

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO  
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS  
DEPARTAMENTO DE FILOSOFIA

Filosofia e tragédia  
Um exame do dionisíaco na obra de Nietzsche

Márcio José Silveira Lima

Dissertação de mestrado apresentada ao  
Departamento de Filosofia da FFLCH/USP, para  
a obtenção do título de Mestre em Filosofia.

Orientadora: Prof<sup>a</sup> Dr<sup>a</sup> Scarlett Zerbetto Marton

São Paulo, agosto de 2005.

Em memória de meu pai,  
Pompílio,  
que em mim vive e  
envelhece.

A civilização grega tem para  
nós o mesmo valor que os  
santos para os católicos.  
(Friedrich Nietzsche, *fragmento*  
*póstumo* 1[29] *do outono* de 1869).

## Sumário

Agradecimentos.....	04
Resumo.....	05
Abstract.....	06
Nota Liminar.....	07
Introdução.....	09
Capítulo I - Metafísica e tragédia.....	31
I.1 - O enigma do mundo.....	31
I.2 - A metafísica de artista.....	47
I.3 - A tragédia grega.....	57
I.4 - O racionalismo socrático.....	69
Capítulo II - O combate à metafísica: rompimento e autocrítica	76
II.1 - Ensaio de autocrítica.....	76
II.2 - O filosofar histórico.....	86
II.3 - Genealogia e psicologia.....	101
Capítulo III - <i>Incipit Tragoedia</i> .....	119
III.1 - A psicologia do trágico.....	119
III.2 - O que é o dionisíaco.....	133
III.3 - Dioniso contra o Crucificado.....	149
Conclusão.....	167
Bibliografia.....	178

## Agradecimentos

Aos colegas do Grupo de Estudos Nietzsche (Adriana, Alexandre, André, Carlos Eduardo, Clademir, Fernando, Ivo, Luís Rubira, Márcia, Sandro, Vânia e Wilson), companheiros de estudo e amigos sempre. Muito do que aprendi devo a vocês.

À Scarlett, pela orientação, confiança, estímulo, incentivo e amizade. Pelos ensinamentos fundamentais nesses anos de aprendizagem que apenas se iniciam.

Aos professores Márcio Suzuki e Rachel Gazolla por terem participado de minha qualificação, e cujas contribuições foram de grande importância no prosseguimento do trabalho.

Aos meus amigos de sempre, Bite e Elton Quadros, com quem tudo começou.

Ao Bruno, Érico, Flamarion e Cléber pelas “longas jornadas noite adentro”; aos três últimos por terem me mostrado que Nelson Rodrigues estava completamente equivocado: a pior forma de solidão não é a companhia de um paulista.

À minha família (minha mãe, Maria do Rosário; meus irmãos Mércia e Matheus; ao Edilson e ao Pedro): pela presença fundamental em todos os dias.

À Val, que eu conheci quando iniciei meus estudos sobre Nietzsche; mesmo que eu nunca tivesse lido uma linha desse filósofo, ainda assim eu saberia o que é o *amor fati*.

À Secretaria do Departamento de Filosofia, sobretudo à Marie, Maria Helena e Verônica, pelo apoio sempre.

À FAPESP, pelo apoio financeiro à pesquisa.

## Resumo

Esta dissertação de mestrado visa a investigar o estatuto que *O nascimento da tragédia* assume na obra de Nietzsche a partir das análises que o próprio filósofo faz do livro no período tardio de seu pensamento. Examinando a maneira pela qual suas teses sobre o surgimento da tragédia na antiguidade grega se filiam à metafísica da vontade de Schopenhauer, procuramos compreender as interpretações posteriores de Nietzsche, quando ele já havia rompido com seu mestre de outrora e já o tomara como alvo de suas críticas. Nesse contexto, Nietzsche pretende retornar às suas teses sobre a tragédia grega a fim de imiscuí-las na face afirmativa de seu último e mais ambicioso projeto: a transvaloração de todos os valores. Avaliando esse procedimento nietzschiano de retomar seu primeiro livro a partir de várias leituras, investigamos as razões pelas quais essas interpretações revelam ambigüidades. Num primeiro momento, procuramos demonstrar que, tendo entrelaçado suas intuições próprias à filosofia pessimista de Schopenhauer, as avaliações de *O Nascimento da tragédia* devem passar pelo crivo da autocrítica. Dado esse passo, pesquisamos como Nietzsche doravante trata do livro, fazendo emergir dele a face positiva, ou seja, transpondo o dionisíaco em *pathos* filosófico, de modo a justificar a sua afirmação de que *O nascimento da tragédia* foi a sua primeira transvaloração de todos os valores.

## Abstract

This dissertation for the Masters Degree intends to investigate the statute that the book *The Birth of Tragedy* assumes in the work of Nietzsche, from the analysis that the philosopher himself made on this book in the late period of his thinking. Through an investigation of the way his ideas about the beginning of the tragedy in the Greek Antiquity connects with the Metaphysics of Will of Schopenhauer, we intend to understand Nietzsche's late interpretations, made when he had already severed his connections with his former master, making him the target of his criticism. In this context, Nietzsche wanted to renew his ideas about the Greek tragedy, hoping to insert them in the affirmative face of his last and most ambitious project: the transvaluation of all values. We evaluated this Nietzschean proceeding, i.e., to retake his first work from different readings, and investigate the reasons these interpretations reveals ambiguities. In a first instance, we try to demonstrate that, after mingling his own intuitions with the pessimistic philosophy of Schopenhauer, the evaluations of *The Birth of Tragedy* must pass by the grind of the auto-criticism. After that, we research how Nietzsche, from this moment on, justify his book, make appear its positive face, ie, translate the Dionysian in a philosophical *pathos*, in a way that it makes possible to him to justify his affirmation that *The Birth of Tragedy* was his first transvaluation of all values.

## Nota Liminar

Adotamos, para a citação das obras de Nietzsche, a convenção proposta pela edição Colli/Montinari das Obras Completas do filósofo. As siglas em alemão são acompanhadas das siglas em português para facilitar a leitura das referências e são as seguintes:

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

CV/CP – *Fünf Vorreden zu fünf ungeschriebenen Büchern (Cinco prefácios para cinco livros não escritos)*.

MAI/HHI - *Menschliches, Allzumenschliches I (Humano, demasiado humano (Vol. 1))*.

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

GM/GM – *Zur Genealogie der Moral (genealogia da moral)*.

WA/CV – *Der Fall Wagner (O caso Wagner)*.

GD/CI - *Götzen-Dämmerung (O crepúsculo dos ídolos)*.

EH/EH – *Ecce Homo (Ecce Homo)*.

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

Za/ZA – *Also sprach Zarathustra – (Assim falava Zarathustra)*

Na citação, o algarismo arábico indicará o aforismo ou seção. No caso de GT/NT, indicará o parágrafo; quando referir-se ao “ensaio de autocrítica”, este se seguirá à sigla do livro e o algarismo arábico que se seguirá a ele indicará o parágrafo; no caso de CV/CP, o nome do prefácio se seguirá à sigla; em GM/GM, o algarismo romano anterior ao arábico remeterá à dissertação do livro; em GD/CI e EH/EH, o algarismo arábico, que se seguirá ao título do capítulo, indicará a seção; em Za/ZA indicará o título do capítulo

Para os fragmentos póstumos, o algarismo arábico indicará o número do fragmento e em seguida o ano em que foi escrito.

Para as correspondências de Nietzsche, adotamos o critério adotado por Colli e Montinari em sua edição crítica das cartas. Após a citação, segue-se a data de elaboração e o destinatário das missivas.

Nas citações, adotamos as traduções para o português feitas por Rubens Rodrigues Torres Filho, para o volume de Nietzsche da Coleção *Os Pensadores*, e as de Paulo César de Souza, editadas pela Cia. da Letras. Elas serão indicadas quando da citação, e se o texto não tiver sido traduzido por nenhum deles, a tradução é de nossa autoria.

## Introdução

A compreensão do dionisíaco na obra de Nietzsche depende em grande medida do entendimento que o próprio filósofo tem da questão. Tendo começado nas primícias de sua filosofia investigando a importância que o deus Dioniso teve na visão de mundo dos antigos gregos, o filósofo vai retornar a essas teses no período final de sua obra. Assim, a exposição inicial de *O nascimento da tragédia*, cuja meta seria “a transposição do dionisíaco em *pathos* filosófico”, ressurgirá nas variadas interpretações que ele faz do livro no período tardio de seu pensamento; essas releituras são a expressão do procedimento de Nietzsche em analisar as próprias obras, cujo ponto de partida são os Prefácios de 1886, culminando em *Ecce Homo*, seu derradeiro escrito e no qual ele se propõe a interpretar todas as suas publicações.

Nos “prefácios” que escreveu em 1886 para grande parte de seus livros até então publicados, Nietzsche tenta encontrar um fio condutor que confira unidade a essas obras. Como afirmará no texto de *Humano, demasiado humano*, seria a tentativa de inversão das habituais estimativas de valor que nortearia sua filosofia. Todavia, *O nascimento da tragédia* nesse momento ainda não é visto por esse prisma; tanto que, de todas as interpretações feitas naquele ano, é somente o prefácio escrito para esse livro que o filósofo nomeará de Ensaio de autocrítica; ao contrário do que acontece nos outros, aí o seu tom é mais de reproche do que de elogio.

Mas se nesse momento em que se volta para a sua obra Nietzsche não integra o seu primeiro livro no espírito geral dela, com as análises de *Ecce Homo* essa postura se modifica, pois aí o filósofo passa da autocrítica de outrora para os

elogios, cuja máxima expressão se encontra em *O crepúsculo dos ídolos* – livro coetâneo à “autobiografia” –, quando afirma que *O nascimento da tragédia* foi o primeiro momento de sua transvaloração de todos os valores. Pode-se, portanto, compreender as análises de Nietzsche a seus livros como um modo de exposição de sua própria filosofia, cujo objetivo é justamente encontrar aquilo que daria coesão e serviria de fio condutor para toda sua obra.

Em seu último livro, Nietzsche revela a condição precípua para o justo entendimento dessa meta. Já tendo declarado antes qual seria o alvo de sua filosofia, explica por que analisar seus livros é fundamental para o esclarecimento do alvo que persegue: “tenho um medo pavoroso de que um dia me declarem *santo*: perceberão por que publico este livro *antes*, ele deve evitar que se cometam abusos comigo” (EH/EH, Por que sou um destino, § 1)<sup>1</sup>. Embora essa afirmação se refira à sua autobiografia, certamente podemos estendê-la para todas as suas outras interpretações. Estas, portanto, tentariam não apenas deixar claro para onde mira sua filosofia, como também revelariam a sua intenção em não ser mal interpretado quanto à significação dessa mirada.

Ora, no que tange especificamente a *O nascimento da tragédia*, esse propósito de Nietzsche revela ambigüidades. Isso porque as autocríticas do prefácio de 1886 traziam à tona um leque de problemas vistos por seu autor, os quais denotariam que a obra tem como pano de fundo justamente os pressupostos que são um dos alvos de ataque no projeto de transvaloração de todos os valores. A despeito disso, o filósofo também entende que na investigação sobre a tragédia grega já contém os elementos que podem ser vinculados à face afirmativa desse projeto. Portanto, é essa ambivalência que os textos dedicados à análise do primeiro livro

---

<sup>1</sup>NIETZSCHE, Friedrich. *Ecce Homo*. Trad. de Paulo César de Souza. São Paulo: Cia. das Letras, 1999. Doravante será indicado apenas o nome do tradutor por meio da sigla: PCS.

tentam dirimir, daí as interpretações feitas pelo próprio Nietzsche começarem com um caráter crítico muito acirrado para depois terminarem com os elogios.

O que temos em mente quando pensamos na arquitetura de *O nascimento da tragédia*? Provavelmente pensamos nos deuses Apolo e Dioniso, ou então nos impulsos a eles correspondentes, o apolíneo e o dionisíaco. Da perspectiva da transvaloração, é possível pensar esses dois conceitos capitais ao lado daqueles da última filosofia nietzschiana, tais como o eterno retorno, o além do homem, o *amor fati* e a vontade de potência? À primeira vista, não. Devido à dinâmica a que obedecem na obra inaugural, eles só podem ser pensados aí de modo estanque; por outro lado, quando se dá à filosofia de Nietzsche a denominação de dionisíaca – tal como ele mesmo faz inúmeras vezes – é lícito pensar nela sem nos remetermos a *O nascimento da tragédia*? Novamente, a resposta é negativa. Portanto, cabe a questão: dada essa ambigüidade, que lugar ocupa esse livro no conjunto da filosofia nietzschiana? Como entendê-lo a partir das próprias leituras que seu autor lhe fez? É da resolução, pois, desses dilemas que depende a integração do livro ao corpo da filosofia de Nietzsche.

Em duas cartas de épocas extremas de seu percurso intelectual, o filósofo alemão apresenta posições sobre a obra que, em nosso entender, são paradigmáticas para a compreensão dessa dificuldade. Numa missiva a seu amigo Rohde, ele escreve em fevereiro de 1870: “Ciência, arte e filosofia crescem dentro de mim tão estritamente ligadas que vou acabar parindo um centauro. Esse centauro será meu livro sobre o nascimento da tragédia”. Já em 21 de junho de 1888, ele remete a Karl Knortz, um professor dos Estados Unidos, uma outra em que cita e faz breves comentários sobre diversas de suas obras. Neles, só se refere às *Considerações extemporâneas* quando fala de suas obras de juventude. Como filósofo que

reivindica ser o discípulo do deus Dioniso, por que Nietzsche omitiria justamente *O nascimento da tragédia* para alguém que se mostrou interessado em escrever um ensaio sobre o seu pensamento? Quem sabe ele estivesse preocupado aí com aquela justa interpretação de sua filosofia, e para alguém que tomava apenas um primeiro contato com a obra, talvez se gerassem mal-entendidos. Guardemo-nos, todavia, de querer adivinhar as razões que motivaram o filósofo; antes é preciso estar atento àquela imagem do centauro utilizada por ele, pois é ela que nos oferece as causas dessa dificuldade em pensar o livro no conjunto da filosofia nietzschiana.

Como o próprio título de sua obra inaugural já denuncia, Nietzsche responde nela à sua inquietação do filólogo que era em 1871, ano em que publicou *O nascimento da tragédia*. Mas seguindo um caminho diverso daquele que a filologia trilhava no século XIX, ele vai elaborar e dar uma resposta ao problema da tragédia sem abrir mão de todas as inquietações que habitavam o seu espírito. Para tanto, pede auxílio a Kant, Schopenhauer, Wagner, Hegel e ao romantismo alemão para assentar as bases sobre as quais teria surgido a tragédia na antigüidade grega. É, pois, a partir de um leque de teorias modernas que Nietzsche irá argumentar sobre o nascimento daquele gênero artístico. Teorias essas que – faz-se necessário ressaltar – nada ou muito pouco têm a ver com a questão.

Embora Nietzsche afirme, em *Ecce Homo*, que a influência de Hegel em *O nascimento da tragédia* é mais importante do que a de Schopenhauer (Cf. EH/EH, *O nascimento da tragédia*, § 1), provavelmente é devido à interferência deste último na obra que ela foi tomada por um Centauro. E antes de Nietzsche reavaliar e condenar esse entrelaçamento de suas intuições próprias com a filosofia da vontade, a obra já havia sido combatida com ingente veemência, tendo em Wilamowitz-Moellendorf seu mais forte opositor. Ademais, o acerto de contas posterior de

Nietzsche será sempre com Schopenhauer e nunca com Hegel, ao menos nos termos em que esse estava presente no livro. Até as divergências com Wagner estariam em consonância com essa relação travada com a metafísica schopenhaueriana.

Com efeito, foi dela que Nietzsche recebeu os pressupostos de que precisava para levar a cabo as suas hipóteses sobre o nascimento da tragédia. Contudo, essa espécie de coluna de sustentação para o edifício teórico do livro é usada também pelo seu autor como forma de coroamento de uma tradição que se teria iniciado com os filósofos e literatos alemães, que já haviam eles próprios se interessado em pensar a antigüidade grega, tais como Goethe, Schiller e Winckelmann, para citar alguns nomes. Fincando sua investigação nesse mesmo solo, Nietzsche vai anunciar logo nas primeiras linhas que a sua obra pretende ser uma “ciência estética” (*aesthetische Wissenschaft*). É nesse campo que ele pretende lograr algum conhecimento novo; em nenhum instante esteve o filósofo voltado para as questões meramente filológicas.

Que coroamento seria esse visto por Nietzsche? Aqui, devemos ter em mente a sua adesão a Wagner. Muito do que ele escreveu em *O nascimento da tragédia* ressoa as inquietações que eram comuns a eles dois, como, por exemplo, a idéia de que se era preciso trazer de volta o espírito da tragédia grega, isso ainda não fora consumado, mas que com a obra wagneriana já se prenunciava esse ressurgimento. Ora, aqueles pensadores antes aludidos estiveram sempre atentos à questão da antigüidade grega, e nela prestaram uma especial atenção à tragédia. Nessa esfera, esses predecessores de Nietzsche e Wagner tentaram estabelecer alguma relação entre as culturas alemã e grega. No livro em questão, a tradição musical germânica de Bach e Beethoven e a literária e estética de Goethe, Schiller e

Winckelmann se uniriam na música wagneriana e consubstanciariam um novo gênero artístico – o drama lírico –, que representaria nada menos do que o renascimento da tragédia grega. Se por um lado o compositor fora quem rematara essa tradição, por outro são os filósofos Kant e Schopenhauer que oferecem a Nietzsche os fundamentos teóricos para a reflexão sobre essa realização. São, pois, as filosofias crítica e da vontade que tornam possível a Nietzsche unir Grécia e Alemanha.

A audácia e sabedoria descomunais de *Kant e Schopenhauer* conquistaram a mais difícil das vitórias, a vitória sobre o otimismo que está escondido na essência da lógica e que, por sua vez, é o fundamento de nossa cultura[*Cultur*]. Se este, apoiado na *aeternae veritates*, para ele indubitáveis, havia acreditado que todos os enigmas do mundo podem ser conhecidos e sondados, e havia tratado o tempo, o espaço e a causalidade como leis totalmente incondicionadas, dotadas das mais universal das validades, Kant revelou como estes propriamente serviam apenas para erigir o mero fenômeno [*Erscheinung*], a obra de Maia, em única e suprema realidade, pô-la no lugar da essência íntima e verdadeiras das coisas e, com isso, tornar impossível o conhecimento efetivo desta, isto é, segundo a sentença de Schopenhauer, para adormecer ainda mais profundamente o sonhador. Com esse conhecimento é iniciada uma cultura que eu ousou designar como trágica: cujo caráter mais importante é colocar no lugar da ciência, como alvo supremo, a sabedoria, que, sem se deixar enganar pelas digressões sedutoras das ciências, volta-se com olhar impassível para a imagem total do mundo e procura, com amorosa simpatia, assumir o sofrimento eterno como seu próprio sofrimento (GT/NT § 18)<sup>2</sup>.

Seguindo, pois, o caminho que julgou ter sido já aberto por Kant e Schopenhauer, Nietzsche pretende elaborar sua ciência estética, cuja maior contribuição é demonstrar que toda a criação e realização artísticas estavam assentadas na existência de dois impulsos naturais e fisiológicos: o dionisíaco e o

---

<sup>2</sup> NIETZSCHE, Friedrich. *Obras Incompletas*. Col. “Os Pensadores”. Trad. de Rubens Rodrigues Torres Filho. São Paulo: Nova Cultural, 1996. Doravante toda citação retirada desse volume será indicada por meio da sigla: RRTF.

apolíneo. Essa conclusão é possível apenas graças ao desvelamento, empreendido antes por Kant e Schopenhauer, de que o enigma do mundo se revela em um duplo aspecto: da coisa-em-si e do fenômeno e da vontade e da representação. Eis aí o modo como se unem em *O nascimento da tragédia* a Grécia e a Alemanha, agora com a contribuição nietzschiana. Tanto o surgimento da arte trágica na antigüidade grega, quanto a obra de arte total wagneriana, dependerão desse esquema, desse entrelaçamento que Nietzsche faz entre as suas teses e as de seus predecessores.

É essa pletora de teorias a confluir no livro que causaram tanta estranheza aos críticos da época. Entretanto, mesmo a relação que Nietzsche tenta estabelecer com Schopenhauer revela uma certa tensão que, por si só, já daria mostras do problema; além do pensamento estético dos românticos que aquele faz passar pelo crivo metafísico deste, encontra-se a concepção de que as obras dos dois filósofos revelam, ou seja, embora eles possam ser considerados pessimistas por causa de suas visões de mundo, estão separados na maneira pela qual entendem a postura que os homens devem assumir diante dessa mesma visão. Nos dois casos, o homem está exposto ao espetáculo cruel do mundo. Frágil diante de suas próprias paixões, seus desejos; condenado a viver diante dos mais diversos obstáculos a serem transfigurados. Esse mundo que, sujeito ao vir a ser, tudo o que é hoje não será mais amanhã. E tudo que se pode atribuir de terrível ao nosso mundo empírico nada mais é do que o efeito de sua essência.

É sobre essa essência do mundo e na relação que o homem mantém com ela que paira o pessimismo. Todavia, enquanto Schopenhauer vai apregoar a renúncia do querer, da vontade mesma, Nietzsche vai sugerir que o homem não deve sucumbir nesse abismo. E a arte é ocasião e meio para tanto. Como irá afirmar posteriormente, esse era o horizonte de *O nascimento da tragédia*; estando, porém,

envolto com todas essas outras teorias, acabou estragando intuições que lhe eram próprias. “A tragédia está tão longe de ser uma prova do pessimismo dos gregos no sentido de Schopenhauer, que deve ser antes considerada como rechaço e contra-instância decisivos daquele (GD/CI, O que devo aos antigos, § 5)”.

Essas são praticamente as últimas palavras de Nietzsche sobre suas teses iniciais; elas serão retomadas também em *Ecce Homo*, no capítulo dedicado a *O nascimento da tragédia*. Expressam, portanto, a tendência de o filósofo, no seu percurso final, de reavaliar positivamente suas teses inaugurais. Mas antes desse panegírico feito ao livro no ano de 1888, ele o havia condenado em diversos momentos. É como se tivesse feito um árduo trabalho para separar o joio do trigo. Se assim for, para poder destacar o principal aspecto positivo, a psicologia do trágico, primeiro teve de combater as teses alheias que aí confluíam. É esse o percurso feito para o livro ser pensado como primeiro momento da transvaloração. Um caminho de pedras sem dúvida. Em si mesmo, o livro já comporta essa ambigüidade que é a união de teses diversas; soma-se a ela a leitura oblíqua que seu autor lhe reserva.

Assim, *O nascimento da tragédia* tem um caráter duplamente ambíguo na obra nietzschiana. O primeiro diz respeito à relação que se estabelece na obra com a filosofia da vontade; o segundo refere-se a esse lugar que seu autor lhe reserva dentro de sua filosofia. Dir-se-ia que o segundo já serve ele mesmo de lente de aumento para o primeiro. De fato, quando Nietzsche se põe a interpretar seu livro, concluindo nessa reavaliação que há uma face positiva na obra, ele acaba por destacar esse seu distanciamento em relação a Schopenhauer.

Com o estabelecimento que hoje temos de suas obras completas e dos fragmentos, a percepção desse afastamento se torna mais clara. Nos chamados

escritos preparatórios e em diversos apontamentos sobre os temas afins que comporiam a sua investigação sobre a tragédia grega, Nietzsche não raro tem uma postura muito diversa da que ele terá no livro mesmo. Nesses textos, já está delineada, com alguma clareza, sua postura crítica às grandes teses da filosofia da vontade. Como dirá mais tarde, foi por uma espécie de homenagem a Wagner, e, por extensão, a Schopenhauer, que ele não assumiu por inteiro as suas próprias concepções. Em nosso entender, se os textos reunidos pelos pósteros trazem mais dificuldade no estabelecimento da filosofia de Nietzsche em *O nascimento da tragédia*, eles acabam por tornar mais clara essa compreensão positiva da obra. É como se esses escritos dessem testemunho de que o filósofo se esquivou de trazer a lume o que de mais próprio havia pensado, pelo menos no que se refere aos conceitos filosóficos que corroborariam aquilo que posteriormente ele irá denominar de psicologia do poeta trágico.

A indeterminação desse diálogo de Nietzsche com Schopenhauer no interior da própria obra é tão patente que os comentadores que analisam a questão estão longe de estabelecer um *cânon*. Poder-se-ia afirmar que é mesmo impossível encontrar um porto seguro nesse mar revoltoso que é o estudo nietzschiano da tragédia grega. A esse respeito, Michel Haar afirma que a retomada “sem distância ou sem resistência é rara. Nos fragmentos, os textos são frequentemente difíceis de interpretar, pois ora eles são críticos, oras têm notas não críticas, e por vezes as passagens são copiadas quase que palavra por palavra de Schopenhauer”<sup>3</sup>. Nesse sentido, resta ao intérprete tentar compreender o pensamento inicial de Nietzsche dirimindo ao máximo essas contradições.

---

<sup>3</sup> HAAR, Michel *Nietzsche et la métaphysique*. Paris: Gallimard, 1993, p. 278 nota 35.

Analisando a ruptura inicial de Nietzsche com Schopenhauer, o comentador francês não levará em conta as palavras que o primeiro posteriormente dirá sobre o assunto; julga que, em se considerando também os fragmentos, está patente esse distanciamento no começo do percurso filosófico nietzschiano, uma vez que nele já não há uma concepção metafísico-dicotômica do mundo. Contrariando a leitura que se impôs de que o dionisíaco e o apolíneo representariam *tout court* a vontade e a representação, Haar afirma que os dois impulsos não seriam ao fim e ao cabo uma divisão à maneira metafísica como Nietzsche a entende. Em consonância com a concepção da encenação do drama descrita em *O nascimento da tragédia*, em que Apolo usaria a máscara de Dioniso, ele julga que para o filósofo o mundo só pode ser pensando em um aspecto: o aparente. Atendo-se, pois, mais aos fragmentos do que ao próprio livro, Haar afirma que esse contraponto está patente na interpretação de Nietzsche para a visão de mundo que a tragédia grega revela, ou seja, ao contrário do que acontecia na filosofia de Schopenhauer, a aparência não é um véu de Maia ilusório, que esconde a essência do mundo, a coisa-em-si; na arte trágica, a aparência seria antes uma aparição. No gênero artístico em questão, os dois deuses seriam duas formas distintas de desvelar o modo como o mundo nos aparece. E sob essa dupla face não haveria nenhuma essência.

