Por que essas semânticas gregas são importantes para a investigação do presente trabalho? Por que o sentido da arte para os gregos caminha no sentido da pergunta antes colocada: como compreender a arte trágica como figura sensível, experiência sensível da vida, ideia da vida e, portanto, ideia do ser grego? É preciso compreender algumas nuances dessas noções fundamentais da criação e, em seguida, trazer esta base conceitual mínima, mas suficiente para nossos fins, para a compreensão do trato propriamente nietzschiano sobre a essência da arte. Para uma compreensão da experiência da obra de arte trágica, a embriaguez, uma compreensão mínima das principais semânticas gregas para a criação é primordial.

Queremos a partir de agora compreender como Nietzsche pensa a arte em relação com a vida, pois há uma reciprocidade entre arte e vida na obra nietzschiana. Para compreender a relação de necessidade entre arte e vida, foi dito que, para isso, seria necessário questionar a essência da arte grega, mais precisamente, a essência da arte trágica, pois se a arte manifesta uma determinada visão sobre a vida do grego, a investigação sobre sua essência é prioritária. Dada a relação de necessidade, explicitada no capítulo anterior, ente arte e vida, para que possamos compreender o que é a arte grega, “para que a arte grega?”, qual sua essência, devemos buscá-la junto à vontade helênica, junto aos modos fundamentais pelos quais os gregos viveram suas vidas e compreenderam suas existências. Mas se a cosmovisão grega é, como afirma Nietzsche, artística, poderia parecer paradoxal e forçoso dizer que em contrapartida é na arte que o filósofo (e nós junto a ele) busca, por seu turno, a vontade helênica, os modos fundamentais mediante os quais os gregos puderam viver. A arte, ou a visão artística é o próprio fundamento da arte trágica? No entanto, esse é o caminho que o jovem filósofo opta por percorrer, ou seja, através da compreensão da essência da arte trágica ele busca adentrar o fundamento da vida artística do grego e, por outro lado, a vida artística de um povo revelam a via pela qual uma pesquisa estética e filosófica sobre a essência da arte, que inclusive ousou transpor a vontade helênica em uma metafísica artística, terá que percorrer. De tal modo, se a meditação sobre a essência da arte, e sobre a essência dos

conceitos fundamentais através dos quais os gregos e a tradição pensaram a sensibilidade, tem o primado decisivo na apreensão do ente em questão, a arte trágica grega precisa ser interrogada em sua essência, por uma via estética. Bem como o trato como precisamos tentar apreender esta última, por seu turno, será decisivo para a apreensão do significado da vontade helênica, na medida em que o ser grego que interessa a Nietzsche manifestou-se mais propriamente através da arte trágica. Começaremos a adentrar nessa via de compreensão.

### **2.2.1 Da arte como *poder-criar* ao artista como *poder-produzir*: a composição do artista nos escritos preliminares e a dupla significação da arte**

Essas considerações a respeito do conceito de arte para os gregos antigos nos levam à Visão dionisíaca do mundo (1871). No texto preparatório para GT Nietzsche apresenta algumas ideias sobre a arte grega que estão em fase de amadurecimento para a publicação da obra inaugural. Através dessa obra podemos nos aproximar de uma reflexão onde fica evidente a imprescindibilidade da arte em relação aos meios artísticos. Mas, por outro lado, vemos a arte como uma espécie de poder físico e psicológico humano. Ocorre que, para Nietzsche, meios artísticos são os aspectos formais das artes imagéticas ou plásticas, no entanto, a fonte natural da experiência artística se expressa em cada ser humano por meio de uma capacidade que é a arte propriamente dita.

Nesse sentido, também a pintura e a escultura são naturalmente apenas meios artísticos: a arte propriamente dita é o poder-criar imagens, seja esse criar primário ou o criar secundário. Sobre esta propriedade — que é universalmente humana — repousa o significado cultural da arte. Ao analisar as diferenças determinantes entre poesia épica e lírica, Nietzsche nota: ainda que elas sejam radicalmente distintas, o que elas convergem é justamente o fator material sem o qual elas não podem se expressar. O fator material da poesia é som e a palavra. Daí se deriva que a poesia é a aglutinação de dois meios artísticos que em si são totalmente distintos, dos quais um significa um caminho para a arte plástica, o outro um caminho para a música.<sup>149</sup> (VD, 2, p.21)

A épica, bem como a lírica, se serve dos mesmos fatores materiais ao criar. Nesse sentido, o que determina a arte para Nietzsche não são os meios pelos quais ela se

---

<sup>149</sup> DW, 2, eKGWB.

formaliza, mas o *poder-fazer*. Arte é “poder criar imagens”. A arte em si não é propriamente os meios pelos quais ela se expressa, mas a própria capacidade universal humana para a criação, um atributo natural humano, melhor dizendo, uma potência humana. Como o criar primário ou o criar secundário<sup>150</sup>: os dois momentos do processo artístico — primeiro como manifestação imediata a partir do sonho, depois como manifestação mediata a partir da arte formal —. Como artista ou espectador potencialmente artista: criamos. A arte nos constrange a pôr em operação a imaginação.

No entanto, os meios artísticos são os caminhos necessários e imprescindíveis sem os quais a arte não poderia ser comunicada, do contrário, épica e lírica permaneceriam em sonho dos poetas. A transposição da experiência natural do artista se dá a partir de uma composição artística<sup>151</sup>. Na composição secundária mediada, na *ποίησις*, o artista maneja os recursos “físicos” e “materiais”, por meio de uma *τέχνη* (e todos aqueles aspectos que envolvem o *εἶδος* da arte, vistos anteriormente, e intenciona transpor “sua vida, em movimento<sup>152</sup>”, isto é, transpor seus próprios estados oníricos por meio de uma figura (*Gestalt*), grupo (*Gruppe*) ou imagem (*Bild*)<sup>153</sup>. A arte é comunicada quando esse agrupamento nos constrange, enquanto espectadores, mas também artistas, uma composição artística, pois somos criadores dotados da potência para a criação. Significa que a composição teve êxito, quando a imagem narrada pelo poeta tem força para nos constranger a concebermos em nós mesmos os estados vivos de outrem. Assim, não apenas uma experiência é comunicada, mas a experiência como estado vivo, vida, ou seja, é a gênese do ser, o jogo do artista com a própria *φύση*. Heidegger expressou esse processo da produção em seu Nietzsche

Produzir, porém, significa fazer algo que ainda não é no âmbito do ser. Na produção moramos como que junto à gênese do ente e podemos visualizar aí a sua essência sem turvamentos.<sup>154</sup>

Parece ser, assim, uma relação direta com o mundo que é comunicada em toda efetivação da criação artística: as imagens oníricas criadas na imediatidade do corpo estético do artista, seus estados psicofisiológicos, a sua disposição plástica natural

---

<sup>150</sup> Ibidem.

<sup>151</sup> Ibidem.

<sup>152</sup> Ibidem.

<sup>153</sup> Ibidem.

<sup>154</sup> HEIDEGGER, M. *Nietzsche*, p. 63-64.



universal, afinal ele também é humano individuado antes de artista. É possível perceber que a arte é, por um lado, poder-criar, ser artista é, correspondentemente, poder-produzir: Tom, palavra, ação (*Handlung*), são alguns entre uma infinidade de efeitos (*Wirkungen*) que permeiam a construção imagética da narrativa e nos forçam a conectá-los à causa, isto é, aos sonhos do artista que são sua própria experiência de vida, o modo como ele viu, viveu e plasmou figuras sonhando. A causa é sua própria vida, sua vivência em movimento, de olhos fechados e abertos. Essa vida comunicada que está em movimento é análoga ao movimento da própria natureza.

Através dessas definições da arte, é possível notar Nietzsche pensa a arte a partir da lógica do artista e não da obra de arte, se contrapondo à vertente estética que irá pensar a arte meramente a partir da experiência da fruição. Ao tratarem o sentimento manifesto na relação com a obra como o objeto da reflexão estética, essas filosofias podem acabar incorrendo em uma noção subjetivista da arte. Muito pelo contrário, Nietzsche foca a essência da arte na criação e retira o homem, sua individualidade, seus interesses egóicos para colocar o próprio mundo do centro do debate estético. Seus olhos se voltam para o artista, pois é na experiência da criação, como potencialidade humana, e não apenas do artista que se dá a abertura do mundo. O artista, seja aquele que cria mediatamente (o artista em sentido restrito) ou imediatamente, isto é, o artista simplesmente como todo aquele que tem a capacidade plástica da natureza, corre junto aos poderes configuradores do deus Apolo, poderes figurativos, plásticos. Por isso, a arte é mais do que a obra, a *ποίησις*, mas a vigência da obra resulta porque a arte é “propriedade universalmente humana<sup>155</sup>” da criação no indivíduo que cria e pode-criar. O ser humano é fisiologicamente criador e, portanto, naturalmente, ou, se assim quisermos, essencialmente criador, sentido que se aproxima da semântica grega da *τέχνη*, no sentido antes determinado, a partir do qual a *τέχνη* é aquilo a partir do qual o indivíduo se diferencia e toma consciência da *phísis*, isto é, produzir é a própria gênese do ser, trazer algo que não é ao ser, distinguir-se da natureza.

De modo muito similar uma ideia é desenvolvida nos capítulos iniciais de GT, segundo a qual a arte se apresenta imediatamente, isto é fisiologicamente e mediadamente através da obra de arte como mediadora da experiência artística. Em GT, Nietzsche versa sobre a experiência psicofisiológica de sonho, na qual todo ser humano

---

<sup>155</sup> DW, 2, eKGWB.

é artista onírico consumado<sup>156</sup>, pois “desfrutamos de uma compreensão imediata da figuração<sup>157</sup>”. Ora, sonhar é a propriedade ou capacidade humana de criar imagens imediatamente, isto é, como instinto (*Triebe*) natural. Em estados corporais de sonho dotamos de uma a força plástica e Nietzsche compreende esses estados do indivíduo como manifestação direta da natureza. Nesse sentido, a fonte de toda arte é a própria natureza. Isso significa que anteriormente à formalização artística, seja da poesia, da escultura, da música, a arte é um estado prévio da própria natureza dos indivíduos, como manifestação da força plástica da natureza geral através da nossa propriedade humana imediata de criar, de sonhar. Na medida em que podemos sentir (*enpfinden*) através de experiências de sonho e sono acessamos imediatamente, isto significa, em nosso corpo (psicofisiologicamente), o impulso plástico (*bildner*) primordialmente da natureza, pois somos seres naturais. Isso nos leva a compreender que a natureza em nós é uma forma da natureza em geral, um modo de ser da natureza como um todo.

Esse impulso plástico da natureza, como vimos, se afigurou para os gregos em seu deus solar, Apolo, deus que rege as artes visuais, imagéticas. A força divinatória e embelezadora de Apolo permite a plasmação infinita do material a partir do imaterial, do múltiplo, ao uno: uma vez que sua força é conformadora e limitadora, mas o substrato dessa configuração é a própria totalidade da natureza, compreendida mediante o impulso dionisíaco. Ao passo que o substrato é infinito, cada uma das individuações, ainda que sejam infinitas em suas possibilidades, tem individualmente, existência finita.

Para que fique claro, pensemos mais uma vez naqueles pares conceituais da filosofia que corriam paralelamente a arte antiga: Apolo ao lado da *μορφή* e Dionísio, ao lado da *φύση*. Agora fazemos uso desses conceitos para explicitar os traços de Apolo, a partir de uma correspondência com a noção grega de *μορφή*. Segundo Nietzsche, a natureza reparadora e plasmadora do sonho e do sono é análoga à aptidão divinatória do deus. O homem se encontra agora defronte de uma natureza dinâmica e, ao passo que se vê diferente dela, medita sobre ela. O conteúdo real de saber-se diferente dela, ou saber-se individuado, lhe gera medo, pois sente e sabe que se encontra desgarrado daquela grandeza infinita: a natureza é um processo autossuficiente, sem início e fim, portanto, perpétuo. Ao sentir o ente individuado sabe e, por saber, sente-se novamente

---

<sup>156</sup> GT, 1, eKGWB.

<sup>157</sup> *Ibidem*.

amedrontado. É nesse limiar sentimental que se coloca Apolo como deus divinizante: ele impõe um limite, uma medida a tamanho alento. Ele exige a determinação de uma medida (*Maß*). Apolo é como o procedimento que se dirige contrariamente à natureza compreendida na *φύση* como “aquilo que irrompe e vem à tona de si mesma e sem ser impelido a nada, o que retorna a si e passa <sup>158</sup>”, o dionisiaco. Através desse procedimento, o ente vem à percepção em sua própria determinação, onde o delimitador exterior é a forma, *μορφή*, e o delimitado, dentro do campo formal, é a matéria *ὕλη*. Nisso reside o limite cognocível do apolíneo, sua segura medida: um limite imposto entre realidade e nós mesmos, quando sentimos a natureza.

Aquilo que GT vez por outra denomina como *principium individuationis* não é outra coisa senão esta tendência metafísica construtiva, que inevitavelmente obrigada a vida a esfacelar-se nos indivíduos.<sup>159</sup>

Nesse movimento perpétuo de individuação de um ao todo se assenta o significado do *principium individuationis* que repousa sobre a figura de Apolo.

### 2.2.2 A embriaguez como experiência fundamental para a compreensão da essência da obra de arte trágica

Em uma apreensão da essência da arte a forma manifesta, a manifestação *ἐκφανέστατον* mais evidente à percepção da obra de arte é um sentimento: o belo, e incluído aqui, o sublime. A beleza, a sublimidade são, portanto, sentimentos, experiências que se dão na percepção.

o que vem à tona no campo de visão é trazido para essas determinações [matéria-forma] logo que a obra de arte como aquilo que se apresenta é experimentada segundo o seu *εἶδος φαίνεσθαι*.<sup>160161</sup>

<sup>158</sup> HEIDEGGER, M. *Nietzsche*, p. 74-75.

<sup>159</sup> BENCHIMOL, M. *Apolo e Dionísio*, p. 44

<sup>160</sup> HEIDEGGER, M. 2010. p. 74.

<sup>161</sup> Me arrisco a uma livre interpretação dos termos gregos utilizados por Heidegger, a fim de que a leitura do presente trabalho também possa se aproximar de leitores não cultos. *φαίνεσθαι* (translit.: *Phainestha*). Segundo o *A Greek-English Lexicon*, (por Henry George Liddell, Robert Scott) trata-se do presente mediopassivo do infinitivo de φαίνω (translit.: *Phainō*), que deve, por ser turno, significar trazer à luz, fazer aparecer, mostrar por desnudar, isto é, descobrir o que se mostra, o que se revela, aquilo que se manifesta ou aparece aos sentidos ou o que é mentalmente manifesto.

O *belo* e o *sublime* são ideias fundamentais a serem investigadas em uma investigação sobre a essência da arte e de sua relação de reciprocidade necessária com a vontade helênica na obra de juventude nietzschiana. Estas duas forças de fruição estética devem ser considerados, na presente investigação, como *εἶδος φαίνεσθαι*, ideia manifestada da obra de arte e, portanto,

A *ιδέα*, o aspecto visualizado, caracteriza o ser, e, com efeito, para aquele tipo de ser que conhece no acontecimento como tal a pura presença. “Ser” encontra-se em uma ligação essencial com, é de certa maneira equivalente ao se mostrar e ao aparecer, ao *φαίνεσθαι* do *ἐκφανής*. Em vista da possibilidade de realização, mas não em vista da instauração de metas, o aprender das ideias como ideias está fundado no *ἔρωσ*, naquilo que a estética nietzschiana corresponde à embriaguez. A ideia mais amada e mais almejada do *ἔρωσ*, e, com isso, a ideia colocada em uma ligação fundamental, é aquela que, ao mesmo tempo, reluz com maior brilho possível em sua aparição e em sua aparência. Esse *ἐρασμιώτατον* que é ao mesmo tempo *ἐκφανέστατον*, mostra-se como a *ιδέα τοῦ καλοῦ*, a ideia do belo, a beleza.<sup>162</sup>

Ora, assim que a arte é experimentada, ela aparece segundo o modo próprio de sua aparição. E o modo mais próprio de sua aparição, sua ideia, seu aspecto, reluz com maior brilho através do modo como a figura da arte aparece em sua própria evidência. Compreendemos (2.1) que a *Gestalt*, figura, é o que confere à arte o produto de sua própria evidência, sua forma. Esta imagem é, por sua vez, o sentimento, o belo. O belo é a figura, a junção entre matéria e forma, que confere à arte o produto de sua evidência. O belo é a ideia mais almejada na apreensão da essência da arte. Mas em que termos as ideias de beleza e sublimidade, matéria e forma, são expressas na obra do jovem filósofo? O presente trabalho concorda com Heidegger ao dizer que a embriaguez dionisíaca é a ideia mais fundamental da estética nietzschiana. É nesse sentido que se fala de uma ideia manifesta ou manifestada.

A verdade da arte não é lógica, mas o que se denomina belo e sublime é a própria experiência imanente com a obra de arte. Essa experiência é, ainda que ocorra por intermédio de um objeto produzido e existente exteriormente a um sujeito, interna, psicológica, mas não subjetiva, dirá Nietzsche “o artista já renunciou à sua subjetividade no processo dionisíaco”<sup>163</sup>. Nietzsche identifica a experiência interna que deflagra pelo

<sup>162</sup> Ibidem, 151.

<sup>163</sup> *Seine Subjectivität hat der Künstler bereits in dem dionysischen Prozess aufgegeben [...] GT, 5, EKGWB*

intermédio da representação cênica e musical trágica não como manifestação sensível da ideia de beleza, mas de uma manifestação de êxtase dionisíaco musical. O sentido do êxtase musical guarda a chave para uma interpretação do status psicofisiológico dessa experiência, sem a reduzir em experiência subjetivista da arte.

Se a arte que “se apresenta é experimentada segundo o seu “*εἶδος φαίνεσθαι*”, ou seja, se seu modo de ser, sua ideia mais própria é a experiência ou sentimento de *embriaguez*, como poderemos, assim, compreender a ideia da embriaguez mediante o conjunto de traços que dão à tragédia a sua evidência própria? Poderíamos, a partir da compreensão das relações daquilo que a semântica grega chama de matéria e forma, *ὕλη-μορφή* na tragédia adentrar ao *εἶδος*, a ideia mais amada e almejada, a ideia que perfaz não apenas a arte, mas ela como fundamento necessário da vida grega e do ser grego? Podemos conceber o sentimento de embriaguez como ideia ou figura sensível, experiência sensível de um modo de percepção da própria vida?

Por que seria de extrema importância a apropriação desses conceitos mais gerais sobre arte entre os antigos para uma interpretação de um significado profundo da *Metafísica de Artistas*, contida em GT, para a qual há uma recíproca necessidade entre arte e vida?

Para isso, primeiro, é preciso perguntar: o que é um conceito? Ecoando mais uma vez uma descrição fenomenológica, o conceito diz respeito, antes de tudo, a o modo pelo qual deixar ver e *aparecer* através do discurso<sup>164</sup>. Para Nietzsche, pensar o mundo dos gregos implica esforçar-se o em compreender seus conceitos mediante um ponto de vista estético. O que isso significaria? Significa pensar o fenômeno linguístico como manifestação do modo de ser grego, como resíduos do modo como os gregos pensaram, ou melhor, viveram, a sua experiência artística. Pensar o conceito como manifestação discursiva de uma concepção do grego sobre si mesmos como obra de arte. Portanto é preciso refletir sobre os conceitos como aquilo que eles são: manifestações de uma vida efetivamente artística, de um povo que tomou a arte para si como valor extremo.

Como vimos, *τέχνη* é uma das noções fundadoras da existência grega. Compreendida como um procedimento contrário a outro princípio, a *φύσις*, *τέχνη* e

---

<sup>164</sup> HEIDEGGER, M. *Ser e o Tempo*, 7.

saber a respeito desse último, pode-se dizer que ela é a origem do próprio saber. Pensemos: na medida em que o artista, através de seu poder produtor, sua *τέχνη*, se coloca contra outro princípio diverso, a *physis*, também se depara em meio a ele. Portanto, no procedimento da oposição, que é também uma experiência da diferenciação de si em relação ao outro, toma consciência, se sabe mediante o proceder, mediante o ato de produzir. Ora, o princípio do próprio indivíduo, portanto o princípio de ser, ocorre mediante tal procedimento. Portanto, a significação da arte como *τέχνη*, nos é essencial para a compreensão da arte trágica como *necessidade*, posto que a questão da necessidade interroga pelo fundamento da existência e, diante da *τέχνη*, estamos a nos relacionar com um conceito que visa um modo fundamental pelo qual o grego compreendeu o princípio da constituição de seu próprio ser, seu próprio saber sobre si.

No contexto do problema da necessidade, as considerações anteriores são importantes, pois Nietzsche interroga a necessidade da arte trágica, portanto a arte trágica enquanto *ποίησις* do artista trágico e, logo em seguida, prossegue: “mais ainda, de toda a arte<sup>165</sup>”. Isto parece indicar que a arte tragédia, enquanto é *ποίησις*, ou seja, como o produto ou o próprio processo artístico, quando questionada em termos de sua necessidade para a vida do grego, requisita uma determinação de arte também enquanto ideia mais abrangente. Para que a arte possa ser apreendida como uma necessidade para a vida do grego é necessário questioná-la mediante os modos essenciais pelos quais os gregos a compreenderam. Se para que pudéssemos compreender a ideia de *τέχνη* tivemos que recorrer à ideia de natureza, *φύση*, seu “contra conceito”, Nietzsche observará que a arte grega e, portanto, o povo que deteve nela o sentido de seu ser, só pode ser compreendida mediante outra oposição primordial que foi afigurada, antes mesmo da estruturação desses conceitos da filosofia, isto é, por meio de sua arte, mediante a sua narrativa mitologia trágica, nas figuras dos deuses Apolo e Dionísio.

### 2.2.3 A duplicidade do artista Dionísio: o coro e o *epos*.

Quando Nietzsche pensa a figura dos deuses do mundo dos gregos Apolo e Dionísio como dois impulsos naturais e estéticos<sup>166</sup> contrastantes em suas metas e

---

<sup>165</sup> GT (*Versuch einer Selbstkritik*), 1, eKGWB.

<sup>166</sup> *Ibidem*.

manifestações que perpassaram a cultura, a constituição psico-fisiológica do povo grego e a arte trágica como fruto da conciliação entre as duas forças primordiais, ele opta por pensar por meio de conceitos artísticos, estéticos. Pois que, tais noções devem transpor o modo fundamental da existência do grego. Nietzsche pensa a experiência estética e artística como o modo fundamental sobre o qual se constituiu a vida do grego. Por isso, o filósofo tem de pensar através de uma *Metafísica de Artista*, ou seja, uma filosofia de artistas, para artistas e em diálogo com a vigência da experiência de artistas, uma Estética. A metafísica de artista carrega a exigência de que se as noções fundamentais da cosmologia grega sejam expressas e, para que possa transpor metafisicamente os próprios modos mediante os quais os gregos puderam existir artisticamente, o filósofo opera não com meras noções que possam mediar um ente em particular chamado belo ou sublime, mas suas noções devem – vale lembrar aqui o que o próprio Nietzsche disse a respeito da potência da melodia – ser a expressão de uma incitação “à máxima intensificação de todas as suas capacidades simbólicas<sup>167</sup>”. Suas noções na *Metafísica do Artista* devem ser a transposição da vigência de uma existência artística que tem seu mais elevado grau na experiência artística do êxtase dionisíaco

No ditirambo dionisíaco o homem é incitado à máxima intensificação de todas as suas capacidades simbólicas; algo jamais experimentado empenha-se em exteriorizar-se, a destruição do véu de Maia, o ser uno enquanto gênio da espécie, sim, da natureza. Agora a essência da natureza deve expressar-se por via simbólica; um novo mundo de símbolos se faz necessário, todo o simbolismo corporal, não apenas o simbolismo dos lábios, dos semblantes, das palavras, mas o conjunto inteiro, todos os gestos bailantes dos membros em movimentos rítmicos. Então crescem as outras forças simbólicas, as da música, em súbita impetuosidade, na rítmica, na dinâmica e na harmonia. Para captar esse desencadeamento simultâneo de todas as forças simbólicas, o homem já deve ter arribado ao nível de desprendimento de si próprio que deseja exprimir-se simbolicamente naquelas forças: o servidor ditirâmico de Dionísio só é, portanto, entendido por seus iguais!<sup>168</sup> NT, 2, p. 35

<sup>167</sup> GT, 2, eKGBW.

<sup>168</sup> *Im dionysischen Dithyrambus wird der Mensch zur höchsten Steigerung aller seiner symbolischen Fähigkeiten gereizt; etwas Nieempfundenes drängt sich zur Aeusserung, die Vernichtung des Schleiers der Maja, das Einssein als Genius der Gattung, ja der Natur. Jetzt soll sich das Wesen der Natur symbolisch ausdrücken; eine neue Welt der Symbole ist nöthig, einmal die ganze leibliche Symbolik, nicht nur die Symbolik des Mundes, des Gesichts, des Wortes, sondern die volle, alle Glieder rhythmisch bewegende Tanzgebärde. Sodann wachsen die anderen symbolischen Kräfte, die der Musik, in Rhythmik, Dynamik und Harmonie, plötzlich ungestüm. Um diese Gesamtentfesselung aller symbolischen Kräfte zu fassen, muss der Mensch bereits auf jener Höhe der Selbstentäusserung angelangt sein, die in jenen Kräften sich symbolisch aussprechen will: der dithyrambische Dionysusdiener wird somit nur von Seinesgleichen verstanden! Mit welchem Erstaunen musste der apollinische Grieche auf ihn blicken! Mit einem Erstaunen, das um so grösser war, als sich ihm das Grausen beimischte, dass ihm jenes Alles doch*



De tal maneira, para a compreender aquela anterioridade a todo ao processo de individuação que se dá mediante o impulso apolíneo, o dionisiaco, devemos voltar à *φύσις* analogamente. Isto é, como o nome que se refere ao princípio, à origem, *arqué*: unidade primordial que gera a si mesma e tudo o mais, da qual derivam todos os indivíduos e, inversamente, à qual todos pertencem e retornam, ou aquilo que Nietzsche observou na imagem de um único vivente, o Uno-primordial (*Ur-eine*). O dionísico, o estado da embriaguez não é nada mais que a manifestação do dado metafísico da unidade primordial. Nietzsche quer dizer que a ideia metafísica mais primordial, a ideia da unidade de tudo é manifesta em um estado sensível, em uma experiência de exigência sensível, como o êxtase musical dionisiaco. O dado a priori da totalidade de todos os viventes, o coração da natureza pode ser experimentado através de uma experiência sensível. O filósofo dá o caráter de universalidade a uma experiência que os esclarecidos poderiam pejorativamente adjetivar como experiência singular, ou seja, experiência sem o menor valor. Nietzsche vai contra esta visão: é no singular que brota a experiência sensível e metafísica de uma universalidade.