O segundo aspecto dessa discordância que será destacado por Haar é a relação entre prazer e dor. *Grosso modo*, sua argumentação vai ao encontro da interpretação nietzschiana sobre a psicologia do trágico; todo o aparato teórico de que se serve o filósofo estaria a serviço não da negação da vontade, mas apontaria para uma compreensão afirmativa da vida. A tese de Haar é a de que, tudo somado, já a filosofia de juventude de Nietzsche resiste a uma interpretação

metafísica<sup>4</sup>. Em nosso entender, a despeito de todas as possíveis divergências, Nietzsche ainda permanece preso a algumas categorias da metafísica de Schopenhauer e de Kant, mesmo que a sua visão artística deles difira.

De certo modo, podemos considerar que Gilles Deleuze também analisa *O nascimento da tragédia* sem levar em conta os pormenores daquelas autocríticas tardias. Sua compreensão da filosofia nietzschiana parte da concepção do trágico que irrompe da primeira obra. Nesse sentido, analisa o conteúdo desta já no movimento mesmo do pensamento de Nietzsche como um todo. Eximindo-se de tentar estabelecer essa exegese a fim de compreender as ambigüidades, o filósofo francês só irá considerar as teses à medida que elas corroborem o projeto combativo de crítica dos valores. Mesmo quando se detém naqueles pontos que Nietzsche submeteu à autocrítica, Deleuze tem em vista torná-los operantes de modo positivo, ou seja, como eles se livram das influências e *mutatis mutandis* passam a servir àquele embate. Aos olhos do filósofo francês, o livro deve ser visto no movimento dessa correnteza que o arrasta contra os obstáculos a serem derrubados. Ao estabelecer essa forma de interpretação, ele vai concluir que *O nascimento da tragédia* tem cinco grandes teses, levando-se em conta o que Nietzsche abandonará ou transformará.

A nós nos interessa especialmente a terceira dessas teses, a qual postula que “a oposição Dioniso-Sócrates será cada vez menos suficiente e preparará a oposição mais profunda Dioniso-Crucificado”<sup>5</sup>. A crítica que Nietzsche fazia à influência socrática na Grécia transformar-se-ia no combate que ele depois travaria contra o cristianismo. Mas para Deleuze, essa postura crítica que resulta do

---

<sup>4</sup> Cf. Haar, Michel. *Op. Cit.* pg. 74 e ss.

<sup>5</sup> DELEUZE, Gilles. *Nietzsche et la philosophie*. Paris: PUF, 1962, p. 25 nota 3.

redimensionamento daquelas diatribes iniciais estaria concatenada com o principal alvo de ataque de Nietzsche: a dialética. Mesmo não se considerando o quanto o filósofo francês está usando aí uma lente de aumento no intuito de fazer da filosofia trágica sua aliada, importa-nos a maneira pela qual ele analisa a questão. Afirmamos anteriormente que o próprio Nietzsche julgou ser a relevância de Hegel maior do que a de Schopenhauer em *O nascimento da tragédia*. Malgrado essa observação, Deleuze afirma: “O anti-hegelianismo atravessa a obra de Nietzsche, como o fio da agressividade”<sup>6</sup>.

Ora, Deleuze toma por pressuposto a teoria das forças para dela retirar o ataque de Nietzsche à dialética. Como então compreender a crítica em *O nascimento da tragédia*, quando a citada teoria ainda não viera à luz? Ou, questionando de outra perspectiva, como o anti-hegelianismo aparecia na obra, a despeito das semelhanças com Hegel?<sup>7</sup> No que concerne ao embate de forças, argumenta Deleuze, as vontades em questão querem afirmar-se, diferente da forma como a dialética apreende a luta, na qual o polo negativo é um elemento constitutivo. Em Nietzsche, portanto, nunca haveria a negação. Mesmo o opositor faz parte da perspectiva da força que quer se afirmar. “A diferença constitui o objeto de uma afirmação prática inseparável da essência e constitutiva da

---

<sup>6</sup> *Idem*, p. 9.

<sup>7</sup> Concordamos com Scarlett Marton, quando ela chama a atenção para o problema dessa interpretação deleuziana. Em seu entender, “a leitura que Deleuze propõe comete alguns excessos. Um deles consiste em utilizar a noção de força para refletir o conjunto de textos do filósofo. Deleuze não se aplica em restituir o itinerário intelectual de Nietzsche; recusando-se a classificar seus escritos de acordo com os diferentes períodos, ele acaba por utilizar a noção de força como se ela já estivesse presente em *O nascimento da tragédia*. Ora, só em 1882, época em que escreveu *A gaia ciência*, que Nietzsche se volta para essa noção, e é somente em 1885 que elabora, enfim, sua teoria da forças. (MARTON, Scarlett. “Deleuze et son ombre”. IN. *Gilles Deleuze: une vie philosophique*. Le Plessis Robinson. 1998, p. 239). Ora, como o próprio Nietzsche julgou haver uma influência de Hegel em seu primeiro livro, Deleuze só pode atribuir o combate à filosofia nietzschiana ao hegelianismo porque não estabelece as diferenças conceituais do percurso intelectual do filósofo alemão. Aliás, ele mesmo já havia de certo modo chamado a atenção antes para isso, ao afirmar que, no livro, as teses estão em mutação.

existência. O ‘sim’ de Nietzsche opõe-se ao ‘não’ dialético; a afirmação à negação dialética; a diferença, à contradição dialética”<sup>8</sup>.

Essa caracterização oriunda lá da filosofia tardia de Nietzsche oferece uma concepção bastante forte do caráter afirmativo de sua filosofia, cujo significado já está presente em *O nascimento da tragédia*. Com ela, parece tornar-se fácil a tarefa de Deleuze de penetrar no livro e demonstrar que nele o suposto hegelianismo não exerce aquela influência destacada pelo seu autor. Não se poderia interpretar a dualidade dos impulsos dionisíaco e apolíneo e sua reconciliação na tragédia nos moldes da dialética de Hegel. Julgando que esta liga ao trágico as noções de negativo, oposição, contradição, o filósofo francês entende que esses três conceitos são antípodas da visão nietzschiana da tragédia. Em verdade, tanto Dioniso quanto Apolo seriam os modos pelos quais Nietzsche daria conta do problema da dialética, portanto, da negação. Por meio dos dois deuses, o que se empreende não é nada de outro senão a própria atitude afirmativa. Sendo a busca pela afirmação o ponto principal de *O nascimento da tragédia*, só caberia a Nietzsche repensar suas teses iniciais de acordo com a evolução de seu filosofar. Como desde o início ele tinha de resolver o problema da negação, depois vai renegar qualquer esquema que vislumbre as oposições. Como momento da afirmação, o trágico teria de ser associado tão-somente a Dioniso. Por isso que a figura desse deus afirmador será fundamental, transformando-se do opositor de Sócrates no inimigo do Cristianismo. Cumpre destacar que mesmo ao par Dioniso-Apolo, bem como a Dioniso-Crucificado, Deleuze não associa a contradição, que é produto da dialética, mas a diferença. Em ambos os pares, a relação é estabelecida pela diferenciação dos termos. Portanto, ao contrário da dialética que por meio da contradição nega, a filosofia de Nietzsche por meio da diferença afirma. Na diferenciação entre Dioniso

---

<sup>8</sup> DELEUZE, Gilles. *Op. Cit.*, p. 10.

e Apolo busca-se afirmar a vida; Dioniso é diferente do Crucificado porque ele representa a afirmação da vida.

Outra interpretação que julgamos ser emblemática acerca da concepção nietzschiana de Dioniso e das teses de *O nascimento da tragédia* é a que lhe deu Jürgen Habermas. Considerando que a filosofia de Nietzsche é o marco decisivo para a entrada na pós-modernidade, o filósofo alemão atribuirá uma grande importância ao livro. Essa entrada na pós-modernidade promovida por Nietzsche dar-se-ia pelo abandono do projeto da racionalidade moderna que ele apregoa, sendo a sua contrapartida o retorno ao mito, ao outro da razão. Essa é a tese que norteia a leitura de Habermas. Sem querer esmiuçar os pormenores dessa leitura e dos recortes que ele opera na obra a fim de atender aos seus próprios objetivos, acreditamos ser importante dar a conhecer essa caracterização.

Embora Habermas leve em conta o distanciamento de Nietzsche em relação a Wagner, bem como o afastamento do filósofo das teorias que o aproximavam inicialmente do romantismo, ele vai privilegiar *ipsis litteris* as teses sobre o dionisíaco tais como elas aparecem em *O nascimento da tragédia*. Nem mesmo a ruptura com Schopenhauer e a incessante crítica direcionada a ele no restante das obras serão levadas em conta. Portanto, se a crítica do projeto filosófico da modernidade que Habermas atribui à filosofia de Nietzsche está toda ela calcada na concepção do retorno ao mito, precisamente no regresso de Dioniso, o abandono de toda a concepção que orientava essa estética não deve abalar o referido programa; aos seus olhos, Nietzsche romperia com Wagner, mas continuaria sendo schopenhaueriano, podendo sua filosofia ser entendida como uma expectativa de regresso à pátria mítica dionisíaca.

O homem da modernidade, desprovido de mitos, só pode esperar da nova mitologia um tipo de redenção que supera todas as mediações. Essa versão schopenhaueriana do princípio dionisíaco dá ao programa da nova mitologia uma guinada, alheia ao messianismo romântico – trata-se agora de um total abandono da modernidade esvaziada pelo niilismo.<sup>9</sup>

Ora, se nos ativermos a essa guinada a que se refere Habermas, não é possível falar em versão schopenhaueriana do dionisíaco. Se o filósofo alemão está desprezando as autocríticas de Nietzsche, então a obra não pode cumprir o papel que ele lhe reserva dentro do projeto de crítica à racionalidade. Se se considerar a versão do deus Dioniso como Habermas está tomando, necessariamente não se pode falar em mudança, uma vez que esse imbricamento entre “vontade” e Dioniso seria, no entender de Nietzsche, o coroamento mesmo da busca encetada pelos românticos. O Dioniso que se opõe a essa modernidade esvaziada pelo niilismo, antagonismo que dimana da filosofia tardia nietzschiana, está livre das amarras que lhe dá a interpretação de Habermas<sup>10</sup>. Mas isso não é tudo. Como argumenta Nietzsche inúmeras vezes em *O nascimento da tragédia*, toda a cultura trágica que estaria ressurgindo na obra de Wagner integra o programa da mais genuína tradição germânica. Ocorre que Habermas não esteve atento às mudanças perpetradas por Nietzsche à figura do deus grego. Certamente não é possível fazê-lo arauto da

---

<sup>9</sup> HABERMAS, Jürgen. *O discurso filosófico da modernidade*. Tradução de Luiz Sérgio Repa e Rodnei Nascimento. São Paulo: Martins Fontes, 2000, p. 137.

<sup>10</sup> Nuno Nabais chama a atenção para o problema da leitura de Habermas. Se se trata de eleger *O nascimento da tragédia* como momento de viragem para a pós-modernidade, notar-se-á que o esquema habermasiano tem sérios problemas. Fazendo uma arqueologia do par conceitual Dioniso/Apolo, ele localiza como fonte justamente a influência de Schopenhauer e Kant que o próprio Nietzsche destaca no livro. O seu intuito é o de demonstrar como o apolíneo e o dionisíaco são tributários da concepção kantiana do belo e do sublime. Nesse caso, é inexato falar de uma crítica de Nietzsche à modernidade a partir de seu livro inaugural, tal como Habermas o faz. Como argumenta, os próprios teóricos da pós-modernidade se reconhecem como herdeiros da tradição kantiana do sublime, o que os colocaria ao lado de Nietzsche – pelo menos o de *O nascimento da tragédia* –, no que se refere à tradição de interpretação do kantismo. “A fronteira entre modernidade e pós-modernidade desloca-se para o próprio interior da obra de Kant. Lyotard mostra já em ato na estética de Kant o programa, que virá a ser o de Nietzsche, de transformar as experimentações estéticas em lugares de irrisão da razão humana. Como consequência, desarma aqueles que fazem da estética de Kant o lugar de resistência aos modelos teóricos da pós-modernidade”. NABAIS, Nuno. *A metafísica do trágico*. Lisboa: Relógio D’Água Editores, 1997, p. 28.

crítica à modernidade se considerarmos o dionisíaco tal como ele é apresentado em *O nascimento da tragédia*. Se o livro desempenha um papel dentro do projeto de transvalorização – como queria seu autor –, não é pela valorização daquilo que foi renegado como entrave a tal propósito. Se, como quer Habermas, o dionisíaco fala a linguagem de Schopenhauer, ele também integra o programa romântico; nesse caso, não se teria o abandono do projeto racionalista moderno. Se ele busca esse combate na concepção de uma filosofia dionisíaca, os seus argumentos precisam mudar radicalmente. Menos do que atentar contra a leitura de Habermas, essa imprecisão comprova a importância das autocríticas do próprio Nietzsche.

Em seu artigo “Quem era Dioniso?”, Gérard Lebrun nos alerta justamente para o estatuto dessas autocríticas. Segundo ele, não é mera erudição perguntar-se pela pertinência em levar em conta a filtragem empreendida nos referidos textos, uma vez que é ela que vai indicar se há de fato uma continuidade no pensamento de Nietzsche. Como o título já indica, a questão a ser perseguida nessa análise é se o Dioniso que é contraposto ao Crucificado é o mesmo que antes aparecia como antípoda de Sócrates. Mas a imagem com que se despede Nietzsche em *Ecce Homo* é usada por ele apenas à guisa de uma pergunta retórica; antes de explorá-la em toda sua extensão, Lebrun se aterá quase que essencialmente ao papel que o esteticismo do dionisíaco representa nos dois momentos da produção nietzschiana nos quais ele se insere.

Após fazer um breve sumário sobre *O nascimento da tragédia* e de como os impulsos dionisíacos e apolíneos atuavam no livro, Lebrun vai perscrutar os motivos pelos quais o segundo desaparece da obra, só restando lugar para o primeiro. A conclusão a que chega é que ao Nietzsche crítico da metafísica que aparece em cena logo desde *Humano, demasiado humano* não é possível continuar

pensando em termos duais tal como ocorria com a oposição entre os dois deuses. Levando a cabo a crítica à metafísica por meio de uma inversão do platonismo, o comentador francês explora o papel que a arte doravante exerce nessa luta. Para ele, o artista dionisíaco do início, cuja caracterização estava preso às teias da metafísica, converte-se no opositor desse saber mais tarde.

Esse ponto específico da análise de Lebrun visa sobretudo a desfazer os mal-entendidos que o epíteto tardio de “filosofia dionisíaca” suscitaram. Quando tributário do romantismo, de Schopenhauer e de Wagner, Nietzsche era entusiasta da desmesura, da embriaguez etc.; liberto dessas influências, ele se teria convertido num adepto do classicismo, submetendo – sendo mais do que nunca um extemporâneo – a arte às “coerções técnicas”. Assim, à medida que Dioniso regressa às páginas de Nietzsche, o filósofo vai se comprometendo cada vez mais com as regras clássicas. Para tanto, o artigo nos lembra algumas passagens que expressam a tendência dos textos posteriores a 1876 quando se trata de arte: louvar apenas aqueles nomes que a tradição reservou o título de clássico. Para citar alguns nomes, Goethe, Horácio e Homero seriam os aliados de Nietzsche; ao contrário, Wagner seria sempre seu opositor. Isso porque ele teria sido o moderno por excelência; é ele, mais do que ninguém, que corrompe a arte com suas inovações. Para quem vê na filiação ao deus Dioniso uma adesão à iconoclastia; para quem não se ateu às páginas e interpretações ulteriores, Lebrun adverte: “Seria necessário que Nietzsche renunciasse ao ‘irracionalismo’, a seus arrepios e fervores, para tornar-se o demolidor sistemático da razão”<sup>11</sup>.

O que significa esse “tornar-se?” Que o “irracionalismo” ao qual adere Nietzsche representa a sua concepção inicial da arte, em que o homem acedia por

---

<sup>11</sup> LEBRUN, Gérard. “Quem era Dioniso”. Trad. Maria Heloísa Noronha Barros In. *Kriterion – Revista de Filosofia*. Belo Horizonte: 1985, p. 61.

meio da embriaguez ao coração da natureza; naquele instante em que ele rompia com o princípio de individuação, libertando-se das malhas do “eu”. Mas como dissemos antes, o filósofo aí reivindicava sua filiação ao programa racional, portanto, um discípulo tardio de Kant. Agora dionisíaco não significa mais êxtase; como vai afirmar Nietzsche, contrapondo-se ao romântico, ele será clássico. O que Lebrun nos alerta é que se a afirmação incondicional da vida se dava por meio daquelas celebrações, agora ela emerge da obra desses autores clássicos; ninguém melhor do que eles ofereceriam tais condições. Devemos estar atentos, porém, que quando se fala na afirmação da vida, Nietzsche busca nessa concepção de arte o seu modelo; todavia ele não julga haver nas obras desses criadores uma prescrição. O filósofo empreende uma análise que associa a obra com as condições fisiológicas de quem a criou. Como bem nos recorda Lebrun, a obra de arte deve dizer se ela veio à luz porque seu autor padecia do empobrecimento da vida, ou, ao contrário, se ela era a expressão da abundância de vida.

O que parece haver em comum nessas leituras de *O nascimento da tragédia* é o fato de elas interpretarem o livro a partir das autocríticas que seu autor lhe fez, ou então considerá-lo pelo vínculo que há nele com o restante da obra. Isso nos leva a concluir que o Ensaio de 1886 fixou-se-lhe de tal maneira que agora ele serve de guia. É ele que deve indicar o caminho. Não se é possível analisar a obra sem considerar o que sobre ela disse o seu autor. Mesmo Habermas, que não dá atenção ao texto, só pode considerar Nietzsche como o ponto de virada do discurso filosófico da modernidade porque buscou na última filosofia as críticas às idéias modernas. Todavia, cada uma dessas leituras privilegia aspectos do livro inaugural de Nietzsche. E com razão. À medida que não pretendem fazer uma exegese da obra nela mesma, impõe-se aos comentadores “fragmentá-la”. É certo que

Nietzsche pretendia dar às suas teses iniciais um caráter sistemático quando as escreveu. Ele mesmo sabe, todavia, da ambição que isso significava, criticando ele próprio essa grandiloquência posteriormente.

Ora, se os intérpretes partem das autocríticas a fim de compreender o livro, acreditamos que elas não atingiram ainda toda a amplitude que as análises de Nietzsche pretendiam alcançar. Em nosso entender, esse alcance depende do esclarecimento dos pormenores de *O nascimento da tragédia*. Se por um lado é mais interessante, ao tomar contato com o livro, inseri-lo já na perspectiva do todo, por outro, não se considerar os detalhes argumentativos acaba por diminuir a importância que a obra pode ter naquele conjunto filosófico em que se insere. Em outras palavras, quanto mais se prestar atenção às teses iniciais de Nietzsche, mais claro se tornará o porquê de elas terem sido o primeiro momento da transvaloração de todos os valores, como vai afirmar o próprio filósofo.

Se assim for, a análise de *O nascimento da tragédia* que doravante propomos deve contemplar tanto o livro em sua inteireza, quanto a perspectiva acalentada pelas autocríticas tardias de Nietzsche. Essa investigação revelará que a relação que o filósofo estabelece com Schopenhauer, à medida que tensa, não apenas deve ser entendida como motivo de reproches futuros, mas que também pode ter propiciado muito dos aspectos da face crítica da filosofia tardia nietzschiana. Isso justificaria a constância com que seu antigo mestre aparece em seus escritos. Essa aparição é sempre ocasião para a autocrítica, além de apresentar a filosofia da vontade como paradigma das teses que nosso autor combate. Por outro lado, os elogios que Nietzsche faz ao seu primeiro livro mais sugerem os aspectos inovadores do que os apresenta de modo exaustivo. Certamente. As teses que ele reverencia já foram escritas. A despeito de toda a mudança por que passa

sua filosofia, seu livro inaugural ainda tem muito a nos dizer. Nesse sentido, só lhe caberia indicar o caminho para a mais justa compreensão. Portanto, essa face positiva, que ele sintetiza ulteriormente na afirmação de que o maior mérito do livro foi a transposição do dionisíaco em *pathos* filosófico – e a psicologia do trágico como sua a melhor expressão –, guarda para o intérprete um tesouro cuja riqueza é demasiada.

Para compreender por que esse *pathos* filosófico – e a psicologia do trágico a ele arrolada – que emana de *O nascimento da tragédia* significa o primeiro momento da transvaloração, dividimos o trabalho que se segue em três etapas. No primeiro capítulo – “metafísica e tragédia” –, investigaremos o livro tal como ele foi escrito em 1871, o que significa desconsiderar nesse momento o Ensaio de autocrítica. Esse primeiro contato dividir-se-á em quatro etapas de forma estratégica. Nas duas primeiras abordaremos a concepção metafísica do livro à luz da filosofia schopenhaueriana. Na terceira, embora considerados os postulados estabelecidos antes, contamos mostrar como Nietzsche interpreta a tragédia grega; nesse ponto, o distanciamento em relação a seu mestre já se torna mais patente. Por fim, analisaremos a crítica presente no livro à filosofia socrática.

No segundo capítulo – “o combate à metafísica: rompimento e autocrítica” – analisaremos as autocríticas de Nietzsche, e com isso investigaremos o conteúdo do combate a Schopenhauer que delas emana. O trabalho será dividido em três seções. Na primeira, partindo da afirmação do filósofo de que suas intuições próprias e as inovações que o livro trazia foram estragadas pela influência da metafísica da vontade, pretendemos demonstrar que esse *mea culpa* carece para o seu entendimento de um esclarecimento de como ele se afasta das teses de *O nascimento da tragédia* nos períodos intermediário e final de sua produção. Assim,

nas duas últimas partes mostraremos como Nietzsche combate os argumentos que antes lhe serviam de modelo, privilegiando dois momentos desse embate. Em *Humano, demasiado humano* investigaremos o problema da ótica da crítica à metafísica; na *Genealogia da moral*, associada também ao ataque a Wagner, perscrutaremos o modo pelo qual essa luta acontece. Com isso, pretendemos esclarecer por meio das críticas ulteriores o quanto as concepções de Nietzsche destoavam das teses que estavam ao seu lado.

Esse aspecto negativo que Nietzsche confere à obra ao fazer a autocrítica, bem como o combate às teses que antes lhe influenciaram, tomará um outro rumo argumentativo, quando o filósofo reavaliar *O nascimento da tragédia* de um modo positivo, sobretudo no seu último ano de produção. É isso o que contaremos mostrar no terceiro e último capítulo – “*incipit Tragoedia*”. Ali o trabalho será dividido em três partes: na primeira – “a psicologia do trágico” –, analisaremos como Nietzsche avalia suas teses iniciais sobre a tragédia grega, destacando com isso que a sua primeira inovação com o estudo do fenômeno dionisíaco foi a caracterização psicológica que nele estava efetuada; trata-se, portanto, de realçar que já em seu primeiro livro estava dado esse procedimento comum à sua filosofia tardia: a investigação de um “tipo”. Mas, se nas últimas obras se destacam sobretudo os tipos que negam, como o sacerdote ascético, o niilista, o homem religioso etc., em *O nascimento da tragédia* tal investigação revela um tipo que afirma. Na segunda seção – “o que é o dionisíaco” – pretendemos mostrar como o filósofo, uma vez aclarado o significado da psicologia do trágico, retoma o dionisíaco em sua obra tardia, concatenando-o com aspectos fundamentais dela. Nessa “expansão” por que passa a questão, investigaremos mormente a retomada da contraposição entre o dionisíaco e o socrático, que é considerada em *Ecce Homo*

como a mais importante inovação do livro. Na última parte – “Dioniso contra o Crucificado” – investigaremos o modo pelo qual essa contraposição também se amplia, transformando-se no principal embate da filosofia nietzschiana. Dioniso contra o Crucificado simbolizaria tanto a face crítico-combativa quanto a construtiva e afirmativa. Analisando, primeiramente, como o cristianismo herda a moral socrática e faz dela sua arma de combate, para depois trazer à luz a maneira pela qual ela se exaure na modernidade com a morte de Deus, pretendemos deixar claro os motivos que levaram Nietzsche a afirmar que *O nascimento da tragédia* foi a sua primeira transvaloração de todos os valores.

## Capítulo I

### Metafísica e tragédia

Toda arte se consagra à alegria, e não há tarefa mais elevada e mais séria do que tornar os homens felizes. A arte justa é somente aquela que proporciona a fruição suprema. A fruição, suprema, porém, é a liberdade da mente no jogo vivo de todas as suas forças.  
(Friedrich Schiller)

#### I.1 – O Enigma do mundo

Embora a filosofia de Schopenhauer seja paradigmática para a justa compreensão de *O nascimento da tragédia*, Nietzsche quase nunca esclarece de forma precisa a relação que há no livro entre suas próprias teorias e as de seu mestre. Em grande escala, isso ocorre porque nos vários escritos elaborados à mesma época de publicação da obra, ele não raro assume uma postura diferente, chegando por vezes a contrapor-se a muitas conclusões a que chega a filosofia da vontade. Assim, o diálogo travado entre eles resulta na obra de Nietzsche não apenas numa filiação por parte deste, mas também em oposição.

Ora, se no mais das vezes Nietzsche não aproveita em sua obra aquelas conclusões que o faz opositor de Schopenhauer, é possível identificar em *O nascimento da tragédia* pelo menos o espírito dessas discordâncias. Eis por que muitas vezes nos deparamos com passagens nada fáceis de compreender. Ademais, um outro fator contribui fortemente para a dificuldade de interpretação da própria concepção estética nietzschiana de *O nascimento da tragédia*: a relação dialógica que também existe entre Schopenhauer e Kant. Em uma palavra, mesmo que em essência discorde do primeiro, Nietzsche acaba por aceder às suas teorias para não entrar em choque quando no bojo delas ressurgem as idéias kantianas.