A *τέχνη* está intimamente ligada a *φύσις*, como uma sabedoria consciente que domina através do procedimento que faz, como meio pelo qual o homem se movimenta em meio à totalidade e constitui-se como indivíduo, de forma que os atributos da sabedoria *τέχνη*, do poder-fazer, poder-produzir, são também aqueles que transpassam intrinsecamente o impulso apolíneo. Pois que é, enquanto impulso plasmador (*bildner*), também o processo mediante o qual os indivíduos aparecem como entes, portanto, configurados, figurados, diferindo-se daquela unidade original, o Uno-vivente, a totalidade, unidade da qual emergem e retornam todas as coisas<sup>169</sup>. O apolíneo é, na medida em que é um modo de aparição da unidade primordial, um princípio da natureza que, em seu caráter de coisa-em-si, é única. A sua grande diferenciação em relação ao dionisiaco é que diferente daquele que é uma experiência imediata, sem necessidade de figuração, *φύσις*, obra. Nesse sentido, Nietzsche compreende que o apolíneo tem necessidade de um segundo véu de aparência, necessita da plasticidade para ser. Nunca devemos compreender essa aparente aparência, no entanto, em sentido negativo, mas

---

*eigentlich so fremd nicht sei, ja dass sein apollinisches Bewusstsein nur wie ein Schleier diese dionysische Welt vor ihm verdecke.* Ibidem.

<sup>169</sup> GT, 1, EKGWB.



positivo e afirmativo. A aparência não é nada mais que um modo de ser, igualmente necessário.

Tal como, em meio ao mar enfurecido que, ilimitado em todos os quadrantes, ergue e afunda vagalhões bramantes, um barqueiro está sentado em seu bote, confiando na frágil embarcação; da mesma maneira, em meio a um mundo de tormentos, o homem individual permanece calmamente sentado, apoiado e confiante no *principium individuationis* [princípio de individuação]. Sim, poder-se-ia dizer de Apolo que nele obtiveram a mais sublime expressão a inabalável confiança nesse *principium* e o tranquilo ficar aí sentado de quem nele está preso, e poder-se-ia inclusive caracterizar Apolo com a esplêndida imagem divina do *principium individuationis*, a partir de cujos gestos e olhares nos falam todo o prazer e toda a sabedoria da "aparência", juntamente com a sua beleza.<sup>170</sup> NT, 1, p. 30

Portanto, essa oposição entre impulsos artísticos, o apolíneo e o dionisíaco, não ocorre, assim, somente como necessidade das configurações formais da tragédia ática, mas são princípios constituintes de toda arte e, por conseguinte, da própria natureza, na medida em que o impulso apolíneo e o dionisíaco são princípios da constitutivos de tudo o que é, tudo o que existe. Como as manifestações arcaicas por meio das quais os gregos conceberam a ideia da arte e da natureza (*τέχνη* e da *φύσις*) em recíproca relação, enquanto impulso respectivamente plasmador e dissolvedor, Apolo e Dionísio correm juntos. Ambos só podem ser compreendidos em contraste, isto é um princípio como contrários a outro impulso, igualmente necessário.

O papel predominante da tragédia ática para a elaboração de sua filosofia inaugural é indiscutível. É mediante a composição artística da tragédia ática que Nietzsche desvela a recíproca necessidade entre os princípios aparentemente opostos e paradoxais. Na tragédia, Nietzsche perceberá a perfeita harmonia entre os dois princípios da natureza: ela é primordialmente música, tal é o significado do coro ditirâmico: é a manifestação mais própria do impulso dionisíaco, capacidade estética não figural, acoplado à plástica, ao texto, à arte pictórica da cena, das máscaras, das vestes, isto é, todas as manifestações simbólicas que são fruto do impulso apolíneo,

---

<sup>170</sup> „Wie auf dem tobenden Meere, das, nach allen Seiten unbegrenzt, heulend Wellenberge erhebt und senkt, auf einem Kahn ein Schiffer sitzt, dem schwachen Fahrzeug vertrauend; so sitzt, mitten in einer Welt von Qualen, ruhig der einzelne Mensch, gestützt und vertrauend auf das *principium individuationis*“. Ja es wäre von Apollo zu sagen, dass in ihm das unerschütterte Vertrauen auf jenes *principium* und das ruhige Dasitzen des in ihm Befangenen seinen erhabensten Ausdruck bekommen habe, und man möchte selbst Apollo als das herrliche Götterbild des *principii individuationis* bezeichnen, aus dessen Gebärden und Blicken die ganze Lust und Weisheit des „Scheines“, sammt seiner Schönheit, zu uns spräche. GT, 1, EKGWB.

capacidade estética imagética capaz de dar forma e significado ao disforme impulso musical e sentimental do dionisíaco.

Uma tentadora intrepidez do olhar mais agudo que *exige* o terrível como inimigo, o digno inimigo em que pode pôr à prova a sua força? Em que deseja aprender o que é temer? O que significa, justamente entre os gregos da melhor época, da mais forte, da mais valorosa, o mito trágico?<sup>171</sup>. NT (*versuch einer Selbstkritik*), 1, p. 14

Assim, Nietzsche recolhe do ensinamento trágico a lição segundo a qual a arte não pode ser derivada de um único princípio, uma única fonte vital. Mas a arte é derivada de dois princípios artísticos, dois mundos artísticos radicalmente distintos que foram pelos gregos compreendidos na figura de seus deuses Apolo e Dionísio. De um lado o apolíneo, representante das artes plásticas (*bildner*), de outro o dionisíaco, representante da arte não pictórica (*unbildlichen*), isto é, a música. Nessa oposição reside o princípio não apenas da arte trágica, mas de toda arte.

Após tomar conhecimento dessa enorme contraposição, senti uma forte necessidade de me aproximar da essência da tragédia grega e com isso da mais profunda revelação do gênio helênico; pois só então julguei dominar a magia requerida para, mais além da fraseologia de nossa estética usual, poder colocar-me de maneira viva e concreta o problema primordial da tragédia: com o que me foi dado lançar uma olhada tão estranhamente peculiar no helênico que tinha de me parecer como se a nossa ciência clássico-helênica, tão orgulhosa em seu comportamento, no principal haja sabido apascentar-se até agora somente com jogos de sombras e com exterioridades<sup>172</sup> NT, 16, p. 98

A união entre música e imagem, forma e desforme, beleza e horror, enquanto fenômeno estético expresso mediante a tragédia ática, como manifestação dos modos fundamentais da vida de um povo, só podia significar que a beleza e o horror são princípios constituintes e necessários da própria vida, da própria vontade, na medida em que a arte é a expressão da vida universal e esta, por seu turno, é essencialmente

---

<sup>171</sup> *Eine intellektuelle Vorneigung für das Harte, Schauerliche, Böse, Problematische des Daseins aus Wohlsein, aus überströmender Gesundheit, aus Fülle des Daseins? Gibt es vielleicht ein Leiden an der Überfüllung selbst? Eine versucherische Tapferkeit des schärfsten Blicks, die nach dem Furchtbaren verlangt, als nach dem Feinde, dem würdigen Feinde, an dem sie ihre Kraft erproben kann? an dem sie lernen will, was „das Fürchten“ ist? Was bedeutet, gerade bei den Griechen der besten, stärksten, tapfersten Zeit, der tragischen Mythos? GT (Versuch einer Selbstkritik) 1, eKGWB.*

<sup>172</sup> GT, 16, ibidem.

contraditória, tal qual a figura contraditória do Uno-primordial, aquela unidade que em si carrega a multiplicidade.

#### 2.2.4 Duplicidade e música

Em algumas passagens de GT, Nietzsche nos alude sobre a dupla origem de Dionísio: o deus se achega à Grécia mediante os cultos bárbaros vindos da Ásia. No entanto, sua origem é também grega, ele sempre esteve ali: seja nas exceções do *principium individuacionis*<sup>173</sup>, ou nas passagens em que se narra o apolinismo como uma descomunal força em função do velamento de um impulso que reside em suas raízes,

Mais perigosa e até impossível tornou-se a resistência, quando, por fim, *das raízes mais profundas do helenismo começaram a irromper impulsos parecidos*: agora a ação do deus délfico restringiu-se a tirar das mãos de seu poderoso oponente as armas destruidoras, mediante uma reconciliação concluída no devido tempo<sup>174</sup> NT, 2, p. 33

Essa dupla referência da origem se encontra, da mesma maneira, em *As Bacantes*. A introdução da tragédia se inicia em torno de uma apresentação da origem do deus. Curioso é que o próprio Nietzsche critica esse elemento introdutório da narrativa de Eurípidés, mas recolhe ali uma grande informação para o desenvolvimento do caráter de Dionísio em sua filosofia. Eurípidés narra ali a revolta de Dionísio sobre Tebas, pois seu povo não reconhece a veracidade da origem do deus: Dionísio, vindo de Tmolos, terras longínquas à Tebas, onde sua mãe, a mortal Sêmele, deu à luz e padeceu devido a maldição lançada por Here, a enciumada esposa do supremo dos olímpos,

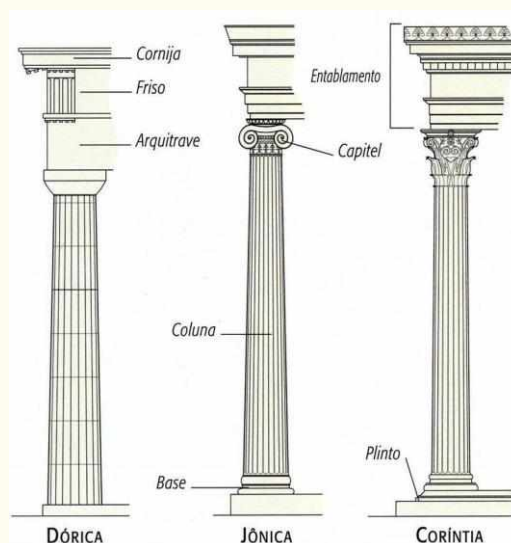
Dionísio — Chegado sou a esta terra Tebana, eu, Dionísio, filho de Zeus, dado à luz pela cria de Cadmo, Sêmele, partejada pelo fogo do relâmpago. Minha forma divina pela de um mortal trocada, eis-me aqui, junto às fontes de Dirce, defronte às águas de Ismene [...] Tendo deixado os campos preciosos da Lídia e da Frígia, e percorrido os altiplanos da Pérsia, dardejados pelo sol, as cidades muradas da Bactria e as paragens sinistras dos Medas, a Arábia feliz, toda a Ásia que orla o mar salgado com os altos muros de suas cidades preletas de

<sup>173</sup> GT, 1, *ibidem*.

<sup>174</sup> *Bedenklicher und sogar unmöglich wurde dieser Widerstand, als endlich aus der tiefsten Wurzel des Hellenischen heraus sich ähnliche Triebe Bahn brachen: jetzt beschränkte sich das Wirken des delphischen Gottes darauf, dem gewaltigen Gegner durch eine zur rechten Zeit abgeschlossene Versöhnung die vernichtenden Waffen aus der Hand zu nehmen.* GT, 2, eKGWB. Grifos nossos.

Gregos misturados com Bárbaros, venho a esta terra grega, mas só depois de fazer que todos aqueles povos dançassem e de haver fundado os mistérios meus, para que divindade manifesta me torne entre os mortais [...] as irmãs de minha mãe [...] diziam que Dionísio não nascera de Zeus, por isso mesmo para fora de portas as toquei com o agulhão da insânia.<sup>175</sup>

É no sentido de uma mudança radical dos ritos fundamentais que atormenta a estabelecida religiosidade Tebana introduzidos, então, por uma exterioridade bárbara, um deus que se autodeclara originariamente grego e, portanto, profana os cultos tradicionais gregos, que Nietzsche interpreta a dupla origem do deus. Essa duplicidade da gênese é interpretada como não mais do que sendo Dionísio fruto das próprias raízes do heleno. São os impulsos adormecidos, inconscientes, vindo a renascer de si mesmo, em uma renovação quase premeditada, na medida em que tudo se renova a partir da luta perpétua entre Apolo e Dionísio. O reino de Apolo bem manifestado na solidez da arte dórica<sup>176</sup> é provisório. As colunas rígidas, sem ornamentos, da arquitetura dos grandes monumentos gregos da ordem dórica simbolizam a ação do deus solar, sua medida e comedimento. Apolo tem de intensificar a sua rigidez, diante de uma ameaça que é acordada por cultos bárbaros, mas que sempre se localizou sob seus pés, ou melhor, sob o seu véu: no substrato de suas próprias construções está Dionísio, a cochilar, o deus festivo preza por seu descanso.



É da prole do próprio supremo Zeus, Dionísio, que os impulsos esquecidos do Tártaro vêm à tona, mais uma vez. A dupla origem do deus da embriaguez pode ser interpretada como a dupla origem de toda arte, de toda verdade, e essas, como reflexo da duplicidade imanente de toda a vida. E até mesmo Apolo tem uma dupla natureza, uma vez que aqueles impulsos dionisíacos brotam da própria natureza e, portanto, da

<sup>175</sup> EURÍPEDES. *As bancantes*. Trad. Eudoro de Sousa. São Paulo: Hedra, 2014. Prólogo. (não paginado, Kindle).

<sup>176</sup> Três colunas gregas referentes às três ordens clássicas. Na ordem dórica a coluna não tem base nem corpo canelado, sem capitel é simples, sólido em ralação ao capitel como volutas da ordem jônica e ornamentado da ordem coríntia.

própria cultura apolínea, que também é uma manifestação da natureza. A dupla origem de Dionísio e Apolo simboliza a duplicidade, a contradição do próprio mundo. O que leva a metafísica tradicional que tem com Platão, Sócrates e Eurípides seu marco inicial, a cindir tudo em dicotomias de belo e feio, bom e mal, aparência e essência, é uma necessidade ontológica para que possamos compreender tudo racionalmente, sem contradições aquilo que em sua natureza metafísica é inapreensível “um a cada vez<sup>177</sup>”, pois é uno, como a imagem no Uno-vivente, e inesgotável.



A juventude de Baco (1884)  
William-Adolphe Bouguereau

### 2.3 Tragédia ática, música e transfiguração como manifestação do mundo

Decorre-se, do que foi anteriormente exposto, que não é ao acaso que o grego teve a tragédia como gênero dramático de tanta relevância e discrepância em relação

---

<sup>177</sup> HEIDEGGER. Op. Cit. p 133.

àquele que concorria paralelamente a ele, a poesia épica: uma existência, uma vida cujo íntimo se expressa como contradição exige da religiosidade grega, e isto é, de sua cosmovisão que tem na arte trágica expressão, a tarefa de capturar a duplicidade da natureza. A dupla origem da tragédia é a chave do enigma que constitui na dependência entre arte e vida, a recíproca necessidade que atravessa a base ontológica da Metafísica de Artista (*Artisten Metaphysik*) de GT, (ou seria a recíproca necessidade a chave com a qual Nietzsche julgou desvelar definitivamente o enigma do trágico entre os gregos?). De todo modo, essa chave consiste na duplicidade dos impulsos naturais e artísticos apolíneo e dionisíaco, como duas facetas necessárias de uma só fonte e essência da sua arte e da existência e do ser grego, na medida em que compreendemos a arte como nada senão o modo fundamental pelo qual o povo é ou cria sua vida.

Antes de chamarmos pelo nome esse outro espectador, detenhamo-nos aqui um instante para reconduzir à memória a impressão anteriormente descrita do elemento discordante e incomensurável na essência da própria tragédia esquiliana. Pensemos em nossa própria estranheza perante o coro e perante o herói trágico dessa tragédia, nenhum dos quais sabíamos combinar com os nossos hábitos, tampouco com a tradição - até que tornamos a descobrir aquela duplicidade mesma como fonte e essência primordiais da tragédia grega, como expressão dos dois impulsos artísticos entremeados entre si, o *apolíneo* e o *dionisíaco*.<sup>178</sup> (NT, 12, p. 78)

A Tragédia ática é, segundo Nietzsche, a manifestação, a transfiguração artística da duplicidade primeva que constitui o fundo de todas as coisas e, por isso, requisita o máximo esforço simbólico do gênio apolíneo, por um lado, e máxima intensificação do êxtase musical dionisíaco para a manifestação da sua verdadeira meta, isto é, a transfiguração da natureza compreendida pela alegoria da unidade primordial. Esse movimento é cíclico: mediante sua aparição transfigurada, os indivíduos, através de um estado estético, tornam a sentir-se como uma única natureza e, unificados a ela, eles não são mais do que o sentimento daquela.

---

<sup>178</sup> *Bevor wir diesen anderen Zuschauer bei Namen nennen, verharren wir hier einen Augenblick, um uns jenen früher geschilderten Eindruck des Zwiespältigen und Incommensurabeln im Wesen der aeschyleischen Tragödie selbst in's Gedächtniss zurückzurufen. Denken wir an unsere eigene Befremdung dem Chore und dem tragischen Helden jener Tragödie gegenüber, die wir beide mit unseren Gewohnheiten ebensowenig wie mit der Ueberlieferung zu reimen wussten — bis wir jene Doppelheit selbst als Ursprung und Wesen der griechischen Tragödie wiederfanden, als den Ausdruck zweier in einander gewobenen Kunsttriebe, des Apollinischen und des Dionysischen.* GT, 12, eKGWB.



Transfiguração é, portanto, o processo pelo qual os gregos se erguem e se colocam permanentemente à postos para o acorrimento da verdade da natureza em si mesmo<sup>179</sup>. É o ocorrer da natureza, a vigência da natureza no homem. É a ponte por meio da qual o grego torna possível a passagem do infinito da natureza para o finito de sua existência singular e pode vislumbrar agora não apenas como ser finito e perecível, mas ver-se “onde não há mais névoas nem disfarces, e onde a constituição fundamental das coisas se mostra rude e rígida, mas com inevitável compreensibilidade<sup>180</sup>”, ou seja, na infinitude da natureza. Ele compreende o infinito dentro de si.

Por isso, Apolo, como deus representante das artes imagéticas (*Bildner*) é, assim, permanentemente confrontado por Dionísio, deus da música, a arte não imagética (*Unbildlicher*). Esse último age mediante símbolos, mas o ânimo musical é desvelamento do mundo junto ao sentimento melódico, à intuição direta ou imediata de êxtase dionisíaco. O que é esse sentimento melódico? Utilizando mais uma vez aqueles conceitos-chaves da Grécia antiga, a música não é meramente a *ποίησις*, obra, produto que se emancipa de seu produtor, sob a exigência um delimitador externo e interno, a figura (*Bild, morphé, Gestalt*). A música é o próprio ânimo musical. A harmonia e a melodia são, segundo Nietzsche, anteriores à figuração que haja na definição de um ente diferenciando-o em relação aos outros e, assim, tornando possível que ele seja reconhecível por enquanto seu próprio aspecto, ideia. Ela é anterior ao *principium individuationis*

Entretanto, a música é a manifestação mais pura de uma *ideia manifestada*, do εἶδος φαίνεσθαι, e ela é a responsável pela experiência da embriaguez, na medida em que a melodia apenas sugere e requisita continuamente de nossa imaginação múltiplos símbolos e imagens sem nunca a esgotar. Por isso também, ela é um turbilhão de sentimentos que requisita de nós todas as nossas capacidades simbólicas a fim de compreendê-la<sup>181</sup>. Por isso, Nietzsche se refere a Beethoven e diz que sob o impacto de sua melodia somos estimulados a produzir imagens diversas que sejam capazes de capturar o sentimento musical<sup>182</sup>.

---

<sup>179</sup> SE, 5, eKGWB.

<sup>180</sup> SE, 6, ibidem.

<sup>181</sup> GT, 2, ibidem.

<sup>182</sup> GT, 6, eKGWB.

Quero lembrar aqui um conhecido fenômeno de nossos dias, que só parece chocante à nossa estética. Uma experiência pela qual passamos sempre de novo é a de como uma sinfonia de Beethoven obriga os ouvintes individualmente a um discurso imagístico, o que talvez ocorra também porque uma combinação dos vários universos de imagens, engendrada através de uma peça de música, produz um efeito fantasticamente variegado, deveras, e até mesmo contraditório: exercer contra tais combinações a sua pobre espirituosidade assemelha-se, miraculosamente, à estranha imagem do conto de fadas, que é capaz de revirar os olhos e contemplar-se a si mesma; agora ele é ao mesmo tempo sujeito e objeto, ao mesmo tempo poeta, ator e espectador.<sup>183</sup> (NT, 6, p. 49)

O som é a mais primeva manifestação da comunicação humana e é ele que incita à máxima multiplicação de suas forças simbólicas formais. A música, a melodia, é o ápice da expressão sonora e, enquanto força dionisíaca, ela violentará Apolo e o obrigará a mostrar a sua máxima potência simbólica.

Vê-se mais uma vez que como ambos os impulsos não são mais que parte de uma só natureza, uma só vida dotada de beleza e horror, dor e contradições, eles são mutuamente necessários. Dionísio sempre exige de Apolo o máximo de seu poder simbólico, ao passo que Apolo, cujas forças simbólicas têm como maior meta a expressão do substrato material, requisita seu opositor como fonte e fundamento de si, porque sua potência se estabelece na intensificação e anelo pela aparência. Apolo e Dionísio requisitam-se permanentemente em uma *recíproca necessidade*.

### 2.3.1 Duplicidade nos modos de conhecimento

A tragédia de Ésquilo, Prometeu Acorrentado, ambienta-se também em torno da contradição fundamental evidenciada por Nietzsche mediante os princípios artísticos e naturais apolíneo e dionisíaco. Ali, por um lado, ela surge entre a grandeza e infinitude dos deuses e da natureza, do outro como a miserabilidade dos homens em sua condição

---

<sup>183</sup> *Ich erinnere hier an ein bekanntes, unserer Aesthetik nur anstößig dünkendes Phänomen unserer Tage. Wir erleben es immer wieder, wie eine Beethoven'sche Symphonie die einzelnen Zuhörer zu einer Bilderrede nöthigt, sei es auch dass eine Zusammenstellung der verschiedenen, durch ein Tonstück erzeugten Bilderwelten sich recht phantastisch bunt, ja widersprechend ausnimmt: an solchen Zusammenstellungen ihren armen Witz zu üben und das doch wahrlich erklärenswerthe Phänomen zu übersehen, ist recht in der Art jener Aesthetik.* GT, 6, eKGWB.



finita. Nietzsche observa que nessa lenda se expressa o primeiro *problema filosófico*, na medida em que ela estabelece imediatamente uma

penosa e insolúvel contradição entre homem e deus que se coloca como que um bloco rochoso à porta de toda cultura. O melhor e o mais excelso que é dado à humanidade participar ela o consegue graças a um sacrilégio, e precisa de novo agora aceitar as suas consequências, isto é, todo o caudal do sofrimento e pesares com que os ofendidos Celestes afligem o nobre gênero humano que aspira o Ascenso<sup>184</sup>. NT, 9, p. 67

Portanto, o primeiro problema filosófico, a contradição primordial<sup>185</sup>, já está manifestado na tragédia. Isto é, o problema da contradição é um problema primordial e fundamental que já circunda o povo grego desde seus tempos mais imemoráveis.

Devemos compreender como esse problema se situa em Prometeu Acorrentado. No momento em que a humanidade recebe sua maior dádiva, o fogo, elemento transformados por meio do qual o desenvolvimento de todas as artes é possível e por meio do qual toda cultura floresce, inicia-se também a sua desgraça. O valor incalculável que o homem atribui ao fogo, a dádiva dada por Prometeu, pelo qual a humanidade poderia reinar irrestritamente sobre a terra, é, ao mesmo tempo, o seu sacrilégio. O mito simboliza a dor intrínseca à humanidade, à condição humana. O homem é o ser dotado de razão, por meio dela ele pode conceber a ideia da infinitude por mais que sua condição de vida seja a da finitude. Mas de que serve a razão e a sabedoria sobre o infinito se ele não poderá alcançar a possibilidade de atingir de infinitude da natureza? Servirá tão somente à dor e ao horror de saber da contradição insolúvel entre a finitude e a infinitude, o singular e o geral. O primeiro problema filosófico: o que é?, a questão filosófica, racional, através da qual o homem ousou pensar o mundo pela primeira vez para além dos modos mitológicos de explicar tudo o que é. A questão que distingue o ser na totalidade e o ente em particular é também a a

---

<sup>184</sup> *Und so stellt gleich das erste philosophische Problem einen peinlichen unlösbaren Widerspruch zwischen Mensch und Gott hin und rückt ihn wie einen Felsblock an die Pforte jeder Cultur. Das Beste und Höchste, dessen die Menschheit theilhaftig werden kann, erringt sie durch einen Frevel und muss nun wieder seine Folgen dahinnehmen, nämlich die ganze Fluth von Leiden und von Kümernissen mit denen die beleidigten Himmlischen das edel emporstrebende Menschengeschlecht heimsuchen* GT, 9, eKGWB.

<sup>185</sup> Essa contradição se manifesta nos mais variados âmbitos da indagação filosófica, a contração intrínseca ao conceito de liberdade, o problema da oposição entre mente e corpo, o particular e o universal, o ente e a essência, ser e existir. Esse é o primeiro problema filosófico não só porque a filosofia tem sua gênese na percepção de uma contradição, mas porque a contradição perpassa e confronta toda filosofia.

questão que coloca a insolúvel contradição entre a totalidade e a singularidade, o infinito e o finito, o ser e o nada, a vida e a morte.

Também a lenda de Sileno, interpretada em toda a sua agudez pelo grego, é um exemplo que compreende o primeiro problema filosófico. Por compreender que a profundidade desse problema reside na indissolúvel contradição entre o ser e o não ser, o infinito e o finito, o grego percebeu uma catástrofe anunciada. Diante dessa contradição, a cultura sucumbiria ao nada. Mas a cultura apolínea encontra um modo salutar de encarar a verdade de ser, sua finitude. Pois se a sabedoria do ser é a origem de toda a dor, ele deve encontrar uma possibilidade de viver como não ser, de viver de modo não-histórico, isto é, viver o momento presente de suas vidas como o único, tal como os animais que não sabem e não sentem a contradição. Se o humano pudesse como o animal esquecer a cada momento do passado e não espera pelo futuro, isto é, se pudesse viver apenas na plenitude do agora, não haveria mais dor, pois ele viveria cada instante de sua existência como o único. A cada segundo que se iniciasse este novo agora, seria o único possível. Viver cada instante como o único é não lembrar, não ter consciência, ou seja, não saber onde o tempo se inicia e onde termina, onde a vida se inicia e onde ela termina. Para os animais, todo o tempo é, na realidade, um só. Essa questão também foi elaborada no primeiro capítulo deste trabalho.

É uma maravilha: o momento está ali num piscar de olhos e, num piscar de olhos, desaparece. Antes foi o nada, depois será o nada, mas o momento retorna para perturbar o descanso do momento por vir.<sup>186</sup>  
Ext. II, 1, p. 11

### **- A mão dupla da sabedoria**

A sabedoria pessimista, que anuncia a lenda de Sileno, o mito de Prometeu, revelam que os gregos teriam compreendido a sabedoria de modo duplo, mais: revela a ancianidade do pensamento, da cosmovisão trágica para o grego. Eles compreenderam a sua própria existência de modo diferente da modernidade. A existência, tal como a sabedoria tem um duplo caráter.

---

<sup>186</sup> *Es ist ein Wunder: der Augenblick, im Husch da, im Husch vorüber, vorher ein Nichts, nachher ein Nichts, kommt doch noch als Gespenst wieder und stört die Ruhe eines späteren Augenblicks.* HL/Co. I, 1, eKGWB.

Os gregos sabiam, desde muito cedo, que o saber é uma via de mão dupla, isto é, a fonte de toda arte e desenvolvimento humano, pode ser, ao mesmo tempo, o local de sua dissolução e da loucura. Por isso Nietzsche observa que os gregos teriam percebido que o conhecimento se estende somente até onde é possível determinar os limites do cognoscível. Conhecer é conhecer a si mesmo que é, por seu turno, ter a capacidade de visualizar seus próprios limites. Tal capacidade é uma capacidade que se liga a uma exigência estética, a exigência da beleza como linha divisória do *Pathos*.

A medida, colocada como exigência, só é possível onde o limite é cognoscível. Para que se possa observar os próprios limites é preciso conhecê-los<sup>187</sup>

Tal é a sabedoria que expressa a máxima “conhece-te a ti mesmo”, ou seja: visualiza seus próprios limites, pois só através dele poderá conhecer, pois sem o conhecimento de si, a precisão sobre seus limites, portanto, medida, não é possível conhecer nada mais. O ser que conhece é o ser que conhece a si mesmo e o ser que conhece a si mesmo é o ser que visualiza mediante a arte e a beleza as próprias linhas fronteiriças intransponíveis em uma vida regida pelo *principium individuationis*. Nietzsche se refere, sob a nomenclatura schopenhauriana, o *principium individuationis*, também como a base da cultura olímpica, uma cultura que se construiu sobre um conhecimento ancestral trágico. Apolo, enquanto representante de todos os deuses do Olímpio, é a imagem divina desse princípio e carrega consigo a exigência da medida para que possa estabelecer limites, fronteiras, intransponíveis ao saber, “a fim de não atuar de modo patológico<sup>188</sup>”, é, portanto, o princípio pelo qual “o homem individual permanece calmamente sentado, apoiado e confiante<sup>189</sup>”. Ora, a falta desse princípio é a incapacidade de saber sobre os limites que circundam o homem, esta incapacidade não é nada senão a patologia, a loucura. Assim, da mesma forma que o conhecimento se inicia na identificação de suas próprias linhas, ele encerra-se na negação dessa consciência estética.

---

<sup>187</sup> *Der Bilderdienst der apollinischen Kultur, ob diese sich nun im Tempel, in der Statue oder im homerischen Epos äußerte, hatte sein erhabenes Ziel in der ethischen Forderung des Maaßes, welche der aesthetischen Forderung der Schönheit parallel läuft. Das Maaß als Forderung hingestellt ist nur dann möglich, wo das Maß, die Grenze als erkennbar gilt.* DW, 2, eKGWB.

<sup>188</sup> GT, 1, *ibidem*.

<sup>189</sup> *Ibidem*.

Os gregos tinham uma forte propensão para o sentimento, e esta propensão os leva a interpretar essa lenda de Sileno em sua agudez. Isso não significa que eles ignoraram a sabedoria sobre o absurdo da existência, na realidade, demonstra muito mais que o heleno viveu sempre em relação de perplexidade em relação ao saber. Perplexidade diante sua dupla fonte: sentimento e consciência. Tal perplexidade demonstra respeito, não do tipo moral, mas pela vida tal como ela é, por isso mais uma marca de exaltação da vida dessa cultura

Quem, abrigando outra religião no peito, se acercar desses olímpicos e procurar neles elevação moral, sim, santidade, incorpórea espiritualização, misericordiosos olhares de amor, quem assim o fizer, terá logo que lhes dar as costas, desalentado e decepcionado. Aqui nada há que lembre ascese, espiritualidade e dever, aqui só nos falar uma opulenta e triunfante existência, onde tudo o que se faz presente é divinizado, não importando que seja bom ou mau.<sup>190</sup> NT, 3, p. 35

Pois o reconhecimento de suas próprias linhas fronteiriças, esse atributo do apolíneo, está justaposto ao conhecimento sobre a finitude de si mesmo, pois conhecer limites é, por outro lado, saber que as linhas determinam o contorno de um espaço finito, as linhas determinam o ser em um espaço finito. O reconhecimento da finitude, por sua vez, pressupõe já a consciência sensível sobre o infinito circundante às linhas fronteiriças, na medida em que o finito é uma circunscrição dentro do espaço amplo do infinito. Trata-se da sabedoria sensível sobre a finitude, a sabedoria pessimista é também, como ficou exposto, uma consciência tão primeva quanto aquela consciência da individuação, no entanto, consciência sensível. Segundo Nietzsche, “o grego conheceu e sentiu os temores e horrores do existir<sup>191</sup>”, isto é, ele acessou a sabedoria popular sobre a finitude devido ser “tão suscetível ao sensitivo<sup>192</sup>”. Essa sabedoria intuitiva guarda o oposto da individuação apolínea, isto é, a experiência da dissolução dionisíaca no coração da natureza, Uno-primordial.

Não é a sabedoria intuitiva que é a origem da dor, pois esta é apenas experiência de dissolução do seio no mundo. A origem da dor, como frisa Nietzsche é a consciência

---

<sup>190</sup> *Wer, mit einer anderen Religion im Herzen, an diese Olympier herantritt und nun nach sittlicher Höhe, ja Heiligkeit, nach unlieblicher Vergeistigung, nach erbarmungsvollen Liebesblicken bei ihnen sucht, der wird unmuthig und enttäuscht ihnen bald den Rücken kehren müssen. Hier erinnert nichts an Askese, Geistigkeit und Pflicht: hier redet nur ein üppiges, ja triumphirendes Dasein zu uns, in dem alles Vorhandene vergöttlicht ist, gleichviel ob es gut oder böse ist.* GT, 3, eKGWB.

<sup>191</sup> GT, 3, ibidem.

<sup>192</sup> Ibidem.

sobre a finitude, portanto, o reconhecimento do horror, tal como a possibilidade de seu velamento se dão ambos no plano do conhecimento e da individuação. Algo semelhante se dá em NH, quando Nietzsche evidencia que até mesmo a criança é atormentada pela memória<sup>193</sup>. Já na infância a criança se aborrece quando se manifesta a memória uma vez que a memória é a capacidade do ser individuado que sabe e tem consciência de sua temporalidade, ela enseja a consciência da finitude, portanto, enquanto um atributo do saber pertence ao indivíduo e ao campo do princípio da individuação, princípio regido pelo apolíneo. A memória é o que vincula o indivíduo na permanente lembrança sobre o passado e o futuro. Ora, individuação é, antes de tudo, a diferenciação de cada um em relação a todo o outro. Ser um indivíduo é ter, portanto, consciência sobre sua própria limitação em relação a todo o outro. Mas tal é o contínuo jogo da vida: o ser que se conscientiza sobre seus temores é também o ser que pode transfigurar infinitamente o horror.

É também no sentido dessa aparente contradição entre infinito e finito, individuação e indiferenciação, que são na realidade duplicidades constitutivas da existência, que Nietzsche compreende que a verdade trágica do mundo passa pelo reconhecimento do finito e do infinito coexistirem no mesmo espaço. O sentimento de medo do finito diante do infinito, só poderia surgir em um ser individuado. Por isso a sabedoria dionisíaca é um saber, embora sensível, mas um saber, *sophia*, pois o sentir é condição do ser que sabe — ou saber é a condição do ser que sente —. Por isso a individuação é a origem de toda dor, pois apenas o ser individuado sabe e sente sua finitude. Talvez todos os seres sintam a morte, mas nós pensamos sobre ela. Ora, parece haver um paradoxo aqui, e é como contradição entre finito e infinito que o grego compreende a sua sabedoria. Esse aparente paradoxo existencial que Nietzsche também busca expressar a partir dos princípios naturais e artísticos apolíneo e dionisíaco.

Assim, esses dois modos da apreensão, a individuação apolínea e a sabedoria intuitiva dionisíaca, parecem estar justapostas. Nossa interpretação busca estabelecer uma afinidade entre o princípio apolíneo e o dionisíaco, não só ao nível de daquela sabida união entre princípios aparentemente divergentes para a finalidade da tragédia grega, mas uma afinidade, agora revelada como mais fundamental, que os vinculam já como distintos e necessários modos de consciência de si e do mundo para um povo.

---

<sup>193</sup> HL, 1. eKGWB.

### CAPÍTULO 3

## CULTURA COMO PROBLEMA ESTÉTICO

### 3.1 A centralidade de um problema estético para a cultura

Não é possível dizer que a cultura se estabelece como tema marginal na obra inaugural de Nietzsche. A *crítica da cultura* é um projeto da juventude nietzschiana, do qual GT é o marco inicial. A abertura de GT, o prefácio à Wagner, indica que a obra que o leitor tem em mãos encerra uma indissociável relação entre arte e cultura: as esperanças que Nietzsche tem sobre a cultura alemã residem na arte como *atividade propriamente metafísica* desta vida (*eigentlich metaphysischen Thätigkeit dieses Lebens*). A temática da cultura – bem como outras questões a ela circundantes, como a educação, a história, o estilo – é cara às obras que compõem a primeira fase do pensamento do filósofo. É possível afirmar que a condição da cultura europeia, especialmente a alemã, é alvo central das *Extemporâneas* (*Unzeitgemässe Betrachtungen*). A posição social que Nietzsche ocupava na sociedade alemã enseja o viés crítico de sua análise. Ora, o jovem professor da universidade de Basileia circulava entre o meio artístico e intelectual da Alemanha do XIX. Permeado por sua vivência, ele não pôde meramente assimilar o *status quo*, mas encara os fenômenos da cultura criticamente, uma vez que entende que o dever do intelectual, seu papel político, é se opor à massificação dos indivíduos, do gosto, do pensamento.

A crítica da cultura está alinhada a análise dos pressupostos que a configuram. Em GT, ela se faz enquanto a arte é questionada como uma *necessidade*, ou seja, enquanto o modo de ser da arte, sua essência é problematizada como fundamento metafísico que erige, mantém e perpetua o espírito do povo grego. Por esse motivo, é necessário compreender o olhar de Nietzsche sobre a cultura em que esteve inserido. Os traços estéticos e os fenômenos morais da cultura alemã e do erudito, desenhados nas *Extemporâneas*, evidenciam a propriamente dita relação entre a arte e crítica da cultura moderna que já começa a se delinear em GT. Poderíamos compreender, mediante esses escritos, de que modo a filosofia de Nietzsche pode incumbir uma questão pública, a decadência da cultura alemã, a um problema fundamentalmente estético.

Para compreender de que modo a decadência da cultura se relaciona a um problema artístico devemos compreender os fenômenos da cultura alemã do XIX que, para o jovem filósofo, são a manifestação do espírito da cultura moderna e, levam-no a propor uma necessária *radicalização* cultural, cujo agente é a arte. Em uma pergunta, como a decadência cultural da Alemanha se manifestou à percepção do jovem filósofo?

Para entender o significado da decadência cultural, Nietzsche fixa o olhar sobre alguns fenômenos da cultura. A menção ao *homem culto*, o erudito, personagem importante da cultura alemã, é recorrente nos escritos da juventude<sup>194</sup>. Junto ao *modus operandi* desse personagem, Nietzsche busca compreender *quem é* o erudito, pois os o seu comportamento reflete os valores que regem a cultura alemã. Os valores mais profundos de uma cultura estão assentados sobre o modo de vida do povo. As atividades mais fundamentais, mais valorizadas de uma cultura são vistas como os modos através dos quais os valores fundamentais da vida do povo são perpetuados. Por serem meios de condução da vida dos indivíduos, os valores que permeiam as atividades mais exaltadas pela cultura refletem o direcionamento moral da cultura e do povo.

O nível de importância que a atividade científica desempenha na cultura moderna reflete valores fundamentais da cultura moderna. Os valores da cultura se alinham, assim, com o modo de ser da atividade científica, pois esta última se assenta em valores morais. E mais, esses valores morais são fortemente moralistas ou moralizantes. Tal como veremos adiante a operação racional, a lógica, metodologias priorizadas pela atividade científica estão atreladas à valores morais que acabam excluindo e não priorizando valores outros. Por isso, a cultura tem suas bases necessárias, o fundamento sólido pelo qual perpetua um certo modo de existir, nas atividades que elege e promove como mais essenciais para a vida do povo, porque elas espelham valores, concepções, significados fundamentais do povo no que concerne ao direcionamento do tipo de existência que prioriza; existe uma concepção sobre a existência por trás das atividades fundamentais de uma cultura.

Dessa maneira, quando Nietzsche se “serve desse pensador como lente de aumento para tornar visível a situação de penúria cultural da Alemanha”<sup>195</sup>, também aqui, de modo intrínseco, permanece o problema da *necessidade* da arte para a cultura e

---

<sup>194</sup> Esta interpretação toma como base sobretudo as três primeiras extemporâneas.

<sup>195</sup> MARTON, S. 2010, p. 110.

a vida, uma vez que, ao se debruçar sobre a figura do erudito, sobre seu modo de viver e as atividades que ele estima, o filósofo problematiza um certo modo de vida e existência que vem a se consolidar como *necessários*, pois que permeia os próprio modo de ser, sempre assentado em valores, da atividade que a cultura toma como seu alicerce. Nietzsche questiona, também aqui, como opera a óptica, o relativismo, por trás de uma necessidade cultural, em outras palavras, problematiza o caráter contingente de uma necessidade.

### **3.1.2 Filisteu inimigo da cultura: o erudito como fenômeno de uma cultura degenerada nas Extemporâneas**

Na *Primeira extemporânea*, Nietzsche faz uma dura crítica aos intelectuais de sua época. Esse escrito nos mostra como uma noção fundamental para a cultura europeia, a ideia de instrução e formação, está ancorada sobre valores que estimam a conservação, conservadorismo, em detrimento da criação. Para ele, grande parte dos homens cultos estimam, agem e pensam em conformidade com valores culturais sedimentados pela cultura moderna. A degeneração da cultura se inicia na resignação das forças pensantes, pois os eruditos, vistos pela sociedade como os representantes do pensamento alemão, são conformados com a cultura, como o crédulo e a religião. Estimam os valores arraigados, como se fossem os únicos e melhores possíveis<sup>196</sup>. Tratam os valores culturais são como dogmas, ou seja, dependentes de plena aceitação, de adesão acrítica. O sectário erudito crê que os valores morais e estéticos de sua época são o ápice da progressiva marcha da história, enquanto veta o engendramento de toda possibilidade cultural e estética inédita, intempestiva<sup>197</sup>. A instrução acaba se tornando uma barreira para a insurgência de forças pensantes, pois a satisfação cega dos cultos impede que a cultura seja o seio do pensamento de vanguarda, sobretudo daquelas forças pensantes que se opõem radicalmente aos pressupostos valorativos da cultura vigente.

Este fato fundamental da cultura europeia, a crença no sucesso da cultura que reveste conservadorismo, está em conformidade com mais um alvo das observações do

---

<sup>196</sup> Ver nota 43 deste trabalho.

<sup>197</sup> UB-I, 2, eKGWB



filósofo: a monetização do patrimônio imaterial, inimiga da cultura e da arte. Uma vez que a cultura permite que a arte se torne produto venal, tanto melhor será que seja regida por uma mentalidade de massas, isto é, acrítica a tudo aquilo que lhe é direcionado e incapaz de ajuizar o que é novo, senão sobre o ponto de vista da reprodução da mentalidade que não é nada senão o reflexo da reprodução de seus produtos venais.

O ponto de vista da reprodução da arte como mercadoria é pautado no pressuposto da identidade, ou seja, enquanto a arte está interessada em metas externas a si, como a economia, o mercado, tanto melhor será que seja guiada pela lógica da replicação infinita do idêntico, enquanto exclui e descarta todo outro que não é idêntico a si, isto significa dizer, tudo aquilo que, ao surgir, não é idêntico àquele modelo estabelecido pela lógica da finalidade mercantil que é, aliás, um direcionamento externo e avesso à própria arte.

Como consequência óbvia, juntamente à lógica da produção, opera a da massificação do gosto, uma vez que o produto, cujo fim é a reprodução, bem como o rápido consumo e descarte, não carece de originalidade, pelo contrário, quanto mais semelhante ao gosto da maioria, mais adequado será. O consentimento das massas sobre os valores da cultura e o erudito, como representante desses valores, se encontra, então, em um sistema de retroalimentação. O filisteu é para Nietzsche o espelho do plano de formação que a cultura almeja forjar nos indivíduos. Na realidade, na cultura em que as massas são reflexos dos seus exemplos de genialidade, não existe um pensamento sobre o papel da cultura como formadora, uma vez que ele não é uma exceção, uma excepcionalidade de caráter, um gênio produzido pelo modelo de educação exemplar, mas sim uma expressão ordinária dos valores sedimentados. Portanto, para nosso filósofo, uma vez que o erudito é o representante da cultura legitimado pelo povo, ele não é nada mais que uma ampliação dos valores degenerados da cultura vigente.

Para Nietzsche, por se distinguirem da grande massa do povo pelo alto grau de instrução que possuem, os eruditos deveriam ser exemplos dos maiores esforços da cultura, pois que a formação consciente é sua meta principal, como fica estabelecido na *Terceira Extemporânea*.

### 3.1.3 Cultura como espelho da natureza: cultura e pessimismo

Na *Terceira Extemporânea* é notável que a instrução dos cultos, supostamente fruto de grande investimento das forças educacionais, não é correlata ao desenvolvimento humano dos indivíduos. O desenvolvimento humano se torna atrofiado quando a cultura educa indivíduos a partir de um direcionamento moral. Como sublinha o autor de *Schopenhauer Educador*, enquanto aspiram “pela vida como por uma felicidade<sup>198</sup>”, perdura nos indivíduos a condição da degradação animal. Isto significa, a condição do sofrimento que não tem por que, um sofrimento não reflexivo, não movente, dos seres que sofrem e não podem “entender metafisicamente sua existência<sup>199</sup>” (*ihr Dasein metaphysisch zu verstehen*).

Aspirar a vida como que por uma felicidade ainda é, para o filósofo, um nível de consciência superficial sobre o que significa ser humano. A elevação da degradação animal ao homem ocorre quando o desejo para o qual a vida se direciona, se desvincula do campo da moralidade, da busca pelo bem<sup>200</sup>. Para que a cultura desempenhe seu papel formador se supõe a consciência sobre a *natureza como fundamento para o desenvolvimento humano*. Para que possamos compreender a relação entre natureza e desenvolvimento humano é preciso lembrar como a natureza é compreendida em GT. Isto é, como a totalidade, somatória de toda a multiplicidade das vidas dos seres naturais em uma unidade orgânica anterior mas participante, ou seja, da qual tudo o que aparece como manifestação não é nada senão parte de um só organismo, *Ur-eine*. É a natureza que reside sob o véu do *principium individuationis*<sup>201</sup>. Ou seja, antes que cada ser apareça inscrito em sua configuração formal que lhe é própria, apartado de todo outro e idêntico a si mesmo, a natureza existe como totalidade de todos os viventes. A natureza

---

<sup>198</sup> SE, 6, eKGWB.

<sup>199</sup> SE, 5, ibidem.

<sup>200</sup> Como ensina a Ética aristotélica, a felicidade é, antes, a busca pelo sumo bem. Uma busca que nomeia como felicidade o sentido de bem abstrato, isto é, aquela finalidade, *telos*, a meta a partir da qual não é necessária nenhuma outra pois, pela excelência que constitui seu fim encerra e contenta a existência. Por que uma vida que almeja esse sentido de bem não é, para Nietzsche, capaz de elevar os homens? Uma vez que a finalidade da vida é a transfiguração da natureza efêmera, a Ética, a ação justa, a justa medida, não contempla o sentido mais elevado da natureza, o sentido de uma totalidade que compreende o justo e o injusto, para além de valores como o bem e o mal.

<sup>201</sup>GT, 1, eKGWB

é a a condição a priori de todo vivente que se manifesta como ser individuado, a soma da totalidade da vida.

O desenvolvimento humano se relaciona ao nível de consciência de si mesma que a natureza assume através da significação metafísica que lhe é conferida. Por intermédio de uma cultura formadora que deve ser capaz de projetar-se como reflexo da natureza. A cultura e suas manifestações são, para Nietzsche, um estágio da natureza, pois uma vez que a natureza pré fenomênica se manifesta como aparência em cada indivíduo, o desenvolvimento humano e cultural se relaciona à capacidade humana e natural de conceder significação metafísica à penúria da vida instintiva, à efemeridade. Afinal, como a natureza é totalidade de toda a vida que se manifesta, suas manifestações estão igualmente atreladas à morte. Para alçar o estágio do desenvolvimento humano, em que a natureza se manifesta como espelhamento de si mesma, constituindo significação metafísica para a sua irracionalidade, é preciso que a cultura se vincule à natureza, assumindo o papel de consciência de si. É preciso que a cultura se inspire na natureza, que a tome como guia para produção de um espaço que favoreça possibilidades para que os indivíduos possam criar significações metafísicas para suas existências, para que possam abarcar e não negar a condição da efemeridade da vida humana.

Assim, a cultura é o meio pelo qual a natureza, e sua contradição inerente, vem a ser de modo consciente. A efemeridade natural, irracional dos animais, tem, por meio da cultura, a chance de se tornar efemeridade consciente. A vida dos indivíduos deve ser, pois, o espelho de sua própria condição natural. Essa capacidade humana de ver o horror com consciência, enxergá-lo por meio de um espelho significador, é o que Nietzsche chama nos escritos de juventude de *transfiguração* e ela ocorre por meio da arte. O verdadeiro significado metafísico que a totalidade da vida almeja é a sua manifestação, cabe a cultura criar o espaço e os meios necessários para o acorrimento da transfiguração da natureza nos cidadãos.

Dessa forma, a cultura se coloca como intermediadora entre o animal e o homem, ao passo que revela que natureza e cultura são, na realidade, dois aspectos de uma só vida. A cultura é a consciência da natureza e, para que ela possa ver a si mesma, deve refletir o que na natureza existe de mais elevado. O que existe na natureza, na totalidade da vida, composta por seres que se manifestam cada um ao seu modo, é a

contradição, a oposição entre princípios que aparentemente se negam. Em GT, Nietzsche enxerga na arte trágica, na arte musical trágica e em sua oposição necessária entre os princípios estéticos Apolo e Dionísio um meio para a realização da tarefa elevada para a cultura, o espelhamento da natureza, pois só essa atividade, com os modos de operação que lhe são próprios, é capaz de representar artisticamente a contradição da natureza. Só a arte é verdadeira significação metafísica, só ela pode “entender metafisicamente a existência<sup>202</sup>” (*ihr Dasein metaphysisch zu verstehen*). A tragédia, sendo a fusão entre distintos meios artísticos e naturais, ou seja, a plástica do *epos* dramático mais o estado da embriaguez musical dionisíaca, é por excelência a manifestação mais pura da natureza, pois é a experiência da dissolução da consciência do indivíduo, não em mera experiência narcótica, mas através da arte. Só a arte, a transfiguração, pode tornar consciente, tornar manifesto, os estados inconscientes da natureza. A arte possibilita que a natureza pense sobre o contraditório, pense o inconsciente, enquanto a moral, a lógica só pode ter consciência de uma camada mais superficial da vida, isto é, o racional, o idêntico.

### 3.1.4 O problema da moralidade

Na *Terceira Extemporânea*, Nietzsche critica o direcionamento moral da existência acatado pelos cultos. A avidez pela felicidade é, para o filósofo, tão inconsciente como a avidez pelo castigo, pois ignora o ponto “onde termina o animal, onde começa o homem!<sup>203</sup>”. Os eruditos alemães estão presos à vida, isto significa que suas existências, guiadas por um direcionamento moralizante, estão atreladas à degradação animal, à efemeridade da vida, ao sofrimento sem motivação, à tragédia da vida humana. Na medida em que a vida estabelece a aspiração moral como sua maior meta, a existência humana aparta de si a natureza que nela se manifesta como sua condição mais íntima e implacável, a finitude da vida individual.

A moral tradicional é baseada na ideia do *ethos* humano, que se define pela capacidade conceber juízos universais sobre o bem (no campo da lógica, o verdadeiro, na estética, o belo). Todavia, para Nietzsche, uma vida baseada na busca pelo bem,

---

<sup>202</sup> GT, 5, eKGWB

<sup>203</sup> Ibidem.

como a perspectiva da ética aristotélica, para o qual a felicidade é o bem mais almejado, a finalidade por excelência de todas as ações do humano, almeja o castigo inconscientemente, sem reflexão. Ao almejar a felicidade, acredita que pode afastar de si a ideia do mal e do sofrimento, mas a ideia do significado do bem só pode ser concebida paralelamente à ideia do mal. Ela depende da tentativa de relegar ao mal, à exclusão, tudo o que não corresponde ao critério legitimado do bem, da felicidade. Reconhecer o que é o bem é, ao mesmo passo, legar ao mal todo o campo da ação que não corresponde ao critério da boa ação. A escolha da felicidade como meta julga poder descartar, excluir do campo da ação, qualquer aspecto da natureza que parece não condizer com aquilo que foi significado como o bem.

Para o jovem Nietzsche, o desenvolvimento humano se relaciona muito mais ao reconhecimento de que o que a moral nomeia como bem e mal são partes constitutivas, recíprocas, de uma só natureza que quer ser manifestar, por meio da consciência humana, em sua complexidade metafísica. O conhecimento, a consciência, a arte servem à redenção da contradição natural e, por isso, ele não poderá se estabelecer pelo critério, lógico, ou ético, mas estético. O estético, a arte, não inclui apenas afetos que correspondem à beleza, mas também à categoria que historicamente curiosa do sublime, e ao afeto do horror que lhe é próprio.

Uma vez que o conhecimento humano não serve às metas morais, mas à redenção da natureza pela arte, ao consolo metafísico<sup>204</sup>, a distinção entre bem e o castigo, o homem e a natureza, é puramente moral. O indivíduo almeja o castigo inconscientemente, almeja permanecer em um estado de semiconsciência<sup>205</sup>, pois não reconhece que diante da finitude da vida, seu conhecimento só pode ser justificado se seu uso se der como meio para a natureza ser significada metafisicamente. Toda dor é castigo, enquanto o bem é uma dádiva, uma conceção externa.

A dor, para o filósofo é uma condição da natureza que serve à transfiguração, à tradução da dor em forma artística. A dor se torna um castigo para aqueles que estão na degradação animal, para aqueles que não almejam a transfiguração. Na visão artística nietzschiana, a dor passa a ser um estado permanente que está constantemente impulsionando manifestações formais que podem ser experimentadas a partir de um

---

<sup>204</sup> GT, 7, eKGWB

<sup>205</sup> SE, 5, eKGWB

sentimento estético de êxtase dionisíaco, provocado artisticamente por meio da parte musical da obra de arte.