Isso fica claro, por exemplo, quando Nietzsche afirma a importância fundamental da música como elemento da tragédia. Nesse momento, para corroborar seus argumentos, ele cita um longo trecho do parágrafo 52 de *O mundo como vontade e representação*. Ali Schopenhauer afirma que a música “representa o metafísico para tudo o que é físico no mundo, a coisa-em-si-mesma para todo o fenômeno”. Portanto, já temos aí uma apropriação da terminologia kantiana. Quando traz a autoridade de Schopenhauer a fim de demonstrar suas teses, Nietzsche fica como que agrilhado a ele. Essa passagem foi utilizada no parágrafo 16 de *O nascimento da tragédia*. Já nos escritos preparatórios para o livro, não há essa concordância *ipsis litteris*. Com efeito, ali, igualmente num texto dedicado à música, podemos ler:

Nós não conhecemos senão este núcleo das representações, nós não temos com ele senão a familiaridade com suas exteriorizações figuradas (*Bildliche Äusserungen*): e não há em lugar algum nenhum ponto que nos conduza diretamente a ele mesmo. Toda a vida impulsiva (*Triebleben*) por sua vez, o jogo dos sentimentos, sensações, afetos, atos da vontade não nos são conhecidos – eu devo aqui acrescentar contra Schopenhauer – até na introspecção mais precisa, é como representação e não segundo sua essência: e isso nos permite dizer que a “vontade” de Schopenhauer é ela mesma a forma fenomênica mais geral (*allgemeinste Erscheinungsform*) de alguma coisa que de resto é para nós indecifrável (*Fragmentos póstumos 12 [1]*, do início de 1871).

Essa imprecisão atinente ao uso que Nietzsche faz da filosofia de Schopenhauer tem levado os intérpretes de seu livro sobre a tragédia grega a identificar os dois principais conceitos ali postulados, o dionisíaco e o apolíneo, com o duplo aspecto schopenhaueriano do mundo em vontade e representação. Todavia, o Uno-primordial (*Ur-Eine*), o terceiro termo nietzschiano, parece dificultar essa identificação. Isso porque ora a vontade aparece arrolada ao dionisíaco, ora ao Uno-primordial. Com isso, necessariamente seríamos levados a

concluir que os três conceitos se identificam, todos eles equívaleando à coisa-em-si kantiana.

Ora, na citação acima pudemos perceber que essa identificação não é tão simples. Com efeito, no prosseguimento daquele mesmo fragmento, Nietzsche vai afirmar que a vontade, além de ser a forma fenomênica mais geral, “não é nada mais do que aparência (*Schein*) e o Uno-primordial tem nela apenas um fenômeno (*Erscheinung*)” (*Fragmentos póstumos 7 [174]*, final de 1870/abril de 1871). Se na obra publicada a vontade significa a coisa-em-si, aqui podemos perceber que ela não é outra coisa senão um fenômeno. Amparados também nesses textos, afastamos, dessa forma, daquelas visões mais frequentes de *O nascimento da tragédia*, que tendem a associar os três conceitos – Uno-primordial, vontade e dionisíaco – com a coisa-em-si<sup>12</sup>. Tentemos, pois, equacionar doravante a apropriação feita por Nietzsche da filosofia de Schopenhauer.

Se, à diferença de Schopenhauer, Nietzsche não considera que a vontade seja a essência do mundo, essa definição será reservada àquele terceiro conceito: ao Uno-primordial. Este, em verdade, é compreendido no mesmo sentido em que a vontade é caracterizada na obra schopenhaueriana; ou, antes, seria mais correto dizer que os dois filósofos entendem a essência do mundo da mesma maneira. Assim, o Uno-primordial laconicamente será postulado como “o mundo da dor e da contradição” (*Fragmentos póstumos 7 [174]*, final de 1870/abril de 1871), e, como

---

<sup>12</sup> Essa é, por exemplo, a interpretação de Charles M. Barrack, para quem Nietzsche concede só a Dioniso o estatuto ontológico de coisa-em-si e não a Apolo. Ainda segundo ele, Dioniso é o símbolo da metafísica da vontade que constantemente se expressa a si mesmo por meio da máscara de Apolo. Aos seus olhos, o dionisíaco seria logicamente, não cronologicamente anterior à individuação apolínea. Não podemos concordar também com essa idéia, pois, como veremos adiante, o ensinamento dos dois mitos revela que Dioniso, enquanto símbolo da vontade, é anterior à individuação apolínea, pois esta só é possível a partir da visão mítica do despedaçamento de Dioniso. Nesse sentido, os dois impulsos são apenas maneiras pelas quais o Uno-primordial, o verdadeiramente existente [*Wahrhaft-Seiende*], vem a efetivar-se nas suas formas fenomênicas, e o faz gerando-se a si mesmo. (Cf. BARRACK, Charles M. “Nietzsche’s Dionysus and Apollo: gods in transition”. In. *Nietzsche Studien 3* (1974). Berlim: Walter de Gruyter & CO., p. 116). Já para

corolário, que é “um formidável organismo que se gera e se mantém a si próprio” (*Fragmentos póstumos* 5 [79], de setembro de 1870/janeiro de 1871). Assim como Schopenhauer, Nietzsche também concebe que na essência do mundo jaz uma dor primordial. Nessa dor, bem como na contradição que lhe são intrínsecas, residiriam o princípio de geração do Uno-primordial. Em última instância, já aí Nietzsche está se contrapondo à concepção ontológica de um Ser eterno, imutável por trás de toda aparência; ao contrário, paira no cerne íntimo das coisas uma necessidade de vir a ser. Este, justamente, é o caminho que esse “formidável organismo” busca para aliviar seu sofrimento.

Dados esses pressupostos, é possível agora acercar-nos dos impulsos dionisíaco e apolíneo. Eles seriam, portanto, uma dupla forma pela qual o Uno-primordial se efetiva no mundo da aparência. Daí por que a vontade, no sentido schopenhaueriano, ter sido definida como a forma mais geral desse processo; não apenas o binômio Apolo/representação é tomado como pertencente ao mundo da aparência, mas também aquele outro composto por Dioniso/Vontade. Toda a metafísica de artista (*Artisten-Metaphysik*) e a estética que dela emerge em *O nascimento da tragédia* decorrem dessa dinâmica dos dois impulsos com esse cerne último das coisas que padece de dor e de contradição. A seguinte passagem sintetiza isso de modo exemplar:

tem de ficar claro sobretudo que, para a nossa humilhação e exaltação, a comédia inteira da arte não é representada de modo algum para nós, com a finalidade talvez de nos tornarmos melhores e educados, mais ainda, que tampouco somos nós o autênticos criadores desse mundo da arte: o que é lícito supor de nós mesmos é que para o verdadeiro criador desse mundo somos imagens e projeções artísticas (*Bilder und künstlerische Projectionen*) [...]. Portanto, todo o nosso saber artístico é no fundo inteiramente ilusório, dado que, como possuidor dele, não estamos unificados e nem identificados com aquele ser que, por ser

---

Michel Haar, Dioniso ocupa o lugar da Vontade, sendo também denominado de Uno-Primordial; Apolo, por seu turno, é identificado com o mundo do fenômeno. (Cf. HAAR, *op. cit.*, p. 72).

criador e espectador único daquela comédia da arte, produz um gozo eterno para si mesmo (GT/NT § 5).

O verdadeiro criador a que se refere Nietzsche é o Uno-primordial, sendo todo o mundo da aparência uma imagem artística dele. Mas essas imagens não existem senão porque delas tem necessidade o verdadeiro existente; nesse mundo ilusório da aparência, o Uno-primordial pode transfigurar aquela dor e contradição que lhe são próprias. Seja como for, o filósofo argumenta que a arte existe justamente porque também o homem percebe no mundo do vir a ser essa contradição e dor que, no limite, são oriundas de sua visão sobre a destruição de tudo o que há. Nesse sentido, o homem, ao fazer arte a fim de aliviar seus tormentos, está vinculado metafisicamente ao Uno-primordial. Por causa deste que ele se redime no mundo artístico da aparência.

Tentamos até aqui aproximarmo-nos dos três conceitos usados em *O nascimento da tragédia*, esboçando o estatuto deles junto ao diálogo que Nietzsche trava com Schopenhauer. É preciso, pois, seguir mais de perto essa relação, uma vez que esse último, no terceiro livro de *O mundo como vontade e representação* (aquele de que mais se valeu Nietzsche), também cunhou três termos: vontade, representação e idéias. Esses, por sua vez, provêm da aproximação que seu autor faz das filosofias de Kant e Platão. Desse modo, aquilo que Kant denominou de coisa-em-si ganha em sua filosofia a denominação de vontade, e o fenômeno, por sua vez, o de representação. Mas, entre eles, estão as idéias, que são a forma mais adequada de objetividade da vontade.

Apesar do acordo profundo de Kant e de Platão, apesar da identidade do fim que eles se propunham, isto é, apesar da concepção do mundo sobre a qual se guiava e se dirigia a sua filosofia, a idéia e a coisa-em-si não são, contudo, completamente idênticas; digamos mais: a idéia é para nós a objetividade [Objektität] imediata – por conseguinte, adequada – da coisa-em-si...(SCHOPENHAUER, Arthur. *O mundo como vontade e representação* § 32).

De acordo com essa passagem, podemos ver o quanto a exposição nietzschiana dos fragmentos póstumos se aproxima dessa relação feita por Schopenhauer entre a coisa-em-si, a idéia e a representação. Devemos questionar, porém, se na filosofia nietzschiana os termos Uno-primordial, dionisíaco (vontade) e apolíneo (representação) seriam sucedâneos da coisa-em-si, da idéia e da representação? Acreditamos que não. Mais uma vez Nietzsche apropria-se do legado de seu precursor e opera nele uma mudança. Em nosso entender, assim como, para Schopenhauer, as artes obedecem a uma hierarquia na sua relação que mantêm com as idéias, também as formas artísticas dionisíaca e apolínea estão subordinadas a semelhante processo. Existe, porém, uma diferença entre os dois que diz respeito à concepção das duas filosofias. Como veremos adiante, se podemos considerar pertinente que Nietzsche tenha se valido do legado de Schopenhauer, dele se distancia na completude de seu pensamento.

Nas quatro partes de seu livro, Schopenhauer expôs aquilo que ele denominou de enigma do mundo. Atendo-se mormente ao terceiro livro, àquele dedicado à análise estética, Nietzsche também pretende desvendar esse enigma, mas fazendo-o apenas a partir de uma concepção artística. Para Schopenhauer, o modo com que o homem se depara diante do mundo dos objetos individuais, aquele âmbito próprio do conhecimento, difere daquele que ele vê ao contemplar uma obra de arte; é nessa diferenciação que as idéias ocupam um lugar em sua filosofia.

Enquanto indivíduos, não temos nenhum outro conhecimento senão aquele que está submetido ao princípio da razão; aliás, esta forma exclui o conhecimento das idéias; segue-se que, se somos capazes de nos elevarmos do conhecimento das coisas particulares ao das idéias, isso só se pode fazer através de uma modificação análogo e correspondente à que transformou a natureza do objeto e em virtude da qual o

sujeito, na medida em que ele conhece uma idéia, já não é um indivíduo (*O mundo como vontade e representação* § 33).

O conhecimento simples do mundo está sujeito aos princípios de tempo, espaço e causalidade. A ciência apenas daria a eles uma forma de universalidade. A passagem dessa forma de conhecimento, preso ao mundo das representações, para uma forma superior, isto é, aquela forma em que o homem contempla as idéias, é possível desde que o sujeito esteja liberto do princípio de razão. Nesse estado, o homem já não se ocupa com o lugar, o tempo, o porquê, nem mesmo com a sua individualidade, e o que ele contempla já não são os objetos em sua particularidade, mas a idéia, a objetividade imediata da vontade. Ele é sujeito liberto da vontade, da dor e do tempo.

Porque desconsidera completamente a forma do conhecimento ordinário, aquele a que está preso a ciência, Nietzsche levará essa distinção de Schopenhauer apenas para o âmbito das obras de arte. Para esse último, a representação e as idéias demarcam a diferença entre a ciência e a arte; em Nietzsche, o apolíneo e o dionisíaco dizem respeito tão somente à classificação das formas artísticas. Assim, enquanto as artes apolíneas referem-se ao mundo comum, estando presas ao princípio de razão, bem como ao tempo, ao espaço e à causalidade, sob a proteção de Dioniso, os homens estão libertos de toda a individualidade. Essa mudança perpetrada por Nietzsche, isto é, o fato de levar a distinção de Schopenhauer para dentro de uma concepção puramente estética, é que faz seus conceitos não serem meramente um sucedâneo daqueles apresentado no terceiro livro de *O Mundo como vontade e representação*.

Enquanto Schopenhauer condiciona o conhecimento da ciência ao da mera representação e o da arte às idéias, Nietzsche concebe a relação das artes apolíneas

com o das representações e o do dionisíaco com a vontade. Nesse sentido, a relação entre os dois filósofos se estabelece do seguinte modo: para Schopenhauer, de um lado está a vontade, a coisa-em-si; do outro a representação, o mundo fenomênico. Entre elas estão as idéias, a forma mais adequada de objetividade. Segundo Nietzsche, de um lado está o Uno-primordial, a coisa-em-si; do outro está o fenômeno, o mundo apolíneo da representação. Entre eles está a vontade, o dionisíaco como a forma fenomênica mais geral. Embora a exposição nietzschiana não seja sistemática como a de seu mestre, devemos considerar que o mais importante nesse diálogo é o modo como ele se apropria da filosofia da vontade, retomando mais o seu espírito. Com efeito, é raro, por exemplo, Nietzsche lançar mão do conceito de idéia<sup>13</sup>. Como vimos, esta emerge em *O nascimento da tragédia* muito mais pela forma como o impulso dionisíaco ou a vontade se lhe aproximam.

Com efeito, há essa primeira semelhança que se refere ao significado que o conceito idéia assume em Schopenhauer e o de vontade/dionisíaco em Nietzsche; para o primeiro, estamos diante da objetividade mais adequada da vontade; para o segundo, ante a forma fenomênica mais geral. Em ambos os casos, cabe a essa forma mais adequada da coisa-em-si fazer o homem romper com o princípio de individuação – sendo essa a segunda semelhança. Mas se essas diferenças são como que nuances, Nietzsche vai contrapor-se justamente ao lugar que ocupa a coisa-em-si; retomando Kant e indo de encontro a Schopenhauer, concebe que ela não pode ser conhecida por nenhuma experiência possível. Quando os homens rompem com o princípio de individuação, eles não podem atingir um estado que os

---

<sup>13</sup> No sentido em que Schopenhauer emprega o termo, Nietzsche só usa o conceito idéia em dois momentos, em ambos tratando da relação da música com o mundo. Neles, acontecem aqueles casos em que Nietzsche traz o referencial de seu mestre, tomando-o como dado e eximindo-se de oferecer maiores argumentos. (CF. GT/NT § 16 e 21).

conduza à coisa-em-si ou ao Uno-primordial. Só é possível alcançar a forma mais geral das representações, que é a vontade ou o dionisíaco. Dessa forma, assim como, no impulso apolíneo, os homens estão presos ao princípio de individuação, no dionisíaco eles ficam completamente sob o encanto da vontade<sup>14</sup>.

Tanto quanto a representação, a vontade é um outro meio para a redenção do Uno-primordial: ao gerar-se a si mesmo a fim de buscar alívio para sua dor, ela é o primeiro caminho para que isso se torne possível. Nessa senda, o alvo pode ser duplamente atingido: por um lado, há o impulso apolíneo, nele a vontade servindo de ponte, na medida em que é a condição de possibilidade para a existência das representações; por outro, há o dionisíaco, quando aí se rompe o princípio de individuação e os homens alcançam uma espécie de unidade mística com o verdadeiro existente, a qual é propiciada pelo êxtase da embriaguez. De acordo com essa dinâmica, o Uno-primordial reconforta-se consigo próprio tanto no mundo da beleza aparente dos indivíduos, quanto na supressão desse princípio, quando suas criaturas rompem com os limites da individuação e têm acesso outra vez à vontade:

Apolo está diante de mim como o gênio transfigurador do *principium individuationis*, único por meio do qual se pode alcançar de verdade a redenção na aparência: enquanto que, ao místico grito jubiloso de Dioniso, se rompe o encanto (*Bann*) da individuação e fica aberto o caminho para as Mães do ser, o núcleo mais íntimo das coisas” (GT/NT § 16).

---

<sup>14</sup> Nietzsche estaria dando, portanto, um passo atrás e retomando a negatividade que Kant confere à coisa-em-si, uma vez que ela não pode ser conhecida. Segundo Maria Lúcia Cacciola, o reproche que Schopenhauer dirigiu a Kant se assenta nesse aspecto da filosofia crítica. “A causa da insatisfação de Schopenhauer é o caráter propedêutico da *Crítica*, explicitamente afirmado por Kant. A *Crítica* como um cânon para o conhecimento da razão estaria condenada à esterilidade no campo da metafísica. Embora estabelecendo, com muito acerto e mérito, limites para essa razão e refutando os preconceitos dogmáticos, Kant Abandona a meio caminho a tarefa própria do filósofo: a decifração do enigma do mundo e da existência” (CACCIOLA, Maria Lúcia M. O. *Schopenhauer e a questão do dogmatismo*. São Paulo: Edusp, 1994, p. 35). Para Schopenhauer, sendo a vontade essa essência do mundo, teríamos acesso ao enigma do mundo pela experiência interna da nossa própria vontade. O corpo seria, pois, o lugar que propiciaria o conhecimento da coisa-em-si. De acordo com nossa hipótese (apoiada sobretudo no *fragmento 12 [1] do início de 1871* exposto acima), a experiência a que se submete o homem, na visão nietzschiana, não lhe permitiria atingir a essência

Mesmo conferindo um aspecto negativo ao Uno-primordial, esse ser verdadeiro a cuja essência o homem não tem acesso, Nietzsche não pode se escusar de pensá-lo como um fundamento para a sua metafísica de artista; quando descartar toda e qualquer interpretação moral para as artes em geral e para a tragédia em particular, nosso autor recorre àquele como sendo o ser verdadeiro, alvo para onde deve dirigir-se a realização artística. Todo o nosso mundo da aparência só pode existir para que as artes, por meio de suas obras, transfigurem a dor que paira no coração da natureza; assim, o fenômeno estético deve propiciar uma alegria artística que é, no limite, uma exigência metafísica da própria natureza. A transfiguração da dor do Uno-primordial é, pois, o critério que permite ao filósofo pensar sua metafísica de artista.

Partindo da metafísica da vontade schopenhaueriana, é sob o signo dos deuses Dioniso e Apolo que Nietzsche vai elaborar o seu pensamento estético-metafísico. Comparando as duas divindades com a caracterização estética do terceiro livro de *O mundo como vontade e representação*, Dioniso e Apolo são os *símbolos* da idéia e da representação<sup>15</sup>. O dilaceramento que envolve o nascimento

---

do mundo. O máximo a que conseguiria chegar é no êxtase místico dionisíaco, portanto, na forma fenomênica mais geral.

<sup>15</sup> Símbolo, nesse caso, traduz a palavra alemã *Gleichnis*. O diálogo de Nietzsche nesse caso é com o romantismo alemão, embora ele não seja tão rigoroso com a terminologia que vai buscar nessa escola. Em seu artigo “O simbólico em Schelling”, Rubens Rodrigues Torres Filho alerta para o problema da tradução de que ora nos valem. Baseando-se na rigorosa distinção que o filósofo alemão faz entre os conceitos de simbólico e alegórico, ele propõe que a melhor tradução para o termo em questão é alegoria. Isso porque tal expressão, na filosofia da identidade, significa dizer um outro. Já o simbólico não significaria este outro; ele antes se refere ao mesmo, ou seja, no que concerne à mitologia ela não diz algo de outro, mas é uma outra forma de dizer o mesmo. Os mitos não são, por exemplo, uma outra forma de significação da natureza. “Ser e significar *ao mesmo tempo* é a originalidade do simbólico, e somente a atenção a ambas perspectivas evita que se desnature o mito, sacrificando o ser à significação. Não há nenhuma ironia nos deuses gregos, seu sentido não reside em nenhum além exterior e longínquo”. (FILHO, Rubens Rodrigues Torres. “O simbólico em Schelling”. In. *Ensaios de filosofia ilustrada*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1987, p. 135-136). Nesse sentido, julgamos ser a melhor tradução para *Gleichnis* a palavra símbolo. Embora Nietzsche não faça um uso sistemático dos termos *Gleichnis* e *Sinnbild*, tampouco uma argumentação que os associe com a filosofia de Schopenhauer, ele se apropria dessa terminologia. Assim, o apolíneo é sempre o símbolo da representação e não uma alegoria; do mesmo modo, o dionisíaco é o símbolo da universalidade da natureza e não uma alegoria desta. De acordo, portanto, com a sugestão de Rubens Rodrigues, Dioniso/idéias e Apolo/representação são sempre dois modos

de Dioniso e a paixão a que se expõe sua vida oferece a Nietzsche o significado que revela aquela necessidade antes postulada de o Uno-primordial gerar-se a fim de buscar a transfiguração da dor e da contradição originais. Esses dois padecimentos do ser verdadeiro também caracterizam o mito de Dioniso. Este revela toda a sua contradição não apenas porque comporta múltiplas versões (ele é, por exemplo, tanto quem salva Ariadne depois de ela ser abandonada por Teseu, como também quem manda matá-la por intermédio de Ártemis), mas porque é também a divindade que expõe o homem ao suplício, oferecendo-lhe, em contrapartida, a alegria orgiástica da embriaguez. Relacionado com os ciclos da natureza, Dioniso é o deus do vir a ser, do processo natural de nascimento, crescimento e perecimento. Por fim, emerge das principais versões o sofrimento que envolve o seu nascimento. Ele é o deus cuja vida se expõe à perseguição até mesmo antes de vir ao mundo.

Filho de Zeus com a mortal Sêmele, ele quase não vem à luz. Sua mãe, ludibriada por Hera, pede ao soberano olímpico que se lhe mostre tal como é. É dessa forma que ela é fulminada pelo raio do cronida. Todavia, o próprio Zeus salva a criança, deixando-a cumprir o resto da gestação em sua coxa; mesmo depois de um segundo nascimento, Dioniso é perseguido, sendo sua vida marcada por morte e renascimento. Para Nietzsche, esse nascimento que está

---

de dizer o mesmo (ser e significar) e nunca um dizer outro. Essa apropriação pode ser percebida, em primeiro lugar, no segundo parágrafo de *O nascimento da tragédia*; neste, referindo-se à capacidade que o sonho tem de elevar o homem a um contato com o impulso apolíneo, Nietzsche afirma que “por meio do influxo apolíneo do sonho, se lhe revela [ao homem] o seu próprio estado, isto é, sua unidade com o fundo mais íntimo do mundo em uma imagem onírica simbólica [*in einem gleichnissartigen Traumbilde*]”; em segundo lugar, ela aparece de modo mais forte no parágrafo dezesseis. Ali, Nietzsche usa duas vezes a expressão, ao referir-se aos efeitos musicais. Afirma o filósofo: “Duas sortes de efeito costuma, pois, exercer a arte dionisíaca sobre a faculdade artística apolínea: a música incita a uma *intuição simbólica* (*gleichnissartigen Anschauen*) da universalidade dionisíaca, a música, em seguida, faz aparecer a imagem simbólica (*gleichnissartigen Anschauen*)” (GT/NT § 16). Em nosso entender, a escolha do termo símbolo e não alegoria justifica-se também porque Nietzsche, logo em seguida, ainda argumentando sobre a arte dionisíaca, vai falar do seu simbolismo trágico (*tragischer Symbolik*).

indissociavelmente marcado pela dor é o símbolo da geração do Uno-primordial. A existência do mundo aparente é a expressão de um nascer que encontra diante de si os perigos da morte. O impulso dionisíaco é, pois, essa revelação do caráter inexorável do vir a ser, em que tudo o que vem a lume perece. E o sofrimento do deus que emana do perigo de sua existência é também o escolha da vida humana.

Significando já esse dinamismo do Uno-primordial com sua geração, o impulso dionisíaco pode ser entendido tanto como a forma mais universal daquele, isto é, da coisa-em-si, como o símbolo da vontade. Referindo-se à tragédia – esta sendo a arte que simboliza o dionisíaco –, Nietzsche diz que “ela escuta um canto longínquo e melancólico, que fala das Mães do ser, cujos nomes são Ilusão [*Wahn*], Vontade [*Wille*] e Dor [*Wehe*]” (GT/NT § 20). Entendamos, portanto, o nascimento e morte de Dioniso como essa necessidade de refrigério do Uno-primordial. O deus sendo despedaçado pelos Titãs simboliza o vir a ser com que o Uno se faz múltiplo.

Já sobre Apolo Nietzsche privilegia sem dúvida uma das muitas interpretações que também esse mito comporta; o deus délfico é a divindade resplandecente [*der Scheinende*], da luz, que domina a bela aparência. Diferente de Dioniso, que é o deus que traz o dilaceramento para a vida humana, Apolo propicia ao homem um comedimento e equilíbrio que lhe são próprios. Quase não se apropriando dos poderes divinatórios que o mito revela, Nietzsche vai desprezar completamente o lado sombrio e vingativo, tal como o mostra, por exemplo, Homero na *Ilíada*. Mas o filósofo alemão nada mais faz do que privilegiar uma interpretação que desde a antigüidade se impôs, a qual reputa a Apolo justamente os atributos de ser o deus da luz, da harmonia etc. Fazendo do impulso apolíneo o símbolo da aparência, Nietzsche toma por *parti pris* já sua significação semântica

em alemão para aproximá-lo da filosofia de Schopenhauer. “Ele [Apolo], que é, segundo sua raiz, *o resplandecente*, a divindade da luz, domina também a bela aparência do mundo interno da fantasia” (GT/NT § 1). O filósofo está aí considerando que o nome do deus radica na expressão *der Erscheinende* – aquele que aparece –, estando por isso bem próximo da terminologia schopenhaueriana, cujo termo *Ercheinung* significa fenômeno, aparência.

Aprofundemos um pouco a caracterização nietzschiana dos dois mitos. Se entendermos o impulso dionisíaco enquanto símbolo da vontade, isto é, como a forma mais geral do Uno-primordial, chegaremos à conclusão de que nele a dor e a contradição próprias deste último não podem encontrar nenhum alívio. Em última instância, a sapiência do mito dionisíaco revela também a eterna dor e contradição no seio do vir a ser. De acordo com apropriação feita por Nietzsche do mito, o regozijo só é possível com o retorno e não com o nascimento do deus, que, prematuro, deve ser alvo de cuidados e guarida. Daria provas disso o ensinamento expresso na sentença de Sileno – sábio do bosque e amigo de Dioniso. Nela, revelar-se-ia a terrível visão que jorra da fonte íntima do mundo. Questionado pelo Rei Midas qual era de todas a melhor coisa para os homens, Sileno responde que, de todas as coisas, a melhor era não ter nascido, mas isso era algo que escapava ao querer humano; porém, tendo sido gerado, a segunda melhor coisa a querer era morrer logo (Cf. GT/NT § 3). Eis por que, no princípio de sua geração, o Uno-primordial só pode encontrar alívio e transfiguração para sua dor no mundo apolíneo das belas formas.