Nietzsche faz perceber que, apesar de a dor ser um estado permanente na natureza, o conhecimento permite que a natureza tome consciência sobre a sua penúria. Paradoxalmente, é a revelação sobre a penúria da vida natural que permite aos homens a concepção de uma significação metafísica mais elevada para suas vidas. Para Nietzsche, o bem não pode ser a meta mais elevada da vida dos indivíduos, porque junto a ele, reciprocamente, como um espelho, caminha o mal. A ideia de bem tradicional está vinculada a ideia do mal, do castigo, pois supõe que o homem é um ser bastante diferente dos outros animais, para o qual o caminho do bem é o que o afasta da penúria da vida animal. Segundo essa ideia, o homem se distinguiria do animal de rapina, pois age diante das situações segundo a cognoscibilidade de um juízo universal sobre o bem.

Por estarem ligados tal ideia moral, a maior parte dos homens “não transcendeu ainda o horizonte da animalidade<sup>206</sup>”. Ora, os indivíduos só permanecem em um estado de animalidade, pois ignoram que a única coisa que o distingue dos demais animais não é a meta moral, mas sim o poder transformar o seu sofrimento, mediante a significação metafísica artística. Nesse sentido, a maior parte dos homens ignoram o que lhes é mais essencial, o conhecimento: “Ah! Ela necessita de conhecimento, e vós tendes medo do conhecimento de que ele realmente necessita.<sup>207</sup>”. Como Nietzsche compreende o conhecimento?

A contrário da visão moralista sobre a finalidade da existência ser o bem, para Nietzsche, animalidade e humanidade estão muito próximas; o que distingue o homem do animal é meramente a consciência, mas a consciência permite que ele se identifique como animal, ou seja, que tenha consciência de sua natureza animal. Por isso, Nietzsche não está pensando em um conhecimento qualquer, mera consciência racional. A *Terceira Extemporânea* problematiza a relação entre a natureza e o homem, entre o homem e o animal. O filósofo nos convida a pensar que estes binômios não se localizam em territórios distintos, intransponíveis. Não há, na realidade, um marco que situe “onde termina o animal, onde começa o homem<sup>208</sup>” e, por extensão, onde termina a natureza,

---

<sup>206</sup> *hat er den Blick noch nicht über den Horizont des Thieres hinausgehoben.* Ibidem.

<sup>207</sup> *Ach, sie braucht Erkenntniss, und ihr graut vor der Erkenntniss, die ihr eigentlich Noth thut.* Ibidem.

<sup>208</sup> Ibidem.

onde começa o humano, mas os laços que estreitam esses dois conceitos os transformam em pares. A infinidade da natureza significa apenas a expressão da somatória de todos os seres em uma totalidade uma e infinita, como o Uno-primordial *Ur-eine*, embora toda a multiplicidade, toda aparência, todos os seres individuados que compõem a unidade primeva sejam marcados pela efemeridade.

O conhecimento é uma meta da natureza, pois o homem é continuidade da natureza. Para Nietzsche, não é o homem que possui o conhecimento, mas a natureza, que está acima de nós (*über uns steht*), aflui para os homens, serve-se deles para seu máximo refinamento. A finalidade do conhecimento é, portanto, natural: conhecer, ser meio para a consciência da natureza sobre si própria. Por isso Nietzsche diz que a natureza aflui para o homem, pois conhecimento é simplesmente meta para a transfiguração da natureza.

Ser animal significa: estar tão cego e furiosamente preso à vida, por nenhum preço mais alto saber de longe que e por que se é assim castigado, mas juntamente é ávido por esse castigo como por uma felicidade, com a imbecilidade de um apetite pavoroso; e, se a natureza inteira aflui para o homem, ela dá a entender com isso que ele é necessário para sua redenção da maldição da vida animal, e que nele, por fim, a existência se mostra num espelho, em cujo fundo a vida não mais aparece absurda, mas em sua significação metafísica<sup>209</sup>  
Co. Ext. III, 5, p. 55

Nesse sentido, o desenvolvimento da cultura se relaciona intimamente com um problema estético, a sabedoria pessimista que se converte em arte. Para Nietzsche o valor que a cultura dirige à arte, a relevância da experiência estética para o povo, indica algo sobre a afirmação ou negação da cultura sobre o valor da vida. A percepção do valor da existência será maior ou menor a depender da necessidade depositada pela cultura sobre a arte. A vontade de vida dos indivíduos, o quanto almejam a vida em sua plenitude, e isto significa a vida em sua contradição essencial simbolizada da imagem do uno-vivente (*Ur-eine*), tem relação direta com o quanto a arte é encarada pela cultura

---

<sup>209</sup> *So blind und toll am Leben zu hängen, um keinen höhern Preis, ferne davon zu wissen, dass und warum man so gestraft wird, sondern gerade nach dieser Strafe wie nach einem Glücke mit der Dummheit einer entsetzlichen Begierde zu lechzen — das heisst Thier sein; und wenn die gesammte Natur sich zum Menschen hindrängt, so giebt sie dadurch zu verstehen, dass er zu ihrer Erlösung vom Fluche des Thierlebens nöthig ist und dass endlich in ihm das Dasein sich einen Spiegel vorhält, auf dessen Grunde das Leben nicht mehr sinnlos, sondern in seiner metaphysischen Bedeutsamkeit erscheint. Ibidem.*

como essencial em seu plano formador ou, ao contrário, como mero acessório, divertimento para o entretenimento vulgar do povo.

A relevância da arte para a cultura depende, portanto, do quanto ela é, ou não, essencial para a vida dos indivíduos, pois uma cultura em ascensão a utiliza como meio da vontade da natureza através dos indivíduos, ou seja, como meio transfigurador que impele o indivíduo a “querer a vida” à despeito da dor. A arte se torna essencial para a cultura na medida cumpre o papel de significadora da vida. Sua relação com a construção de significados se dá de modo íntimo com a vida, pois que a arte é tributária do princípio da percepção, princípio que permite a experiência dionisíaca da embriaguez e sem o qual a natureza, como totalidade de todos os viventes, não pode ser apreendida. Seus significados são construídos, assim, não como conceitos, mas como *perceptos*, para ecoar Deleuze. Se a arte é ou não um valor essencial depende, portanto, de quem são esses indivíduos e de como conduzem e compreendem suas vidas. Sabendo quem são os representantes da cultura alemã podemos também compreender o quanto a percepção se tornou essencial ou superficial para suas vidas.

O homem, para Nietzsche, não é essencialmente ético, essencialmente voltado à busca do bem, mas antes é animal e, por isso, possui instintos e não só racionalidade. Nesse sentido, a passagem da animalidade para a humanidade é uma continuação, extensão, da natureza que é, em sua essência, dotada de dor e contradição, bem e mal, absurdo, transitoriedade, contrariedade. A degradação da condição animal termina, portanto, no reconhecimento da natureza humana instintiva, degradante, efêmera, como é a vida natural.

O que Nietzsche chama na *Terceira Extemporânea* de ideal humano schopenhauriano (*Ideale des Schopenhauerschen Menschen*) só pode ser engendrado mediante uma compreensão primordial de caráter pessimista: a falta de sentido da existência face a sua efemeridade. Diante do absurdo da existência a moralidade é incapaz de criar para o homem uma significação que possa lhe dar motivos elevados para viver. Uma significação capaz de converter o absurdo da existência só pode residir na significação metafísica da existência, isto é, a elevação do humano ao ponto de nele transfigurar, redimir o absurdo da existência através de uma experiência artística trágica, única capaz de converter o absurdo em uma significação sensível desveladora da unidade primordial entre indivíduo e coração da natureza.



### 3.1.5 A tarefa da cultura: engendramento do gênio

Em GT, Nietzsche explora o fundamento sensível da compreensão pessimista do mundo. A lenda popular de Sileno<sup>210</sup> entre os gregos evidencia o caráter de uma percepção pessimista sobre a vida, de sua efemeridade, da qual surge a necessidade de que o homem coloque sua existência sob a direção de uma meta capaz de converter o absurdo em prazer. Para Nietzsche, somente o consolo artístico é capaz de converter o pessimismo e, por isso, a cultura saudável deve ter como escopo uma meta estética. A arte pode levar o homem a reformular para si um novo círculo de deveres, capaz de preservar a vida a despeito de todo absurdo e transitoriedade. Diante da verdade da transitoriedade da vida, apenas a arte é capaz de dar novo direcionamento ao dever, de modo não moralizante, pois a significação artística da vida não carece de meios ou discursos ascéticos e exteriores à própria vida, mas baseia-se simplesmente da experiência significadora do gozo artístico. A vida passa a valer a pena na medida em que apesar da transitoriedade, é possível ainda, por meio da arte, experimentar um tipo de significação metafísica não transcendente, mas imanente, o êxtase artístico dionisíaco, que revela, pela percepção, a constituição metafísica do mundo como um grande organismo vivo do qual participam as vidas efêmeras dos indivíduos; e estas, por sua vez, enquanto aparências provisórias cumprem o papel de transfiguração da unidade primordial em manifestações provisórias que não são nada mais que a forma consciente da própria totalidade natural, pois que, a totalidade, em sua forma a priori, não tem consciência sobre si.

À essa tarefa de uma nova meta estética deve se direcionar o sentido de uma cultura autêntica e saudável: permitir a realização do humano, criar os meios para a realização de um sentido elevado para a existência dos indivíduos. O dever da cultura é conduzir a consciência do povo à percepção sobre a significação metafísica da existência, por meio da arte. Assim, a cultura deve promover todos os meios necessários para realizar nos indivíduos a consciência sobre si como reflexo das potencialidades intrínsecas à natureza. A atividade artística possui tal capacidade de imediação, na

---

<sup>210</sup> GT, 3, eKGWB.

medida em que, como foi visto no segundo capítulo, a arte é a capacidade humana de criar imagens através de meios artísticos que se estabelece como meio (*medium*) comunicador das percepções dos indivíduos. Por permitir que a percepção seja comunicada, a arte prova, pois, o caráter objetivo do objeto da arte, ou seja, o mundo. A sensibilidade artística humana, o fato de que a arte comunica estados sensíveis entre indivíduos distintos provaria a tese metafísica da natureza como somatória dos viventes. O cultivo da percepção será, portanto, essencial ao plano diretor de uma cultura, pois a consciência da significação metafísica da existência não é atributo de uma consciência moral, lógica ou ética, mas advém da experiência imanente e sensível. Por esse motivo, quando Nietzsche se refere a uma significação metafísica da existência, devemos ler significação sensível.

Por esses encadeamentos, da *Terceira Extemporânea Nietzsche* deixa claro que o conhecimento não visa metas morais, mas é intermédio para a tradução da natureza: “somente a natureza se impõe<sup>211</sup>”: a orientação do homem, por meio da cultura, a forma coletiva da consciência dos homens se guia pela natureza e serve as metas dessa sua forma anterior e não individuada que é o todo natural, pois o homem, bem como sua capacidade para o conhecimento é reconhecida pelo jovem filósofo como extensão da natureza. O esclarecimento e o conhecimento servem, agora, a uma meta mais simples e natural, isto é, à transfiguração da natureza em arte. A natureza quer ver seu próprio reflexo e por isso toma a forma da consciência encarnada em indivíduos.

Se cultura deve ser o resultado de um direcionamento consciente à formação humana, baseada em um pensamento fundamental, ou seja, o acabamento e aperfeiçoamento da natureza, o gênio é, pois, o estágio mais lapidado da natureza, cujo engendramento é obra da cultura consciente de suas bases ancoradas em uma percepção metafísica da natureza. Assim, o papel da cultura consiste em promover a formação, o engendramento do gênio, na medida em que ele é o fruto de uma ideia cultural incrivelmente elevada da natureza. O gênio é o fruto de um direcionamento cultural consciente que se apoia sobre um ideal elevado sobre o sentido do natural. Pois, uma vez que o indivíduo natural só pode ser compreendido sob a consciência do pessimismo, da transitoriedade, o gênio deve ser a transfiguração encarnada de uma força contrária à essa verdade. Ele deve representar em vigência de tudo o que, ao ser humano comum, é

---

<sup>211</sup> Ibidem.

impossível de escapar. O gênio é a contraposição à transitoriedade, ele é a encarnação, a vigência da crença na eternidade, na infinitude, todavia, não infinitude da alma, mas das potencialidades o corpo humano. A consciência sobre a totalidade natural é possível em uma circunscrição finita que o indivíduo, o vivente corporificado. O humano, como reflexo, como transfiguração, pode ser a experiência viva (e finita) da infinitude da natureza. O gênio compreende dentro da finitude, dentro da imanência, a ideia metafísica da totalidade e infinitude da natureza.

A cultura se servirá da educação para realizar sua tarefa pois, para Nietzsche, por uma atividade própria e regular, poderá engendrar a esfera dos deveres comuns para que a maior parte dos indivíduos sejam capazes de transfigurar sua existência no ideal da natureza, o gênio. Este se fundamenta em um pensamento fundamental que os indivíduos poderão conceber, através de uma educação direcionadora: a existência, a consciência se livra dos grilhões do pessimismo quando compreende que efemeridade serve à tradução, transfiguração da natureza. Caberia aqui agora explorar no que consiste a educação capaz de transformar os homens em artistas.

Assim, também poderemos entender o que Nietzsche espera da cultura, isto é, qual seria a função de uma cultura oposta à cultura decadente alemã que tem arte como acessório, como produto venal. Uma vez que, como ficou posto acima, a cultura alemã deve buscar uma reorientação radical de sentido, tomando a arte como mecanismo fundamental capaz de reorientar as prioridades culturais e, portanto, da vida.

Para compreender o que Nietzsche tem em mente em face de tal reorientação é interessante notar algumas das considerações que visam a ideia de uma cultura verdadeira. Para isso, recorreremos mais uma vez ao escrito Terceira Extemporânea, Schopenhauer Educador, no qual o erudito aparece como símbolo do declínio da cultura alemã, em oposição ao artista e o filósofo, produtos de um direcionamento cultural ideal, ou de uma cultura que reconhece e se direciona à sua tarefa transfiguradora. Buscar promover o acabamento da natureza através da formação dos homens é maior desígnio da cultura.

Por enquanto temos nossas tarefas e nosso círculo de deveres, nosso ódio e nosso amor. Pois nós sabemos o que é a cultura...ela quer que nós preparemos e promovamos a sua sempre nova geração, na qual nós conhecemos o que lhe é hostil e o tiremos do caminho – em suma,

ela quer que nós lutemos incansavelmente contra tudo o que nos privou da suprema realização da nossa existência<sup>212</sup> Co. Ext. III, 5, p. 62

Para atingir seu fim, a cultura se volta à criação consciente de uma esfera de deveres comuns, ou seja, que não são tarefa de um solitário<sup>213</sup>, capazes de promover, por meio da atividade própria e regular da educação do povo, o acabamento da natureza em cada homem, almejando a realização de um ideal humano, isto é, o gênio. Se o gênio é acabamento da natureza através da cultura, ele não é outra coisa diferente ou oposta à natureza, mas sua extensão nos homens. Se compreendermos por um instante a natureza em oposição ao elemento consciente da cultura, isto é, como não consciente, espontânea e instintiva, percebemos que Nietzsche não só toma o elemento instintivo e espontâneo da natureza como guia de sua teoria da cultura, mas, ao mesmo tempo, enxerga na cultura o elemento consciente e necessário à sua guia natural sem, por isso, incorrer na anulação de uma pela outra.

Quando a cultura se vê necessária à natureza, tanto quanto dela carece como guia, ele percebe que sua função não se opõe à natureza, mas compreende a si mesma, seu trabalho de condutora, como o reflexo consciente da natureza. A natureza é, como guia e instinto, o que impera e comanda, mas sem a direção consciente da cultura<sup>214</sup> ela permaneceria sem sentido. A cultura é, portanto, meio para o acontecimento da natureza. Ambas se dependem mutuamente.

Com isso, Nietzsche tem em mente que, apesar da contingência e efemeridade de suas existências singulares, os homens podem realizar um sentido elevado de suas existências quando se compreendem como acabamento da natureza. Assim, a existência singular assume um *caráter de necessidade*, na medida em que a natureza necessita do homem como intermédio para seu acabamento e aperfeiçoamento. Por isso, na seguinte passagem, também de *Schopenhauer como Educador*, o acabamento das intenções da

---

<sup>212</sup> ...haben wir unsre Aufgabe und unsern Kreis von Pflichten, unsern Haß und unsre Liebe. Denn wir wissen, was die Kultur ist. Sie will, um die Nutzenwendung auf den Schopenhauerschen Menschen zu machen, daß wir seine immer neue Erzeugung vorbereiten und fördern, indem wir das ihr Feindselige kennenlernen und aus dem Wege räumen – kurz, daß wir gegen alles unermüdlich ankämpfen, was uns um die höchste Erfüllung unserer Existenz brachte... – Se, 5, eKGWB.

<sup>213</sup> Co. Ext. III, 5, p. 60

<sup>214</sup> O trabalho conjunto da natureza e cultura para a lapidação do gênio rememora a criação de uma obra de arte e se assemelha ao modo como Nietzsche compreende o papel cooperativo, a reciprocidade entre apolíneo e o dionísio na produção da tragédia.

natureza é tido como o pensamento fundamental da cultura, ou seja, trabalhar em função da produção da determinação da natureza é a compreensão mais elevada que a cultura pode ter de si mesma e na qual deve se basear. Para isso, a cultura deve revelar para os homens os caminhos para que a natureza venha a ocorrer em suas existências, servindo-se da educação para realizar esse fim. A educação tem de privilegiar o sentimento, os afetos, a intuição. Deve ser uma educação para artistas.

Chego agora à resposta da pergunta, qual seja, se é possível juntar-se ao grande ideal do homem Schopenhaueriano através de uma atividade própria e regular. Antes de tudo isto é certo: aqueles novos deveres não são deveres de um solitário; ao contrário, nós pertencemos, com eles, a uma comunidade poderosa, que se mantém coesa, de fato, não por meio de formas e leis externas, mas por meio de um pensamento fundamental. Esse é o pensamento fundamental da cultura (*Kultur*), na medida em que esta somente pode propor a cada um de nós uma única tarefa: promover o engendramento do filósofo, do artista e do santo em nós e fora de nós e, por meio disso, trabalhar no acabamento da natureza.<sup>215</sup> Co. Ext. III, 5, p. 60

De tal modo, o gênio surge como o fruto mais elevado dos esforços da cultura em conformidade com a natureza. A cultura deve promover todos os recursos necessários pelos quais o ideal humano do homem schopenhaueriano, o gênio da natureza manifesto nas figuras do filósofo, do artista e do santo, possa ser engendrado nos homens. Apenas se compreendendo como *meio necessário* pelo qual a natureza é reiterada e afirmada, a vida humana e o conhecimento como meio da cultura é bem dirigido e se compreende como necessário. O conhecimento humano adquire sentido quando compreendido como meio pelo qual a existência é afirmada e reiterada.

Serão aqueles homens verídicos, aqueles não-mais-animais, os filósofos, artistas e santos; no seu surgimento e através do seu surgimento, a natureza, que nunca dá saltos, dá seu único salto e, na verdade, um salto feliz, pois ela percebe que está pela primeira vez na meta, lá onde ela compreende que deveria desaprender a ter metas e que ela jogou muito alto o jogo da vida e do devir. Ela se transfigura nesse conhecimento, e um bando do cansaço vespertino, que os homens chamam de “beleza”, paira sobre seu rosto. O que ela expressa agora com esse rosto transfigurado é o grande esclarecimento

---

<sup>215</sup> *Hier bin ich bei der Beantwortung der Frage angelangt, ob es möglich ist, sich mit dem großen Ideale des Schopenhauerschen Menschen durch eine regelmäßige Selbsttätigkeit zu verbinden. Vor allen Dingen steht dies fest: jene neuen Pflichten sind nicht die Pflichten eines Vereinsamten, man gehört vielmehr mit ihnen in eine mächtige Gemeinsamkeit hinein, welche zwar nicht durch äußerliche Formen und Gesetze, aber wohl durch einen Grundgedanken zusammengehalten wird. Es ist dies der Grundgedanke der Kultur, insofern diese jedem einzelnen von uns nur eine Aufgabe zu stellen weiß: die Erzeugung des Philosophen, des Künstlers und des Heiligen in uns und außer uns zu fördern und dadurch an der Vollendung der Natur zu arbeiten.* SE, 5, eKGBW.

da existência; e o desejo supremo de qualquer mortal é de participar desse esclarecimento, de modo duradouro e de ouvidos aguçados<sup>216</sup>  
Co. Extp. III, 5, p. 58

A passagem supracitada demonstra como a criação do gênio artista, filósofo ou santo, são conhecimentos que advêm do um desejo de transfiguração e pertence, antes de tudo, à natureza. Nietzsche compreendeu que o grego, ao se perceber finito, não se entristeceu, pois se compreendia como parte da manifestação do absurdo da natureza, como a parte individuada do todo natural, como um impulso da natureza que quer se ver e, por isso, nele se manifesta. A dor primordial da natureza só pode sanar mediante a transfiguração em seres individuados. Por isso, a experiência trágica dionisíaca é reveladora do modo pelo qual a existência era percebida pelo grego, ou seja, como uma condição finita aparentemente inescapável, mas cuja manifestação aparente, e a experiência do êxtase trágico serve a uma causa não aparente, isto é, para a finalidade da redenção da natureza, manifestação e configuração da natureza. Pois que estado dionisíaco é sentimento de dissolução e retorno ao estado não individuado da natureza. Assim, o indivíduo não mais pode se compreender como um ser em vão meio ao absurdo da vida, mas como parte de uma vida que é única, pois é unidade de todo o existente, mais uma vez simbolizada na imagem do uno-vivente. A experiência musical dionisíaca demonstra, por um sentimento de êxtase, que a natureza se manifesta a cada vez em cada homem finito.

Na cultura helênica a presença do elemento apolíneo, da arte, é responsável pela conversão da sabedoria expressa por Sileno, companheiro de Dionísio, segundo a qual o mais preferível para o home, a criatura efêmera, é morrer, no seu exato oposto: viver é o mais desejável. A vida se torna desejável na medida em que ela é o substrato sem o qual não há transfiguração artística. Por meio da arte, da configuração do absurdo podemos ter prazer em viver, a despeito da finitude. Segundo a resposta de Sileno à indagação do

---

<sup>216</sup> *Das sind jene wahrhaften Menschen, jene Nicht-mehr-Thiere, die Philosophen, Künstler und Heiligen; bei ihrem Erscheinen und durch ihr Erscheinen macht die Natur, die nie springt, ihren einzigen Sprung und zwar einen Freudesprung, denn sie fühlt sich zum ersten Male am Ziele, dort nämlich, wo sie begreift, dass sie verlernen müsse, Ziele zu haben und dass sie das Spiel des Lebens und Werdens zu hoch gespielt habe. Sie verklärt sich bei dieser Erkenntniß, und eine milde Abendmüdigkeit, das, was die Menschen „die Schönheit“ nennen, ruht auf ihrem Gesichte. Was sie jetzt, mit diesen verklärten Mienen ausspricht, das ist die grosse Aufklärung über das Dasein; und der höchste Wunsch, den Sterbliche wünschen können, ist, andauernd und offenen Ohr's an dieser Aufklärung theilzunehmen. Ibidem.*

rei Midas, a coisa mais preferível para o homem, o melhor é, antes, não-ser e, se não é possível não-ser, melhor seria não ter nascido, ou logo morrer. Isto significa que desejável é o não-ser. Mas, como não-ser senão por meio do único modo pelo qual o não-ser pode se manifestar? Como não ser, uma vez que já somos, senão através do devir? A arte surge como possibilidade de superação do pessimismo, pois que é a instância da vigência do devir. A experiência trágica, mediante a união dos princípios estéticos apolíneo e dionisíaco, revela uma experiência de dissolução, o êxtase dionisíaco, circunscrita no domínio da representação artística apolínea. Na representação trágica o grego encontra a máxima possibilidade da transfiguração, ou seja, a perda do vínculo do indivíduo com *principium individuationis*<sup>217</sup> – o princípio no qual estamos forjados enquanto indivíduos e subjetividade e, por isso, cientes da efemeridade da vida humana – mas sem que seja necessário a morte, mas por uma experiência de prazer que é o êxtase dionisíaco. Na medida em que a existência humana é o primeiro reflexo da verdade da natureza, em seus processos ininterruptos de nascer e findar, a arte é um segundo reflexo transfigurado, aparência da aparência<sup>218</sup>, pois é transfiguração do horror, experiência de dissolução, de não ser, porém, extática. A arte é mais preferível que a vida, a única vida, pois é, como experiência extática, único meio pelo qual a vida pode ser vivida a despeito das dores que só acometem os seres individuados, seres que sabem que são.

No entanto, para Nietzsche, ocorre o contrário na Alemanha do século XIX. O caráter da maior parte dos homens, sobretudo os instruídos, demonstra uma equivocada orientação no sentido dessa cultura e de seu pensamento fundamental. Os alemães instruídos, os sérios eruditos, estimam demasiadamente seus próprios valores, juízos e gostos, que julgam dever ser regra para uma cultura ideal. Indiferentes, no entanto, em relação ao valor da arte para a existência, a encaram como não mais do que um divertido acessório. Se baseiam, naturalmente, em suas próprias convicções quando, entre os temas e pautas eleitos como dignos de séria consideração e urgência, a arte é posta, quando na melhor das hipóteses, como apêndice, acidente, detalhe, isto significa, como algo de inessencial e prescindível em relação a todo o mais considerado essencial e “sério” de suas existências. Contrários a uma reflexão que contesta radicalmente o *status quo*, os sérios eruditos se mantêm em um estado anestésico de conformismo em

---

<sup>217</sup> GT, 1, eKGWB

<sup>218</sup> GT, 4, *ibidem*.



relação à sua própria cultura, assim, insensíveis ao alcance cultural da reflexão que, ao tomar a atividade artística a sério, enseja o problema estético situado por Nietzsche no centro de GT.

Os homens instruídos, os cultos não são o resultado de uma cultura que se responsabiliza de seu papel formador, mas seu reflexo involuntário, frutos de um ímpeto cego, dito de outro modo: o erudito é o fruto de uma cultura que se julga consciente, pois elogia e apoia a erudição, mas como mero acúmulo da instrução, sem consciência crítica de que, enquanto a natureza e cultura permanecem desligadas, até o mais alto grau de instrução permanece como ímpeto cego. A natureza deve, portanto, ser admitida como guia, como fim para o trabalho consciente da cultura. A educação dos homens é o meio pelo qual a cultura realiza os desígnios da natureza como essência acabada.

Há momentos em que se deve lembrar justamente isto: ou seja, quando está em questão o erudito, em sua significação para a cultura. Quem sabe mesmo observar nota que o erudito é infecundo - uma consequência de sua origem! - e que ele tem um certo ódio natural aos homens fecundos. Por isso, em todos os tempos os gênios e os eruditos combateram uns aos outros. Os últimos querem mesmo matar, decompor e entender a natureza; os primeiros querem incrementar a natureza através da nova natureza viva; e assim há uma contenda de mentalidades e atividades. Tempos felizes inteiros não precisaram do erudito, e não o conheciam; tempos completamente doentios e aborrecidos estimam-no como o homem mais digno e elevado, e concedem-lhe primazia hierárquica.<sup>219</sup> SE, 6, p. 83

Diante da imersão da sociedade alemã em um estado de profunda miséria cultural, na qual o jovem Nietzsche vê a arte ser reduzida a entretenimento vulgar, à produto venal<sup>220</sup>, o tom impresso no prefácio original exalta, como urgência pública, um *problema estético*. Dedicado a um dos mentores de sua juventude, o compositor, o artista Richard Wagner, o texto é efetivamente um manifesto que explicita a convicção do filósofo sobre o papel definitivo da arte na consumação de uma revolução cultural.