O verdadeiramente existente e Uno-primordial (*Wahrhaft-Seiende und Ur-Eine*) necessita, enquanto eternamente sofredor e contraditório, para a sua permanente redenção, da visão extasiante, da aparência prazerosa: nós, que estamos completamente presos nessa aparência e que consistimos nela, nos vemos obrigados a senti-la como o verdadeiramente

não-existente [*Nichtseiende*], isto é, como um contínuo vir a ser no tempo, espaço e causalidade, em outras palavras, como realidade empírica (GT/NT § 4).

Todavia, ainda nessa sujeição à realidade empírica, os indivíduos encontram-se imersos igualmente na dor e contradição característicos do Uno-primordial. Mas, se este busca justamente transfigurá-los na realidade dos indivíduos, uma vez que não era possível fazê-lo imediatamente no âmbito da vontade, não encontramos aí uma nova tentativa malograda do Uno-primordial em redimir-se? Certamente. Isso porque a dor e a contradição que caracterizam a essência do Uno-primordial estão contidas *a priori* nos dois impulsos. Isso não significa que a simples existência deles possibilite já o regozijo do ser primevo, mas sim que eles sejam o caminho para alcançar a transfiguração. Ora, ao gerar-se primeiro por meio da vontade, seguindo-se daí o mundo da representação, o vir a ser reproduz em sua geração o mesmo processo da criação e da destruição, portanto, toda a sua dor originária.

Eis por que o nascimento de Dioniso traz consigo toda forma de suplício, somente sendo possível a transfiguração efetiva com o seu renascimento. Já da perspectiva de Apolo, o alívio é realizado a partir da própria sabedoria do mito. Por meio de seu oráculo em Delfos, ele exige dos seus seguidores dois preceitos: “Conheça-te a ti mesmo” e “nada em demasia”. Aqueles que extrapolarem os limites próprios dos indivíduos certamente serão lançados a um destino desditoso. Somente *a posteriori* os indivíduos encontram a transfiguração buscada pelo eterno padecente, uma vez que a exposição ao sofrimento originário do impulso apolíneo sucumbe desde que os indivíduos sigam os preceitos da divindade. Exemplos de transgressores punidos seriam Édipo e Prometeu.

Pois bem, sendo a transfiguração da dor original somente possível num segundo momento da individuação, este refrigério do mundo das aparências, como é de esperar, não deve perdurar pela eternidade. Lembremos que o mundo é vir a ser, construção, destruição. Tal como o impulso apolíneo agia em relação ao dionisíaco, este último deve assegurar – também ele num segundo momento – a transfiguração da dor primitiva quando o princípio de individuação não mais puder fazê-lo. Acerca desse processo, o mito de Édipo Rei é exemplar. Quando olha para o passado, o monarca tebano lembra-se que seu nascimento trouxe junto de si o vaticínio do parricídio. O seu futuro é a sua própria destruição. O triunfo sobre a esfinge é passageiro. O poder sobre os tebanos, o amor de Jocasta, tudo não passa de ilusão. Assim, pois, devemos compreender o mundo dos indivíduos. O passado imerso no sofrer, o futuro não menos assustador. A transfiguração do horror é sempre momentânea. O que há de vir é novamente a dor e a contradição do início. Dioniso recompõe-se de seus pedaços.

Devemos dar-nos conta de que tudo o que nasce tem de estar disposto a um ocaso doloroso, e não devemos, no entanto, espantar-nos; nos vemos forçados a adentrar nosso olhar nos horrores da existência individual – e não devemos todavia estarecer-nos: um consolo metafísico (*ein metaphysischer Trost*) nos arranca momentaneamente da engrenagem das figuras mutantes. Nós mesmos somos realmente, por breves instantes, o ser primordial (*Urwesen*) e sentimos o seu indômito desejo e prazer de existir; a luta, o tormento, a aniquilação das aparências se nos afiguram agora necessários, dada a abundância inumeráveis formas de existência que se comprimem e se empurram para entrar na vida, dada a exuberante fecundidade da vontade no mundo; nós somos transpassados pelo raivoso espinho desses tormentos ao mesmo tempo que, por assim dizer, temos nos unificado com o imenso prazer primordial pela existência e no qual pressentimos, em um êxtase dionisíaco, a indestrutibilidade e a eternidade desse prazer. Apesar do medo e da compaixão, somos os homens que vivem felizes, não como indivíduos, mas como o *único* vivente, com cujo prazer procriador estamos fundidos (GT/NT § 17).

O perecimento do mundo da individuação, o rompimento do prazer gerado aí é necessário justamente para a perfeita dinâmica a que nos referimos. Agora, Dioniso deve entrar em cena para que uma outra forma de satisfação seja permitida: aquela encontrada no êxtase dionisíaco. É a alegria ante a destruição inexorável do mundo das aparências apolíneas. Apolo prescreveu aos indivíduos as fórmulas para eles se livrarem dos seus horrores originais. Quando se encontram à beira do precipício, Dioniso deve assegurar-lhes o prazer existente em toda destruição<sup>16</sup>. Perceber esse aniquilamento por trás do mundo dos indivíduos é o que Nietzsche denomina por concepção trágica ou visão dionisíaca do mundo; encontrar aí uma eterna alegria é o que ele entende por consolo metafísico (*Metaphysischer Trost*).

De acordo com essa exposição, Nietzsche parece conferir uma certa precedência de Dioniso em relação a Apolo, pelo menos no que diz respeito ao caráter geral do mundo. Como forma mais adequada da coisa-em-si, o impulso dionisíaco revela esse caráter fundamental em relação ao apolíneo. Este é sempre ulterior, no sentido de irromper justamente para conter o caráter arrebatador daquele. Todavia, não devemos tomar essa precedência como princípio de superioridade, uma vez que os dois têm o mesmo papel naquela meta a que pretende chegar o Uno-primordial. Usando a linguagem leibniziana, Nietzsche acaba por referir-se a essa relação deles nos termos de uma “harmonia preestabelecida”. Por meio dessa, seria possível tanto a redenção no mundo apolíneo da aparência e das belas formas, o da individuação, quanto aquele consolo metafísico que jaz no impulso dionisíaco. Em *A visão dionisíaca do mundo* – escrito da mesma época de *O nascimento da tragédia* –, o filósofo ressalta que essa

---

<sup>16</sup> Charles Barrack também entende assim essa dinâmica: “O caminho de Apolo rumo à auto-superação se destruiria a si mesmo sem Dioniso, pois seu propósito fixo, porém encoberto, é a criatividade eterna. O que quer que tenha sido ultrapassado deve por sua vez ser de novo superado

harmonia é peremptória para a perfeita constituição orgânica do todo. Assim, não é bom para esse último que os indivíduos, mergulhados no mundo apolíneo, tornem sua condição mais egoísta, pois, neste caso, maior será a debilidade da vontade (Cf. *A visão dionisíaca do mundo* § 1). Em relação a esta, não seria permitido aos indivíduos um desprendimento demasiado. Para lembrar o preceito de Apolo: “nada em demasia”.

## **I.2 – A metafísica de artista**

Ao pensar o Uno-primordial que se gera a partir da dor e contradição que lhe são intrínsecas, Nietzsche acaba por conferir um caráter teleológico ao vir a ser. Isso não apenas porque a dinâmica com a vontade e a representação busca uma redenção na criação e transfiguração no mundo dos indivíduos, mas também porque esse alvo só pode ser plenamente atingido por meio da arte. Por isso o filósofo afirma que só esteticamente o mundo pode ser justificado, tendo sido na Grécia antiga que essa justificação estética atingiu sua mais perfeita expressão. Partindo desse pressuposto geral, Nietzsche pensa sua obra inaugural de modo a comprovar como se dá essa relação entre arte e natureza. Afirma, portanto, o filósofo que “muito teremos ganho a favor da ciência estética [*aesthetische Wissenschaft*] quando tivermos chegado não só à inteligência lógica mas à certeza imediata da intuição de que o desenvolvimento da arte está ligado à duplicidade do apolíneo e do dionisíaco” (GT/NT § 1).

Vimos antes que apolíneo e o dionisíaco, enquanto símbolos da representação e da vontade, obedeciam à dinâmica do vir a ser e isto os expunha a uma situação cujo pressuposto era o de um processo em que um cedesse diante do

---

(...). Assim, apolíneo e dionisíaco são, na realidade, meramente aspectos diferentes para o mesmo caminho”. *Op. Cit*, p. 124.

outro. Noutras palavras, do ponto de vista da individuação apolínea era preciso ultrapassar os horrores da visão dionisíaca; da perspectiva do impulso do deus Dioniso, era preciso romper com as fronteiras da individuação. Esse jogo também será reproduzido no mundo das artes, de sorte que à arte apolínea é necessária uma “forma” que contenha o dionisíaco, e este deve ressurgir para aniquilar o princípio de individuação.

Nesse processo, dois momentos são necessários para o surgimento efetivo das obras de artes. Num primeiro, os dois impulsos atuam desde dentro dos indivíduos e só posteriormente é que o processo de criação artística poderá acontecer, à medida que o homem, valendo-se desses seus impulsos fisiológicos (Cf. GT/NT § 1), dá à luz a suas produções artísticas. É, pois, por meio dos sonhos e da propensão à embriaguez que os seres humanos primeiro dão vazão a seus impulsos. De acordo com esta dupla visão nietzschiana, as artes seriam expressões simbólicas dos dois deuses: a música e uma parte da poesia (a lírica) seriam dionisíacas; a poesia épica e as artes plásticas seriam apolíneas. Apolo, o deus que impõe ao homem a individuação, é também a divindade do sonho. No mundo onírico, os indivíduos primeiro vislumbram as belas formas, representando posteriormente nas artes aquilo que antes sonharam. Da mesma forma, após terem sido lançados no encanto místico da embriaguez, lhes é possível compor músicas e poesias líricas.

O sonho é o mecanismo pelo qual os homens podem almejar uma outra realidade para além daquela que eles vivem quotidianamente. Como já dissemos, é só num segundo instante que o princípio de individuação consegue dar à dor original algum refrigério. Inicialmente, sem a possibilidade do sonho, os indivíduos estão diante daquelas coisas “sérias, obscuras, tristes, tenebrosas, os obstáculos

súbitos, as brumas do acaso, as medrosas expectativas, em suma, toda a ‘divina comédia’ da vida, com o seu *Inferno*, desfila na frente deles” (GT/NT § 1). Eis por que o impulso apolíneo conduz os homens aos estados oníricos, pois neles é possível transfigurar essa realidade em que vivem. Segundo Nietzsche, ao experimentarem o prazer dessa existência no mundo figural apolíneo, os homens, apesar de saberem que é um sonho, aspiram a continuar sonhando.

No impulso dionisíaco não ocorre a superação da realidade caótica transfigurando-a naquela forma de representação da representação que é o sonho, mas há justamente um rompimento do princípio de individuação. Por meio desse impulso, que se revela no homem como a predisposição para a embriaguez, é possível romper os limites apolíneos e atingir assim o sentimento de unidade perdida. Embriagados, os homens cantam e dançam, rechaçando, com isso, todas as barreiras sociais e convencionais; libertos de sua própria identidade, eles atingem a união universal na relação que mantêm entre si. Retomando a imagem que Schopenhauer já utilizara antes do Véu de Maia para falar do mundo da representação, Nietzsche afirmará que as festas dionisíacas, na medida em que lançam os seres naquela unidade, conseguem rasgar esse Véu. Em uma palavra: os indivíduos rompem com esse mundo das aparências apolíneas.

Aos olhos de Nietzsche, os gregos souberam dar vazão aos impulsos naturais criando o seu “vasto mundo” artístico. Para explicar como isso ocorreu, o filósofo alemão tende a tomar como ponto de partida sempre o mundo do *epos* homérico. Para ele, os gregos educados sob a égide de Homero viam em seu passado um elemento bárbaro grosseiro do qual queriam afastar-se; devemos enxergar aí aquele jogo do apolíneo e do dionisíaco, uma vez que esse olhar do homem homérico em relação ao passado não significa outra coisa senão a imposição de

Apolo para que os indivíduos conheçam os seus limites. Daí eles se afastarem do atávico elemento bárbaro. Num texto dedicado à influência de Homero no mundo grego, escrito à mesma época de *O nascimento da tragédia*, Nietzsche afirma:

para onde olharíamos, se nos encaminhássemos para trás, para o mundo pré-homérico, sem a condução e a proteção da mão de Homero? Olharíamos apenas para a noite e o terror, para o produto de uma fantasia acostumada ao horrível. Que existência terrestre refletem os medonhos perversos mitos teogônicos? - Uma vida dominada pelos *filhos da noite*, a guerra, a obsessão, o engano, a velhice e a morte (CV/CP, *A disputa de Homero* ).

Gênio maior da cultura grega, Homero será caracterizado por Nietzsche como o escopo visado pela vontade. Naquele alvo a ser atingido pelo Uno-primordial, o bardo grego surge como antídoto à dor e a contradição. Ele é o artista capaz de transfigurar todo aquele horror originário por meio de sua arte.

Nietzsche concebe que o povo heleno, com uma sensibilidade sobejamente desenvolvida, sempre esteve apto a sentir de forma visceral o espetáculo grosseiro do vir a ser. A própria religião mítica demonstrava o quanto o mundo está repleto por toda parte de sofrer, dor, ilusão, luta, morte e malogros vários. A fim de transfigurarem tal realidade, os gregos espelharam em seus deuses uma visão de mundo que os impedisse de sucumbir ante a própria realidade. Ao olharem para os seus deuses, eles vêem que as divindades nascem do Caos, da Noite, e que a constituição definitiva do Olimpo só é possível depois de titanomaquias, parricídios e de lutas que dão cabo desse mundo tenebroso originário. Segundo o filósofo alemão, só assim aos gregos foi possível não sucumbirem num pessimismo atroz e aniquilador:

os deuses legitimam a vida humana, vivendo-a eles mesmos – a única teodicéia satisfatória (*die allein genügende Theodicee*)! A existência sob a clara luz solar de tais deuses é sentida como o desejável em si mesmo, e o que é propriamente *dor*

para os homens homéricos refere-se a deixá-la e, sobretudo, a deixá-la logo (GT/NT § 3 – tradução de RRTF).

Nietzsche julga que a excelência de Homero está em que ele conseguiu dar aos gregos um acabamento para seus mitos. Simbolizando a concepção terrível que jaz na própria natureza, o autor da *Ilíada* torna suportável viver num mundo regido pelo eterno vir a ser, no qual tudo nasce e perece de forma inexorável. Acerca dessa forma de poesia homérica, o filósofo irá contrapor-se à visão que dela têm os modernos, uma vez que eles vêem naquela poesia uma harmonia com a natureza, e de cujos versos saltariam aquela noção cunhada por Schiller de ingênuo [*naïf*]. Segundo Nietzsche, nada atentaria mais contra o espírito dos épicos homéricos do que enxergar neles uma relação naturalmente harmoniosa com o mundo. Com efeito, pelo que se pode perceber da exposição nietzschiana, antes de haver uma afirmação espontânea da natureza, é preciso vencer toda uma realidade assombrosa. Destarte, ao invés de cantar harmoniosamente a natureza, Homero afirma-a por meio de uma transfiguração dela.

Se os épicos homéricos simbolizam em sua essência o ápice do impulso apolíneo, é à música que Nietzsche reserva o caráter de arte dionisíaca por excelência. Uma vez que simbolizam aquela dinâmica do Uno-primordial com a vontade e a representação, as artes também estão submetidas a uma hierarquia. Daquilo que Nietzsche herdou do pensamento schopenhaueriano, certamente essa visão qualitativa do mundo artístico é a mais decisiva. Na filosofia de Schopenhauer, toda arte tem como finalidade levar os homens a reconhecerem as idéias. Estas, como vimos, são a objetividade imediata e adequada da vontade. Nos gêneros artísticos, a vontade é objetivada desde suas manifestações mais baixas até a mais alta. Esse crescendo vai da arquitetura até a tragédia, que ele considera a

mais elevada forma das artes poéticas. A música, porém, está fora dessa escala feita por Schopenhauer. Isso porque ela não está presa a esse mesmo esquema; ela está para além das próprias idéias que se dão a conhecer nas artes.

A música, com efeito, é uma objetividade, uma cópia tão imediata de toda vontade como o mundo o é, como o são as próprias idéias cujo fenômeno múltiplo constitui o mundo dos objetos individuais. Ela não é, portanto, como as outras artes, uma reprodução das idéias, mas uma reprodução da vontade como as próprias idéias (*O mundo como vontade e representação* § 51).

Tal como Schopenhauer, Nietzsche vai atribuir à música uma superioridade em relação às demais artes: “ela [a música] se refere simbolicamente à contradição e à dor existentes no coração do Uno-primordial, e, portanto, simboliza uma esfera que está acima e antes de toda aparência” (GT/NT § 6). Agora, Nietzsche precisa mostrar como a música se efetiva no mundo grego, tal como fizera com a arte apolínea em relação a Homero. Nesse sentido, cumpre lembrar que, quando o impulso apolíneo das belas formas suprime o caráter dionisíaco, ou seja, aquele ponto em que na história dos gregos eles olham para seu passado e consideram um perigo os elementos bárbaros, o que ficava extirpado aí junto com essa proscrição era a música de Dioniso por trás de suas artes. Quando olhava as festas dionisíacas asiáticas e via nelas um elemento bárbaro grosseiro, os helenos condenavam também a música que havia nessas celebrações. Mas, segundo Nietzsche, Apolo não consegue domar o deus seu oponente *ad infinitum*.

Voltando ao modo como o impulso dionisíaco irrompeu na Grécia apolínea, é interessante notar que a princípio o filósofo não tratará especificamente da música grega, mas encetará essa discussão dando a um outro poeta o atributo de artista dionisíaco. Seu nome é Arquíloco. Como antes havíamos nos referido, não só à música havia sido dada a qualificação de arte do deus Bárbaro, mas também à

poesia lírica. Nesse sentido, Nietzsche desconsidera por completo aquela distinção estética entre artistas objetivos e subjetivos; sobretudo porque ela desmerecia sobrejamente os últimos. Em verdade, ele vai pôr de ponta cabeça essa hierarquia. Enquanto artista dionisíaco, o poeta lírico é superior ao épico, uma vez que sua arte está em condição de simbolizar mais verdadeiramente o coração do Uno-primordial.

Numa carta de 18 de março de 1796<sup>17</sup>, Schiller afirma a Goethe que sua inspiração poética primeiro lhe aparecia como forma musical e só depois é que lhe vinham as imagens e os conceitos. Essa inspiração de que fala o poeta será decisiva para Nietzsche. Como arte dionisíaca, a música é o símbolo da vontade, estando mais próxima, portanto, do Uno-primordial. De acordo com a afirmação de Schiller, é possível pensar o poeta lírico como artista dionisíaco, na medida em que sua poesia não é outra coisa que música traduzida em conceitos. Por isso também é possível, na estética nietzschiana, cair por terra aquela distinção entre artistas subjetivos e objetivos. Se Nietzsche seguisse tal distinção, ele teria de considerar os líricos pertencendo àquela primeira categoria, porquanto eles estavam, com sua poesia, presos nas malhas do eu, portanto, da individuação. Nietzsche considera Arquíloco o primeiro grande artista dionisíaco porque ele, assim como Schiller, pôs música e conceito em relação recíproca ao introduzir a canção popular na poesia.

Em si mesma, a canção popular significa um desdobramento de toda melodia popular que surge antes dela. Segundo Nietzsche, a primeira manifestação artística de qualquer povo é sempre a melodia; olhando para trás a história de todos os povos, todas as culturas, em seu estágio inicial, só conseguem dar vazão a essas correntes dionisíacas, uma vez que seus homens ainda estão num momento de

---

<sup>17</sup>Cf. SCHILLER, Friedrich. *Der Briefwechsel zwischen Schiller und Goethe*. Organizado por Hermann Dollinger. Stuttgart: Kroner, 1948, p. 50/51.

barbaridade –mais próximos, portanto, dos impulsos agressivos dionisíacos. A melodia, como símbolo da vontade, é, pois, uma forma de manifestação da força do caos originário. Ela é por excelência a arte do povo, seja qual for a sua atividade mais característica: pastores, camponeses, guerreiros etc. Como poderia qualquer cultura nascente, ainda no frescor natural, gerar poetas líricos, escultores ou dramaturgos?

É só num segundo instante que a canção popular surge a partir da melodia primeira. Se o impulso dionisíaco irrompe dos seres, e estes captam a essência do mundo traduzindo-o nas melodias, logo brota também nos homens a força do mundo apolíneo. Junto da música primeva, tal como descreveu Schiller, os homens sentem a necessidade de traduzir em conceitos e palavras o que antes era tão-só música. Eis como surgem as canções populares.

Podemos agora compreender a grandeza de Arquíloco comparada à de Homero. Este soube traduzir a criação coletiva de seu povo em seus épicos. Aquele conseguiu igualmente apropriar-se do legado de seus antepassados, transportando a canção popular para dentro da literatura. Como artista individual, Arquíloco foi o primeiro a compor uma arte que relacionasse o dionisíaco e o apolíneo. Nisso ele se encontra do lado oposto do de Homero. Na concepção nietzschiana, ele viu que na poesia popular a linguagem lograva imitar a música. Sentindo em si essa força plasmadora que é própria do homem, a qual começa reproduzindo o próprio universo por meio da melodia acrescentando-lhe depois palavras, Arquíloco estava antes de tudo criando pela primeira vez as condições de possibilidade para a poesia lírica. Podemos, pois, perceber a universalidade desse processo artístico com que o homem se relaciona com o mundo. Schiller também fora um *medium* dele.

Acreditamos que a relação entre música e palavra ocupa um lugar central na estética nietzschiana de *O nascimento da tragédia*. Coroando o processo de criação dos artistas, ela não apenas significa o ápice da visão de mundo que oferece Nietzsche, partindo do momento de geração do Uno-primordial até as mais altas criações humanas na arte, mas tenta dar conta também de toda uma discussão atinente à história da música moderna. Discussão essa iniciada a partir da reforma musical ocorrida em 1600, data em que a Ópera foi concebida, indo até os tempos coetâneos ao filósofo com a música wagneriana.

Foi na época do renascimento italiano que um grupo de artistas redescobriu a verdadeira essência da tragédia grega: a união da música com a poesia trágica. Imbuídos desse espírito, esses artistas quiseram reviver essa forma de arte, resultando disso as primeiras tentativas da fatura da ópera. Não pretendemos aqui enveredarmos nessa discussão, mas vale lembrar que Nietzsche tem aí a nascente de toda uma discussão que, de certa forma, motiva a escrita de seu primeiro livro. Ademais, essa querela está presa a toda uma proposta musical do compositor Richard Wagner, que se julgava ele próprio o verdadeiro realizador da idéia do renascimento da tragédia; tese endossada pelo filósofo, que, à época da escrita do livro, estava verdadeiramente influenciado pelo músico.

Assim, acusando a ópera de ser uma tentativa malograda de fazer reviver a tragédia grega, Nietzsche vai atribuir aos dramas musicais wagnerianos esse mérito. A bem da verdade, o filósofo está tomando parte numa idéia oriunda do romantismo alemão, cujos poetas e pensadores julgavam ser a Alemanha o casulo de onde renasceria a cultura grega. Eis por que Nietzsche relacionou com muita naturalidade, a partir dos pressupostos de sua estética, Schiller com Arquíloco e Wagner com Ésquilo. Já no prefácio de *O nascimento da tragédia*, dedicado ao

compositor alemão, ele dizia, em linhas gerais, qual a relação entre arte, cultura alemã, estética e o escopo final da tragédia:

errariam os que pensassem, a propósito desta coletânea de reflexões, na antítese entre excitação patriótica e dissipação estética, entre seriedade corajosa e jogo jovial: a estes, se realmente lêem este escrito, talvez fique claro, para o seu espanto, com que problema seriamente alemão temos de nos haver, o qual é por nós situado com toda a propriedade no centro das esperanças alemãs como vórtice e ponto de viragem. Mas acaso a esses mesmos lhes parecer escandaloso que um problema estético é tomado tão a sério, no caso, desde logo, de que não sejam capazes de reconhecer na arte nada além do que um divertido acessório, do que um tintinar, do qual sem dúvida se pode prescindir ante a “seriedade da existência” (*Ernste des Daseins*): como se ninguém soubesse o que significa semelhante “seriedade da existência” quando se faz essa contraposição. A esses homens sérios sirva-lhes para ensiná-los que eu estou convencido de que a arte é a tarefa suprema e a atividade propriamente metafísica desta vida, no sentido do homem a quem quero que fique dedicado este escrito, como o meu sublime precursor de luta nessa via. (GT/NT, Prefácio para Richard Wagner).

Nietzsche pretende já no prefácio demarcar o seu lugar na discussão estética sobre o verdadeiro papel da arte. Por isso ele clama para que não o leiam de forma oblíqua. O fracasso da tentativa de reviver a tragédia grega por meio da ópera estava em que à arte coube um papel de um divertido acessório, e aquilo que faziam os predecessores de Wagner não era nada além de divertimento burguês. Reconhecendo no compositor alemão seu precursor, o filósofo situa toda a discussão sobre a arte no plano daquilo que ele denominou de seriedade da existência. Ora, em que consiste essa seriedade e por que Nietzsche faz decorrer dela a necessidade de a arte ser a verdadeira atividade metafísica desta vida? Essa seriedade nos remete àquela visão que, aos olhos do filósofo, os gregos tiveram de modo demasiadamente sensível, ou seja, que a vida é em seus pormenores terrível e assustadora. Para aplacarem essa percepção que horroriza e não sucumbirem, eles precisavam erigir uma concepção de mundo que lhes oferecesse em contrapartida

os motivos para seguirem desejando a vida. Segundo Nietzsche, para atingir tal escopo, foi por meio da arte eles conseguiram transfigurar o caos, logrando uma concepção artística a partir da própria condição fisiológica do homem, ou seja, plasmando uma visão de mundo artística a partir da própria natureza de que fazem parte, aquela regida pelos impulsos dionisíacos e apolíneos. Esse processo, do qual decorre aquele consolo metafísico, é o que Nietzsche denominou de metafísica de artista.