---

<sup>219</sup> *Doch giebt es Augenblicke, wo man gerade daran denken und erinnern muss: nämlich gerade dann, wenn der Gelehrte in seiner Bedeutung für die Kultur in Frage kommt. Wer nämlich zu beobachten weiss, bemerkt, dass der Gelehrte seinem Wesen nach u n f r u c h t b a r ist — eine Folge seiner Entstehung! — und dass er einen gewissen natürlichen Hass gegen den fruchtbaren Menschen hat; weshalb sich zu allen Zeiten die Genie's und die Gelehrten beföhdet haben. Die letzteren wollen nämlich die Natur tödten, zerlegen und verstehen, die ersteren wollen die Natur durch neue lebendige Natur vermehren; und so giebt es einen Widerstreit der Gesinnungen und Thätigkeiten. Ganz beglückte Zeiten brauchten den Gelehrten nicht und kannten ihn nicht, ganz erkrankte und verdrossene Zeiten schätzten ihn als den höchsten und würdigsten Menschen und gaben ihm den ersten Rang.* SE, 6, ibidem.

<sup>220</sup> MARTON, Scarlet. 2010, p. 109

Por essa razão, o jovem professor da Basileia faz um apelo aos seus compatriotas: é necessário que os responsáveis pelo que os alemães do século XIX estimam como seus valores culturais, portanto, que os “instruídos” (“*Gebildeten*”<sup>221</sup>), os especialistas, os formadores de opinião ilustrada, levem a arte à sério. Isto significa, tomar o que para a cultura alemã é acessório, prescindível<sup>222</sup>, a arte, como assunto de máximo interesse para o meio científico. A arte, a estética considerada inessencial em relação às pautas de outros consagrados campos de estudos filosóficos-científicos, tal como a lógica, a moral, a política, a metafísica, quando avaliada a partir dos critérios que lhes são próprios, a partir de sua necessidade, assume o caráter de essencial para a concretização do triunfo ou decadência de uma cultura.

Esta seriedade implica que o todo da existência desses homens cultos, os valores essenciais da cultura moderna, portanto, a ciência, cuja prática cristaliza-se como grande símbolo da episteme e da vida moderna, seja vista sob o olhar de outra lógica. Para Nietzsche, a compreensão sobre o significado da arte na era trágica dos gregos, sobre sua necessidade para o povo, pode carregar a possibilidade de pensar uma episteme avessa à moderna e, em razão do contraste entre distintas percepções, capaz de ensejar um confronto valorativo. A episteme moderna deve ser vista, como expressou o filósofo no prefácio de 1886, por uma óptica de artistas (*Optik des Künstlers*)<sup>223</sup>.

### 3.2 Ótica de artistas

O problema estético que se situa no núcleo de GT, encerrado no segundo prefácio sob a forma de um questionamento, qual seja, qual a necessidade da arte para o grego, se orienta, como este trabalho procura esboçar no primeiro capítulo, por nada menos que a pergunta diretriz da filosofia ocidental, “o que é ser?”. A arte, sua essência, seu modo de ser, é a chave para o real significado da existência para o grego. O modo de operação do artista trágico, como ele cria e concebe a arte, descortina as peculiaridades de sua visão de mundo. Sua ótica, seu olhar, sua cosmologia, se relacionam com o modo de ser da arte como atividade fundamental para a vida. Portanto, uma vez que Nietzsche pergunta pela finalidade e função da arte entre os

<sup>221</sup> GT (*Versuch einer Selbstkritik*), 3, eKGWB.

<sup>222</sup> GT, (*Vorwort na Richard Wagner*), ibidem.

<sup>223</sup> GT, (*Versuch einer Selbstkritik*), 2, ibidem.

gregos, ele compreende que nessa atividade reside o fundamento ontológico da vida do povo grego. O espírito do povo grego requer uma compreensão estética.

Para o jovem filósofo, entre os distintos princípios artístico-naturais, o apolíneo e o dionisíaco, que o segundo capítulo desse trabalho procurou abranger, a reciprocidade estética entre eles é a chave sobre o fundamento da arte e do espírito do povo.

Era forçoso que o ocaso desta nos parecesse originado por uma dissociação notável dos dois impulsos artísticos primordiais: ocorrência com a qual estava em consonância uma degeneração e uma transformação do caráter do povo grego, e que nos convida a uma séria reflexão sobre quão necessária e estreitamente entrelaçados estão, em seus fundamentos, a arte e o povo, o mito e o costume, a tragédia e o Estado. Aquele ocaso da tragédia era ao mesmo tempo o ocaso do mito. Aquele ocaso da tragédia era ao mesmo tempo o ocaso do mito. Até então os gregos se haviam sentido involuntariamente obrigados a ligar de pronto a seus mitos tudo o que era por eles vivendado, sim, a compreendê-lo somente através dessa vinculação: com o que também o presente mais próximo havia de se lhes apresentar desde logo *sub specie aeterni* [sob o aspecto do eterno] e, em certo sentido, como intemporal.<sup>224</sup> NT, 23, p. 136

A cosmologia do artista, a óptica do artista, é dotada de duplicidade e se relaciona com as duas metades artísticas justapostas na tragédia ática. De um lado, a parte apolínea da tragédia, as artes figurativas dramáticas, isto é, o texto poético e toda sorte de recursos plásticos que dão vida cênica ao mito: figurino, máscaras, arquitetura do palco, dança, gesto; do outro, a metade dionisíaca, o sentimento, substrato mais profundo da tragédia, se imprime no canto dos coreutas. Esse canto natural é a expressão da natureza em sua totalidade, o mundo como puro sentimento ou, como Schopenhauer descreveu, como pura vontade, sem a interferência mediadora da representação. Por ser puro *páthos*, requisita a metade plástica da tragédia para aparecer, ao passo que, para ser simbolizado, representado, requisita a múltipla intensificação de seus poderes das forças imaginativas e representativas.

---

<sup>224</sup> *Durch ein merkwürdiges Auseinanderreißen beider künstlerischen Urtriebe musste uns der Untergang der griechischen Tragödie herbeigeführt erscheinen: mit welchem Vorgange eine Degeneration und Umwandlung des griechischen Volkscharakters im Einklang war, uns zu erstem Nachdenken auffordernd, wie nothwendig und eng die Kunst und das Volk, Mythos und Sitte, Tragödie und Staat, in ihren Fundamenten verwachsen sind. Jener Untergang der Tragödie war zugleich der Untergang des Mythos. Bis dahin waren die Griechen unwillkürlich genöthigt, alles Erlebte sofort an ihre Mythen anzuknüpfen, ja es nur durch diese Anknüpfung zu begreifen: wodurch auch die nächste Gegenwart ihnen sofort sub specie aeterni und in gewissem Sinne als zeitlos erscheinen musste.* GT, 23, eKGWB.

O que Nietzsche perceber através de tal reciprocidade entre as metades estéticas da tragédia parecer reverberar o que Kant nomeou faculdades estéticas do belo e do sublime na *Terceira Crítica*<sup>225</sup>. O jovem filósofo parece fundir a experiência do sublime, o prazer da impossibilidade da apreensão de uma grandeza imensurável, pois que a magnitude da ideia é impossível de ser reduzida na apreensão sensível imediata, com o jogo entre a faculdade imaginativa e o objeto na apreensão do belo. Em GT, Nietzsche parece crer, ao contrário de Kant, que a apreensão do imensurável é possível, por meio da experiência sensível imanente de embriaguez.

As contradições entre meios artísticos (apolíneo dionisiaco) são apenas aparentes, pois, no fundo, são necessárias, uma à outra, para o sucesso da representação trágica. Isto ocorre, pois a necessidade entre os princípios, segundo qual opera em luta os elementos estéticos, vigora igualmente na natureza. A natureza é uma totalidade que vibra tanto impulsos de dissolução quanto os de formação e configuração. A vida e a morte são aparentemente distintas, mas reciprocamente necessárias para o equilíbrio biológico do *κόσμος*. O apolíneo e o dionisiaco são, por isso, concebidos como elementos igualmente artísticos e naturais<sup>226</sup>. A arte trágica, a junção entre drama e música e o efeito que ela provoca nos espectadores não é nada mais que transposição da luta que, antes, deflagra da natureza.

O horror retratado nos dramas trágicos, a miséria e penúria da condição humana, o horror da existência, das ações humanas e dos deuses, a inexorabilidade do destino reservado à Édipo, são exemplos magistrais do horror que a natureza adquire aos olhos humanos, mas ela, encarada a partir de si mesma, simplesmente operar por seus processos ininterruptos de produção de destruição de si mesma. A temática trágica sempre pareceu tão contrária ao povo que concebeu um luminoso mundo olímpico, dotado de deuses antropomórficos como marca do aperfeiçoamento do humano, e recebeu, por isso, da modernidade ocidental a alcunha de serenos, joviais (*Heiterkeit*). Todavia, o que significou a necessidade de retratação artística do horror entre os gregos se esclarece na medida em que se toma a arte como chave do enigma. Isto é, a beleza se explica como uma necessidade que advém de um fundamento, uma percepção do horror. A enorme propensão ao horrível, a visão pessimista sobre a efemeridade da vida

---

<sup>225</sup> *Kritik der Urteilskraft* (Crítica da Faculdade do Juízo)

<sup>226</sup> GT, 1, eKGWB.

explica o desfecho de uma necessidade vital de criação de um mundo tão luminoso que pudesse velar o horror. A imagem do véu é tão importante, pois ela não lega o horror ao esquecimento, mas convive com ele, desde que mediado por uma semitransparência. A questão da filologia moderna, isto é, se os gregos foram brilhantes almas otimistas, ou se suas tragédias revelam o espírito de um povo pessimista e descrente com a vida, não faz mais sentido para Nietzsche, pois o aparente otimismo, a parente serenidade e juventude dos gregos tem como fundamento uma enorme propensão à dor. Pessimismo e beleza são pares complementares.

A verdadeira necessidade de arte para o povo é compreendida quando ela é questionada como um problema de primeira ordem e maior urgência, ou seja, tal como são questionados, no âmbito da filosofia, os problemas de ordem metafísica, os problemas ontológicos da existência. A arte é uma necessidade metafísica. Mas os gregos só entendem metafísica como necessidade estética. O problema estético da relação entre figuração e dissolução, drama e música na composição artística trágica, se torna urgente para a cultura quando compreendemos que o significado metafísico da vida para o grego se relaciona com a compreensão de uma experiência imediata e fundamentalmente estética, ou seja, a vigência da produção da atividade artística da era trágica. Por isso, Nietzsche busca através de uma compreensão do sentido da tragédia musical compreender o valor do pessimismo e os malefícios do otimismo cego alexandrino-socrático para a cultura.

Por ora, é suficiente dizer que a experiência artística do povo, quando tomada como um princípio significador da vida (um princípio metafísico) tem, por isso, uma relação de recíproca necessidade com os modos de operação da cultura. Quando Nietzsche toma a arte como fundamento ontológico da existência grega, o significado daquela cultura, seu papel e função, será por ele questionado sob a óptica do novo fundamento então descoberto. Como a cultura é compreendida amplamente como uma instância de ordenação, operação e configuração – da sociedade, da unidade dos indivíduos e da coletividade do povo, bem como de suas forças artísticas, simbólicas – quando o sentido da arte, seu fundamento metafísico, é questionado por nosso filósofo, também será o próprio significado da cultura. A lógica da arte deve operar. Os valores do artista devem ocupar o lugar do que é essencial para cultura, portanto, o lugar que na cultura moderna ocupa a ciência. Dessa maneira, o problema estético vem a se coadunar com uma forte crítica ao sentido da cultura moderna, inserida no interior da obra

inaugural e ampliada sobretudo nas Extemporâneas. Por isso, busquei compreender até aqui quais são e quais não poderão ser, para Nietzsche, os caminhos que a cultura deve percorrer quando intenta lapidar os indivíduos que correspondam aos seus ideais de formação humana, ao seja, aos ideais da natureza e como tais veredas se relacionam com a arte trágica musical.

Converter a óptica do artista em necessidade é uma urgência ética, pois que a vida, diante da inexistência da arte, vem a sucumbir – por pessimismo ou por pelo excessivo otimismo. É uma tarefa da cultura, portanto um dever público, político e educacional, zelar pela vida dos indivíduos que integram a sociedade, criar mecanismos e educar para que sejam capazes de se aproximar do que é essencial à suas vidas. A arte deve adquirir a relevância de um assunto essencial, e até mesmo superior, em relação ao que a elite intelectual alemã, os eruditos letrados, tinham como questão de máxima importância, a ciência baseada puramente no argumento racional, a moral cristã. Um povo que almeja possuir uma cultura autêntica deve conceder à pauta estética artística o seu devido valor, uma vez que a cultura grega antiga, tomada como referência para a educação das novas gerações de alemães, tem grande legado para o ocidente justamente no que se refere à sua impressão artístico-estética que foi capaz de atravessar o tempo. É preciso questionar se a tradição filosófica encara com seriedade a relevância da arte para a vida do povo, quando interpreta o pensamento, a filosofia do povo grego ou como tarefa menor.

### **3.2.1 Crítica à cultura cientificista: o *status* da cultura moderna e o assassinato da tragédia**

Para compreender o papel que a ciência constitui para a cultura moderna é preciso identificar os caminhos, os motivos que a engendram. Este caminho se inicia, para Nietzsche, junto a um marco estético: o nascimento da mentalidade científica se encontra paralelamente ao declínio da era trágica e o advento do gênero da nova comédia. Para Nietzsche, o declínio da tragédia grega, como centro da vida do grego, não se deu de modo natural<sup>227</sup>, pelo contrário, foi forjado pelos representantes de uma

---

<sup>227</sup> GT, 11, eKGWB.

nova mentalidade que irrompeu na Grécia antiga. Os responsáveis pela morte da tragédia, e o advento da mentalidade científica, são considerados por nosso filósofo como adversários de Dionísio. Essa adversidade tem como grandes representantes a filosofia e de Sócrates e arte de Eurípedes.

Sócrates é, para Nietzsche, pioneiro de um pensamento que estabelece, no mundo dos gregos, a compreensão racional e lógica do mundo como único critério de verificação de toda a realidade. O que Nietzsche chamou de princípio assassino (*mörderische Prinzip*)<sup>228</sup> da tragédia significa a redução do real ao critério da inteligibilidade. Conforme essa operação, Sócrates acaba excluindo a arte como um modelo possível de apreensão do mundo, na medida e que ela é regida por uma orientação epistêmica diversa da inteligibilidade, a sensibilidade, a percepção. Porque a pura sensibilidade não pode ser verificada pelos critérios lógicos, desde Sócrates<sup>229</sup>, estabelecidos na filosofia como fonte do real, o princípio da racionalidade condena a arte poética trágica à falsidade, pois ela pensa sem saber como pensa<sup>230</sup>. Por isto, a sentença de que “tudo deve ser consciente para ser belo<sup>231</sup>” deve ser lida, também, como o que não é consciente, tal como o êxtase dionisíaco trágico, não é belo e, por uma consequência lógica, nem bom e nem verdadeiro. A tomada da inteligibilidade como critério de acesso ao real está presente em vários diálogos platônicos, como exemplo o elogio à Eros pelo personagem de Sócrates em *O Banquete*<sup>232</sup>, segundo o qual o verdadeiro amor é o amor pelas questões imperecíveis, o amor é amor inteligível.

O otimismo socrático, avesso à lógica da arte, é uma herança danosa à vida dos indivíduos da cultura moderna. O socratismo representa a gênese de uma mentalidade científico-racional exacerbada em detrimento da mentalidade artística-sensível, pois a racionalidade opera a partir de um cálculo lógico e simples: se o artista é incapaz de explicar, por meios racionais, como a arte opera, uma vez que ele cria por percepção, representa uma percepção, mas não pode dizer como cria<sup>233</sup>. A sensibilidade, então, não é um meio de compreensão verificável. Dessa forma, o artista não lida com a verdade, mas com ilusões e falsidade.

---

<sup>228</sup> GT, 12, ibidem.

<sup>229</sup> Para Nietzsche, Sócrates é o marco inicial de uma revolução na história do pensamento ocidental que perdura até à contemporaneidade.

<sup>230</sup> GT, 12, eKGWB.

<sup>231</sup> “*alles muss verständig sein, um schön zu sein*” GT, 12, eKGWB.

<sup>232</sup> Συμπόσιον (transl. *Sympósion*), 380 a.C.

<sup>233</sup> GT, 12, eKGWB.



A harmonia entre Apolo e Dionísio, entre impulso plástico e impulso dissolvidor da natureza, deixa de existir com o advento da filosofia clássica e com a nova visão do mundo que ela traz consigo. O discurso de Sócrates demonstrado por Nietzsche através da típica sentença socrática, "Só o sabedor é virtuoso<sup>234</sup>", demonstra bem o que está na base da nova cosmovisão. A virtude, a moral, o bom estão pautados no saber inteligível. Desde então, a concepção de mundo trágica e o seu papel central para a cultura e a vida dos gregos vai se esvanecer. Só o sábio é virtuoso, e o homem mais virtuoso é o filósofo, pois é o mais sábio. Todavia, ainda é preciso pôr a pergunta: o que é ou faz o filósofo, ou melhor, o que é a própria filosofia?

Nietzsche compreende a filosofia do tempo de Sócrates e Platão, a filosofia da era clássica, não somente pelo conjunto de traços epistêmicos fundados por ela e legados à tradição ocidental, como exigência de toda indagação filosófica-científica, mas vê esse legado de modo crítico e problemático. O legado da filosofia da era clássica não vem a ser de modo necessário, como fruto do próprio desenvolvimento, podemos dizer, do progresso inerente ao movimento histórico da filosofia que constituirá as próprias bases da metodologia científica de modo geral, mas se dá mediante circunstâncias contingenciais. Por isso, não necessárias, mas fruto de decisões assentadas em impressões e critérios de cunho moral que se formam devido as contingências históricas. O fato de que a verdade inteligível se elevou como critério mais confiável de verificação do mundo não é porque ela é o fato metafísico e mais específico da espécie humana (*ethos*). O critério da inteligibilidade não é, para o filósofo, isento de historicidade, materialidade, vontade, poder. A inteligibilidade não é imaculada, mas tem um fundo mundano. Ela também é uma crença.

Platão representou em sua *República* o filósofo como o mais apto a governar o estado, pois só ele se libertou de sua condição de prisioneiro, da escuridão das sombras. A alegoria da caverna representa o conhecimento inteligível como o que advém da aparência do mundo sensível e, por isso, mera opinião (*doxa*) que transcende à verdade na medida em que a razão se desprende da sensibilidade e se torna independente dela. Só o filósofo alcançou a luz do exterior da caverna, porque usufruiu de uma faculdade infinitamente mais valiosa, mais fundamental que a percepção, razão, do intelecto. Segundo o mito da inteligibilidade, a faculdade mental tem o poder de adentrar um

---

<sup>234</sup> Ibidem.

campo da vida que escala o mundo mutável, o campo das verdades universais. O intelecto, o pensamento se confunde, para Platão, com o real, na medida em que por ele acessamos o mundo no qual residem as ideias universais, não mutáveis, imperecíveis, infinitas, cognoscíveis, por isso mais valiosas e mais desejáveis que o conhecimento que se dá mediante a sensibilidade, pois estas são mutáveis, perecíveis, efêmeras, finitas. O homem sábio, o filósofo é o mais virtuoso e deve ser o rei, pois ele pensa racionalmente e tem a chave do mundo verdadeiro, o mundo da inteligibilidade.

Nietzsche enxerga a cultura moderna como herdeira de um movimento que tem sua gênese quando a harmonia necessária entre os princípios estéticos de configuração e dissolução, representados por Apolo e Dionísio, deixa de ser o fundamento da orientação cosmológica do povo grego. O mundo moderno, míope pela visão racionalizante exclui a sensibilidade da realidade ao passo que cinde o mundo em duas metades não iguais, não recíprocas, não necessárias, o mundo sensível e o inteligível, o acessório e o essencial. Um mundo que versa sobre contingências e outro que se volta as questões realmente valiosas, pois imutáveis. Por isso, no prefácio dedicado a Wagner, Nietzsche convida seus compatriotas a lançarem, pela primeira vez, não apenas um olhar urgente àquilo que para aquela cultura se tornou acessório, inessencial, convertendo-o em essencial, mas, sobretudo, a deixar que uma vez o todo da existência seja visto, a partir da óptica da arte<sup>235</sup>, como uma necessidade vital. Cabe à cultura assumir o dever de promover uma inversão radical de suas prioridades e reconhecer o imperativo necessário de uma vida que tem na arte seu modelo, pois ela tem o poder de unir novamente a realidade em uma só. O caminho está claro: tomando as exigências da arte, seus dois instintos naturais, opostos, mas reciprocamente fundamentais, como princípio diretor da instauração de uma vida criadora, como um novo valor que faça ruir os valores antigos. A partir de uma visão sensível, estética, sobre a constituição metafísica da arte que só a experiência artística musical carrega e que foi amplamente sentida pelos gregos a partir da experiência trágica. Ou seja, da necessidade natural e sensível que a vida individual, em sua finitude, tem de transbordar através da consciência, da representação artística, tal como a própria arte, confundindo-se com a vida, necessita de uma um corpo, de uma existência, para se transfigurar.

---

<sup>235</sup> GT, (*Versuch einer Selbstkritik*), 2, *ibidem*.

### 3.2.2 A via musical da ruptura cultural

Se os valores da cultura alemã não correspondem aos critérios altamente artísticos da sociedade helênica antiga, para a qual a arte era o fundamento metafísico da existência e da vida (tal como abordado no primeiro capítulo deste trabalho), há uma afinidade entre a decadência da cultura alemã e o papel que a arte desempenha nela. Quando a arte é compreendida como atividade mais importante da existência, como fundamento ontológico da vida do grego, se descorta, juntamente, a decadência cultural da Alemanha de Nietzsche, pois na cultura alemã a arte foi reduzida à produto para o entretenimento e contentamento das massas, à tema marginal da vida humana.

O confronto entre distintos sentidos atribuídos por cada cultura à arte, revela valores culturais e estéticos divergentes. Ao passo que os modos de operação intrínsecos à arte são desvelados como critério mais alto de justificação da vida do povo helênico, em contraste à cultura erudita alemã, – para a qual a arte se tornou atividade menor entretenimento enquanto a lógica, as ciências positivas, pautam a marcha progressiva em direção ao esclarecimento *Aufklärung* – é possível estabelecer uma nova avaliação dos fundamentos metafísicos que guiam o sentido da vida dos indivíduos, ou seja, é possível perceber quais valores residem sobre as teses metafísicas de cada cultura.

De um lado, a cultura grega imperou esteticamente, a despeito da intuição pessimista estampada em seus mitos populares, pois compreendeu que a inexistência da arte, como possibilidade formal, sucumbe a vida em pessimismo e que a criação artística é capaz de dar forma à intuição pessimista dionisíaca do mundo. De outro a cultura alemã, herdeira de uma tradição filosófica para a qual a arte, a vivência estética for rebaixada ao nível da ilusão, da falsidade, deixando de ter um vínculo necessário com a vida espiritual e natural ou, ao menos, com o que o homem moderno compreende como vida espiritual e natural. Para a mentalidade moderna, a experiência do êxtase artístico nada pode esclarecer sobre a vida, uma vez que o que se tornou a vida e o que se tornou importante para a vida moderna é explicável pela ciência, cujo fundo moral é otimista, ascético, herdeiro de uma mentalidade socrática-alexandrina que também é base para a mentalidade cristã. Isto significa, uma moral cega porque é impotente para reconhecer o mundo em sua integralidade, uma vez que não reconhece a sensibilidade como uma fonte segura do conhecimento e da consciência.

Mediante a revelação dos pressupostos epistêmicos e metafísicos da condição de penúria cultural de seu país, Nietzsche vislumbrava a possibilidade de uma inversão do *status quo*: o futuro da cultura alemã, para a qual o valor da arte se reduziu a entretenimento vulgar, carece de uma *ruptura* radical, que deve ser fomentada pela cultura, através de uma política educacional adequada e se inicia no interior da própria arte, na revolução das formas artísticas dos movimentos artísticos operantes. A política cultural deve incentivar o engendramento dos movimentos artísticos que pensem a partir de uma lógica avessa à da produção, do entretenimento. A arte que Nietzsche quer ver a cultura incentivar é a arte alinhada aos princípios estéticos do artista, o produtor da obra de arte. A *ótica do artista*, a ótica do criador reflete a criação natural, ou seja, ela é reflexo do modo como na natureza engendra suas aparições, ele é o mediador da constituição metafísica da natureza. A arte mais valiosa é aquela capaz de traduzir o coração da natureza, a unidade, a dissolução, o a priori, a unidade na qual se dissolvem os viventes. Poderíamos dizer que o artista deve ser capaz de tornar manifesta a vontade através de uma representação sensível perceptível para os indivíduos. Somente quando a ótica do artista se consolidar no âmbito da cultura como único fundamento para a produção artística, poderá ocorrer uma reorientação no interior da cultura, uma revolução cultural. Seria possível afirmar a revolução cultural para Nietzsche só pode ocorrer em um sentido radical, como ruptura, quando toca nos pressupostos epistêmicos, metafísicos e morais.

Portanto, uma confrontação radical entre a finalidade da arte para distintas epistemes implica que a arte seja critério de avaliação reorientador dos significados da vida e apela à urgência de um empreendimento que exige a *reflexão estética* como imperativo para a crítica da cultura alemã moderna. A reflexão estética abre, no âmbito da filosofia, a possibilidade de pensar o conhecimento do ponto de vista avesso, à tradição, ou por ela encoberto, ou seja, a ótica que toma a percepção, como meio genuíno de acesso ao mundo e o devir parte constitutiva do ser. A reflexão estética em GT, como abordei no segundo capítulo, tem como modelo a própria experiência de criação artística, pois o conhecimento se relaciona com a experiência vigente da arte do artista apolíneo-dionisíaca. Conhecer é compreender sensivelmente o *ethos* humano como extensão da natureza, do impulso natural. Conhecer é transfigurar, portanto entender que todo movimento humano de configuração e representação tem como finalidade o espelhamento do mundo natural primordial.

Para o jovem Nietzsche a música, a ópera do artista Wagner, possui uma intenção estética semelhante ao que ele, na mesma época, percebe na tragédia grega. O projeto de construção da obra de arte total (*Gesamtkunstwerk*), oriundo do romantismo alemão e aderido por Wagner, almejou a justaposição entre música, teatro, canto, dança e artes plásticas, como era o espetáculo trágico grego. Wagner criticou a ópera de seu tempo, na qual esses elementos apareciam desconectados e se dava mais relevância a alguns aspectos cênicos em detrimento dos outros. Em linhas gerais, o seu projeto visava proporcionar ao público uma imersão à experiência teatral. Nos termos da estética Nietzscheana, na obra de arte total poderíamos ver a junção entre o apolíneo e o dionisíaco, e esse equilíbrio entre os elementos artísticos manifestariam o equilíbrio metafísico, o equilíbrio simbólico entre características da própria vida natural, em suas inescrutáveis forças de formação e dissolução.

Na experiência estética musical profunda sentida pelos espectadores gregos nas encenações trágicas, o *phatos* dionisíaco, na experiência da embriaguez dissolvente da individualidade e condutora à totalidade da natureza, cuja contemporaneidade de Nietzsche tinha como exemplo vivo a música de Wagner, reside a abertura para uma ruptura cultural. Pois, apenas a natureza da experiência estética plástico-musical é capaz de liberar o que a reflexão lógica e moral é incapaz: a percepção dionisíaca musical da imediata e imanente finitude da vida de cada indivíduo face à infinitude do todo da natureza que exige, em contrapartida, a infinidade plástica da criação artística humana.

Por isso, a reflexão estética que Nietzsche apresenta em GT, toma a experiência musical, a escuta, o órgão auditivo como superior, mais fundamental, anterior à visão e, portanto, a plástica, as artes visuais menos primordiais que a representação musical, pois a escuta, o órgão auditivo e as artes sonoras se conectam diretamente com a apreensão das formas a priori da natureza. Isto ocorre na medida em que Nietzsche percebe que o som está completamente desvinculado da necessidade de representar materialmente. Diferente das artes plásticas, que criam mediante recursos representacionais físicos, o som não tem forma concreta. Seu modo de aparição, então, não se dá como aparência, como mimeses. Para o jovem filósofo, o som é uma espécie de aparição direta e não mimetizada do sentimento. Nietzsche parece compreender que a música não é nada mais que uma representação sentimental sem forma. A música não é ouvida e compreendida pelo conjunto de traços, marcas, cunho próprio que imprime sua evidência para a percepção dos sujeitos. A *morphé*, da *Gestalt* (conceitos abordados

no capítulo 2) é, para Nietzsche, apenas o sentimento universal sentido por cada indivíduo que ouve experiência a música. Poderíamos, assim, chama a música de sentimento musical ou, na nomenclatura schopenhaueriana, manifestação sensível da vontade. O mundo como vontade, como sentimento musical é representado sem conceito e sem mediação material plástica<sup>236</sup>. De tal forma que o sentimento, a experiência auditiva e a escuta exercem o papel prioritário para a inversão de valores necessária à cultura alemã. A cultura deve promover a escuta como guia para a formação de um novo tipo de indivíduo.

A crítica da cultura e dos valores depende, portanto, de que possamos compreender o que Nietzsche chama de revelação mais profunda do gênio helênico<sup>237</sup>, ou seja, é preciso compreender a arte enquanto um valor epistêmico fundante da cultura grega, como uma necessidade vital da existência de uma cultura que, para além das imagens e dos textos que produziu, *ouvia*<sup>238</sup>, mas essa escuta não possui registro material. Se as imagens dos gregos foram propagadas através da história, a sua a música, por impossibilidade anacrônica, não.

### 3.2.3 Cultura e consolo metafísico

O desenvolvimento dos indivíduos, no sentido de que possam ser a realização do gênio, de um tipo de homem para o qual a finitude não é um problema ou um impasse para a vida, se deve à que à ótica da arte seja o centro de um plano cultural diretor. A representação do desenvolvimento humano se relaciona ao homem que reconhece a finitude mesma como condição da vida individual (filósofos, artistas, santos) e sabe que é justamente a finitude a condição necessária para sejam sempre o meio para a promoção da nova geração da natureza. A finitude é a condição implacável da vida e, por isso, não pode ser negada, tornando-se afirmativa, ou seja, único meio para a suprema realização da própria vida. Cada vida finita é pensada pelo filósofo como o meio para o aperfeiçoamento da natureza, por isso, a cultura deve retirar do caminho dos homens todo empecilho que impeça a sua sempre nova geração, isto significa, toda

---

<sup>236</sup> Não estou completamente convencida da explicação nietzschiana sobre a prioridade da arte musical sobre as artes plásticas. Seria necessário compreender em que pé a física contemporânea ao filósofo estava em relação à compreensão física do som e das notas musicais.

<sup>237</sup> *...der tiefsten Offenbarung des hellenischen Genius*. GT, 16, eKGBW.

<sup>238</sup> NABAIS, N. Introdução. In: *Metafísica do trágico*, 1997.

tarefa que obscurece a finitude como condição implacável da vida. O humano verídico é um ser para a morte e todo o sentido de sua existência se encontra na imanência da experiência da sua própria vida e a sua constituição orgânica, natural, física<sup>239</sup>.

Por isso, para que a arte seja o centro da cultura, o povo alemão não só deve de entender logicamente o que contraposição valorativa que toma a arte como novo critério de avaliação da existência coloca em jogo, mas deve antes poder intuir, presentir (sentir) uma verdade não habitual para a cultura herdeira do otimismo socrático. Deve intuir aquele saber que estava arraigado à cultura helênica trágica: a sabedoria pessimista. A sabedoria sobre a finitude da existência, a intuição natural e trágica sobre a condição finita da natureza das vidas particulares dos indivíduos é a compreensão mais elevada e fundamental da cultura trágica, uma vez que a arte é uma reação à condição trágica, finita, da própria natureza.

A compreensão natural pessimista, era ouvida, cantada e encenada pelos gregos em suas tragédias, pois eles perceberam na arte a possibilidade de redenção da condição natural da vida finita humana. A arte musical trágica, o rito religioso trágico era parte indiscernível do espaço público da vida do cidadão grego, porque é também o espaço de redenção da experiência comum de reconhecimento aterrador sobre a finitude da vida humana. A tragédia une em uma única experiência o sentimento da dissolução, revelador da condição finita da vida, e a experiência da redenção pela arte. Isto significa, a dissolução ganha valor simbólico a partir da representação da experiência dionisíaca através de uma arte apolínea.

A arte musical trágica é para o jovem Nietzsche um *consolo metafísico*, pois ressignifica pelo prazer, pela experiência artística, bela beleza a determinação finita da vida humana. A possibilidade de uma representação metafísica do mundo se funda em uma experiência ao mesmo tempo musical e plástica, a tragédia. Os dois princípios estéticos da tragédia, representam a própria compreensão grega de um mundo forjado mediante forças contrárias, embora necessárias: dissolução e configuração, plasticidade e rigidez. Em GT, observa-se que representação musical e plástica se distinguem não apenas como meios estéticos, mas sobretudo em relação ao objeto do conhecimento que cada uma dessas experiências almeja. O objeto do conhecimento da arte trágica se

---

<sup>239</sup> SE, 5, *ibidem*.



constitui por partes distintas, manifestações diversas de um mesmo mundo. A representação metafísica é a vivificação ou vigência de duas faces fundamentais que compõem juntas um só mundo, embora este manifeste-se de modos diferentes. Por isso a necessidade de meios distintos para a realização da experiência trágica: a necessidade da recíproca união entre dissolução e configuração, o apolíneo e o dionísio, vontade e representação, segundo a nomenclatura schopenhaueriana, é requerida por uma percepção sobre a constituição metafísica dupla do mundo.

O metafísico, para Nietzsche, é o conhecimento que advém primordialmente da intuição, da sensibilidade, da percepção e esta, por ser o modo de manifestação da natureza nas vidas dos indivíduos, é composta tanto de uma capacidade de dissolução como, por outro lado, para a configuração, tal qual a percepção metafísica da totalidade da natureza, uma vez que a percepção humana é a forma mesma pela qual a natureza se manifesta em nós. As artes figurativas representam o mundo através de manifestações figurativas, formais (tópico anterior) mas não metafisicamente, ou seja, por puro sentimento como é capaz a música, mas recorre à figura, pois ela é uma aparência, ou seja, um recurso intermediário e físico, entre a percepção e a apreensão, que transmite e representa o mundo. A música, por sua vez, não requer o intermédio físico ao representar, mas o som é compreendido por Nietzsche como manifestação direta da percepção. A melodia e a harmonia são pensadas como uma representação direta da intuição. O sentimento musical não emula a natureza, não requer um intermédio físico aparente, ele é sentimento, é a manifestação sem intermédio da intuição.

Por isso, é possível afirmar que a experiência musical é mais fundamental para Nietzsche, pois, inspirado por Schopenhauer, a música é representação do mundo através de puro sentimento, pura comoção. Diferente da palavra, da imagem, a musical é simplesmente sentimento musical. O sentimento musical é o exemplo sentimental da constituição metafísica da natureza, que é pura vontade, querer, ímpeto e vir a ser. Ele é, portanto, capaz de uma compreensão sensível do sentido imaterial e universal das coisas, sem qualquer referência ao mundo fenomenal. Apenas o sentimento do êxtase e da dissolução musical dá ao homem uma amostra da constituição primordial das coisas, das formas pré-fenômicas, da unidade natural de tudo o que existe, tal como a imagem do uno-vivente<sup>240</sup>.

---

<sup>240</sup> GT, 16, *ibidem*.

São essas algumas das razões que levam o jovem Nietzsche a julgar a obra musical wagneriana como um movimento contracultural legítimo. Os caracteres estéticos da obra de Wagner, a obra de arte total representaria uma inversão de paradigmas capazes de projetar esperanças para um futuro vindouro para a cultura Alemanha, uma vez que Wagner toma o fato estético, a forma da experiência artística operística, como pressuposto de sua arte. Embora saibamos que Nietzsche acaba se decepcionando com Wagner, cabe a nós compreender como Nietzsche pensa que a arte é capaz de orientar uma inversão no plano cultural. Para Nietzsche a experiência estética possui um poder de cisura que lhe é próprio: sua natureza é reorientadora de perspectivas.

### **3.3 A experiência imediatamente sensível como aptidão reorientadora: um problema estético como vórtice e ponto de viragem para a cultura**

Quando a arte serve como critério de uma avaliação da vida, a ordem e especificidades que lhes são próprias guiarão a concepção de uma cultura autêntica: uma cultura cujos valores artísticos são exaltados requer a valorização da sensibilidade em primeiro plano e não apenas do domínio lógico. A capacidade de viragem de sentido do problema estético não é atributo de erudição consciente. A sabedoria sobre o caráter aparente da realidade é sensível. É da aptidão sensível humana que Nietzsche tira proveito quando pressente que o sentido da cultura deve ser questionado precisamente sob o ponto de vista estético.

Mas, no que consiste a capacidade inversora da atividade artística? Nietzsche dirá que tanto aptidão filosófica, bem como da pessoa suscetível ao artístico, o artista, possuem, ambos, um traço essencial: sabem que sob a realidade empírica em que existimos, há outra realidade da qual tudo aparece apenas como reflexo, projeção, como meros fantasmas ou imagens de sonho<sup>241</sup> (*als blosse Phantomeoder Traumbilder*). Isto só é possível, pois possuem uma aptidão, dom ou dádiva (*Gabe*) e, por isso, sabem, ou melhor, sentem, que sob essa realidade (*dieser Wirklichkeit*), que podemos ver e na qual somos, há outra. Ambos compartilham de uma forte inclinação para o sentimento

---

<sup>241</sup> GT, 1, EKWGB.

(*Gefühl*). Filósofos e artistas, se comportam de maneira semelhante face à realidade, pois a sensibilidade lhes revela o caráter aparente de toda a realidade, ou seja, na medida em que “presentem” também sabem da constituição das coisas do caráter aparente da realidade.

O homem de propensão filosófica tem mesmo o presentimento [*Vorgefühl*] de que também sob essa realidade [*unter dieser Wirklichkeit*], na qual vivemos e somos, se encontra oculta uma outra, inteiramente diversa, que, portanto, também é uma aparência: e Schopenhauer assinalou sem rodeios, como característica da aptidão filosófica, o dom de em certas ocasiões considerar os homens e todas as coisas como puros fantasmas ou imagens oníricas. Assim como o filósofo procede para com a realidade da existência [*Wirklichkeit des Dasein*], do mesmo modo se comporta a pessoa suscetível ao artístico, em face da realidade do sonho [*Wirklichkeit des Traumes*]<sup>242</sup> NT, 1, p. 28

Por isso, nas palavras que compõe as linhas iniciais de GT, Nietzsche afirma que o futuro da ciência estética depende não só da inteligência lógica, mas, sobretudo, de alcançar a certeza imediata da percepção (*unmittelbaren Sicherheit der Anschauung*). Desse modo, Nietzsche evidencia o papel fundamental da percepção (*Anschauung*) para sua própria ciência estética, ou seja, para a sua filosofia estética.

Teremos ganho muito a favor da ciência estética se chegarmos não apenas a inteligência lógica mas à certeza imediata da experiência [*Anschauung*] de que o continuo desenvolvimento da arte está ligado à duplicidade do *apolíneo* e do *dionisíaco*<sup>243</sup> NT, 1, p. 27

Devemos compreender a composição das primeiras linhas da obra inaugural, não de modo arbitrário, mas em um sentido muito radical: o filósofo quer dizer que não é o conhecimento lógico que outorga à percepção uma utilidade dentro da filosofia, mas que a percepção é o modo de compreensão privilegiado do qual a filosofia deve partir. O conhecimento estético, isto é, a filosofia estética versa sobre a vigência do sensível,

---

<sup>242</sup>Der philosophische Mensch hat sogar das Vorgefühl, dass auch unter dieser Wirklichkeit, in der wir leben und sind, eine zweite ganz andre verborgen liege, dass also auch sie ein Schein sei; und Schopenhauer bezeichnet geradezu die Gabe, dass Einem zu Zeiten die Menschen und alle Dinge als blosse Phantome oder Traumbilder vorkommen, als das Kennzeichen philosophischer Befähigung. Wie nun der Philosoph zur Wirklichkeit des Daseins, so verhält sich der künstlerisch erregbare Mensch zur Wirklichkeit des Traumes..., Ibidem.

<sup>243</sup>Wir werden viel für die ästhetische Wissenschaft gewonnen haben, wenn wir nicht nur zur logischen Einsicht, sondern zur unmittelbaren Sicherheit der Anschauung gekommen sind, dass die Fortentwicklung der Kunst an die Duplicität des Apollinischen und des Dionysischen gebunden ist, Ibidem.

como acesso elevado à existência, ao sentido do ser, à vida. Uma vez que todo questionamento sobre a verdade dessa realidade (*diese Wirklichkeit*), e a suposição de seu caráter aparente, é possível para aqueles que se guiam fundamentalmente através do sentimento, da intuição: filósofos e artistas.

A indagação filosófica, o questionamento máximo que pergunta pela essência de um ente, aquilo a partir do que, pelo que, ou como o que ele é e não pode ser diferente daquilo que é, antes de tudo, é um pressentimento de que algo subjaz ao dado imediatamente na forma do objeto tal como ele se apresenta.

A suspensão do juízo, *εποχή*, atitude que se coloca diante do enigma sem buscar resolvê-lo, mas simplesmente deixando que ele se mostre como tal é assim, antes de tudo, um reconhecimento de que não é adequado atribuir um juízo qualquer a um objeto, pois não se pode saber o que as coisas de fato são. Não saber é sempre um sentimento ambíguo, pois ao passo que se admite que não se sabe se as coisas são o que parecem ser, de outra parte, se sabe que há a possibilidade de não serem o que parecem ser. Admitir não saber é, portanto, deixar em aberto para que as coisas possam vir-a-ser aquilo que de fato são. Não se sabe, então, o que é o enigma velado, pois se sabe, ou melhor, se presente, que ele não é o que é. O que se sabe através desse pressentimento é, portanto, que o aparente não é, pois é diferente do que é. Ora, isto não significa consideração sobre o ser e o não ser? Ser e devir? Por isso, as coisas mesmas não são o que qualquer juízo lógico em geral possa exprimir sobre elas, porque são, de fato, o que nenhum juízo pode exprimir, na medida em que a distinção entre ser e não ser, a consciência sobre o devir, é sentir.

Assim, para Nietzsche o que o impele à suposição metafísica do verdadeiramente existente (*Wahrhaft-Seiende*) e Uno-primordial é um sentimento<sup>244</sup> (*föhle*). Essa revelação ocorre porque a percepção, o sentimento, desoculta ou desvela que a realidade empírica é aparência (*Schein*). Podemos afirmar que essa realidade é na medida em que somos e percebemos: vir-a-ser no tempo, espaço e causalidade, é aparência, isto é, o real, o verdadeiramente existente, aparece como verdadeiramente não-existente<sup>245</sup> (*Wahrhaft-Nichtseiende*), não-ser, devir. Pelo dado imediato da percepção podemos supor que, apenas como aparência, como não-ser, como devir, percebemos o verdadeiramente existente.

---

<sup>244</sup> GT, 4, eKWGB.

<sup>245</sup> *Ibidem*.

Quanto mais percebo na natureza aqueles onipotentes impulsos artísticos e neles um poderoso anelo pela aparência, pela redenção através da aparência, tanto mais me sinto impelido à suposição metafísica de que o verdadeiramente existente é Uno-primordial, enquanto o eterno padecente e pleno de contradição necessita, para sua constante redenção, também da visão extasiante, da aparência prazerosa.<sup>246</sup> NT, 4, p. 39

Inicia-se, pois, já na primeira página, uma investigação cujo território da percepção é o ponto de partida de uma reflexão que procura pensar o mundo metafisicamente, porém de modo estético, sensível. Nietzsche pensa o todo de seu pensamento, sua filosofia, a partir da experiência de criação do artista, ou seja, a partir daquela aptidão desocultadora que ele reconheceu em filósofos e artistas. A imagem de um vórtice e ponto de viragem<sup>247</sup> (*Wirbel und Wendepunkt*), a qual Nietzsche recorre, no primeiro prefácio, ao descrever a natureza reorientadora e inversora do problema estético para as esperanças da cultura, coincide agora com a descrição da aptidão desocultadora, inversora da percepção, do estético.

Portanto, quando Nietzsche sugere que a natureza do problema estético tem a capacidade de realizar uma viragem valorativa de sentido tal como foi exposto anteriormente, – ao passo que a arte, vista como inessencial, se converte em essencial e, assim, tudo o mais é visto não apenas como essencial, mas como necessário – significa utilizar a percepção e a experiência sensível como a via preferencial pela qual o problema estético central é trilhado, pois na medida em que a percepção revela que o real é o oculto, ela tem uma óptica inversora de sentido e, conseqüentemente, dos valores vigentes na cultura. De tal forma, inversão de sentido metafísico é também, para nosso filósofo, inversão de valores vigentes, inversão do valor negativo que o modo sensível de apreensão do real adquiriu através da história do pensamento ocidental.

Tal como a intelecção, a percepção é efetivamente um tipo de compreensão, um tipo de evidência, cuja ordem e especificidades são, no entanto, inteiramente diversas daquelas do pensamento abstrato. Uma vez que a percepção é uma evidência imediatamente sensível, ou seja, alçada essencialmente pela experiência sensível, ela é

---

<sup>246</sup> *Je mehr ich nämlich in der Natur jene allgewaltigen Kunsttriebe und in ihnen eine inbrünstige Sehnsucht zum Schein, zum Erlöstwerden durch den Schein gewahr werde, um so mehr fühle ich mich zu der metaphysischen Annahme gedrängt, dass das Wahrhaft-Seiende und Ur-Eine, als das ewig Leidende und Widerspruchsvolle, zugleich die entzückende Vision, den lustvollen Schein, zu seiner steten Erlösung braucht...* GT, 4, eKWGB.

<sup>247</sup> GT (*Vorwort na Richard Wagner*), eKWGB.

via de acesso capaz de relacionar o homem ao mundo circundante de modo imediato: por seu corpo, sem necessidade de qualquer objeto mediador que se coloque entre ele e o mundo, em uma palavra, diretamente.

A percepção é aqui compreendida como o modo mais essencial como o ser humano é; sentir é o modo mais próprio do ser humano, seu *εθος* (*ethos*). Não devemos compreender *εθος* aqui como estilo de vida, ação que tradicionalmente está contraposta ao impulso e ao desejo, mas devemos recorrer ao sentido etimológico dessa palavra: *εθος* é o lugar de estada permanente do homem, do qual portanto, resulta todo costume, estilo de vida e ação, como permanentes. Todo hábito humano se inscreve, assim, sobre sua morada original. Para Nietzsche, a morada original do homem é seu corpo estético dotado de percepção. Por isso os gregos, com sua necessidade de arte, eram uma legião de cidadãos filósofos e artistas: tinham a percepção e a intuição como morada original. A vida artística e a vida filosófica eram cultivadas e fomentadas nos cidadãos atenienses, pois para aquela cultura a sensibilidade é um valor fundamental.

Que a experiência seja uma compreensão imediata do corpo não significa, porém, que esse é um conceito de fácil tradução. Como a experiência é um tipo de compreensão, cuja ordem e especificidades lhes são próprias, Nietzsche terá de transfigurar a experiência mediante imagens estéticas visíveis. Por isso, difere duas espécies da compreensão sensível imediata, a apolínea e a dionisiaca.

### **3.3.1 Impulsos artísticos e naturais apolíneo e dionisiaco: registros metafísicos de uma percepção imediata da natureza**

Parece paradoxal dizer que a percepção é o meio (*medium*) pelo qual o humano desfruta de uma compreensão imediata do real<sup>248</sup> (*Das Wirkliche*), no entanto, devemos entender essa afirmação nietzschiana no sentido anteriormente explicitado, segundo o qual a percepção é uma aptidão humana para o sensível. A percepção não é nada mais que um modo imediato de compreensão do real. A percepção é um tipo de compreensão da realidade, pois, pelo seu intermédio, o corpo humano está diretamente ligado ao mundo. Pelo fato de sentir, o indivíduo está também diretamente ligado à natureza, os poderes artísticos que ela possui manifestam-se no corpo humano. Os poderes artísticos

---

<sup>248</sup> DW, 1. Ibidem.

da natureza, Apolo e Dionísio são distintos modos de percepção. Suas distinções descrevem faces da composição da natureza que se revelam por meio da sensibilidade.

Aqueles dois estados fisiológicos divergentes, sonho e embriaguez, afigurados nos deuses gregos Apolo e Dionísio e compreendidos como a dupla origem da obra de arte trágica, são percepções fisiológicas do corpo, perpassam através da fisiologia humana poderes, instintos artísticos e da natureza. Os poderes artísticos da natureza, o real, desse modo, é sentido como impulso<sup>249</sup> (*Trieb*), como poder em nós. Se o real, o natural aparece como impulso, nesse sentido, a compreensão imediata do real significa ter um corpo que experiência, vive e compreende a natureza, pois que, enquanto é impelido ao sentimento, é também parte da natureza e do mundo. Assim, na medida em que sentimos, permanecemos conectado, de modo imediato, ao mundo natural.

É, portanto, a natureza que tem de um lado uma capacidade plástica que se refere ao impulso imediato do sonho e uma capacidade para a dissolução que se refere à experiência da embriaguez. Por isso, através da experiência do sonho, todo ser humano tem a habilidade nata do artista plástico e é capaz de experimentar, mesmo sem ser artística o poder plástico da natureza, pois imagina imagens e da vida a elas<sup>250</sup>.

Assim, se por um lado pela percepção temos uma compreensão imediata da capacidade figurativa e criativa da natureza: há uma infinita capacidade sensível em nós para a criação de múltiplas e inimagináveis imagens, a capacidade apolínea para a plástica responsável pela formação e distinção do individual do todo. Por outro, de modo sensível, também podemos compreender que contrariamente, e concomitantemente, a natureza é dotada de uma enorme potência contrária direcionada não à configuração, à individuação, mas à dissolução de tudo o que também na natureza é responsável por configurar.

A natureza, o real, é a junção entre o formal e o material, aquilo que em a filosofia grega nomeou *morphé* e *physis* (ver capítulo 2), Apolo e Dionísio. Assim, por meio da elucidação de experiências sensíveis coletivas de dissolução como a chegada da primavera, os ritos das festividades de São Guido, a beberagem narcótica<sup>251</sup>, a experiência estética musical na obra de arte trágica, Nietzsche quer evidenciar que temos, pela experiência da embriaguez do corpo, a compreensão sensível de um poder que ultrapassa a vida e a vontade do indivíduo, mas antes, pertence à natureza, à

---

<sup>249</sup> GT, 1, eKGBW.

<sup>250</sup> Ibidem.

<sup>251</sup> GT, 2, eKGBW.



totalidade de uma vontade, cujo ímpeto não nos pertence. Esse poder é denominado dionisíaco, isto é, um sentimento capaz de compreender o cosmos a partir de uma luta perpétua de forças, como dissolução da singularidade das criações da metade apolínea da natureza no todo indiferenciado e, ao mesmo tempo, sua reunificação e multiplicação em partes e seres individuados. O tempo é, a todo instante, mudança, como acreditou a grande referência grega de Nietzsche, Heráclito.

Os impulsos artísticos e naturais do sonho e da embriaguez são experimentados como duas partes distintas da realidade da existência (*Wirkliche das Daseins*), ou seja, da realidade empírica, do devir, da aparência que somos em relação à totalidade, ao Uno-primordial. Uma como realidade onírica (*Wirklichkeit der traume*), outra como realidade inebriante<sup>252</sup> (*rauschwolke Wirklichkeit*), ambas não são mais que modos distintos de aparecer a totalidade, o Uno-vivente, a unidade de todos os viventes, do ímpeto unívoco e indominável da natureza. Para Nietzsche, um indício de que sob essas realidades encontra-se ainda um substrato ontológico, que é um todo unificado profundo (*Hintergrunde*), é a percepção de que há na natureza um apetite primevo pela aparência<sup>253</sup>, isto é, um impulso apolíneo que quer manifestar-se em uma configuração, em um ser individuado que, por sua natureza mutável, como é tudo o que aparece, é efêmero, o finito. Dessa forma, Nietzsche mostra que é mediante o impulso pela aparência, isto é, por se fazer manifesto, configurado e pela existência, pela vida, por querer viver que percebemos uma necessidade, um desejo, um sentimento, uma vontade não nossa, mas da natureza em nós pela manifestação. É um encontro recíproco: porque também temo ímpeto de viver e existir sabemos que o todo da natureza deseja esta vida, deseja a vida individual como um caminho pelo qual pode se realizar como consciência. Tudo o que quer existir genuinamente deve ser liberado por nós, porque esse também é o nosso desejo fundamental. Todo desejo que se revela castrador é contrário à nossa própria natureza.

A percepção sobre o caráter aparente da realidade não só exprime a multiplicidade de percepções pelas quais a realidade (*Wirkliche*) aparece, mas justificaria o intenso anelo pela aparência que essa unidade primordial requisita. Por isso, a aparência torna-se aqui não só desejada, mas é sim a verdadeira e única meta de toda a natureza. Embora nada seja absolutamente representado em virtude dos interesses

---

<sup>252</sup> GT, 2, eKWGB.