### **I.3 – A tragédia grega**

Nietzsche considera que, a despeito das variadas teorias acerca do surgimento da tragédia grega, nunca se chegou a uma resposta satisfatória para o problema. Filiando-se a uma tradição que considera que ela nasceu do coro, o filósofo principia seu estudo analisando algumas hipóteses sobre o surgimento e a evolução deste último; concatenando, por fim, essa investigação com os pressupostos de sua visão de mundo e surgimento das artes antes expostos, Nietzsche oferecerá uma resposta para o problema. Não podemos, porém, perder de vista que o alvo principal de sua teoria é analisar o verdadeiro significado da tragédia para o grego, e não apenas estudar o gênero à guisa apenas de erudição filológica<sup>18</sup>.

Ao tomar por certo que a tragédia surgiu do coro, Nietzsche preocupar-se-á em analisar como ele teria vindo a constituir o drama propriamente; desde logo ele

---

<sup>18</sup> Nesse sentido, concordamos com SILK, M. S. & STERN, J.P. Segundo eles, para ter-se uma compreensão ampla da teoria nietzschiana sobre a gênese da tragédia, é preciso estar mais atento aos problemas psicológicos, estéticos e metafísicos propostos pelo autor do que com a teoria literária propriamente dita. Para os autores, isso justificaria algumas opções de Nietzsche no conjunto de sua estética. Esse seria o maior mérito alcançado pelo filósofo. Eles argumentam que, da perspectiva da teoria literária, o filósofo por vezes se utiliza de teses e nomes que a tradição relaciona com a tragédia, mas por vezes ignora outros. Essas escolhas estariam diretamente associadas com aqueles

põe em xeque variadas soluções para o enigma. A idéia de que o coro trágico tinha em verdade um caráter político é a primeira teoria rechaçada. Aos seus olhos, nada pode ser mais estranho do que tomá-lo por um modo de representação popular, cujo advento ocorria em certas regiões principescas. Em seus primórdios, como festa religiosa, dirá o filósofo, a constituição do coro estava ainda longe da época constitucional dos gregos. Por outro lado, a explicação de A. W. Schlegel, segundo quem o coro deve ser tomado como o espectador ideal, relegaria a própria concepção de espetáculo a um caminho sem saída. Embora o pensador alemão tivesse dado um passo importante para a compreensão da tragédia, à medida que a considerou não como uma apresentação estética para um público composto por indivíduos, mas como uma celebração em cuja representação os participantes viam de fato os mitos com uma presença empírica, Nietzsche concebe que, nessa concepção, jaz a idéia de um público sem espetáculo; ou seja, só haveria mesmo aquilo que Schlegel denominou de “espectador ideal”. Segundo o filósofo, falar em espectador exige necessariamente que se pense em um espetáculo.

Uma vez mais, a concepção de que Nietzsche mais se aproxima é a de Friedrich Schiller. Para o filósofo, o autor de *A noiva de Messina* deu uma resposta satisfatória para o problema da constituição do coro quando o considerou como uma espécie de muralha que os gregos servidores de Dioniso estendiam à sua volta a fim de isolarem-se da realidade<sup>19</sup>. Nietzsche tomará para si essa idéia do poeta

---

pressupostos acima mencionados. Cf. SILK, M. S. & STERN, J.P. *Nietzsche on tragedy*. Cambridge: Cambridge University Press, 1995, p. 150.

<sup>19</sup> Para Schiller, antes de tudo o coro deve ser “uma muralha viva que a tragédia edifica ao redor de si para se isolar puramente do mundo real e preservar o seu solo ideal, a sua liberdade poética”. (SCHILLER, Friedrich. “Sobre o uso do coro na tragédia”. Trad. de Márcio Suzuki. In. *A noiva de Messina*. Trad. de Gonçalves Dias. São Paulo: Cosac & Naify. 2004, p. 190). Analisando o texto de Schiller, Márcio Suzuki afirma que, ao defender o uso do coro na tragédia, o poeta e dramaturgo alemão tem em vista uma inserção no debate em torno da arte dramática que vinha já do século XVIII; contrariando as conquistas dessa época, Schiller teria sido favorável ao retorno à metrificacão do texto, além de insistir na importância das partes líricas na composição do drama. Com esses preceitos, ele julgava dar a vitória ao idealismo sobre o naturalismo, devolvendo à arte

alemão, afirmando que sob a égide dessa muralha eles se sentiam libertos para celebrar em suas festas outros seres, tais como os épicos de Homero também fizeram. Nesses últimos se celebravam os deuses e heróis, enquanto nas festas dionisíacas cultuavam-se Dioniso e seus seguidores, como Sileno e os Sátiros. Entretanto, tão importante quanto saber o significado do coro para os gregos é descobrir como ele se teria iniciado. Aqui a questão central se desloca; por ora não mais importa saber a proveniência da tragédia, mas sim do coro. Este, dirá Nietzsche, enquanto um proto-drama, deve ser visto como uma arte satírica, ou seja, uma invenção que deve necessariamente ser reputada aos festejos que envolviam os Sátiros.

O sátiro, enquanto coreuta dionisíaco, vive numa realidade admitida pela religião, sob a sanção do mito e do culto. O fato de que a tragédia comece com ele e de que por sua boca fale a sabedoria dionisíaca da tragédia é para nós um fenômeno tão estranho como aquele que afirma ter a tragédia sua gênese no coro (GT/NT § 7).

Nietzsche propõe, com isso, que uma reflexão sobre o nascimento da tragédia grega seja feita desde a realidade dela mesma. Ou seja, como uma festa

---

dramática as condições de atingir a sua acepção mais nobre, que é a tragédia grega. Mas, afirma ainda Márcio Suzuki, essas “regras” teriam em vista, na verdade, resolver um outro problema que o século das Luzes havia legado acerca da função da tragédia, isto é, o de saber se ela era ou não uma instituição moral. Respondendo negativamente, Schiller atribuirá ao coro justamente o lugar de destaque na tragédia porque ele a resguarda de qualquer interpretação moral. Em seu entender, o poeta alemão vai de encontro à celebre concepção de que a tragédia purga os afetos ruins porquanto ele – Schiller – julga que o coro é justamente o responsável, na encenação, por interferir na ação e não deixar que o espectador seja conduzido ao turbilhão das paixões. Antes mesmo de expor o espectador ao suposto efeito purgativo, o coro teria como uma de suas funções dar uma pausa na ação, fazendo com que o público recobre o controle sobre seu ânimo: “O coro teria um papel fundamental como uma espécie de amortecedor ou meio de refração das paixões e garantia da liberdade do espírito. (...) O coro interrompe a ilusão e não deixa que o espectador perca seu controle em meio a uma tempestade de afetos”. (SUZUKI, Márcio. “A ‘guerra ao naturalismo’”. In. *A noiva de Messina*. Trad. de Gonçalves Dias. São Paulo: Cosac & Naify. 2004, p. 217-218). Nesse sentido, o uso do coro como uma muralha que a tragédia estende a fim de isolar-se do mundo real justificaria o rechaço schilleriano à interpretação moral, pois, nesse caso, ela estaria isolada, no limite, de qualquer influência externa. Cumpre ressaltar que Nietzsche retoma essa concepção não apenas para combater também o naturalismo em arte, uma vez que, aos seus olhos, o grego tinha no coro justamente um momento de culto religioso ao deus, portanto, ele devia acreditar naquela realidade mítica, mas também tem o claro propósito de corroborar sua metafísica de artista; isolando a realidade ao usar o coro, Nietzsche julga que o grego quer transfigurar os horrores da vida por meio de sua criação artística.

religiosa cujos pressupostos revelavam o encantamento mítico. Os gregos que rendiam homenagens a Dioniso atribuíam aos sátiros, esses seres fictícios e naturais, todo o mérito de terem encetado os festejos em homenagens ao deus por meio do culto corista. Para os homens da Grécia antiga, os sátiros eram as criaturas que traziam em si a natureza em seu estado primevo; neles a cultura não havia tocado e, *ipso facto*, eles representavam a imagem mais forte dos homens, cujas emoções estavam em seu estado mais latente. Devido a essa saúde natural de que gozavam, eles eram os mais aptos a suportar as verdades terríveis que o deus Dioniso revelava.

Quando os homens gregos sentem que a marcha do mundo conduz tudo ao perecimento, eles contemplam aí a verdade dionisíaca: tudo que existe um dia não mais existirá. As festas em homenagem ao deus Dioniso vêm justamente procurar, por trás dessa revelação, uma alegria que lhes permita se reconfortarem com a natureza. Julgando que os sátiros também procederam dessa forma ao constituírem o coro, eles viam nesse festejo uma maneira de não sucumbirem ante uma visão tão cruel do mundo. Assim como a compreensão que tinham dos sátiros, também eles sentiam restauradas suas mais fortes emoções nos cultos que rendiam à divindade por meio do coro:

com esse coro consola-se o heleno profundo, e apto unicamente ao mais brando e ao mais pesado sofrimento, que penetrou com o olhar afiado até o fundo da terrível tendência ao aniquilamento que move a assim chamada história universal, assim como viu o horror da natureza, e está em perigo de ansiar por uma negação budista da existência. Salvo-a a arte, e pela arte salva-o para si.... a vida (GT/NT § 7 – tradução de RRTF).

Nietzsche interpreta a formação do coro dionisíaco como sendo a saída que os gregos encontraram para o problema da dor e da contradição do mundo. Por isso

ele reconheceu em Schiller a visão certa do poeta; o coro seria justamente aquela muralha estendida a fim de isolar a realidade em sua forma mais verdadeira. Tal como nas artes apolíneas, os cultos dionisíacos deviam servir aos gregos como uma forma de transfiguração da realidade. Todavia, se o escopo das formas artísticas se identificam, elas se separam no caminho que seguem para atingirem seus fins. No *epos* homérico, forma apolínea por excelência, o caráter terrível do mundo é representado nas figuras de seus deuses; na *Iliada* e na *Odisséia*, abre-se a cortina e mostra-se o espetáculo do mundo. Não há como fugir disso. Nos cultos dos servidores de Dioniso, os homens vêm antes a problemática intrínseca da natureza e encontra no coro a oportunidade de isolarem-se dos problemas “reais”.

Aproximando aí o esquema schopenhaueriano da idéia de Schiller acerca do isolamento que o coro enseja, Nietzsche argumenta que os homens, nas artes apolíneas, continuam presos ao princípio de individuação; eles permanecem conscientes e dentro dos seus limites. Já sob o efeito do coro dionisíaco o processo modifica-se. A música é capaz de romper com as barreiras do eu e levar os cultores do deus bárbaro a uma espécie de êxtase místico. Sob o encanto de Dioniso, eles experimentam uma espécie de esquecimento; ainda mais, sentem-se reconfortados com o cerne mais íntimo da natureza, naquele instante em que o Uno-primordial ainda não se estilhaçara em milhares de seres. É como se cada participante do coro, embriagado e encantado, sentisse que aquela multidão de seres fosse uma só unidade – um todo coeso e harmônico. É o momento máximo em que a vontade, a forma mais adequada do verdadeiramente-existente, se reconforta consigo mesma.

Uma vez apresentada sua teoria para o surgimento do coro a partir dos pressupostos encantados dos sátiros dionisíacos, Nietzsche mostrará em seguida como nasceu efetivamente a tragédia. Se em seus primórdios o coro era ocasião

para os gregos sentirem-se eles próprios sátiros, seguirá a esse sentimento uma espécie de aparecimento de Dioniso no momento dos festejos. Da perspectiva fisiológica, ao impulso dionisíaco da embriaguez vem somar-se a visão apolínea que plasma a imagem do deus. A tragédia significa a união das artes dionisíacas, ou seja, a música e as danças com as artes apolíneas, isto é, o *epos* com toda a sua linguagem e imagens.

O encantamento (*die Verzauberung*) é o pressuposto de toda arte dramática. Encantado desse modo, o entusiasta dionisíaco se vê a si mesmo como sátiro e como sátiro vê o deus, isto é, vê, em sua transformação, uma nova visão fora de si, como consumação apolínea de seu estado. Com essa nova visão o drama está completo (GT/NT § 8).

Como compreender esse processo? Quando os homens gregos interpretam o coro como uma festa encantada na qual os sátiros prestavam homenagens a Dioniso, eles buscam com isso um fundamento para a sua celebração. Assim, na constituição do coro por parte dos gregos, eles se sentiam como sátiros a celebrar os sofrimentos do deus. Para Nietzsche, nesse pressuposto os homens gregos já se sentem transformados. Como dissemos acima, eles rompem com as barreiras do eu e se sentem outro. A interferência apolínea nesse tipo de celebração ocorre quando esses entusiastas de Dioniso sentem também a necessidade de verem o deus presente em suas celebrações. Com isso, além de sentirem-se eles próprios sátiros, uma multidão de seres transformados, começam igualmente a sentir nesses festejos a presença da divindade.

Segundo Nietzsche, aí ainda não se tem o drama propriamente dito. Nesse estágio o seguinte acontece: encantados por causa da embriaguez, os servidores de Dioniso sentem-se sátiros ao mesmo tempo em que sofrem uma interferência do princípio apolíneo; com isso têm a visão do deus.

Segundo esse conhecimento e segundo a tradição, a princípio, no período mais antigo da tragédia, Dioniso, herói genuíno e ponto central da visão, não está verdadeiramente presente, mas é apenas representado como presente: quer dizer, em sua origem a tragédia é só “coro” e não “drama”. Mais tarde se faz o ensaio de mostrar o deus como real e de representar a qualquer olho a figura da visão, junto com a moldura transfiguradora (*verklärenden Umrahmung*): é assim que começa o “drama” no sentido mais estrito (GT/NT § 8).

Nessa compreensão que Nietzsche tem do surgimento da tragédia, o drama, a encenação mesma, é o resultado de um processo que começa com a intromissão do elemento apolíneo no culto dionisíaco. Principiando pela visão proveniente da embriaguez, em cuja imagem os servidores vêem Dioniso, o drama completa-se quando os entusiastas começam a desejar que o deus esteja realmente presente. Diante dessa necessidade, o impulso apolíneo irrompe com toda força. O que antes era tão-só imagem, agora torna-se de fato presença, além de esta ser dotada de linguagem. Ademais, a imagem do deus é como que transmutada em diversas figuras míticas.

Com o aparecimento do drama, no qual há uma interferência do apolíneo, a própria relação dos cultores dionisíacos com seu deus sofre uma guinada; o homem que antes celebrava por meio da música e do coro o deus Brômio, passa com isso a enxergá-lo sob o prisma de uma nova linguagem. Com a entrada do universo mítico na cena dionisíaca, Dioniso, sob a máscara de diversos deuses e heróis, fala quase que a linguagem de Homero. Em sua essência, a tragédia grega continua como uma forma de sucedâneo do coro satírico, pois sua meta é celebrar os sofrimentos de Dioniso. Mas a dor do deus, nessa nova celebração, pode ser tomada como as desditas de outras figuras mitológicas, como, por exemplo, Édipo e Prometeu.

Não devemos, porém, pensar no nascimento da tragédia como uma transformação infligida pelo impulso apolíneo àquilo que antes pertencia exclusivamente ao domínio dionisíaco. Não podemos esquecer que este tem a precedência em relação àquele. Ademais, dirá Nietzsche, assim como a música não necessita do conceito e das palavras, mas apenas as tolera junto de si, assim também acontece com a união dos dois impulsos na tragédia. Essa perspectiva de precedência do dionisíaco em relação ao apolíneo tende a acentuar-se do ponto de vista da finalidade do mundo das artes. Ora, vimos anteriormente que a arte é o estratagema de que se valem os homens gregos a fim de organizarem o caos que é o mundo do vir a ser. Eles não sucumbiam justamente porque as diversas formas artísticas lhes davam uma visão de mundo com a qual era possível suportar a realidade.

Nessa esfera, a tragédia grega representou, em primeiro lugar, uma salvação para a própria mitologia, o mundo do *epos* homérico; segundo, Nietzsche acredita que toda a mitologia tende a sucumbir quando se busca nela um fundamento histórico ou mesmo uma explicação racional e ordenada. Quando do surgimento do drama, os mitos homéricos estavam passando pelo crivo dessa suspeita; a tragédia logrou, com efeito, uma renovação dos mitos gregos. Com isso, ela significou o encontro de ramificações artísticas existentes no solo grego e abrigou em si toda a justificação da existência que as outras artes traziam em seu seio. Em nome da propensão ao comedimento e à beleza, os gregos apolíneos sempre mantiveram afastados os cultos dionisíacos; quando o mundo homérico se achava ameaçado pela sistematização histórica, em vez de tomar o lugar de seu opositor, Dioniso concede que as formas apolíneas se juntem a seus festejos. Ele as tolera junto das festas que lhe eram destinadas.

De acordo com esse esquema estético nietzschiano, a música, enquanto arte dionisíaca por excelência, tem o poder de fazer renascer a força dos mitos gregos. Aliás, Nietzsche concebe que toda a mitologia grega foi fruto dessa força musical; mas como esse elemento dionisíaco sempre fora proscrito do mundo grego, na fase posterior a Homero só se pode vislumbrar a mitologia em seu estágio apenas conceitual, isto é, por meio das palavras. Já com o período do drama ático é possível afirmar com certeza a união da música com a palavra e a imagem. A tragédia representa, portanto, esse momento no qual a música dionisíaca se une às artes apolíneas.

Duas sortes de efeito costuma, pois, exercer a arte dionisíaca sobre a faculdade artística apolínea: a música incita a uma *intuição simbólica* da universalidade dionisíaca (*gleichnissartigen Anschauen der dionysischen Allgemeinheit*), a música, em seguida, faz aparecer a imagem simbólica em sua *mais alta significação*. A partir desses fatos, inteligíveis em si mesmos e que não são inacessíveis a nenhuma observação mais aprofundada, concluo a aptidão da música para gerar o *mito*, isto é, o mais significativo dos exemplos, e precisamente o mito *trágico*: o mito que fala do conhecimento dionisíaco em símbolos. Ao tratar do fenômeno do poeta lírico, mostrei como a música, no poeta lírico, tende a dar a conhecer sua essência em imagens apolíneas: se pensarmos agora que a música, em sua suprema intensidade, tem também de procurar chegar a uma suprema figuração, temos de considerar como possível que ela saiba também encontrar a expressão simbólica para sua sabedoria propriamente dionisíaca; e onde haveremos de procurar essa expressão, senão na tragédia e, em geral, no conceito de *trágico*? (GT/NT § 16 – tradução de RRTF).

Há que se destacar dois argumentos nessa passagem. Primeiro, a hipótese que Nietzsche concebe sobre a música ser, via de regra, a força geradora de todo o mito não é algo reconhecido pela tradição. Essa teoria em particular decorre de seus postulados gerais. Assim como o impulso apolíneo só vem à luz depois do dionisíaco, as artes apolíneas também obedecem a essa precedência dionisíaca da aparição. Segundo, como nos referimos na seção anterior, a estética nietzschiana

tem como cerne a relação possível entre música e palavra. Ora, já sob esse aspecto a tradição reconhece nesse imbricamento a essência da tragédia grega. Todavia, o filósofo alemão considera que a música – aquela sabedoria trágica simbolizada primeiro nos ditirambos e coros dionisíacos e depois no drama – era de fato o elemento supremo da tragédia. Com isso, ele julga que só os gregos podiam vivenciar realmente o poder transfigurador da tragédia. Aos pósteros só é dado conhecer o trágico por meio daquilo que de mais fraco havia nas obras de Ésquilo e Sófocles: as palavras. Os mitos gregos simbolizavam a sabedoria trágica com mais força desde que os participantes do drama estivessem sob a égide da música. Assim, a apreensão do espetáculo era mais bem lograda a partir da visão dos gestos e ações; estes, com efeito, eram tantos mais representativos porque os homens se sentiam transformados pela melodia.

A caracterização de Nietzsche da tragédia como sendo gerada pela música justifica o título original do livro: *O nascimento da tragédia no espírito da música*. Essa apreciação que o filósofo faz da arte trágica significa o primeiro passo que marca a diferença dele em relação à compreensão que Schopenhauer tem da tragédia em geral. Este a considera apenas pelo que nela é escrito, somente o texto. Por isso que, em *O Mundo como vontade e representação*, as obras de Calderón de la Barca, Racine, Shakespeare, Eurípides e Sófocles são formalmente iguais. A segunda e mais marcante diferença entre os dois filósofos acontece na relação que eles julgam existir entre a tragédia e a vontade. Antes, porém, de analisarmos essa diferença, importa atermo-nos ao primeiro tópico da discordância. Nas palavras de Schopenhauer, a tragédia

tem por objeto mostrar-nos o lado terrível da vida, as dores indescritíveis, as angústias da humanidade, o triunfo dos maus, o poder do acaso que parece ridicularizar-nos, a derrota infalível do justo e do inocente (*O Mundo como vontade e representação* § 51).

Nietzsche concorda com Schopenhauer quanto à tragédia ter por objeto mostrar-nos o lado terrível da vida. Todavia, ele se distancia de seu mestre diante da afirmação de que a verdade revelada pela tragédia conduz o homem “à resignação, à renúncia e mesmo à abdicação da vontade de viver” (*O Mundo como vontade e representação* § 51). Justamente porque Nietzsche toma por seu objeto apenas as tragédias antigas, ele justapõe o fenômeno musical àquela sabedoria trágica que revela a crueldade da vida. Embora o artista trágico revele a crueldade intrínseca do mundo, ele se vale da música dionisíaca a fim de demonstrar que por trás dessa visão terrível é possível encontrar uma alegria. Assim, aos olhos de Nietzsche, ao invés da abdicação da vontade de viver, a tragédia conduz o homem a afirmar a vida mesmo diante da verdade cruel. A tragédia antiga, na medida em que era uma obra de arte total – visto que unia em si tanto as formas dionisíacas quanto apolíneas –, oferecia aos homens um consolo metafísico total; nela os indivíduos queriam viver a vida assim como ela se lhes mostrava.

Aquela conclusão a que chegou Schopenhauer está assentada no segundo ponto da discordância entre ele e Nietzsche, a saber: no fato de ele considerar que na tragédia a vontade luta consigo mesma. Para o autor de *O mundo como vontade e representação*, a tragédia é o maior de todos os gêneros poéticos porque nela a vontade alcança seu grau máximo de objetivação; daí por que essa forma artística mostra a essência do mundo de um modo simbólico mais verdadeiro. O sofrimento humano representado na tragédia é o efeito da multiplicação da vontade em suas formas fenomênicas. Todavia, ao desvendar o enigma do mundo e apontar nele o caráter cruel que lhe é intrínseco, a tragédia conduz à renúncia desse estado em que se encontra o homem em meio à multiplicidade, ou seja, preso ainda ao princípio de razão. Assim, ao mesmo tempo em que tem como escopo revelar o aspecto

terrível do mundo dos fenômenos, a tragédia atinge ao máximo aquele estado de contemplação desinteressada e de renúncia do mundo dos indivíduos. Revelando mais verdadeiramente o mundo, a tragédia faz a vontade lutar consigo mesma. Ao proceder assim, ela conduz o indivíduo à renúncia de si.

É assim que na tragédia vemos as naturezas mais nobres renunciarem, após longos combates e longos sofrimentos, aos fins perseguidos tão ardentemente até aí, sacrificarem para sempre as alegrias da vida, ou mesmo desembaraçarem-se voluntariamente e com alegria do fardo da existência (*O Mundo como vontade e representação* § 51).

Nietzsche, ao contrário de seu mestre Schopenhauer, não concebe a tragédia como sendo a arte em que a vontade luta consigo mesma, nem tampouco a enxerga como o momento no qual os indivíduos sacrificam os seus fins perseguidos. Como vimos na primeira seção, a vontade e a representação são estratégias de que se vale o Uno-primordial para fugir à sua dor. A tragédia, como a arte que consegue juntar tanto o dionisíaco como o apolíneo, é o gênero artístico que logra com maior êxito o alvo a que quer chegar o verdadeiramente-existente. Nesse sentido, ela representa também aquela busca teleológica a que nos referimos antes. Ou seja, o alívio para a dor original só podia ser mais bem encontrado no mundo das artes; naquela instância em que o artista empreende essa tarefa por meio de sua metafísica. Ésquilo e Sófocles seriam dois *media* pelos quais esse processo se efetiva.

A vontade, ainda que seja a forma fenomênica mais próxima do Uno-primordial, revelando com isso a crueldade que paira no cerne do mundo, encontra na tragédia a oportunidade de reverter essa realidade. Sob o efeito do impulso dionisíaco, os homens enxergam esse lado sombrio da existência, mas é no próprio drama que eles superam essa visão assombrosa. A despeito do mundo que se mostra terrível, é possível, na tragédia, viver uma explosão de alegria.

É um fenômeno eterno: a vontade ávida sempre encontra um meio, graças a uma ilusão espalhada sobre as coisas, para manter suas criaturas na vida e forçá-las a continuar a viver. Este é acorrentado pelo prazer socrático do conhecimento e pela ilusão de poder curar, com ele, a eterna ferida da existência, aquele é enredado pelo véu da beleza da arte que paira sedutor diante de seus olhos, aquele outro, por sua vez, pela consolação metafísica de que sob o torvelinho dos fenômenos a vida eterna continua a fluir indestrutível (GT/NT § 18 – tradução de RRTF).

Essa é a diferença substancial que há entre o pensamento de Schopenhauer e o de Nietzsche. Independente de qual seja a forma com que a vontade se manifeste, ela jamais se nega a si mesma, visto que ela sempre achará um modo de afirmar-se. Assim, a arte é a forma mais bem lograda, sendo a tragédia o momento máximo dessa afirmação; ela não significa, como queria Schopenhauer, o maior dos gêneros artísticos porque a vontade se nega, mas justamente porque se afirma plenamente. Na tragédia, a metafísica de artista atinge seu ápice porque nela a transfiguração também alça seu vôo mais alto; a seriedade da existência é vivida com a suprema alegria artística.

#### **I.4 – O racionalismo socrático**

É na investigação acerca do fim da tragédia que Nietzsche apresenta a mais *sui generis* de suas hipóteses. Aos seus olhos, ninguém menos do que o próprio Eurípides teria levado ao ocaso essa arte. Se toda a história artística grega estava inexoravelmente ligada aos impulsos apolíneo e dionisíaco, a tragédia sucumbiu tanto por causa de um desvio de interpretação imposto ao ensinamento mítico de Apolo quanto pelo fato de o último dos autores trágicos voltar-se contra a sabedoria dionisíaca. Embora Nietzsche considere que esses dois aspectos tenham sido logrados por Eurípides, ele julga que o verdadeiro mentor deles foi Sócrates.

Assim, em vez de um culpado, ele encontra dois, sendo o filósofo grego o protagonista e o poeta seu coadjuvante.