<sup>253</sup> GT, 4. Ibidem.

de um indivíduo particular<sup>254</sup>, toda experiência humana, toda experiência interna de um indivíduo, não é nada senão a manifestação aparente que visa o desfrute daquela unidade fundamental que habita o fundo de toda vida, o *Ur-eine*. A existência e seu caráter aparente nada tem a temer diante da sabedoria pessimista, pois a existência é, ainda que efêmera, o meio de aparição de uma unidade eterna. A transitoriedade do devir não é contrária à eternidade do ser, mas ambos se dependem mutuamente, em recíproca necessidade.

Portanto, não existe em GT uma ontologia ou uma metafísica baseada em uma substância transcendente, mas talvez possamos afirmar agora que há uma estética que é ontologia da imanência ou, ao menos, uma tentativa nesse sentido. Por isso mesmo, também não haveria na obra uma metafísica tradicional, mas uma metafísica estética<sup>255</sup> (*aesthetischen Metaphysik*), quer dizer, uma metafísica em que o princípio ontológico, o Uno-primordial é “o fundo misterioso de nosso ser, do qual nós somos a aparência”<sup>256</sup>, ou seja, pode ser sentido como aparência manifesta, como uma percepção sensível.

Ao uno-primordial, o verdadeiramente existente, se contrapõe à realidade empírica, como o verdadeiramente não-existente, isto significa, não-ser, devir, “ininterrupto vir-a-ser, espaço e causalidade<sup>257</sup>”. Não há hierarquização de mundos, mas ambos se apresentam em uma relação de necessidade mútua. Tais impulsos de sonho e embriaguez, imediatamente sentidos no corpo, nos mantém em relação de reciprocidade com o propriamente real, isto é, a suposição metafísica do uno-primordial; bem como este último está necessariamente para a aparência, pois ela é o modo de sua condição deviniente. A realidade empírica, na qual vivemos e somos, é representação necessária por meio da qual o verdadeiramente existente e uno-primordial, enquanto eterno padecente e pleno de contradição, necessita. Ele necessita da aparência do mundo do devir, à cada instante, para sua constante redenção.

Contudo, se a eterna contradição habita o fundo de cada individualidade manifesta, necessitamos, por isso, de uma segunda redenção através da arte “pois só como *fenômeno estético* podem a existência e o mundo *justificar-se* eternamente”<sup>258</sup>. É pelo anelo da arte que a existência precível e efêmera do mundo do devir registra-se na temporalidade da eternidade, como é pelo devir e pelo aparecer um a um, pela

---

<sup>254</sup> GT, 5. Ibidem.

<sup>255</sup> Ibidem.

<sup>256</sup> GT, 4, Ibidem.

<sup>257</sup> Ibidem.

<sup>258</sup> Ibidem.

individuação, que o uno-primordial se exprime no registro temporal do eterno agora, na realidade empírica.

### **3.3.2 Harmonia entre Apolo e Dionísio no âmbito da cultura saudável**

O pensamento estampado nas obras de juventude de Nietzsche é um programa crítico da cultura moderna, construído sob uma ótica estético-artística. Dessa maneira, para o filósofo, o futuro da cultura alemã dependeria de uma virada valorativa: a cultura moderna, operada a partir de pressupostos metafísicos que valorizam a racionalidade exacerbada, deve se voltar à atividade baseada no pressuposto do conhecimento que a cultura moderna despreza, o sensível. Por isso, a arte deve ser a tarefa mais importante. Junto ao seu modo de pensar, fundado na sensibilidade, ela deve servir como novo critério para a avaliação da existência do povo, como o valor mais alto da cultura.

A arte deve ser a manifestação sensível das concepções metafísicas que edificam o horizonte de uma cultura, o símbolo sensível dos valores que nortearão o plano de sua direção. O equilíbrio entre os dois instintos artísticos da natureza, Apolo e Dionísio, na manifestação artística popular grega, demonstra um tipo de concepção metafísica, compartilhada pelo povo, para a qual o caráter finito da vida humana é seu fundamento: o paradoxo entre um princípio formal e outro informal, a configuração e a dissolução é uma necessidade, pois quem compreende a finitude como uma verdade da existência também pode compreender a arte como um meio necessário através do qual a natureza infinita pode contemplar-se como ser, por isso, como a tarefa dos seres finitos e contingentes. A vida e a arte só se justificam pois brotam da luta primordial entre forças aparentemente contrárias da natureza, mas igualmente necessárias à configuração da consciência, ou seja, do humano, de sua sabedoria, como forma consciente da natureza.

Por outro lado, quando as manifestações artísticas da cultura não se pautam na pura necessidade artística, isto é, na reciprocidade da transfiguração apolínea do substrato natural dionisíaco, na necessidade vital de dar forma ao informe, de manifestar a indeterminação, fazer visível, tornar consciente a natureza em sua indeterminação, há desequilíbrio. O desequilíbrio entre os impulsos de formação e dissolução na arte, compreendida como manifestação sensível do fundamento metafísico do povo, equivale à negação na vida. Negação do que a ótica artística compreende, em clarividência, como condição humana, a finitude. O desprezo de Eurípedes por tudo aquilo que na tragédia é

inconsciente significa um desprezo por tudo o que na vida é inconsciente, portanto, um desprezo pela própria vida que é, segundo a cosmovisão grega, em princípio, natureza uma, indivisível, não consciente.

Apolo e Dionísio são traduções artísticas, míticas, das concepções metafísicas dos gregos, são a vigência de dois impulsos que o povo grego efetivamente sentiu como fundamento da existência. Os dois seres, distintos em suas características e objetivos aparecem justapostos no drama trágico, não só através da temática do *epos* trágico, mas sobretudo no esforço cênico, isto é, na junção dos recursos estéticos que visam o estímulo das forças plásticas a fim de possibilitar a experiência dionisíaca. O dionisíaco é a experiência desveladora do fundo ontológico e metafísico da vida humana, da unidade primordial entre todos os viventes. A experiência artística da dissolução dionisíaca trágica desoculta a condição humana de ser que é provisório e que, ao mesmo tempo, tem consciência e participa da totalidade inconsciente. É o que Nietzsche tenta demonstrar ao recorrer à imagem metafísica devedora do romantismo alemão, o Uno-primordial: é o que o grego, durante o rito trágico, efetivamente vivia, a consciência de que há uma unidade na totalidade, pois a totalidade da vida não é mais que a soma dos particulares viventes. O êxito da cultura grega da era trágica se deve a criação de uma cultura que compreendeu a necessidade da arte como único meio de compreensão sensível da metafísica da finitude. Compreendeu a necessidade da junção artística dos princípios naturais, Apolo e Dionísio, reflexos de uma só vida composta pelos particulares. A cultura trágica compreendeu a necessidade da natureza e de todas as individuações que dela emanam como forma de sua autoconsciência: indivíduo e natureza, indivíduo e coletividade, partes de uma só existência.

Quer dizer que esses princípios estéticos, naturais, sensíveis e visíveis no teatro trágico (de um lado uma representação hiperplástica intensificada, de outro, pela música, uma representatividade no próprio mundo não físico ou metafísico) são a base metafísica da visão de mundo dos gregos. Se toda cultura tem um solo metafísico, significados valiosos que a direcionam, Apolo e Dionísio, seus princípios estéticos, simbolizam princípios da psicologia coletiva, do modo de compreensão do mundo.

As festividades trágicas na sociedade grega também revelam como os impulsos do povo, e seu desaguar nas suas manifestações artísticas e culturais, não se distinguem. Como cultura e natureza são duas manifestações de uma só vida, uma só totalidade não

distinta, Nietzsche percebe que o lado apolíneo, a plástica, a capacidade para a criação, a tradução e significação ganha quando é intensificado pelos desejos do elemento dionisíaco. Pois Dionísio é a representação imediata do mundo em um sentimento de êxtase, é a vontade irrefreável, infinita e, por isso exige a multiplicação da força e imaginação de Apolo. A dissolução dionisíaca joga com a capacidade plástica apolínea: Dionísio exige-lhe que a sua imaginação seja desdobrada e multiplicada na tentativa de abarcar o que o êxtase revela não por meio de imagens, mas por um sentimento a flor da pele. Ao pensar o papel do teatro trágico para a civilização grega, a cerimônia artística e religiosa trágica como centro da vida pública dos gregos, Nietzsche percebe que a cultura contemporânea se fortaleceria se comandada e intensificada por uma concepção trágica. Se os valores da vida moderna negam a condição humana, a tragédia transforma esta condição em recurso para construção de suas forças simbólicas. Nietzsche propõe, por isso, olhar a atualidade a partir de uma metafísica distinta, uma ótica reversa, a metafísica trágica, a metafísica de artistas.

A metafísica da finitude, a recíproca necessidade artística entre princípios naturais que compõem igualmente a natureza, a tragédia da vida humana não se manifestaria na consciência humana sem o poder da música, da melodia e da harmonia. A música é o princípio da tragédia. Nietzsche considera a parte musical, a metade não figurativa na tragédia, como seu fundamento primordial, pois ela é a vigência do dionisíaco. Por isso, fundamentalmente a tragédia era o coro<sup>259</sup>. A plástica apolínea irrompe após o chamado de uma necessidade primeva do impulso dionisíaco, ou seja, do impulso da natureza que não pode se tornar manifesta, ou seja, não pode aparecer, não pode ser consciente de si própria. A fim de que a natureza tenha consciência sobre si mesma, o impulso dionisíaco universal clama por meios estéticos que possam o representar. Mas dentre os meios para a representação dos impulsos naturais, a música é, segundo a apropriação de Nietzsche da linguagem escolástica, *universalia in re*<sup>260</sup> [universais na coisa].

Ela não é uma manifestação plástica, pois ela não singulariza a intuição através de meios físicos, meios representativos, como as artes figurativas. Pelo contrário, o som tem o caráter de linguagem universal. A música é capaz de multiplicar em nós “os

---

<sup>259</sup> GT, 16, eKWGB.

<sup>260</sup> Ibidem.

movimentos da vontade que constituem o âmago de um acontecimento<sup>261</sup>”. A expressão musical não imagética, mas sonora, é capaz de relacionar a percepção intuitiva e a composição musical, pois ambas são expressões, ainda que diversas, da essência do mundo, do coração das coisas. O que o compositor enuncia e descobre através da composição melódica, da analogia entre a representação intuitiva e a linguagem da composição musical, é que a relação entre ambas só é possível de ser traduzida na linguagem musical, porque ambas são expressões de um só mundo. A música é repleta de expressão quando correlaciona conhecimento imediato da essência do mundo e composição musical.

a música, em contrapartida, proporciona o núcleo mais íntimo, que precede toda configuração, ou seja, o coração das coisas. Pode-se expressar muito bem essa relação na linguagem dos escolásticos, ao se dizer: os conceitos são os *universalia post rem* [universais posteriores à coisa], a música porém dá os *universalia ante rem* [universais antes da coisa] e a realidade dá os *universalia in re* [universais na coisa]. – Todavia, que seja possível em geral uma relação entre uma composição musical e uma representação intuitiva, isto se baseia, como foi dito, no fato de ambas serem expressões, só que totalmente diversas, da mesma essência interna do mundo.<sup>262</sup> NT, p. 100

A arte trágica se fundamenta na relação entre a linguagem universal musical e a intuição sensível, relação capaz de multiplicar em nós, por meio da linguagem musical universal, a essência trágica do mundo, revelando que a relação entre expressões distintas é possível pois ambas são distintas expressões de um só mundo.

Nesse sentido, a arte, a ótica do artista, cujo fundamento é trágico, possui o poder da reorientação, viragem, conversão cultural. No confronto entre a episteme moderna – herdeira da tradição socrático platônica, que pautou o desenvolvimento o pensamento ocidental, desde os gregos, que pensa a partir da cisão metafísica entre mundo sensível e mundo inteligível e, como consequência, gera a hierarquia entre tipos de acesso ao mundo, – e a concepção trágica – para a qual só existe a relação recíproca e não excludente entre distintos modos de aparição de um só mundo – a possibilidade

---

<sup>261</sup> Ibidem.

<sup>262</sup> *die Musik dobradiças den aller Gestaltung vorhergängigen Kern, oder das Herz der Dinge giebt. Dies Verhältniss liesse sich recht gut in der Sprache der Scholastiker ausdrücken, indem man sagte: die Begriffe sind die universalia post rem, die Musik aber giebt die universalia ante rem, und die Wirklichkeit die universalia in re. —Dass aber überhaupt eine Beziehung zwischen einer Composition und einer anschaulichen Darstellung möglich ist, beruht, wie gesagt, darauf, dass beide nur ganz verschiedene Ausdrücke desselben innern Wesens der Welt sind.* GT, 16, eKGWB

de pensar a superação da cultura vigente, a possibilidade de uma reorientação radical, deve partir de uma experiência capaz de fazer ruir a cultura a partir de suas raízes metafísicas, ou seja, a experiência estética musical.

A filosofia movimentava o sentido da cultura quanto se debruça sobre o assunto estético. Para Nietzsche, a ciência estética<sup>263</sup> (*ästhetische Wissenschaft*), se move através da certeza imediata da percepção, ou seja, ela toma as experiências oriundas da percepção, como a arte, como guia, como chamariz para a reflexão sobre o próprio papel da filosofia. Nietzsche encara a percepção, a experiência estética então negada pelo pensamento ocidental como consciência valiosa, embora de valor distinto daqueles pressupostos pela ciência moderna, como o ponto de partida para a autorreflexão, para autocrítica da cultura moderna sobre seus valores norteadores. O que é negado em face dos valores mais apreciados da cultura moderna, deve ser colocado no como novo princípio para o juízo valorativo. Tomando a arte como critério de avaliação da cultura, colocando o seu modo de operação e a sua ótica como um valor inestimável, a cultura pode refletir de um modo corrosivo sobre os valores ela toma como mais importantes. Ou seja, a partir de uma ótica de artistas, a cultura pode refletir sobre a ciência. Para que a cultura possa refletir sobre os seus valores, suas tarefas ela deve compreender suas manifestações mais valorizadas por meio de uma ótica que se fundamenta em critérios valorativos avessos aos seus.

### **3.3.4 A relação entre artes figurativas e artes não figurativas como centro de um problema cultural**

Por haver tal afinidade entre arte e cultura, Nietzsche encara o problema estético<sup>264</sup>, “o problema primordial da tragédia<sup>265</sup>”, aquele problema que guarda “a mais profunda revelação do gênio helênico”, o problema nevrálgico situado no meio<sup>266</sup> (*in der Mitte*) de seu livro, isto é, um problema sobre a relação entre artes figurativas e artes não figurativas, também como centro de esperanças<sup>267</sup> da cultura alemã. Mediante a

---

<sup>263</sup> GT, 1. *ibidem*.

<sup>264</sup> *Ibidem*.

<sup>265</sup> GT, 16, eKGWB.

<sup>266</sup> GT (*Versuch einer Selbstkritik*), 1, *ibidem*.

<sup>267</sup> *Ibidem*, (*Vorwort an Richard Wagner*).



reflexão sobre o estético a cultura pode vislumbrar uma verdadeira virada simbolizada por Nietzsche na imagem de “vórtice ou ponto de viragem<sup>268</sup>”.

A experiência artística do povo é um princípio significador da vida e tem, por isso, uma relação de recíproca necessidade com todo o modo de organização de sua cultura e a superação do pessimismo. Por isso, para que o alemão possa reconhecer que é à centralidade da arte que se deve qualquer possibilidade de desenvolvimento da cultura, ele não só tem de conhecer logicamente o que a contraposição com a arte (que, como vimos em 1.1, é ética também) coloca em jogo, mas intuir (sentir) uma verdade não habitual para si, um saber que era absolutamente intrínseco à cultura helênica: a compreensão mais elevada da cultura, seu pensamento fundamental, é determinado pela *sabedoria pessimista* que compete à verdade da natureza, a verdade dionisíaca: a sabedoria sobre o caráter aparente e finito da realidade. Entre os gregos, essa sabedoria que Nietzsche, como vimos, expressa nos primeiros parágrafos de GT, através da lenda de Sileno, é sensível (capítulo 1). Por ser uma sabedoria sensível e não lógica, a experiência musical trágica vivenciada pelos gregos como parte da sua vida pública se encarrega de ser a comunicação da verdade que compõe a vida de todos da comunidade: a verdade trágica de que a vida é apenas uma e que a despeito do horror dessa verdade pode ser vivida artisticamente – pela força plástica que a tragédia também demonstra, ao passo que configura essa experiência do horror em uma experiência de prazer artístico – . Isto significa, desde que cada ser humano finito compreenda a sua própria vida como manifestação de uma única vida, um único ímpeto que anela permanentemente pela existência que excede o indivíduo.

A arte musical trágica é o consolo metafísico para a determinação a finitude, pois somente a experiência musical é capaz de representar o mundo, o uno-primordial metafisicamente: pois ela é a tradução sonora do sentimento de dissolução da embriaguez. As artes figurativas, diferentemente, representam o mundo através de manifestações figurativas, formais e, portanto, não metafisicamente. O metafísico para Nietzsche não é representação, mas é sempre a intuição, a sensibilidade. A experiência musical é representação do mundo através de puro sentimento, pura comoção. Diferente da palavra, da imagem, a musical é simplesmente sentimento musical. O sentimento musical é o exemplo sentimental da constituição metafísica da natureza, ele é, portanto,

---

<sup>268</sup> Ibidem.

capaz de uma compreensão do sentido imaterial das coisas, sem referência ao mundo fenomenal. Apenas o sentimento do êxtase e da dissolução musical dá ao homem uma amostra da constituição primordial das coisas, das formas pré-fenomênicas, da unidade natural de tudo o que existe, da totalidade da natureza, o uno-vivente<sup>269</sup>.

### 3.4 O significado cultural da arte

A arte propriamente dita é poder criar imagens, seja esse criar primário ou criar secundário. Sobre essa propriedade - que é universalmente humana- repousa o *significado cultural* da arte. O artista como aquele que constringe à arte por meios artísticos não pode ser ao mesmo tempo o órgão catalisador da atividade artística<sup>270</sup>.  
VD, 2, p. 22

Através da palavra, som, cor etc., a arte manifesta-se para o humano. Estes são, entretanto, os meios materiais pelos quais a arte como poder de criar universalmente humano torna-se visível para ser comunicada aos indivíduos. Os meios artísticos pelos quais a arte torna-se visível diferenciam-se da arte propriamente dita, pois são os caminhos pelos quais a propriedade humana de poder-criar, torna-se experiência comum. No escrito preliminar a GT, *A Visão Dionisiaca do Mundo*, *Die Dionysische Weltanschauung*, a arte é descrita como uma “propriedade humana universal de poder criar imagens<sup>271</sup>”.

A comunicação objetiva da arte é então possível pelo fato de que todo humano pode criar imagens, ou seja, todos possuímos certa propriedade que não se liga meramente a uma faculdade intelectual, mas é um dado sensível: a capacidade plástica e configuradora (como evidenciado no capítulo 2), um poder de representar imagens que o grego representava através da imagem de um deus que lança a luz solar sobre todos, o deus da visibilidade, Apolo.

Mediante meios materiais, meios artísticos, recursos plásticos, o poeta comunica sua própria experiência, isto é, com o êxito de sua obra, o artista transmite ao espectador

---

<sup>269</sup> GT, 16, ibidem.

<sup>270</sup> *die eigentliche Kunst ist das Erschaffenkönnen von Bildern, gleichgültig ob dies das Vor-schaffen oder Nach-schaffen ist. Auf dieser Eigenschaft — einer allgemein menschlichen — beruht die Kulturbedeutung der Kunst. Der Künstler — als der durch Kunstmittel zur Kunst nöthigende — kann nicht zugleich das aufsaugende Organ der Kunstbethätigung sein.* DW, 2, ibidem.

<sup>271</sup> Ibidem.

sua vida, sua experiência humana de ser, ele comunica o seu modo de representar o mundo sensivelmente. Os recursos artísticos plásticos comunicam ao espectador a capacidade, o poder de criação de imagens, em última instância, o sentimento do artista. O espectador, por seu turno, crê na narrativa do poeta, como se fosse a sua própria vida, suas próprias representações sensíveis, pois possui arte, ou seja, possui a mesma propriedade universalmente humana de poder criar imagens que é então impulsionada pelos meios artísticos físicos que o artista lhe direcionou: essa capacidade não é nada mais que poder sentir, é uma abertura de consciência a partir da sensibilidade.

Assim, o que é poderia ser considerado subjetivo assume um caráter objetivo, na medida em o sentimento, a capacidade de sentir, comunica a conexão entre os indivíduos em torno de uma experiência artística comum, a experiência humana de sentir. Como poder criar imagens se estende ao humano de maneira universal, logo é uma propriedade da natureza humana. A capacidade para a criação, o sentimento, não é nada mais do que a presença daqueles instintos artísticos e naturais, apolíneo e dionisíaco na fisiologia humana.

Por essa demonstração de como Nietzsche pensa a arte, como capacidade universal da natureza humana, podemos notar que o texto que antecede GT já pensa a arte junto a uma exigência de necessidade: ela é poder intrínseco à natureza humana universal. Criar não é, pois, um acontecimento contingencial da existência humana, mas, acima de tudo, a atividade artística habita o *roll* dos fatos necessários, daquilo que não pode ser senão do modo como é. Ainda que, paradoxalmente, o mundo e tudo aquilo que nele é ser é, para o filósofo, dotado de duplicidade e multiplicidade, na medida em que o mundo está para a aparência como um dos modos de sua aparição; há também outro dado, anterior à aparência que não pode ser representado, senão como sendo, é o próprio não-ser, é o que os gregos compreenderam pela representação do deus bárbaro, o deus despedaçado, desfigurado, Dionísio.

A tragédia grega torna evidente, a partir de suas duas metades artísticas, música e plástica, que sentir é ao mesmo tempo experiência de dissolução, o indivíduo funde-se ao universo em uma experiência de já não haver mais o indivíduo, de pertencimento ao todo. A música, como universais antes da coisa<sup>272</sup> [*universalia ante rem*], é um tipo de representação distinta da plástica, pois é uma linguagem universal, ou seja, ela comunica, sem intermédio material, o dado universal da sensibilidade. O que a música

---

<sup>272</sup> GT, 16, eKGWB.

nos provoca não é, como a representação conceitual ou imagética, uma representação, mediada pela materialidade da palavra ou da imagem, da representação de outrem, mas melodia e a harmonia são a representação sonora e direta do núcleo das coisas, ou seja, do dado anterior à aparência, a essência do mundo<sup>273</sup>. Por outro lado, no entanto acompanhada de tudo o que na tragédia é Apolo, de tudo o que é plástica da natureza e configura suas individualizações, seus particulares, em representações imagéticas que mediam, através da representação material (cor, luz, sombra, gesto), um dado sensível.

Mas qual o significado cultural da arte? Qual o significado do sentimento e do prazer para a cultura? O sentimento e não o conceito concede significado à cultura.

Por ser uma propriedade necessária da natureza humana, não é a arte que deve se incumbir da tarefa de realizar fins culturais e sociais. Todavia, como não é um meio para algo, mas uma propriedade humana, ela concede à cultura a significação, o sentido e, portanto, a direção. O papel desta última é reconhecer o *fatum*<sup>274</sup> desse poder universal humano e tratar de cumprir suas metas, a fim de afirmar e propagar essa propriedade humana. A cultura caminha ao lado da natureza, do impulso, do sentimento.

A profunda afinidade entre natureza e cultura é foco também de outros escritos do jovem Nietzsche. Essas duas instâncias nunca são tratadas isoladamente ou mesmo como instâncias antitéticas, mas como necessariamente pertencentes. Cultura e natureza são dois aspectos da existência que devem trabalhar conjuntamente, pois que, a natureza mostra à cultura sua finalidade que não é mais que permitir que “as intenções maiores e mais maravilhosas<sup>275</sup>” da natureza artista se realizem. É o que confirma a seguinte passagem da *Terceira Extemporânea*,

E o estado de espírito que é preciso implantar e cultivar [por meio de uma cultura apropriada] num jovem é que ele se compreenda a si mesmo sobretudo como uma obra carente de natureza, mas ao mesmo tempo como o testemunho das intenções maiores e mais maravilhosas desta artista: ela malogrou, dever-se-ia dizer; mas quero honrar sua grande intenção colocando-me a seu serviço, a fim de que mais uma vez ela tenha sucesso.<sup>276</sup> SE, 6, p. 64

<sup>273</sup> GT, 16, eKGWB.

<sup>274</sup> NABAIS, N. *Metafísica do Trágico*, p. 119.

<sup>275</sup> SE, 5, eKGWB.

<sup>276</sup> *Und gerade diese Gesinnung sollte in einem jungen Menschen gepflanzt und angebaut werden, dass er sich selbst gleichsam als ein misslungenes Werk der Natur versteht, aber zugleich als ein Zeugnis der grössten und wunderbarsten Absichten dieser Künstlerin; es gerieth ihr schlecht, soll er sich sagen, aber ich will ihre grosse Absicht dadurch ehren, dass ich ihr zu Diensten bin, damit es ihr einmal besser gelinge* UB-III, 6, eKGWB.

A esse sentido converge o modo como em DW a cultura é o “órgão catalisador”<sup>277</sup> (*aufsaugende Organ*) da arte. Ora, se a arte é a propriedade universalmente humana para a criação, é sentimento não esvaziado (ou seja, na medida em que sentir é dissolução, mas também capacidade de dar forma), toda expressão artística é o caminho, o meio, pelo qual a atividade, propriedade universalmente humana de poder criar, torna-se manifesta de maneira visível. A experiência artística é o meio de manifestação do sentimento universal.

Nesse sentido, a atividade artística surge como expressão direta da natureza ou imitação de um processo inerente à própria natureza. Onde houver profusão do poder da natureza que é a arte, deve-se compreender como junção necessária entre um princípio dionisíaco voltado à dissolução e um princípio apolíneo para a configuração. A função da cultura será absorver (*aufsaugen*) a natureza artística produtora, isto é, incentivar e estimular a atividade artística, como expressão do poder criativo artístico da própria natureza, da qual pertence a humanidade. Por isso Apolo é o representante da cultura e Dionísio da natureza. O poder da natureza, cujos caminhos artísticos se manifestam mediante o corpo do artista humano por via dupla (de dissolução e configuração), é a ele vital.

### 3.4.1 O papel vital do visível para a cultura helênica

Porque arte e cultura são instâncias indissociáveis, dependentes e necessárias, entender o significado da arte no âmbito de uma cultura como a grega permite que, mediante contraste, Nietzsche possa criticar a cultura moderna e o significado da arte para ela. Para isso, a cultura grega é o exemplo de sociedade que fixou seu edifício sobre a propriedade humana de poder criar imagens (*Erschaffenkönnen von Bildern*) (ver o subcapítulo anterior), quer dizer, foi uma cultura apolínea.

A propriedade sensível imagética era extremamente desenvolvida, pois que a cultura grega estava vigorosamente voltada ao seu desenvolvimento nos cidadãos. Há

---

<sup>277</sup> DW, 2, eKGWB.

várias passagens em GT, nas quais o homem helênico é descrito pelo arquétipo de um ser profundamente desenvolvido do sentido da visão.

uma incrivelmente precisa e segura capacidade plástica, unida a uma luminosa e sincera paixão pela cor... seus sonhos possuíam uma causalidade lógica de linhas e de contorno, de cores e de grupos, uma sequência de cenas semelhantes a seus melhores baixos-relevos, cuja perfeição nos autorizaria certamente, se tal comparação fosse permitida, a caracterizar os gregos sonhadores como Homeros e Homero como um grego sonhador<sup>278</sup> NT, 2, p. 33

Contudo, o papel da visão na cultura apolínea está atrelado a uma exigência de teor ético. Corriam paralelamente, observa Nietzsche, a exigência da bela aparência e a exigência da medida<sup>279</sup>. O motivo de tal convergência ocorre devido outra associação: a do conhecimento e a medida. Os gregos teriam percebido que o conhecimento se estende tão somente quando se é possível determinar os limites do cognoscível. Conhecer é, assim, visualizar limites, por isso a determinação, o conhecimento da medida, se refere à capacidade de visualização de seus próprios limites.

A medida, colocada como exigência, só é possível onde o limite é cognoscível. Para que se possa observar os próprios limites é preciso conhecê-los<sup>280</sup>. VD, 2, p. 22

Tal é a sabedoria que expressa a máxima “conhece-te a ti mesmo”, ou seja: visualiza seus próprios limites pois é só através deles que poderá se conhecer, pois conhecimento de si é precisão sobre seus limites, é medida.

Os gregos criaram seu glorioso mundo olímpico, porque necessitaram de visualizar a si próprios para permanecerem conscientes de seus limites. Seus deuses eram uma projeção visível deles mesmos, a partir da qual eles delimitaram a sua própria essência. A beleza desse mundo radiante era o elemento limitador pelo qual os gregos

---

<sup>278</sup> *bei der unglaublich bestimmten und sicheren plastischen Befähigung ihres Auges, sammt ihrer hellen und aufrichtigen Farbenlust, wird man sich nicht entbrechen können, zur Beschämung aller Spätergeborenen, auch für ihre Träume eine logische Causalität der Linien und Umrisse, Farben und Gruppen, eine ihren besten Reliefs ähnelnde Folge der Scenen vorauszusetzen, deren Vollkommenheit uns, wenn eine Vergleichung möglich wäre, gewiss berechtigten würde, die träumenden Griechen als Homere und Homer als einen träumenden Griechen zu bezeichnen: in einem tieferen Sinne als wenn der moderne Mensch sich hinsichtlich seines Traumes mit Shakespeare zu vergleichen wagt.* GT, 2, eKBWG.

<sup>279</sup> GT, 4, ibidem.

<sup>280</sup> *Das Maß als Forderung hingestellt ist nur dann möglich, wo das Maß, die Grenze als erkennbar gilt. Um seine Grenzen einhalten zu können, muß man sie kennen...* DW, 2, eKGWB.

permaneceram conscientes de si próprios. Como observa Nietzsche, através de um espelho de bela aparência os gregos viam-se refletidos em uma imagem similitudinosa de si próprios<sup>281</sup>. Seguindo o fio da pergunta que guia esse trabalho, o que significava uma cultura que tem a propriedade sensível formal em sua base de modo necessário? Ou para que e de onde, o apolíneo? Ao perguntar-se sobre a necessidade da arte entre os gregos, Nietzsche questiona também as metas de uma cultura voltada à aparência. A prodigiosa necessidade de beleza é um indicativo da perspicácia de uma cultura voltada ao visível. De onde brota a necessidade de beleza, glorificação, exaltação da vida? O que transborda os limites de toda essa necessidade pela alto-visibilidade?

Voltamos na afirmação de Nietzsche, segundo a qual a arte é a *atividade suprema, tarefa propriamente metafísica desta vida*<sup>282</sup>. Ela tem como estrato mais profundo (*Hintergrund*) o problema estético da necessidade da arte entre os gregos, problema reelaborado nesses termos apenas no segundo prefácio de GT. Filosoficamente, quando se questiona o mais próprio e essencial modo de ser de um ente, pergunta-se por sua necessidade metafísica, não há outra maneira de fazê-lo, pois ao questionarmos filosoficamente, questionamos *in abstracto*, ou seja, metafisicamente. Como foi desenvolvido no primeiro capítulo desse trabalho, é sim precisamente o mais necessário e essencial, quer dizer, a necessidade metafísica de ser do grego, ou o mais próprio e essencial modo de ser da atividade artística, que Nietzsche interpelou como um enigma até afirmá-la como a atividade propriamente metafísica. No entanto, pensar uma metafísica da arte, melhor, uma Metafísica do Artista (*Artisten Metaphysik*), lhe exige mais que a inteligência lógica que supre a metafísica tradicional, pois o problema estético abre lugar “à certeza imediata da intuição” (*Anschauung*<sup>283</sup>). É a natureza do objeto artístico que requisita a intuição como exigência.

A ciência estética (*ästhetische Wissenschaft*) para Nietzsche, ao trilhar o caminho da arte como necessidade metafísica, se fundamenta na experiência intuitiva do artista, pois as necessidades dessa atividade requerem a vigência da experiência da criação do artista. Como exemplo de tal movimento, vemos na abertura de GT a enigmática descrição dos impulsos (*Triebe*) artísticos e naturais do sonho e da

---

<sup>281</sup> GT, 2, *ibidem*.

<sup>282</sup> GT (*Vorwort na Richard Wagner*).

<sup>283</sup> *Wir werden viel für die ästhetische Wissenschaft gewonnen haben, wenn wir nicht nur zur logischen Einsicht, sondern zur unmittelbaren Sicherheit der Anschauung gekommen sind* GT, 1, eKGWB.



embriaguez. Afigurados nos deuses do mundo dos gregos, a figura de Apolo e Dionísio é convocada por Nietzsche como metáforas vivas da experiência da criação, cuja fonte são impulsos fisiológicos, ou seja, impulsos imediatamente sentidos através do corpo humano dotado de uma universal propriedade para a criação. O grego apolíneo velou, “por meio do influxo apolíneo do sonho<sup>284</sup>” (*durch apollinische Traumein wirkung*), uma verdade com a qual não poderiam lidar. Esta verdade, só pode ser um conhecimento que transborda os limites do visível.

Segundo Nietzsche, a imagem visível de si mesmos serviu-lhes como um filtro mágico<sup>285</sup> em seus corpos (*Zaubertrankim Leibe*), um filtro curativo para dor diante da a sabedoria pessimista. Através de um filtro de beleza os gregos puderam justificar e viver uma opulenta e triunfante (*einüppiges, jatriumphirendes Dasein*) existência “onde tudo o que se faz presente é divinizado, não importando que seja bom ou mau<sup>286</sup>”, desde que feito visível, belo e, portanto, cognoscível. De tal modo, o cognoscível se relaciona diretamente com o sensível, com o estético. O sentido da visão é sinal de saúde, mas ele tem uma caracterização dúbia: saúde é não ver tudo, ver através de um véu, ver até um certo limite, ver o dionisíaco sob a ótica do apolíneo.

O grego não se deixou abater pela percepção da finitude, pois se compreendia como manifestação do absurdo da natureza e, como é uma parte individuada daquele todo, ele é desejo da natureza de ser enquanto se manifesta no corpo de cada indivíduo. Este é o desejo redentor de sua contradição primordial: a dor só é sanada mediante a sua transfiguração em seres individuados, por meio de um corpo que vê, sente, ama, chora. A passagem seguinte da *Terceira Extemporânea* revela como a criação cultural do gênio, neste texto representado pela imagem do artista, filósofo ou santo, se torna possível quando a cultura compreende que o gênio irrompe do desejo de transfiguração que pertence, antes de tudo, à natureza. No âmbito da cultura, os indivíduos devem compreender sua existência conforme os fins de uma instância superior: sua finalidade é a redenção da natureza. De tal modo, a existência finita não é um absurdo, uma vez que somos a expressão finita da infinidade da natureza da qual brota toda vida.

---

<sup>284</sup> GT,1, eKGWB.

<sup>285</sup> GT, 3, eKGWB.

<sup>286</sup> Ibidem.

A natureza se manifesta a cada vez em cada homem finito; o infinito, o universal, se manifesta como aparência nos seres finitos e particulares. O afloramento do gênio dos homens mais elevados corresponde à transfiguração da natureza que é responsabilidade da cultura.

Na cultura helênica, é a presença do elemento apolíneo, da arte, que permite a conversão da sabedoria do companheiro de Dionísio Sileno, segundo a qual o mais preferível para o homem é morrer, no exato oposto: a vida é o mais desejável. A vida é o mais desejável na medida em que ela pode ser transfiguração, ou seja, ela é a manifestação vigente da inexorabilidade da natureza. Só a arte pode transfigurar, ou seja, dar significado, dar forma ao que é intangível. A vida se torna desejável por meio da arte. A arte é o modo pelo qual o não-ser se manifesta, é a vigência do devir. Por isto, para Nietzsche, na arte o grego encontra a máxima possibilidade da transfiguração. Na medida em que a existência é reflexo da verdade pessimista da natureza, a arte surge como um segundo reflexo, aparência da aparência<sup>287</sup>, transfiguração do horror.

Tão certamente quanto as duas metades da vida, a desperta e a sonhadora, a primeira se nos afirma incomparavelmente mais preferível, mais importante, mais digna de ser vivida, sim, a única vivida, do mesmo modo, por mais que pareça um paradoxo, eu gostaria de sustentar em relação àquele fundo misterioso do nosso ser, do qual nós somos a aparência, precisamente a valoração oposta no tocante ao sonho...Se portanto nos abstrairmos por um instante da nossa própria “realidade”, se concebermos a nossa existência empírica, do mesmo modo que a do mundo em geral, como uma representação do Uno-primordial a cada momento, neste caso o sonho deve agora valer para nós como a aparência da aparência; por conseguinte, como uma satisfação mais elevada do apetite primeiro pela aparência<sup>288</sup> NT, 4, p. 39

Por fim, a arte é mais preferível que a vida, pois é o único meio pelo qual a vida, a única vida, pode ser vivida sem dor. De fato, para o jovem Nietzsche, ter existência sem a compreensão do valor da arte é como estar morto em vida.

---

<sup>287</sup> GT, 4, eKGWB.

<sup>288</sup> *So gewiss von den beiden Hälften des Lebens, der wachen und der träumenden Hälfte, uns die erstere als die ungleich bevorzugtere, wichtigere, würdigere, lebenswertere, ja allein gelebte dünkt: so möchte ich doch, bei allem Anscheine einer Paradoxie, für jenen geheimnisvollen Grund unseres Wesens, dessen Erscheinung wir sind, gerade die entgegengesetzte Werthschätzung des Traumes behaupten. Sehen wir also einmal von unsrer eignen „Realität“ für einen Augenblick ab, fassen wir unser empirisches Dasein, wie das der Welt überhaupt, als eine in jedem Moment erzeugte Vorstellung des Ur-Einen, so muss uns jetzt der Traum als der Schein des Scheins, somit als eine noch höhere Befriedigung der Urbegierde nach dem Schein hin gelten.* GT, 4, eKGWB.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Durante muito tempo tive a impressão de que as obras de Nietzsche fossem um labirinto infinito. Talvez porque eu adentrava em um território totalmente novo, suscetível a todo estímulo, sem qualquer munição. Conhecer uma filosofia nova se assemelha a estudar uma língua autóctone: a sonoridade é curiosa e instigante, mas absolutamente enigmática, não existem muletas para se escorar. Depois de algum tempo percorrendo pelas veredas de alguns de seus escritos tive a impressão eram semelhantes àquelas que já havia passado. Comecei a questionar a infinidade do labirinto: se eu retornava a lugares muito semelhantes, não seriam realmente infinitas, e talvez eu pudesse encontrar uma chave, um segredo para a abertura das portas da filosofia nietzschiana. Por um instante, eu acreditei ter descoberto uma fórmula. Assim deveria ser para os fins de uma dissertação. Todavia, por mais que me pareça adequado trabalhar a partir de uma chave, é preciso lembrar que a obra de um autor é sempre infinita, inesgotável, porque ela é muito mais do que um eu, um ego, uma consciência.

A objetividade da obra nietzschiana é a fração da infinidade da vida de um indivíduo que sentiu, escreveu e ousou sintetizar, pelo pensamento conceitual, a multiplicidade de sua vida subjetiva, inconsciente. O que o autor manifesta, através da obra, é também o recorte de uma época, de suas referências, de suas crenças, de seus desejos. E tudo isto, por sua vez, não é seu simplesmente, mas pertence ao mundo em que ele esteve lançado, ao devir que ele almejou capturar. Quantas coisas atravessam uma existência! Por isso, um texto carrega uma parte da subjetividade de um autor e a obra é uma pequena fração do mundo que se serve de um pensamento, de um sentimento, se um sujeito pois deseja se fixar, perdurar.

Com a frequentação, o acesso ao texto nietzschiano se tornou possível. E não só o texto, mas o sujeito Nietzsche, ou a ideia de que eu faço dele, se tornou familiar. É estranho, mas o filósofo que viveu há mais de um século se tornou alguém quase íntimo, com quem parece que convivi e de cujas mazelas eu me compadeço e nutro afinidades e discordâncias; dói pensar na morte prematura, na doença de Nietzsche. A vida de Nietzsche me emociona,

Neste dia perfeito em que tudo amadurece e não somente a uva começa a tomar uma cor escura, um raio de sol cai sobre minha vida: olhei para trás e para frente e nunca havia visto de uma só vez tantas e tão boas coisas. Não foi em vão que hoje sepultei meu quadragésimo quarto ano; tinha o direito de sepultá-lo – o que nele era vida está

salvo, é imortal. O primeiro livro da *Transmutação de todos os valores*, os Ditirambos de Dionísio e, como recreação, o Crepúsculo dos Ídolos – tudo isto foi um presente deste ano, inclusive, de seu último trimestre! Como eu não deveria estar reconhecido a toda a minha vida? E assim conto minha vida a mim mesmo.<sup>289</sup> EH, prólogo, p. 15

É o luto por um sujeito, mas sobretudo pela infinita bagagem simbólica de uma época que seu universo subjetivo suportou, pois o indivíduo e sua obra são produto do mundo e este é em si é inesgotável. Portanto, é preciso constantemente tomar o cuidado de não reduzir a obra à familiaridade com que hoje se tornou possível transitar por ela. É preciso lembrar que a obra é a fração de um mundo infinito e que a familiaridade, a chave, o segredo, para a interpretação de uma obra filosófica é ilusória. Justamente porque a obra é mais que uma consciência e, porque Nietzsche é mais do que Nietzsche, a obra precisa de bem mais que a consciência de um único pesquisador e uma única chave para a sua abertura.

A sensação de encontrar uma chave que destrava uma série de problemas e enigmas antes muito difíceis, muito distantes, foi importante para o amadurecimento da pesquisa científica. O leitor que chegou até aqui provavelmente percebeu que os capítulos deste trabalho, por mais que tratem de problemas variados da obra, são abertos por uma chave de leitura. O *problema estético*, o problema sobre a necessidade de arte entre os gregos, a existência de uma recíproca necessidade entre arte e vida requer uma chave de compreensão específica: a *via de uma filosofia necessariamente estética*. Se antes eu tinha medo de não conseguir fazer minha interpretação compreensível à outrem, agora o problema estético, e sua chave interpretativa, foi um instrumento metodológico tão amplamente usado que me parece chato. Sei que essa é a minha experiência enquanto autora, e espero que a leitura deste trabalho tenha sido uma simultânea descoberta, como foi para mim enquanto eu o escrevia.

Além da sensação da repetição, paradoxalmente, existe a sensação de haver muitas lacunas, e há. Essa sensação paradoxal de repetição e, ao mesmo tempo, vazios, comprovam a inesgotabilidade da obra e do mundo do autor é real, mas também que o tempo e a estrutura para a pesquisa no Brasil são hoje inábil. As lacunas que ainda existem confirmam a infinidade do labirinto, pois ainda que haja uma chave expositiva

que busca perpassa os principais pontos da obra, permanecem muitos lugares que não foram percorridos. Optar por uma chave é, na realidade, optar por um determinado caminho. Todo caminho, inevitavelmente, exclui outros. Alguns caminhos que eu gostaria de ter percorrido mediante essa chave interpretativa não foram possíveis, pois a abertura de suas portas dependia da abertura de outras portas prévias que só esgotando o tempo da pesquisa vieram se der para essa autora.

Felizmente, o trabalho filosófico é um trabalho avesso às exigências do tempo do trabalho. O passeio por esse labirinto necessita de um tempo que não pode e não deve ser programado. É necessário interromper essa etapa, isto é, interromper o texto, a teoria, essa manifestação mediadora do gesto filosófico que se debruça sobre a obra, mas não se interrompe a prática, o passeio, a viagem, a contínua busca de alguém que já está lançada dentro de um labirinto fantástico.

À despeito de minhas andanças, o que temos aqui é o fruto de uma intensa dedicação. A manifestação do amadurecimento de uma pesquisa e de uma pesquisadora. O esboço de um problema. Um trabalho sem fim, isto é, como todo e qualquer trabalho que pensa as fundamentações do pensamento. Aqui está, pois, o princípio de um trabalho cujas metas são imensuráveis, dada a amplitude de um pensamento, de um autor, de uma vida.

Esse trabalho pretendeu entender a partir de alguns dos primeiros escritos nietzschianos, o pensar nietzschiano pela via de uma filosofia necessariamente estética, isto é, em que medida a experiência estética resgatada da arte trágica grega se constitui para Nietzsche um “modelo” para a sua interpretação crítica sobre o sentido de ser, o sentido da existência e o sentido da vida. Com isso almejei compreender o papel da primeira filosofia nietzschiana no interior do projeto filosófico de um pensador, bem como ligar o modo de seu pensar ao interior da própria filosofia ocidental. Para tanto, definiu-se três passos nos percursos dessa exegese: primeiro perguntamos pelo sentido a pergunta fundamental sobre a função, a finalidade, a necessidade da arte para o grego, em segundo lugar buscamos analisar, mediante uma breve delimitação semântica, a essência da arte para a filosofia grega e o sentido da apropriação e do encontro da filosofia de Nietzsche com esses conceitos fundamentais da história do pensamento ocidental, sobretudo no que toca o debate acerca da arte e da sensibilidade. Em terceiro lugar, foi necessário, por conseguinte, retomar o ponto de partida e compreender de que

modo a estética se faz imprescindível para a cultura, buscando conceituar junto à Nietzsche a cultura verdadeira ou ideal, mediante o fundamento ontológico previamente esboçado. Assim encerro esta contribuição que busca fomentar o debate acerca da hipótese descrita em nossa introdução, com base em filósofos como Heidegger e Eugen Fink, aquela segundo a qual Nietzsche, ao utilizar a estética como *organon* de sua prima filosofia, fundaria uma nova visão de ser ou se sua filosofia se insere em uma tradição “encoberta” da interpretação do ser segundo o devir. Sem confirmar ou nem negar as hipótese, meu intuito é, desde o princípio, problematizar as questões e fecho provisoriamente a etapa da presente pesquisa com a consideração seguinte: ao fazer as perguntas precedentes devemos ter cuidado tanto de não reduzir a filosofia de Nietzsche a uma interpretação histórica, pois temos de nos ater ao que há nela de original, mas é importante compreendermos que o original não é aquele que caminha sozinho, pois “o caminho para as origens leva por todos os lados à barbárie<sup>290</sup>”. Um grande filósofo não é uma ilha isolada. Segundo o próprio Nietzsche, o mérito de um grande filósofo é lançar para ainda mais alto a sua herança<sup>291</sup>.

Nada é mais tolo do que sugerir uma formação autóctone para os gregos. Muito pelo contrário: eles absorveram toda a formação que vivia em outros povos, sendo justamente por isso que chegaram tão longe – porque souberam arremessar para ainda mais longe a lança a partir do ponto onde outro povo a havia deixado cair<sup>292</sup> FT, 1, p.17

Devemos hoje, creio, pensar a respeito de Nietzsche o que ele próprio pensou sobre os gregos da época trágica: como alguém que portava uma enorme disposição, impulso pelo saber e que, de forma proporcional, tinha cede por viver aquilo que aprendia. Por ter necessidade de viver o seu insaciável impulso de saber, Nietzsche “logo queria viver aquilo que aprendia<sup>293</sup>”. Assim ele elevou e purificou os elementos apreendidos da tradição que o influenciou.

---

<sup>290</sup> DP, 1, eKGWB.

<sup>291</sup> “Dependência” não é nenhum conceito a partir do qual podemos compreender a relação dos grandes entre si. Dependente é sempre o pequeno em relação ao grande. Ele é “pequeno” justamente porque acha que é independente. O grande pensador é grande porque consegue ouvir das obras dos outros “grandes” o que há nelas de maior e transformá-lo originariamente. HEIDEGGER, M. Nietzsche. 2010.

<sup>292</sup> DP, 1, eKGWB.

<sup>293</sup> Ibidem.

## BIBLIOGRAFIA

NIETZSCHE. F., *Die Dionysische Weltanschauung*. In *Digitale Kritische Gesamtausgabe*. Digital version of the German critical edition of the complete works of Nietzsche edited by Giorgio Colli andazzino Montinari. <<http://www.nietzschesource.org/#eKGWB/DW>>. Acesso em 14 de abril de 2022.

\_\_\_\_\_. *Die Philosophie im Tragischen Zeitalter der Griechen*, ibidem.

\_\_\_\_\_. *Die Geburt der Tragödie*, ibidem.

\_\_\_\_\_. *Ecce Homo*, ibidem.

\_\_\_\_\_. *Ueber Wahrheit und Lüge im aussermoralischen Sinne*. ibidem

\_\_\_\_\_. *Unzeitgemässe Betrachtungen. Erstes Stück: David Strauss: Der Bekenner und der Schriftsteller*, ibidem.

\_\_\_\_\_. *Unzeitgemässe Betrachtungen. Zweites Stück: Vom Nutzen und Nachteil der Historie für das Leben*, ibidem.

\_\_\_\_\_. *Unzeitgemässe Betrachtungen. Drittes Stück: Schopenhauer als Erzieher*, ibidem.

\_\_\_\_\_. *Nachgelassene Fragmente 1869-1874*, ibidem.

### Traduções:

NIETZSCHE, F. *A filosofia da era trágica dos gregos*. Trad. Gabriel Valladão Silva. Porto Alegre, Rio Grande do Sul: Coleção L&PM Pocket, 2011.

\_\_\_\_\_. *A visão dionisiaca do mundo*. Trad. Maria Cristina dos Santos de Souza e Marcos Sinésio Pereira Fernandes. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2005.

\_\_\_\_\_. *O nascimento da tragédia ou helenismo e pessimismo*. Trad. J. Guinsburg. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

\_\_\_\_\_. *Ecce homo*. Trad. Antônio Carlos Braga. São Paulo: Lafonte, 2020.



\_\_\_\_\_. *Verdade e Mentira em um sentido extramoral*. Trad. Fernando de Moraes Barros. São Paulo: Hedra, 2007.

\_\_\_\_\_. *Schopenhauer educador*. Trad. Clademir Luís Araldi. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2020.

\_\_\_\_\_. *David Strauss, Sectário e Escritor*. Trad. Antônio Carlos Braga. São Paulo: Ed. Escala. 2008.

\_\_\_\_\_. *Da utilidade e do inconveniente da história para a vida*. Trad. Antônio Carlos Braga e Ciro Mioranza. São Paulo: Lafonte, 2019.

### **Outros autores:**

ABBAGNANO, N. *Dicionário de Filosofia*. Trad. Alfredo Bosi. Verbete: Forma. São Paulo: Martins Fontes: 2007

EURÍPIDES. *As Bancantes*. Trad. Eudoro de Sousa. São Paulo: Hedra, 2014.

GAUDREAU, N. *Compte rendu* de [L'esthétique naît-elle au XVIIIe siècle?, coordonné par Serge Trottein, textes de Laurent Jaffro, Agnès Minazzoli, Yves Radrizzani, Baldine Saint Girons, Serge Trottein. Paris, Presses Universitaires de France (collection Débats philosophiques), 2000, p. 160]. RACAR: Revue d'art canadienne / Canadian Art Review, 28: 81–83. Disponível em: <<https://doi.org/10.7202/1069789ar>>. Acesso em 13 out. 2021.

HEIDEGGER, M. *Ser e Tempo*. Parte I. 12 ed. Trad. Márcia Sá Cavalcante Schuback. Petrópolis: Vozes, 2005.

SHOPENHAUER, W. *O mundo como vontade e representação*. Trad. Jair Barboza. São Paulo: Editora da Unesp, 2005.

### **Comentadores:**

APOLINÁRIO, J. *A criação em Nietzsche: por uma estético-ética da criatividade*. Tese de Doutorado Interinstitucional. Universidade Federal da Paraíba (UFPB). Recife,

Pernambuco: Universidade Federal de Pernambuco (UFPE) Universidade Federal do Rio Grande do Norte (UFRN). 2011.

BENCHIMOL, M. *Apolo e Dionísio: arte, filosofia e crítica da cultura no primeiro Nietzsche*. Campinas, São Paulo: Instituto de Filosofia e Ciências Humanas (IFCH), Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP), 1999.

HEIDEGGER, M. *Nietzsche*. Trad. Marco Antônio Casanova. vol. 1. Rio de Janeiro: Forense Universitária. 2010.

FINK, E. *A filosofia de Nietzsche*. Trad. Joaquim Lourenço Duarte Peixoto. Lisboa: Editorial Presença, 1983.

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

MARTON, S. *Nietzsche: seus leitores e suas leituras*. São Paulo: Editora Barcarolla, 2010.

NABAIS, N. *Metafísica do Trágico: Estudos Sobre Nietzsche*. Lisboa: Ed. Editora Relógio D'água, 1997.

RESECK, R. *ΦAINOMAI: Ressonâncias entre Heidegger e Nietzsche*. Polymatheia - Revista de Filosofia, [S.I.], vol. 14, nº 24. Centro de Humanidades (CH), Curso de Mestrado em Filosofia (CMAF). Universidade Estadual do Ceará (UECE). Fortaleza, Ceará. Janeiro de 2021. Disponível em: <<https://revistas.uece.br/index.php/revistapolymatheia/issue/view/378>>. Acesso em: 15 abr. 2022.

TORINO, L. *A crítica da faculdade judicativa no horizonte da metafísica tradicional: alguns pressupostos para o estudo da “terceira crítica” de Kant*. Tese de mestrado. Campinas, São Paulo: Instituto de Filosofia e Ciências Humanas (IFCH), Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP), 2004. Disponível em: <<http://www.repositorio.unicamp.br/acervo/detalhe/325884?guid=1639353605960&returnUrl=%2fresultado%2flistar%3fguid%3d1639353605960%26quantidadePaginas%3d1%26codigoRegistro%3d325884%23325884&i=23>>. Acesso em 15 de abril de 2022.

ANEXOS

As imagens a seguir são esquemas visuais que utilizei para minha compreensão da Metafísica de Artistas. É um desejo futuro transformar esses rascunhos em pequenas ilustrações para acompanhar as explicações ao longo do texto.