Nietzsche denuncia em Eurípides uma dupla mudança imposta pelo poeta ao modo próprio de ser da tragédia. Em primeiro lugar, ele teria imiscuído em seus dramas personagens quotidianos e não apenas se valido do universo mítico e, segundo, pensaria num modo de extirpar da tragédia Dioniso. Sobre o primeiro ponto, o filósofo atribui ao autor de *As troianas* uma inexplicável guinada na relação entre poeta e público. Talvez, questiona Nietzsche, Eurípides tivesse levado à representação a vida quotidiana de seus espectadores porque ele queria em verdade aproximar-se deles. Ou seja, tornar a tragédia uma arte extremamente popular. Todavia, essa hipótese não faz sentido, uma vez que Ésquilo e Sófocles gozavam eles próprios de um grande prestígio junto ao povo grego. Baseando-se na comédia *As rãs* de Aristófanes, o filósofo acusa a postura de Eurípides de ser antes de tudo política. Lançando um olhar oblíquo sobre a tradição, ele desconfiava então de toda a mitologia como invenção imaginária. Assim, importa mais tratar da realidade política dos homens concretos do que recontar os quiméricos mitos homéricos.

A mediocridade burguesa (*Die bürgerliche Mittelmässigkeit*)<sup>20</sup>, sobre a qual Eurípides edificou todas as suas esperanças políticas, tomou agora a palavra, quando até esse momento quem determinava o caráter da linguagem era, na tragédia o semi-deus, na comédia o sátiro bêbado ou o semi-homem. E desse modo o Eurípides aristofanesco destaca em honra própria que o que expôs foi a vida e as ocupações gerais, conhecidas de todos, quotidianas, sobre as quais todo mundo está capacitado a falar. Se agora a massa

---

<sup>20</sup> Pode parecer anacrônico Nietzsche usar a expressão mentalidade burguesa para referir-se a Eurípides. Todavia, ela tem sentido se a analisarmos a partir do espírito da obra. Ora, Como pudemos ver, o filósofo condenava a ópera por ser apenas um divertimento burguês em vez de ter levado a cabo seu intento, que era o de fazer ressurgir a tragédia antiga. Quem, porém, conseguiu lograr essa tarefa foi Wagner. Assim, o compositor alemão seria o antípoda da forma como até então se fazia tal arte. Podemos, pois, pensar que nessa pugna estão de um lado Wagner e Ésquilo, enquanto do outro estariam os compositores de ópera e Eurípides. Nesse caso, todos eles padeciam

inteira filósofa, administra suas terras e bens e conduz seus processos com inaudita inteligência, isso, diz Eurípides, é mérito seu e resultado da sabedoria por ele inoculada no povo (GT/NT § 11).

Segundo Nietzsche, o resultado desse procedimento euripidiano aí descrito foi o desaparecimento da antiga concepção trágica do drama. Na verdade, o filósofo vai mais longe ainda e afirma que Eurípides escreveu seus dramas corroborando as teorias de que era adepto, as quais motivaram o surgimento de uma nova visão de mundo na Grécia. Vimos antes que, aos olhos de Nietzsche, a tragédia trazia à tona uma seriedade dos gregos frente à existência. De um olhar destemido para a realidade irrompia uma concepção trágica do mundo. A denúncia nietzschiana vem justamente apontar para o crepúsculo dessa visão. Não seria à toa que, logo depois de Eurípides, a tragédia cederia lugar à comédia nova, gênero artístico cujos praticantes tinham no poeta trágico sua maior influência. Àquela seriedade da existência sobre a qual a tragédia fazia incidir uma alegria trágica seguiu uma leviandade excêntrica.

Apesar de desviar a atenção da tragédia dos mitos para os homens, Nietzsche considera que essa mudança operada por Eurípides poderia ser reversível se não fosse aquela outra mais grave, ou seja, o fato de ele ter-se insurgido contra o impulso dionisíaco. Se tivesse tentado mudar na tragédia apenas o objeto de elogio, certamente a força dionisíaca resistiria. Mas extirpando desde a essência o elemento principal do drama, este não pôde resistir. Para Nietzsche, essa segunda mudança só foi possível graças à influência socrática. Daria prova disso o fato de Eurípides ter escrito sua última tragédia em honras a Dioniso. No fim da vida, dirá o filósofo, ele quis retratar-se com o deus, mas a influência socrática fora uma erva daninha que minara todo o solo da cultura trágica. Infelizmente, o poeta não

---

disso que Nietzsche denomina de mentalidade burguesa. Esta, *grosso modo*, consistiria na

consequira dar a Dioniso o ensejo para ele fazer como em *As bacantes*, em que o deus vence a sanha de Penteu, seu inimigo voraz.

Agora, dirá Nietzsche, uma contradição profunda irrompe em solo grego: o socrático versus o dionisíaco. Nesse sentido, o filósofo alemão muda o alvo de suas críticas. Para ele, Eurípides apenas fora a máscara de que se servira Sócrates para combater o culto a Dioniso na Grécia. O próprio dramaturgo já possuía um pendor para as teorias; como pensador, ele apenas se serviu da estética socrática que corroborava as suas concepções para a tragédia. Mas que esteticismo é esse de que fala Nietzsche? Ele se refere precisamente aos preceitos racionalistas de Sócrates: “tudo deve ser inteligível para ser belo” e “só o sabedor é virtuoso”. Esses seriam os dois ensinamentos filosóficos que o poeta levaria para dentro da tragédia, fazendo-se, com isso, arauto de uma nova concepção dramática.

Como afirmamos, a luta travada por Eurípides e por Sócrates contra a visão dionisíaca do mundo está indissociavelmente ligada a uma outra interpretação infligida pelo filósofo ao Oráculo de Delfos, portanto, à sapiência do ensinamento apolíneo. Quando ouviu do oráculo que devia conhecer-se a si mesmo, Sócrates sentiu-se o primeiro homem a reconhecer que nada sabia e que era preciso um meio para se chegar a ser um sabedor. Com isso, Nietzsche concebe que o filósofo grego inaugurou um tipo de existência até então desconhecido na Grécia: a do homem teórico. Agora, em vez da alegria trágica do homem dionisíaco surge o otimismo da ciência. Essas duas concepções estão em profunda contradição. Uma só pode existir em detrimento da outra. Com efeito, todo o modo de vida dos gregos será por Sócrates condenada. Seu saber teórico não permite mais o tipo de sabedoria trágica, haja vista que ela vai de encontro àquele preceito de que só o sabedor é virtuoso. Nesse caso, o homem que sabe é aquele que se vale dos meios

---

glorificação do indivíduo e do seu modo de vida em detrimento do mito.

filosóficos apregoados por Sócrates. É o homem que, utilizando a sua razão e a dialética, consegue alcançar a verdade intrínseca existente em todas as coisas. Todavia, racionais e dialéticos eram tudo o que os homens sob os efeitos do dionisíaco não podiam ser.

[Sócrates] em sua perambulação crítica por Atenas, visitando os grandes estadistas, oradores, poetas e artistas, encontrava por toda parte a fantasia do saber. Com espanto reconheceu que todas aquelas celebridades não tinham um entendimento correto e seguro nem mesmo sobre sua profissão e a exerciam apenas por instinto. “Apenas por instinto” (*Nur aus Instinct*): com esta expressão tocamos no coração e no centro da tendência socrática. Com ela o socratismo condena tanto a arte quanto a ética vigente: para onde dirige seu olhar inquisidor, lá ele vê a falta de entendimento e a força da ilusão, e conclui dessa falta que tudo o que existe é intrinsecamente pervertido e repudiável. A partir desse único ponto acreditava Sócrates ter de corrigir a existência: ele, sozinho, trazendo no rosto a expressão de desdém e da altivez, faz sua aparição, como o precursor de uma cultura, arte e moral de espécie totalmente outras, em um mundo que, para nós, haveria de ser a maior das felicidades simplesmente vislumbrar, com respeito e terror (GT/NT § 13 – tradução de RRTF).

De acordo com essa teoria que só concedia à razão o direito de conduzir o homem, Sócrates volta-se para a tragédia a fim de condená-la em sua essência. Esse gênero artístico é para ele algo irracional, no qual as causas não logram efeitos e os efeitos parecem não ter causa. Se essa visão teria suas conseqüências práticas na apropriação que dela fez Eurípides, o seu legado teórico encontra respaldo na filosofia de Platão. É importante atermo-nos na caracterização que Nietzsche faz do platonismo, uma vez que os *Diálogos* apresentam uma condenação da tragédia que diz respeito a um dos pontos centrais da concepção nietzschiana do fenômeno trágico. Platão, dirá Nietzsche, acusou toda arte de ser meramente uma imitação da realidade; esta que, por sua vez, já era cópia do mundo das formas eternas e ideais. Assim, toda arte seria uma imitação de uma realidade aparente, tornando-se assim mais grosseira do que o próprio mundo empírico. Ora,

como podemos ver na concepção que Nietzsche herdou de Schiller, a tragédia, porque surgida do coro, tinha como escopo último estar livre de copiar a realidade mais grosseira. Ela nasce justamente para isolar-se da realidade e dela fugir.

Acerca daquela influência prática da filosofia socrática a que nos referimos acima, é preciso agora trazer à tona a explicação que Nietzsche oferece para o principal motivo da morte da tragédia. O filósofo alemão afirma que o pensamento filosófico de Sócrates penetra na tragédia e a obriga a adotar o modelo dialético. O que ele quer dizer com isso? que a proscricção do coro perpetrada por Eurípides e a crescente forma dialógica com que os personagens atuam em suas tragédias é a expressão máxima daquela contraposição entre o dionisíaco e o socrático. Essa investida do poeta significa o momento máximo dessa contradição pelo fato de o coro ser o substrato maior do efeito provocado pelo impulso dionisíaco. Era justamente sob o efeito da música dionisíaca coral que os homens gregos se encontravam mergulhados naquele modo sobejamente condenado por Sócrates; conquanto vivenciassem a verdade em sua forma mais abissal, os homens participantes do coro da tragédia desconheciam totalmente a virtude, o saber e a razão. Enxergando aí o que de pior havia na cultura grega, o filósofo ateniense deslocou o conhecimento da verdade.

Certamente, junto a esse conhecimento isolado está, com excesso de honestidade, se não de petulância, uma profunda *representação ilusória* (*eine tiefsinnige Wahnvorstellung*), que veio ao mundo pela primeira vez na pessoa de Sócrates – aquela inabalável crença de que, seguindo o fio da causalidade, o pensar chega até os abismos mais profundos do ser, e de que o pensar está em condições não só de conhecer, mas inclusive de *corrigir* o ser. Essa sublime ilusão metafísica foi acrescentada como instinto à ciência, e a conduz sempre de novo até aqueles limites nos quais tem de transmutar-se em *arte*, que *é o objetivo propriamente visado por esse mecanismo* (GT/NT § 15).

Como vimos, a dor e a contradição do ser, em uma palavra, do Uno-primordial, valia-se dos impulsos dionisíaco e apolíneo a fim de buscar alívio para seu sofrimento. Com o impulso socrático pelo saber a todo custo, um novo modo de sabedoria nascia. Pelas teias de seu racionalismo, Sócrates julgava ser capaz não só de desvendar a verdade inerente ao ser, mas também de poder corrigi-lo. No âmbito da visão de mundo apresentada em *O nascimento da tragédia*, Nietzsche concebe Sócrates como um elemento de desagregação da cultura trágica grega. Aquela harmonia entre as partes e o todo de que falava Nietzsche em *A visão dionisíaca do mundo* foi esboroada pelo fato de que Sócrates, por meio do seu “conheça-te a ti mesmo”, açulou os indivíduos a desprenderem-se da unidade propiciada pelo aspecto extático do impulso do deus Dioniso. Com a influência decisiva do socratismo, o dionisíaco foi solapado desde a sua essência, enquanto o apolíneo se cristalizou num racionalismo estático e corrosivo.

## Capítulo II

### O combate à metafísica: rompimento e autocrítica

*Humano, demasiado humano* é o monumento de uma crise. Ele se proclama um livro para espíritos *livres*: quase cada frase, ali, expressa uma vitória – com ele me libertei do que *não pertencia* à minha natureza. A ela não pertence o idealismo: o título diz “onde *vocês* vêem ideais *eu* vejo – coisas humanas, ah, somente coisas demasiado humanas!”.  
(Nietzsche, *Ecce Homo*, “Humano, demasiado humano” § 1)

#### II.1 – Ensaio de autocrítica

Diferente dessa concepção filosófica trazida à luz em *O nascimento da tragédia*, fortemente caracterizado pela influência Schopenhauer – e também de Wagner – , a época que marca a produção intelectual subsequente a essa é assinalada por um movimento diametralmente oposto, isto é, pelo rompimento que o filósofo leva a termo com eles, além de uma acirrada crítica dirigida à metafísica como reflexo desse distanciamento. Essa postura representa uma forte cisão na obra nietzschiana, que é refletida com grande veemência se analisarmos as concepções filosóficas de seu livro inicial sobre a tragédia grega e aquelas de *Humano, demasiado humano*, escrito que representa o primeiro passo e alicerce mesmo desse afastamento.

Postas lado a lado, as duas obras atestam bem essa guinada de Nietzsche. Com seu livro dedicado aos espíritos livres, o eixo temático não apenas se desloca, trazendo à luz uma nova problemática com que se preocupa seu autor, como também, ao fim e ao cabo, revela uma nova visão de mundo. Se antes Nietzsche

buscou em Schopenhauer a fundamentação metafísica de que precisava para a sua concepção estética, agora os postulados que ele julga serem a espinha dorsal desse saber serão combatidos e junto com eles o filósofo que antes lhe inspirara. Dessa forma, é preciso ressaltar que, nessa postura crítica levada a cabo em *Humano, demasiado humano*, jaz igualmente um olhar severo para *O nascimento da tragédia*. Ao ir de encontro à filosofia da vontade e as teses dela que reverberam neste último livro, por extensão Nietzsche está impugnando as linhas mestras de sua filosofia inicial.

Esse deslocamento de perspectiva no filosofar nietzschiano atravessa todo o período de sua produção intermediária – aquela compreendida pelos livros *Humano, demasiado humano*, *Aurora* e *A gaia Ciência*. Embora se possam encontrar, nos fragmentos póstumos desse período, referências ao impulso dionisíaco, é somente no ano de 1886 que o filósofo enfrenta novamente as concepções de seu livro inaugural. Isso porque, nesse ano, por ocasião de novas edições, Nietzsche acrescenta em algumas de suas obras publicadas um prefácio, desejando, assim, reavaliá-las, apontando para o que nelas há de comum, isto é, para aquilo que lhes confere uma coesão temática e argumentativa. Há que se destacar, porém, uma atitude singular nesses textos: é somente àquele prefácio escrito para *O nascimento da tragédia* que Nietzsche dá o título de Ensaio de autocrítica. A relação que ele mantém com a obra desde que dela se afasta talvez esclareça essa singularidade.

Embora esse prefácio de *O nascimento da tragédia* revele ainda o mesmo espírito crítico que caracteriza as obras escritas depois do afastamento de Wagner e Schopenhauer, ele também abre uma nova perspectiva de leitura para a obra. Com efeito, uma vez que Nietzsche doravante não mais deixará de escrever acerca de seu

primeiro livro, ele parece ter tomado o cuidado de fazer antes de tudo um *mea culpa*, sentindo-se livre depois para tecer elogios a algumas de suas teses de primícias, que, em nosso entender, serão de grande valia para a compreensão de sua derradeira filosofia.

Nessa esfera, há uma dupla estratégia na releitura que Nietzsche faz do livro: em primeiro lugar, deseja que, assim como ele, estejamos atentos para a influência que sofreu de Schopenhauer e Wagner, que no final das contas estragaram aquilo que ele mesmo tinha a dizer; em segundo lugar, cumprida essa etapa, ele pode então retomar os aspectos inovadores da obra, aqueles que saíram incólumes a despeito daquelas influências. Ora, essa dupla faceta de *O nascimento da tragédia* parece conferir-lhe um lugar de destaque quando se olha para a filosofia nietzschiana como um todo. Tendo em vista que é pensando no seu projeto de “transvaloração de todos os valores” que muitas vezes Nietzsche retorna ao livro, a presença de uma metafísica nele - a qual será um dos alvos centrais contra a qual investe esse projeto - acaba por criar um campo de resistência forte no que concerne à intenção de imiscuir as suas teses iniciais em seu filosofar tardio.

Por isso que, na tentativa de dar coesão às suas obras a partir dos Prefácios de 1886, Nietzsche tem necessariamente de qualificar aquele que é destinado a *O nascimento da tragédia* como sendo uma autocrítica; porquanto as demais obras já se encontrem matizadas pelas cores tiradas de sua própria paleta, é preciso então restaurar somente aquela que veio esboçada por outrem. No referido Ensaio ele afirma:

quanto lamento agora que não tivesse a audácia (ou a imodéstia?) de permitir-me, em todos os sentidos, uma *linguagem própria* para expressar intuições e ousadias tão próprias - que eu tentasse exprimir penosamente, com fórmulas schopenhauerianas e kantianas,

valorações estranhas e novas, que iam radicalmente contra o espírito de Kant e Schopenhauer, bem como de seu gosto (GT/NT, Ensaio de autocrítica, § 6).

Ora, eis aí um dos pontos nevrálgicos da crítica que Nietzsche fará à sua obra de estréia. O que significam essas ousadias novas? Por que Kant e Schopenhauer lhe teriam impedido de levar a bom termo a consecução de seus intentos? Dito em poucas palavras, o que está em questão aqui é a postura que o filósofo assume perante a metafísica nos dois momentos. Ainda que tenha assumido, nos fragmentos, uma posição até certo ponto distante da de Schopenhauer, ele não levou para o livro sobre a tragédia grega as conclusões a que chegara nesses escritos. Todavia, não é esse o alvo da investida de Nietzsche contra seu primeiro livro; ela apenas dá provas de sua filiação à filosofia da vontade, mesmo que nela perpetrasse mudanças e visões próprias. Ao que parece, a autocrítica consiste no fato de que já àquela época ele não concordasse com os pontos centrais de seu mestre; num texto de 1871 – mesmo ano de publicação de *O nascimento da tragédia* – argumenta: “minha filosofia, um platonismo invertido: quanto mais se distancia do ser verdadeiro, mais se encontra a pureza, a beleza. A vida na aparência (*Schein*) como meta” (*Fragmentos póstumos*, 7 [156], final de 1870/abril de 1871).

Em se considerando os ataques que Nietzsche empreende, em seu primeiro livro, contra a concepção socrática do conhecimento, em última instância é isso que está sendo posto em questão no fragmento acima. Poder-se-ia objetar, porém, que mesmo ali se lança mão de um ser verdadeiro, ainda que ele ganhe um caráter inteiramente negativo. Todavia, o que queremos destacar é a atitude nietzschiana que em muito antecipa suas atitudes antidogmáticas e antiplatônicas, tão características de seus escritos tardios. A nosso ver, essa postura é a que marca de

modo mais acentuado seu distanciamento de Kant e Schopenhauer, pois nela já se esboça uma crítica à dicotomia perpetrada por Platão. Em dois parágrafos de *A gaia ciência*, ele parece retomar *ipsis litteris* esses argumentos que perfilariam sua filosofia como um platonismo invertido.

No texto intitulado “a consciência da aparência” (*Das Bewusstsein vom Scheine*) vai afirmar:

o que é agora, para mim, “aparência”! Na verdade, não o contrário de alguma essência – o que eu sei dizer de qualquer essência, a não ser, justamente, apenas os predicados de sua aparência! Na verdade, não uma máscara morta, que se poderia pôr sobre um X desconhecido e que também se poderia tirar! A aparência, para mim, é o próprio eficiente e vivente, que vai tão longe em sua zombaria de si mesmo, a ponto de me fazer sentir que aqui há aparência e fogo-fátuo e dança de espíritos e nada mais (FW/GC § 54 – tradução de RRTF).

E noutro denominado “nossa última gratidão para com a arte” diz:

se não tivéssemos declarado boas as artes e inventado essa espécie de culto do não-verdadeiro: a compreensão da universal inverdade e mendacidade, que agora nos é dada pela ciência – a compreensão da ilusão e do erro como uma condição da existência que conhece e que sente –, não podia ser tolerada (...). Como fenômeno estético, a existência é sempre, para nós, *suportável* ainda, e pela arte foi-nos dado olho e mão e antes de tudo a boa consciência para, de nós próprios, *podermos* fazer um tal fenômeno (FW/GC § 107 – tradução de RRTF).

Em nosso entender, Nietzsche, nos dois textos, revolve algumas teses de *O nascimento da tragédia* em seu pensamento posterior, de modo a retirar delas o fundamento metafísico de outrora. Há aí, por exemplo, a tese inicial de que só esteticamente a vida poderia ser justificada. Agora, de modo mais conseqüente consigo mesmo, o filósofo abre mão de uma dicotomia entre aparência e essência, afirmando que nosso intelecto só àquela tem acesso. Com isso, a justificação

estética da existência que antes era a meta a ser atingida pelo Uno-primordial agora concerne apenas à vida do homem e de seus problemas frente ao mundo.

É nesse horizonte que o filósofo compreende a nossa necessidade de arte. Uma vez que ele não pensa mais num mundo verdadeiro, em si, restando somente a precisão que o homem tem de afirmar a vida nessa realidade que só enquanto aparência pode ser conhecida, a criação artística é digna de toda a nossa gratidão. No contexto de *O nascimento da tragédia*, isso ficava claro quando se afirmava que a concepção trágica da existência – caracterizada justamente como sendo a expressão do mundo da aparência – era superior ao saber que buscava uma fundamentação para a verdade, tal como a filosofia socrática. Tendo em vista todos os pontos de discordância que os fragmentos revelam em relação à metafísica, bem como a marca própria do filosofar nietzschiano que aparece neles de modo incipiente, é possível perceber que as inovações do pensamento de Nietzsche que são características a partir de *Humano, demasiado humano* retomam em grande escala o que ele deixou sotoposto nos ditos escritos preparatórios. Como que transversalmente, ele vai expandindo suas próprias concepções filosóficas que haviam sido relegadas a segundo plano em favor da filosofia de Schopenhauer.

Se se retirasse toda a metafísica de *O nascimento da tragédia* e se pensasse tão-somente na estética tal como Nietzsche a elaborou, os dois parágrafos de *A gaia Ciência* estariam ressoando as mesmas teses. O que a autocrítica vem denunciar é a apropriação feita das filosofias de Kant e Schopenhauer, pois aquilo que já a filosofia inicial nietzschiana buscava ultrapassar surge sub-repticiamente na obra, isto é, uma concepção metafísica cujos pressupostos não se eximiam de continuar pensando a velha dicotomia entre “verdade” e “aparência; a denúncia ressoa,

portanto, esse duplo aspecto do livro, apontando o texto justamente para a ciência que dele tem seu autor no momento mesmo em que se dá à reavaliação.

Em suma, podemos afirmar que esse caminho se bifurca nas seguintes direções: uma, aquela que mostra Nietzsche tentando pensar o nascimento da tragédia a partir de uma concepção filosófica nova (mostrando-se essa tentativa mais clara em *A gaia ciência*); outra, que revela ele não ter levado a cabo seu projeto por se ter valido de filosofias cujas arquitetônicas o mantiveram agrilhado, de modo a não conseguir livrar-se daquilo que queria combater. Mesmo que as autocríticas não afirmem com todas as letras, é possível perceber, a levar-se em conta as palavras do filósofo até aqui analisadas, que *O nascimento da tragédia* comporta uma grande contradição.

Ora, como veremos, Nietzsche, ao considerar, em suas últimas obras, que a história da metafísica pode ser descrita por um movimento que vai de Platão a Kant, a contradição a que nos referimos vem à tona justamente pelo modo como esses dois filósofos aparecem em *O nascimento da tragédia*, sobretudo porque aí eles também estão situados numa outra história desse saber tal como o livro a apresenta. Em outras palavras, há duas histórias da metafísica em questão: uma, presente no livro sobre a tragédia grega; outra, nas obras tardias. À medida que necessariamente se entrecruzam na tentativa de autocrítica nietzschiana, elas se contradizem. Vimos que o apolíneo e o dionisíaco se situavam na tradição kantiana; investigando, por um lado, como os dois impulsos fizeram nascer na Grécia a tragédia, e, por outro, a maneira pela qual o socratismo os solapou, o livro acaba postulando que aquela cultura trágica dos antigos helenos estavam prestes a ressurgir na obra de Wagner, mas este só pôde chegar a consecução desse intento graças aos efeitos provocados pelas filosofias de Kant e Schopenhauer, uma vez

que estas demonstrariam os limites da ciência socrática, precipitando-a no seu ocaso.

Em *O Nascimento da tragédia*, o pensamento de Sócrates era antípoda da arte trágica, ao passo que as teorias de Kant e Schopenhauer eram a condição *sine qua non* para que ela renascesse. Os filósofos gregos e os alemães aparecem, portanto, como opositores na concepção que Nietzsche tem sobre a razão de ser daquela forma artística. Já do ponto de vista de sua última filosofia, esse embate não é mais possível. O motivo pelo qual a tragédia pereceu foi a divisão metafísica perpetrada pelo socratismo; somente postulando um mundo superior e verdadeiro é que se poderia demonstrar a veracidade do saber, estando esta assentada na razão; com isso, condenava-se o modo de ser daqueles que estavam imersos no encanto da tragédia, uma vez que dela só participava quem estava sob o jugo dos afetos; por outro lado, só a racionalidade poderia atingir a essência daquele “outro mundo”. O que está sendo posto em questão, aqui, é uma dicotomia entre mundos, bem como a cisão entre razão e afetos. Como já sabemos, esse é o horizonte da denúncia de Nietzsche em seu primeiro livro.

Nas obras tardias, Nietzsche fará essa crítica um sem número de vezes. Se antes ele denominou o seu alvo de otimismo socrático, agora este será concebido como o momento de nascimento da metafísica. Ao denunciar justamente as filosofias de Kant e Schopenhauer, é essa cisão que ele tem em vista igualmente. No seu entender, essa dicotomia que é característica do pensar metafísico tem, como veremos, um horizonte bem delimitado, que, em poucas palavras, podemos caracterizar como uma resposta ao mundo do vir a ser. Em suma, é para escapar de tudo o que há de problemático nele que se inventou aquele mundo verdadeiro. Estando, pois, Kant, Schopenhauer e Sócrates imiscuídos no mesmo percurso

traçado pelo pensamento metafísico, como poderiam representar papéis antagônicos no primeiro livro de Nietzsche? Apolíneo e dionisíaco: duas forças das quais nasce tragédia; ambas filiadas à filosofia kantiana, sendo, portanto, tributárias da dicotomia metafísica. Sendo rigoroso com a genealogia traçada nas últimas obras nietzschianas, os dois impulsos têm de ser remetidos ao socratismo. Eis aí a contradição: com a história da metafísica em *Crepúsculo dos ídolos*, a filosofia de Sócrates é tanto a responsável direta pela morte da tragédia, quanto a causa indireta de seu nascimento<sup>21</sup>. Com efeito, o Apolo e o Dioniso de Nietzsche só podem existir porque o filósofo grego instaurou uma dicotomia no mundo, cindindo-o em verdadeiro e falso. Assim, a genealogia revela que é a essa cisão que estão filiados os dois impulsos trágicos.

Posto que Nietzsche só desenvolveria essa genealogia da metafísica em *Crepúsculo dos ídolos* (Cf. GD/CI “Como o ‘verdadeiro mundo’ acabou por tornar-se uma fábula”), dois anos, portanto, após o Ensaio de 1886, à época deste último ele já tinha feito uma crítica que nos permite avaliar o distanciamento de seu primeiro livro nos termos em que ora o apresentamos. Cumpre lembrar que *Para além de bem e mal* data do mesmo ano dos Prefácios, sendo que nele está sua mais veemente investida contra o dogmatismo metafísico. Ademais, o prólogo do livro já aponta para o seu alvo principal: o platonismo. É certo que as diatribes iniciais

---

<sup>21</sup> Gérard Lebrun, analisando um outro aspecto da obra, mostra como as filosofias influentes em *O nascimento da tragédia* encerram ambigüidades. No seu entender, o artista dionisíaco de que falava Nietzsche, sendo o melhor intérprete do verdadeiro existente [o Uno-primordial], era tributário da teoria do gênio de Kant e Schopenhauer, à medida que, neste, o gênio era o melhor intérprete da coisa-em-si. Ora, permanecendo nessa linhagem, prossegue o comentador, ele permanece fiel à dicotomia platônica entre mundo verdadeiro e mundo aparente: “Pelo relato de Schopenhauer, Nietzsche permanece tributário da teoria kantiana do gênio – e, através dela, de uma interpretação ainda platônica da arte e do artista” (LEBRUN, Gérard. *Op. cit.* p. 58). A nosso ver – e a análise de Lebrun corrobora nossa interpretação – o que escapou ao jovem Nietzsche é que toda a sua metafísica de artista, de cujos postulados emanam a dualidade apolíneo e dionisíaco, ao invés de ser contrária à teoria socrático-platônica, é dela devedora.

visavam a Sócrates; se ele muda depois sua direção para Platão, é porque não distingue entre os dois filósofos gregos<sup>22</sup>.

Uma vez que, estando preso às filosofias de Kant e Schopenhauer, Nietzsche não conseguiu levar a cabo o distanciamento da filosofia platônica, nem mesmo tendo feito uma crítica acirrada ao socratismo em seu primeiro livro, tal empresa será lograda justamente nas suas obras tardias, mas cujos primeiros passos já se deram naquelas obras intermediárias. Por isso, perseguiremos doravante as atitudes do filósofo alemão desde o momento que denota de modo mais radical o rompimento com os dois filósofos alemães seus predecessores, bem como o combate à metafísica a ele arrolado. Em seguida, retornaremos então ao modo como esse procedimento se perfaz nas obras tardias. Num primeiro passo, essa crítica se dará por meio de um procedimento denominado de filosofar histórico; já nas obras tardias, ele será lapidado e como resultado final teremos a genealogia. É preciso, em sendo assim, perscrutar como nesses dois momentos aparece o distanciamento de Nietzsche em relação aos pontos de sustentação de seu filosofar inaugural. Com isso, pretendemos elucidar ainda mais as autocríticas tardias.

---

<sup>22</sup> Sobre essa identificação entre os dois filósofos, Nietzsche assevera: “eu me dei conta de que Sócrates e Platão são sintomas de decadência, instrumentos da dissolução grega, pseudo-gregos, antigregos [*O nascimento da tragédia*, 1872]”. (GD/CI, “O problema de Sócrates”, § 2). É preciso um esclarecimento sobre esse ponto. A indicação do livro e do ano é feita pelo próprio Nietzsche; ele chama a atenção para o fato de, em seu primeiro livro, já ter dito qual era o problema de Sócrates, colocando ao seu lado Platão. Embora a sua crítica seja em essência toda ela dirigida àquele em seu primeiro livro, é preciso ressaltar que, entre os inimigos da tragédia, ele realmente postulou desde o início os dois filósofos como sendo cúmplices, além, claro, de Eurípedes (Cf. GT/NT § 10-14). Poderíamos acrescentar ainda que, daquilo que ele julgou ser a filosofia de Sócrates, encontram-se muitos elementos que sabidamente são já do platonismo.

## II.2 – O filosofar histórico

Com a publicação de *Humano, demasiado humano*, Nietzsche afasta-se radicalmente de sua atitude filosófica inicial. É com essa obra que ele fará as primeiras críticas às filosofias de Kant e Schopenhauer por meio de um combate à metafísica<sup>23</sup>. Logo no primeiro capítulo do livro, “das coisas primeiras e últimas”, em cujos parágrafos encontramos a mais forte expressão dessa nova postura, revela-se-nos também o seu distanciamento do *corpus* teórico presente em *O nascimento da tragédia*. Destaquemos uma passagem que corrobora tal mudança.

Admitamos um momento o ponto de partida cético: supondo que não existisse um outro mundo, um mundo metafísico, e que não tivéssemos usos para todas as explicações metafísicas do único mundo que conhecemos, com que olhos veríamos homens e coisas? Isso podemos cogitar, é útil fazê-lo, ainda que se rejeite a questão de Kant e Schopenhauer terem cientificamente provado alguma coisa metafísica. Pois, segundo a probabilidade histórica, é bem possível que um dia os homens se tornem geralmente céticos nesse ponto; a questão será então: que forma terá a sociedade humana, sob a influência de um tal modo de pensar? A *prova científica* de qualquer mundo metafísico já é tão *difícil*, talvez, que a humanidade não mais se livrará de alguma desconfiança em relação a ela. E quando temos desconfiança em relação à metafísica, de modo geral as conseqüências são as mesmas que

---

<sup>23</sup> Como pode atestar nosso primeiro capítulo, não é intuito deste trabalho explorar em seus pormenores a relação de Nietzsche com a música de Wagner em *O nascimento da tragédia*. Entretanto, é importante arrolar ao distanciamento de Schopenhauer e Kant o rompimento levado a termo com o compositor alemão. Não só o próprio Nietzsche faz questão de acentuar a importância desse afastamento no contexto de escrita de *Humano, demasiado humano*, como também os comentadores. Assim, por exemplo, em seu artigo “Quem era Dioniso”, Gérard Lebrun, analisando a diferença entre o Dioniso do primeiro livro e o dos escritos finais, pondera que esse rompimento levado a cabo em 1876 foi fundamental para o filósofo sair das amarras que o prendiam a Wagner e pôde retomar seu contato com o classicismo de Goethe. Acontecimento que, aos seus olhos, foi capital para Nietzsche perpetrar a mudança no conceito em questão. (Cf. LEBRUN, Gérard. “*Op. cit.*”, p. 52-53). Acerca da visão que Nietzsche tem da questão, na seção dedicada a *Humano, demasiado humano* em *Ecce Homo*, ele faz questão de deixar claro que o livro foi redigido ainda sob os auspícios de sua relação com Wagner, tendo sido iniciado justamente quando de sua estada em Bayreuth. O filósofo nos lembra ainda que enviou um exemplar do livro para o compositor e que este lhe dedicara a partitura de *Parsifal*. Assim o filósofo encarou o enfrentamento das duas obras: “Esse cruzamento dos dois livros – a mim me pareceu ouvir nele um ruído ominoso. Não soava como se duas *espadas* se cruzassem?” (*Ecce Homo*, *Humano, demasiado humano* § 5).

resultariam se ela fosse diretamente refutada e não mais nos fosse lícito pensar nela (MAI/HHI § 21)<sup>24</sup>.

Quando Nietzsche afirma, no Ensaio de autocrítica, que estragou com as fórmulas de Kant e de Schopenhauer aquilo que tinha a dizer sobre os gregos, é lícito pensarmos que, ali, suas críticas à metafísica, tendo como alvos nominais os dois filósofos, podem outrossim serem aplicadas também aos argumentos de seu livro acerca da tragédia grega. Em uma palavra: esse livro deve estar imiscuído nas desconfianças que decorrem do ceticismo aventado agora por Nietzsche. Se se trata de fazer, em *Humano, demasiado humano*, uma crítica das coisas primeiras e últimas, então os próprios fundamentos metafísicos de *O nascimento da tragédia* devem estar doravante sob suspeita. É como se filósofo se proibisse a si mesmo de continuar pensando nos pressupostos que o orientaram antes. Não é mais possível falar de Uno-primordial, de uma divisão entre os impulsos dionisíaco e apolíneo, tampouco de uma teleologia visada numa dinâmica existente entre os três conceitos, cuja expressão mais bem acabada pôde ser atingida na tragédia grega<sup>25</sup>. Cai por terra todo o alicerce do livro e com ele toda a reverência de Nietzsche pela filosofia de Schopenhauer e de Kant. Com efeito, podemos identificar, na crítica que o filósofo de Sils-Maria faz agora à metafísica, o enfrentamento a eles dois, quer os

---

<sup>24</sup> NIETZSCHE, Friedrich. *Humano, demasiado humano*. Trad. de Paulo César de Souza. São Paulo: Cia. das Letras, 2000. Doravante será indicado apenas o nome do tradutor por meio da sigla: PCS.

<sup>25</sup> Em seu livro *Introdução a Nietzsche*, Gianni Vattimo também dá especial atenção ao percurso traçado pelas obras de Nietzsche, nele destacando essa inflexão que tem lugar na passagem do primeiro para o segundo período dos seus escritos. Nesse contexto, ele afirma que “nas obras do segundo período, a filosofia de Nietzsche assume uma consistência original que falta, ou pelo menos é pouco visível, nos escritos de juventude, em que parece ainda prevalecer uma adesão total à metafísica de Schopenhauer, e também uma certa heterogeneidade de posições. *Humano, demasiado humano* é o texto que marca claramente a passagem para a nova fase e, sintomaticamente, aquela que sanciona a ruptura de Nietzsche com Wagner”. Essa mudança se daria sobretudo, destaca Vattimo, na postura de Nietzsche diante da arte. Segundo ele, o filósofo alemão não apregoaria a justificação estética de antes, não podendo mais a arte ser a libertadora da crueldade a que está exposto o homem no vir a ser. “Em *Humano, demasiado humano*, pelo contrário, o quadro parece inverter-se; já não temos ‘metafísica de artista’, nem a esperança de que a arte seja a força que nos pode fazer sair da decadência”. VATTIMO, Gianni. *Introdução a Nietzsche*. Trad. de António Guerreiro. Lisboa: Editorial presença, 1990, p. 34

nomeie diretamente, quer eleja sempre o vocabulário deles como sendo por excelência o da metafísica.

Ainda que a análise crítica que Nietzsche faz em todo o primeiro capítulo de *Humano, demasiado humano* pretenda alcançar o pensamento metafísico como um todo, sua “propedêutica” toma como modelo quase sempre as teorias de Kant e Schopenhauer. No décimo parágrafo, por exemplo, ao afirmar que a arte, a religião e a moral terão sua gênese revelada sem que se precise apelar para as hipóteses metafísicas, ele conclui que por si só esse procedimento esfumará também o interesse pela coisa-em-si e pelo fenômeno. Esses dois conceitos, aliás, dão nome ao décimo sexto parágrafo, cujo escopo é o de investigar o percurso histórico que ambos fizeram ao longo dos tempos. Destarte, Nietzsche parece fazer sobressair da metafísica a busca pela fundamentação dos dois termos, permanecendo, portanto, ligado fortemente à tradição kantiana, ainda que seja para refutá-la<sup>26</sup>.

Tanto é assim que, mesmo diante da hipótese de alguma prova científica do mundo metafísico, Nietzsche não acredita que as filosofias de Kant e Schopenhauer resistiriam ao ponto de vista do ceticismo. Julgando viver numa época das comparações, em que as concepções sistemáticas de mundo cediam lugar à

---

<sup>26</sup> Ainda sobre o rompimento com Schopenhauer, caberia trazer a visão que dele tem Michel Haar. Essa ruptura, no entanto, é vista pelo autor apenas no contexto em que aparece a filosofia da vontade na primeira obra de Nietzsche. Nessa esfera, ele apenas mostra que, no livro, conquanto fizesse uso da “impressionante construção metafísica de *O mundo como vontade e representação*”, já estava selada uma dupla diferença entre os dois filósofos. Em primeiro lugar, estaria a maneira pela qual ele postula o mundo das aparências; em segundo, a relação entre dor e prazer. Para nós, interessa aqui apenas a primeira. Para Haar, Nietzsche afastar-se-ia de Schopenhauer porque o mundo das aparências ou do fenômeno não seria, como para este último, uma ilusão, um véu de Maia. Apoiando-se nos fragmentos póstumos, ele vai argumentar que o mundo aparente é uma transfiguração do mundo da vontade, e não uma ilusão. Isso porque o próprio mundo como vontade, ou o dionisíaco, já seria também aparência. Nesse sentido, prossegue, Nietzsche não pensa o mundo de forma dicotômica, pois abriria mão de pensar o mundo em si; para ele só haveria o mundo como aparência. (Cf. HAAR, Michel *Op. cit.*, p. 72-77.) O comentador só desconsidera que, nesses textos, a vontade é aparência em relação ao Uno-Primordial, como procuramos mostrar no capítulo primeiro. Assim, Nietzsche não estaria tão distante de Schopenhauer; aí ainda está dada a dicotomia. A nosso ver, esse afastamento radical que ele assume em relação a Schopenhauer só acontece a partir de *Humano, demasiado humano*. Somente nessa obra ele não conceberia mais o mundo a partir da dicotomia entre fenômeno e coisa-em-si.

pluralidade de formas de conhecimento, o filósofo acaba por concluir que, quanto mais provecta se tornasse a metafísica, mais ela seria suplantada pelos avanços de outros saberes, tais como a física e a história. Assim, na medida em que essas ciências se mostrassem mais conseqüentes em suas teses, menos a humanidade continuaria se apoiando nas explicações metafísicas, tornando-se com isso mais cética em relação a ela.

É por isso que o procedimento reivindicado por Nietzsche em *Humano, demasiado humano* está amparado nos conhecimentos histórico e científico, e o qual é por ele denominado justamente de “filosofar histórico”. Se, por um lado, aqueles são os modelos de ciência que mais servem à causa nietzschiana de combate à metafísica, por outro lado, este deve agora denunciar o defeito hereditário dos filósofos dogmáticos: a falta de sentido histórico. Por conta dessa carência, pode-se afirmar que, *grosso modo*, eles negaram que de dois termos opostos – por exemplo, o racional e o irracional, o lógico e o ilógico etc. –, um pudesse ter a sua origem no outro; além do que, ela tomou o homem como uma *aeterna veritas*, considerando dessa forma o ser humano de hoje como se ele fosse uma substância imutável ao longo dos tempos. Essa dupla ilusão metafísica, diz o filósofo alemão, procede de modo análogo à arte, à moral e à religião. Não se trata apenas de trazer à luz as ilusões dos metafísicos ao julgarem ser possível atingir a essência última do mundo, descortinando, assim, a verdade, mas também dizer que tal como as outras formas com que se apreende o mundo, a metafísica está presa àquilo que ela mesma denominou de representações.

Com efeito, em qualquer relação entre homem e mundo, o *modus faciendi* de o intelecto humano interpretar este último é dando-lhe formas variegadas: pode ordená-lo em um épico – estética – ou a partir de um livro sagrado – religioso-

moral. Em ambos os casos, o homem está dando uma explicação para a “realidade” a partir de sua relação com o que depois será chamado metafisicamente de mundo sensitivo, da experiência, do fenômeno etc. Ao afirmar que a metafísica procede de modo idêntico, Nietzsche, ao invés de tomá-la como um saber que conhece para além deste mundo, afirma que ela só pode ter acesso àquela realidade, sendo seus postulados oriundos do mesmo processo que pensa uma visão de mundo artística e religiosa<sup>27</sup>. A fim de perscrutar esse procedimento desde os primórdios da humanidade, o filósofo histórico deve, portanto, trazer à tona as condições em que surgiram esses preconceitos. Com isso, revelar-se-ia que a distinção radical entre termos opostos e a noção de um homem como verdade eterna dizem respeito, em última instância, a crenças humanas surgidas a partir de suas vivências e em algum momento histórico.

Para Nietzsche, os filósofos metafísicos não lidam com uma ciência das verdades fundamentais; tratam antes dos erros fundamentais humanos. Valendo-se de uma bela metáfora, afirma que eles costumam olhar para o mundo fenomênico – o da vida e da experiência – como se estivessem diante de uma pintura. Essa é estática, estando ela pronta e acabada. Nesse sentido, a história da metafísica revelaria duas posturas de seus teóricos: num primeiro momento, eles acreditam que o pintor é a razão suficiente da obra, a coisa-em-si; é preciso, pois, conhecer bem esta última para que se compreenda a obra de arte. Em seguida, agem com mais rigor e postulam a coisa-em-si como incondicionada, não sendo, portanto, possível tirar nenhuma conclusão sobre a pintura a partir do seu pintor: este será sempre um desconhecido. Todavia, diz Nietzsche, esse mundo não está pronto e

---

<sup>27</sup> Podemos encontrar uma expressão desse argumento no parágrafo 324 de *A gaia ciência*, no qual o filósofo afirma: “Não, a vida não me desiludiu. A cada ano que passa eu a sinto mais verdadeira, mais desejável e misteriosa – desde aquele dia em que veio a mim o grande liberador, o pensamento de que a vida poderia ser uma experiência de quem busca conhecer”.

acabado; ele veio a ser; está em constante mudança. A questão de conhecer ou não o pintor torna-se despicienda; incorrem em maior erro os metafísicos ao ver o mundo como se esse fosse algo estático, imutável. Fiel à sua conclusão de que quem busca conhecer empreende necessariamente uma experiência com o pensamento, o filósofo afirma:

é porque nós, desde milênios, temos olhado para o mundo com pretensões morais, estéticas religiosas, com cega inclinação, paixão ou medo, e porque nos termos regalado nos maus hábitos do pensamento ilógico, que esse mundo pouco a pouco *veio a ser* tão maravilhosamente colorido, apavorante, profundo de significado, cheio de alma; ele adquiriu cores – mas somos nós os coloristas: o intelecto humano fez aparecer o fenômeno e transpôs para as coisas suas concepções fundamentais errôneas (MAI/ HHI § 16 – tradução de RRTF).

Elegendo a ciência como modelo inexpugnável para o filosofar histórico, Nietzsche pretende revelar, portanto, esse processo a que está exposto o homem, desvendando assim como ele chegou a interpretar o mundo a partir de uma concepção metafísica. Também denominada por ele de “química das representações e sentimentos morais” – uma das colunas de sustentação do seu modelo de filosofar histórico -, esta deve mostrar que foram os procedimentos próprios do homem que o precipitaram em seus dogmas: mesmo antes de existir uma ordenação metafísica do mundo, este já havia sido colorido com as cores retiradas do intelecto humano. Assim, pintou-se um quadro, cujo resultado final é essencialmente produto dessa experimentação. Isso é o que confere à visão do homem sobre o mundo um matiz humano, demasiado humano.

Só mais tarde, quando essa tela já estiver “terminada” e entremeada com tonalidades as mais diversas, é que o homem acabará por encontrar uma explicação metafísica para a obra de arte. Nietzsche concebe que, em vez de ser a ciência das

verdades eternas, a metafísica lida com conceitos que vieram a ser e que são frutos do percurso histórico; dois dos dogmas fundamentais dela, a liberdade do querer e a substância, serão por ele associados às duas sensações mais elementares do homem, da época em que ele era um organismo inferior: dor e prazer. Foi baseado nesse duplo sentimento que o homem criou sua mais antiga crença: a de que há coisas iguais. Mesmo diante de dois objetos distintos, estes eram tomados apenas como propiciadores de prazer, por exemplo. Surge daí portanto o germe da crença na existência de substância. Nesse estágio, por desconhecer a noção de causalidade, aparece também a noção de livre-arbítrio. Quando se tem fome, só se avalia essa sensação a partir dela mesma. Desconsidera-se aí que ela está ligada à conservação; porque tomada como isenta de razão e finalidade, ou seja, arbitrária, ela daria prova da liberdade do querer.

Esses erros fundamentais da metafísica, constata Nietzsche, como modos operatórios próprios do intelecto humano, existem para ajudar o homem em sua conservação, facilitando com isso sua maneira de organizar o mundo por meio desses processos intelectuais. Assim, não obstante desmistificar as noções em que se assenta a metafísica, avaliando-as como erros, ele aponta para a vantagem que ela pode oferecer, justamente porque confere ao homem uma certa irresponsabilidade diante do mundo. A gênese de todo o pensar metafísico a ser desvelado pelo filosofar histórico vai revelar que o intelecto, lidando com aqueles sentimentos de dor e prazer, tenta configurar o mundo exterior de modo a confortar-se com essas sensações. A química dos conceitos e sentimentos revela não haver “distinção entre sentimentos contrários”, “liberdade do querer”, “substâncias idênticas” etc. O homem, por exigências estéticas, morais e religiosas, lançou mão de tais estratagemas a fim de mitigar a sua responsabilidade pela miséria que julga

encontrar no mundo. A conclusão de todo esse procedimento é que o falseamento do mundo logrado pela metafísica mostra-se superior em sua meta, uma vez que suas explicações

revelam, em coisas que ele [o homem] achava desagradáveis ou desprezíveis, algo bastante significativo; e, se estiver descontente consigo mesmo, este sentimento se aliviará quando ele reconhecer o mais entranhado enigma ou miséria do mundo naquilo que tanto reprova em si. Sentir-se mais irresponsável e ao mesmo tempo achar as coisas mais interessantes – isso constitui, para ele, o duplo benefício que deve à metafísica (MAI/ HHI § 17 – tradução de PCS).

Ora, a vida, nessa perspectiva destacada por Nietzsche, aparece aos olhos humanos como portadora de acontecimentos indesejáveis; como pode haver, por exemplo, o egoísmo e não apenas a ação altruísta e desinteressada? Constatações como essas se mostram incômodas. Mas as exigências “intelectuais” fazem com que se transfira para o mundo a responsabilidade pela existência daquilo que o homem não quer assumir. Em vez de apontar para o caráter humano, demasiado humano de tais fenômenos, a metafísica postula que o que o homem vê de desprezível pertence, em verdade, ao mundo e não à sua índole. Essa resposta o conforta. Daí a irresponsabilidade humana diante das ações desprezíveis. Todavia, se por um lado essa resposta, tal como está dada, aparece bem fundamentada, por outro, ela não consegue atender à necessidade que a motivou *ad infinitum*.

Essa conclusão de Nietzsche é possível desde que estejamos atentos à maneira mesma como se entremeiam os principais temas do primeiro capítulo de *Humano, demasiado humano*, isto é, desde que aceitemos as consequências de sua argumentação. Vemos, portanto, que há um caráter prático da ação do homem frente à vida. Nessa esfera, o que o filosofar histórico e a química das representações e sentimentos morais descortinam é que, em última instância, a

postura humana é toda ela calcada pela busca do prazer e pela fuga da dor. Tentamos até aqui reconstruir o modo como Nietzsche compreende essa prática, isto é, interpretando o mundo com a finalidade suprema de lograr com êxito tais intentos.

Afirmamos anteriormente que, na crítica feita à metafísica em *Humano, demasiado Humano*, Nietzsche permanece ainda transitando na esfera das filosofias de Kant e Schopenhauer. Mesmo que represente uma guinada em relação à sua apropriação inicial, ele de certa forma ainda continua tendo de se haver com os dois. *Mutantis mutandis*, toda a argumentação que trouxemos à luz concernente à investida nietzschiana também dialoga com as mesmas preocupações de suas inquietações iniciais. Acontece que a intenção anterior de inverter o platonismo, concedendo o direito de cidadania apenas ao mundo da aparência, passa agora a ser empreendida por meio de uma análise percuciente da metafísica, que desloca por inteiro a posição de onde ela deveria ser combatida. Não se trata mais de negá-la de modo a pensar numa concepção artística que lhe fosse contrária, mas sim por meio da ciência e da história. Essa mudança não exime Nietzsche, porém, de continuar pensando a postura do homem diante daquela seriedade da existência trazida à luz por ele logo no prefácio de *O nascimento da tragédia*, aquele dedicado a Wagner.

Nessa obra, como vimos, o filósofo levou em conta tão-somente as condições de possibilidade de uma saída para o problema por meio da arte, mesmo que para isso tenha posto como “pano de fundo” toda uma visão de mundo metafísica. Com o filosofar histórico, embora pense na questão, as teses seguem outra direção. Em vez de emoldurar uma concepção artística – tal como se dava em *O nascimento da tragédia* – a metafísica é agora colocada lado a lado com a arte, sendo ambas modos de responder ao mundo da efetividade, isto é, ao vir a ser. No

livro sobre a tragédia grega, a questão da crueldade que há na relação entre homem e mundo era superada na criação artística; em *Humano, demasiado humano*, é com a noção de experimentação do pensamento que o filósofo responde ao problema, uma vez que, com ela, encontram-se várias formas de não sucumbir diante dos problemas da vida, que na obra se encontram simplificados pela relação humana com o prazer a dor.

Assim, num primeiro momento, podemos considerar que as análises feitas da metafísica em *Humano demasiado humano* visam antes de tudo ao dogmatismo nela existente. É a sua pretensão à verdade que o livro vem denunciar. Entretanto, é importante ressaltar um aspecto positivo que salta dessa análise. Como mais uma maneira de o intelecto ordenar o mundo, talvez nada se pudesse aventar contra a metafísica, uma vez que é a conservação da vida que se persegue aí. Mas se por meio da química e dos sentimentos morais o filosofar histórico revela essa face, ele também demonstra o caráter inexorável de seu ocaso justamente na sua busca pela veracidade que caracteriza esse saber. Com isso, a metafísica aparece não apenas como uma atividade “eficaz”, como também carrega junto de seus postulados os pressupostos para seu auto-aniquilamento.

É a crença mesma numa substância que seja uma *aeterna veritas*, e no rigor da lógica a ela arrolada, que permitem demonstrar os erros da metafísica. Entendemos, portanto, o motivo pelo qual esta não pode dar ao homem uma resposta satisfatória para que sua prática esteja livre daquela já referida responsabilidade. Isso ocorre justamente porque, à medida que se mostra um falso saber, a “causa eficiente” da ação humana não pode estar amparada na metafísica; se o seu aspecto positivo era aquele que fazia do homem irresponsável pelos acontecimentos indesejados, seu lado negativo consiste em não conseguir lograr

isso com êxito num mundo cujas concepções demonstram a falácia dos seus dogmas. Daí Nietzsche dizer que ela é digna de uma “risada homérica”. Por isso também ele considera ser a ciência certamente mais feliz no que concerne à eficácia de suas respostas, uma vez que nela “as explicações físicas e históricas produzem ao menos no mesmo grau aquele sentimento de irresponsabilidade, e talvez *inflamem ainda mais o interesse pela vida e seus problemas* (MAI/ HHI § 17, grifo nosso – tradução de PCS)”.

Em *Humano, demasiado humano*, a cada refutação que faz à metafísica ou mesmo quando pretende tão-só desvelar seu *modus operandi*, Nietzsche traz à tona a ciência como um saber superior. Essa postura denota o ponto de inflexão que separa essa obra de seu livro inaugural. Ora, se esse lega algumas questões que serão retomadas em *A gaia ciência*, tentando o filósofo apresentá-las de acordo com um filosofar próprio, ainda no livro para os espíritos livres ele está inteiramente fiel às suas mudanças, de modo a não deixar suas crenças de outrora influir nas teses de que se vale agora. Embora vá afirmar no Ensaio de autocrítica que seu primeiro livro aproximou-se da meta de “*ver a ciência com a óptica do artista, mas a arte, com a da vida*” (GT/NT, Ensaio de autocrítica, § 2)<sup>1</sup> sabemos que na obra a questão é bem outra.

Todavia, a ciência que Nietzsche toma por modelo em *Humano, demasiado humano* certamente não é a mesma coisa que ele diz ter sido comparada com a arte em *O nascimento da tragédia*; neste livro, ele designa como tal a filosofia socrática. Assim, podemos concluir que o elogio ao conhecimento científico naquele livro é de extrema inovação na sua filosofia. Diante da questão que estamos julgando ser o ponto que une as duas obras, a ciência ocupa o topo da hierarquia, uma vez que ela dá ao homem a melhor resposta para o problema do prazer e da

dor. Em primeiro lugar, porque é capaz de fazer nascer nele uma modéstia em relação ao que ele pode conhecer e explicar; em segundo lugar, pelo fato de ela inflamar ainda mais o interesse pela vida.

É preciso estarmos atentos a essa breve passagem. Por que a ciência pode inflamar o interesse pela vida e seus problemas? Conquanto a considere mais apta a aproximar-se da essência do mundo, não é isso que a torna interessante; se assim procedesse, diz o filósofo, a ciência nos causaria muito incômodo e desilusão. O que torna o mundo digno de interesse é justamente seu aspecto fenomênico; ali onde o homem, com seu pendor religioso e artístico para o erro, fez de si algo mais profundo e inventivo e do mundo algo perscrutável. Vemos aí que não é um impulso à verdade que deve fazer da ciência a orientadora da conduta humana. Nietzsche parece contrapor esse impulso, que se pode remeter ao procedimento metafísico, com uma espécie de “erro” que seria mais característico do fazer artístico. Erro, sublinhe-se, entendido no sentido de contraposição à avidez metafísica de apreender a verdade. Assim, porque não se faz cúmplice dessa crença, a arte conscientemente sabe que seu fazer se refere ao mundo como ilusão. Por isso que ela seria superior à metafísica – pois não se ilude acerca de seus erros – e, como veremos adiante, mais fácil de associar-se à causa nietzschiana de uma visão científica de mundo. A partir disso, Nietzsche não mais colocará a arte no mesmo patamar da metafísica e da religião. Ainda que sejam disposições do intelecto para interpretar o mundo, seus resultados diferem em se considerando às metas que tal processo busca alcançar.

Com isso, à medida que se afasta do horizonte teórico da metafísica, também à ciência cumpre ocupar-se do aspecto fenomênico; o grau de veracidade que ela deve atingir somente é a ele que se refere. Desfeitas as ilusões metafísicas,

assim como as religiosas a elas arroladas, é possível ao homem adquirir uma liberdade de espírito. Não apenas porque ele se torna mais hígido, mas também porque lhe é vedado, a partir de uma ordenação científica, continuar com suas velhas crenças. Ora, no âmbito religioso e metafísico, a relação do homem com o mundo se assentava em grande medida na visão de que a miséria tinha de estar em um dos lados. Vimos que, aos olhos do filósofo, o homem só se livrou de ver a si mesmo como miserável quando transferiu para o mundo a responsabilidade pela existência daquilo que lhe era indesejado. Mas essa conclusão a que chegou só foi possível porque ele inventou suas hipóteses metafísicas. A ciência pode dar ao homem uma irresponsabilidade ainda maior por aquilo que ele não quer assumir, não precisando, porém, deixá-lo agrilhoado às suas exigências morais.

Em *O nascimento da tragédia*, Nietzsche havia depositado, na música de Wagner, as suas esperanças em um renascimento da cultura trágica tal como viveram os gregos arcaicos. Agora, ao contrário, ele condena tanto o romantismo quanto Schopenhauer pelo fato de eles terem buscado resguardar algumas concepções atávicas e querido reviver outras. Diferente deles, ante o esfacelamento da velha moralidade e da metafísica, o filósofo pretende fechar as portas a um olhar para trás. Confiante de que o saber científico pode assegurar ao homem algum ganho, ele acusa os românticos de se terem voltado para as culturas antigas e tentado apreender delas o modelo que deveria conduzir o destino da humanidade. As culturas da antigüidade, prossegue ele, cresceram e conquistaram sua grandeza de modo aleatório. Nem elas mesmas tinham um planejamento, não podendo, portanto, legar à posteridade nenhum modelo. Já Schopenhauer, apesar de fazer ressoar em sua teoria algo da ciência, é considerado por ele como o último bastião

da velha moralidade religiosa, porquanto conclama o homem à renúncia da vontade (Cf. MAI/HHI § 24 e 26).

Como numa espécie de prenúncio do niilismo proveniente da queda dos valores, tal como vai argumentar em suas obras tardias, Nietzsche chega a questionar se sua filosofia, ao reivindicar o rigor da ciência, não se mostra assim com características trágicas e sombrias, uma vez que se mostra radical em abolir as velhas crenças com que se sentiam em casa os homens. Mas para ele não é possível pensar de outra forma. O problema de épocas cujos pensadores içaram a bandeira do livre pensar foi que as suas concepções não se mostraram bastantes fortes; por isso, houve aqueles homens arrebatados que a eles se opuseram, conjurando que se voltasse a fases antigas da humanidade. O melhor exemplo disso ocorreu com o renascimento e a reforma. Porque aquele não se mostrou demasiado forte, esta pôde salvar de alguma forma a velha religiosidade. Ora, o filosofar histórico deve também aprender com a história. Por isso, é preferível correr o risco de pensar uma filosofia radical que se mostre trágica a arriscar-se a ter os velhos dogmas erigidos novamente.

Vemos, assim, que a filosofia de Nietzsche pretende conduzir o homem a um caminho novo. Uma senda pela qual, diz ele, tentaram seguir Petrarca, Erasmo e Voltaire. Esse caminho novamente dista daquele contemplado em *O nascimento da tragédia*, em que se acreditava no projeto civilizatório da música wagneriana. Agora o filósofo julga que, a princípio, somente da perspectiva do indivíduo seria possível desvencilhar-se do espectro da velha concepção de mundo há muito erigida; ademais, para livrar-se desta, seria preciso que tal homem tivesse

um temperamento bom, uma alma segura, branda e no fundo alegre, uma disposição que não precisasse estar alerta contra perfídias e erupções repentinas, e em cujas manifestações

não houvesse traço de resmungo e teimosia – essas características notáveis de cães e homens velhos que ficaram muito tempo acorrentados. Um homem do qual caíram os velhos grilhões da vida, a tal ponto que ele só continua a viver para conhecer sempre mais, deve poder renunciar, sem inveja e desgosto, a muita coisa, a quase tudo que tem valor para os outros homens; deve-lhe *bastar*, como a condição mais desejável, pairar livre e destemido sobre os homens, costumes, leis, avaliações tradicionais das coisas (MAI/HHI § 34 – tradução de PCS).

Na visão de Nietzsche, uma filosofia que se pretende contrária à velha moralidade deve prezar por uma radicalidade máxima para que ela não sucumba aos novos sentinelas que estarão prontos a salvar os antigos dogmas. Ora, o próprio subtítulo do livro é direcionado àqueles que têm o espírito livre. Certamente eles não são os homens que estiveram presos aos velhos hábitos e costumes. Nesse sentido, se Nietzsche defende que a liberdade de espírito requer agora uma ordenação científica do mundo, a passagem para ela se mostra difícil quando se pensa que se está perdendo a fé nos velhos dogmas metafísicos; como o erro e a ilusão são intrínsecos ao homem, ao espírito livre só restaria, como possibilidade de livrar-se dos velhos preconceitos, enveredar inicialmente por um caminho que o conduzisse a uma visão artística do mundo. Essa seria a possibilidade mais plausível para a transição das crenças metafísicas rumo a uma concepção científica do mundo (Cf. MAI/HHI § 27). Assim, a arte, diferente do que ocorria em *O nascimento da tragédia*, em que aparecia como sendo a finalidade última da criação humana, agora pode ser no máximo o melhor caminho para guiar o homem rumo a uma visão superior do mundo: a científica. Ou seja, ela pode no máximo oferecer ao homem uma tal concepção do mundo que o torne menos preso aos velhos preconceitos, servindo com isso de *medium* para a ciência.

Contudo, é preciso deixar claro que esse papel que Nietzsche quer destinar à arte difere cabalmente daquele exposto em *O nascimento da tragédia*. Seria mesmo

contraditório que ele condenasse o romantismo de Wagner para em seguida depositar suas esperanças na arte. Vimos que sua denúncia à metafísica e à moral tem como alvo também a música do compositor alemão, uma vez que ela é a expressão do estado de coisas denunciado pelo filósofo. Ocorre que, ao pensar a arte como modelo a ser seguido no que concerne à transição para um mundo orientado pela ciência, Nietzsche está pensando no modo como configura a obra do artista. Nessa esfera, esta tem em seu modo de ser as condições que podem ensejar uma liberdade de espírito.

### **II.3 – Genealogia e psicologia**

Em *Humano, demasiado humano*, o ponto de convergência com *O nascimento da tragédia* está na postura inversa que Nietzsche assume naquela obra diante da metafísica de Kant, Schopenhauer e da música de Wagner; já com os Prefácios de 1886, é possível perceber uma nova visão no que se refere aos temas afins de sua filosofia. Nesses textos, como numa espécie de escrita musical polifônica, o filósofo parece reunir diversas vozes numa mesma tonalidade, afirmando em um deles:

com bastante freqüência, e sempre com grande estranheza, foi-me externada a impressão de que haveria algo em comum e bem marcante em todos os meus escritos, desde *O nascimento da tragédia* até o mais recém-publicado *Prelúdio de uma filosofia do porvir*. Conteriam todos eles, disseram-me, laços e redes para pássaros incautos, e quase que um constante e despercebido incitamento à inversão de estimativas habituais de valor e hábitos estimados (MAI/ HHI, Prólogo § 1 – tradução de RRTF).

Em seu entender, o que haveria de comum em todos os seus livros seria a idéia de transvaloração de todos os valores. Contudo – e temos insistido nisso –, porque *O nascimento da tragédia* é a obra que mais dista desse horizonte filosófico geral indicado por Nietzsche, ele não apenas assume aquela atitude singular em relação ao prefácio desse livro, como também irá incessantemente reavaliar e analisar as obras de Wagner e Schopenhauer.

Essa reavaliação teria um objetivo nítido dentro do projeto de transvaloração de todos os valores: mostrar o embate entre as teses próprias de Nietzsche e as de quem ele tomou por precursor. É no esclarecimento mesmo dessa dissonância que o filósofo espera tornar claro o papel que deve desempenhar *O nascimento da tragédia* dentro de sua filosofia. Assim, esses escritos perseguem variadas análises de Wagner e Schopenhauer, tentando todas elas revelar que os dois são os principais arautos daqueles valores a serem ultrapassados. Em resumo, esses textos têm o intuito de esclarecer que, no livro, havia teses opostas e irreconciliáveis; como um tema que não pode deixar de ser recapitulado, as influências marcantes estragaram as intuições próprias de Nietzsche.

Num parágrafo dedicado à análise do romantismo em *A gaia Ciência*, Nietzsche vai assentar as bases dessa discordância.

Há duas espécies de sofredores, os que sofrem de *abundância de vida*, que querem uma arte dionisíaca e, do mesmo modo, uma visão e compreensão trágicas da vida – e depois os que sofrem de *empobrecimento de vida*, que buscam silêncio, quietude, mar liso, redenção de si mesmo pela arte e o conhecimento, ou a embriaguez, o espasmo, o ensurdecimento, o delírio. À dupla necessidade deste último corresponde todo o romantismo em artes e conhecimentos, a eles correspondia (e corresponde) Schopenhauer assim como Richard Wagner, para citar aqueles mais célebres e expressivos românticos, *que naquele tempo* (grifo nosso) foram *mal entendidos* por mim (FW/GC § 370 – tradução de RRTE).

Embora não tenha o claro sentido de reavaliação dos Prefácios de 1886, esse parágrafo corrobora seu espírito; pertencendo ao V livro de *A gaia ciência*, foi escrito naquele mesmo ano. No desvelamento de seus argumentos, ele retoma *tout court* as preocupações das autocríticas de *O nascimento da tragédia*. Quando publicou a segunda edição desse livro, a atitude singular de Nietzsche em relação a ele não se deu apenas porque o filósofo nomeou o seu prefácio de “autocrítica”, mas também porque mudou o seu subtítulo; em vez de *O nascimento da tragédia* no espírito da música, agora torna-se “helenismo e pessimismo”. Aliás, talvez nem seja pertinente falar em subtítulo nesse novo contexto. Separando os dois nomes, está a conjunção “ou”. Assim, o título ganha, em verdade, uma dupla face: pode ser o nascimento da tragédia, bem como helenismo e pessimismo. Conquanto não pareça, essa talvez simples atitude mereça grande consideração. Com ela, o filósofo retira da porta de entrada as palavras de boas vindas que antes dera a Wagner e a Schopenhauer. Ao dizer, já no título, que a tragédia grega nasceu por causa do espírito da música, Nietzsche fora ao encontro tanto da metafísica schopenhaueriana, cuja teoria concedia a esse gênero artístico o estatuto de revelar a coisa-em-si, quanto da música de Wagner, que seria o artista capaz de levar a termo esse desvelamento, além de fazer renascer a tragédia. Esqueçam isso, dirá Nietzsche. Ao associar helenismo e pessimismo, ele nos orienta para que leiamos seu primeiro livro tendo em vista a relação que tiveram os gregos com a dor. Noutras palavras, como eles o transfiguraram.

Também no parágrafo 370 de *A gaia ciência* é a sua filiação inicial com o pessimismo que Nietzsche está revendo. Além de considerar que pode haver um pessimismo positivo, o filósofo entende haver igualmente um negativo, cujos máximos representantes seriam Wagner e Schopenhauer. Todavia, o filósofo

alemão afirma que em 1871 não estava atento para essa distinção. No seu entender, o pessimismo que ele interpretou como sendo o motivo para os gregos se fazerem afirmadores da vida, seria o mesmo que ele via em seu tempo<sup>28</sup>. Como então se dá essa diferenciação? Para Nietzsche, a questão do pessimismo era uma de suas originalidades quando escreveu *O nascimento da tragédia*. A sua intenção era demonstrar como os gregos, em seu período mais sereno, aquele em que gozaram de maior vitalidade, eram inteiramente pessimistas. O otimismo, afirma, foi uma inovação socrática justamente na época de dissolução e decadência gregas. Assim, os helenos foram pessimistas enquanto eram “fortes” e otimistas quando se tornaram “fracos”.

Nesse momento, a julgar pelas palavras do próprio Nietzsche, ele teria associado todo pessimismo com esse sinal de abundância de vida. Conclusão precipitada. Em 1886 ele vai dar a essa relação entre pessimismo e vida uma interpretação sutil e cheia de variações. Nela teríamos um contraponto principal e outra que se desenvolve a partir dele. Por um lado, corroborando as teses de *O nascimento da tragédia*, afirma haver um pessimismo dionisíaco; mesmo diante da apreensão da destruição que caracteriza o mundo do vir a ser, o homem encontra um meio de afirmar a vida. Por outro lado, há uma busca de redenção e quietude cuja razão de ser é negar esse aspecto cruel. Todavia, contra-argumenta Nietzsche, essa dupla interpretação se transtoca. Pode existir um modo de vida que não nega a

---

<sup>28</sup> Como nos adverte Rachel Gazolla, mesmo não sendo possível associar à tragédia uma espécie de divertimento, também “é preciso atentar para o fato de a tragédia grega não ter a conotação que, em geral, lhe damos, de um drama que pretende mergulhar no sofrimento, conotação que se estruturou historicamente e que aponta para o adjetivo ‘trágico’” (GAZOLLA, Raquel. *Para não ler ingenuamente uma tragédia grega*. São Paulo: Edições Loyola, 2001, p. 19 e 20). Para a autora, essa concepção da tragédia direcionada para o triste e para os grandes sofrimentos é oriunda da redescoberta promovida pelo romantismo alemão; assim, por exemplo, a visão nietzschiana da tragédia estaria igualmente marcada por essa leitura. A autocrítica de Nietzsche encaminha-se nessa direção, pois o filósofo mesmo não deixa de reconhecer isso. Essa distinção entre os tipos de pessimismos atestaria a ciência de Nietzsche em relação à sua semelhança com os românticos.

destruição – característica do pessimismo dionisíaco –, mas que revele os sintomas da decadência e do ressentimento. É o caso dos anarquistas, por exemplo. De forma oposta, pode existir uma busca por quietude e redenção que ressoem uma forma de grandeza da vida. Seriam os casos de Goethe, Rubens e Hafis.

O desejo de *destruição*, mudança, vir a ser, pode ser a expressão da força repleta, grávida de futuro (meu *terminus* para isso, como se sabe, é a palavra “dionisíaco”), mas pode ser também o ódio do malgrado, do desprovido, do enjeitado, que destrói, *tem de* destruir, porque para ele o subsistente, e aliás todo subsistir, todo ser mesmo, revolta e irrita – para entender este sentimento, vejam-se de perto os nossos anarquistas. A vontade de *eternizar* requer, igualmente, uma dupla interpretação. Pode, em primeiro lugar, provir de gratidão e amor: – uma arte dessa origem será sempre uma arte de apoteose, talvez ditirâmbica, com Rubens, venturosamente irônica com Hafis, clara e bondosa com Goethe, e espalhando um brilho homérico de beleza e glória sobre todas as coisas. Mas pode ser também aquela tirânica *vontade* de alguém que sofre gravemente, de um combatente, de um torturado, que gostaria ainda de moldar o mais pessoal, mais único, mais estreito, propriamente a idiosincrasia de seu sofrimento, em lei e coação obrigatória, e que de todas as coisas como que toma vingança, imprimindo, cravando, marcando a fogo nelas a sua imagem, a imagem de sua tortura. Este último é o *pessimismo romântico* em sua forma mais expressiva, seja como filosofia schopenhaueriana da vontade, seja como música wagneriana: – o pessimismo romântico, o último grande acontecimento de nossa civilização (FW/GC § 370 – tradução de RRTF).

Esse liame entre a criação e as condições “vitais” de seu criador parece sugerir uma espécie de hierarquia. Descortinados os motivos que estão escondidos por trás das apreciações valorativas, Nietzsche nos esclarece um dos eixos principais de seu projeto de transvaloração. Ora, se o último grande acontecimento de nossa civilização atinge seu ápice com o romantismo de Wagner e Schopenhauer, é preciso ultrapassar esses valores justamente porque eles representam o grau mais baixo dessa escala. Eles dois seriam como que o remate do

---

Acontece, porém, que se Nietzsche se aproxima deles no modo como entende a tragédia, vai distanciar-se nas causas a que ela serve.

curso da decadência do Ocidente que se teria iniciado com Sócrates e Platão e levado em frente pelo cristianismo. O pessimismo romântico de que são os mais emblemáticos representantes seria, portanto, a expressão dessa resposta ao mundo do vir a ser cujo traço mais marcante é o de denotar a vontade de alguém que sofre, somente conseguindo obter um alívio para seu suplício por meio da negação desse mundo da experiência e do vir a ser, tal como já fizera antes a filosofia socrática. Nessa esfera, assemelhar-se-iam o otimismo do filósofo grego com a visão de mundo dos dois românticos alemães. Mas é na *Genealogia da moral* que Nietzsche fará uma análise mais detida dessa relação de Wagner e Schopenhauer com o sofrimento.

No seu procedimento genealógico, Nietzsche argumenta no sentido de demonstrar como a relação que Wagner e Schopenhauer mantiveram com a arte contraria a sua própria. É na sentença de Stendhal, para quem a arte é uma promessa de felicidade, que o autor de *Zarathustra* vai encontrar o mote que justamente se contrapõe a eles. Na máxima do escritor francês, Nietzsche encontra um sentido para a arte que corrobora sua concepção inaugural sobre a tragédia. Com efeito, já em seu primeiro livro, ele reivindicava para si uma interpretação para o drama que desde Aristóteles ninguém havia seguido o caminho, isto é, que o principal pressuposto estético dessa forma artística está na relação como arte e vida nele se confrontam.

É por isso que Nietzsche vai condenar a intenção de Schiller de usar o teatro como um meio de educação e elevação moral para o povo; mesmo Goethe não será escolhido pelo filósofo como um seu aliado nessa interpretação para a tragédia. Fiel, portanto, ao seu *leitmotiv* inicial de que a arte é a realização do homem que mais o leva a afirmar o mundo do vir a ser com seus aspectos terríveis, Nietzsche se

põe contra as interpretações morais. Porque Schopenhauer e Wagner procederam assim, e porque significavam o último grande acontecimento de nossa civilização, era preciso enfrentar a concepção artística deles. A eleição deles é sintomática do diálogo com sua obra inaugural que Nietzsche nunca cessa de travar.

Vimos antes que na concepção estética nietzschiana, há dois modos de oferecer ao homem um meio de cura para suas agruras. Dessa dupla perspectiva sobressai uma vida abundante ou decadente. Na *Genealogia da moral*, essa análise será feita com mais profundidade. Além da arte, há uma plethora de respostas possíveis – que poderíamos denominar também de meios de cura –, cuja investigação será feita a partir daquilo que ele denominou de ideal ascético, bem como do imenso poder que este exerceu ao longo da história, uma vez que ofereceu ao homem uma resposta com muita força para o problema da existência; e, como afirma, qualquer resposta é melhor do que nenhuma. Encetando sua análise justamente por Wagner e Schopenhauer, a questão que se coloca é: por que um artista se rende a tal ideal e, sobretudo, por que um filósofo também o faz? Corroborando a idéia de que a arte e a filosofia poderiam ser um meio de cura para os desfalecimentos a que está sujeito o homem, Nietzsche vai expandir seu argumento já na explicitação mesma do ideal ascético.

*O ideal ascético brota do instinto de proteção e de cura de uma vida em degeneração, que por todos os meios procurar manter-se e combater por sua existência; é indício de uma parcial obstrução fisiológica e cansaço, contra os quais os mais profundos instintos da vida mais profundos, que permaneceram intactos, combatem sem descanso com novos meios e invenções. O ideal ascético é um tal meio: é, pois, precisamente o inverso do que pensam os que veneram esse ideal – a vida luta nele e por ele com a morte e contra a morte, o ideal ascético é um artifício da conservação da vida (GM/GM, III, § 13 – tradução de RRTF).*

Ora, se Nietzsche antes denominou a música de Wagner e a filosofia de Schopenhauer como tentativas românticas de dar uma resposta aos problemas da existência – uma vez que caíram nos braços da velha moral – agora se trata de desvendar os motivos pelos quais eles agiram assim; em uma palavra, é a própria psicologia deles que será objeto de atenção. Psicologia esta – cumpre ressaltar – que emerge de suas obras a partir da genealogia nietzschiana e que não seria uma libelo contra a pessoa mesma; em seu entender, o indivíduo não deve ser atacado por aquilo que é uma fatalidade de milênios. Comentando esse procedimento, o filósofo afirma: “nunca ataco pessoas – sirvo-me da pessoa como uma forte lente de aumento com que se pode tornar visível um estado de miséria geral porém dissimulado, pouco palpável” (EH/EH, Por que sou tão sábio, § 7 – tradução de PCS).

É pelo uso dessa “lente de aumento” que se deve compreender não apenas as análises acerca de Wagner e Schopenhauer contidas na genealogia, como também a crítica a Sócrates e a psicologia do trágico que Nietzsche mais tarde destacará como o grande mérito de *O nascimento da tragédia*. Com efeito, é da análise das obras de artes trágicas e de sua importância para os gregos que saltaria aos olhos tais novidades psicológicas. Portanto, tanto no caso da crítica aos seus dois mestres de outrora quanto no elogio aos antigos gregos, o que está em questão são esses tipos que, em última instância, revelam também aquela tipologia da força e da fraqueza que aparece no parágrafo 370 de *A gaia ciência*<sup>29</sup>.

---

<sup>29</sup> Sobre esse procedimento, António Marques nos adverte que ele é “um método que precisamente procura determinar as filiações entre tipos, e não tanto uma primeira origem ou uma espécie de pré- formação das figuras principais de nossa história. Os tipos que uma genealogia descobre na dramaticidade dessa história são, evidentemente, reconstruções com o estatuto de *ficção metodológica*. Como se sabe, Nietzsche introduz os tipos do aristocrata, do cavaleiro, do homem do rebanho, do padre ou ainda do cientista asceta para tornar inteligível uma historicidade de nossa cultura que ele vê desembocar necessariamente na época niilista; aquelas figuram não equivalem necessariamente e *in concreto* a quaisquer eventos reais”. (MARQUES, António. *A filosofia perspectivista* de Nietzsche. São Paulo: Discurso editorial, 2003, p. 15). Também Alexander

Porque o ideal significa uma resposta dada ao homem para que este não sucumba, pode-se chegar a ele por diversos caminhos: pela arte, pela moral, pela filosofia, pela ciência. Todas têm em comum o fato de significarem uma luta contra o processo de luta dos impulsos contra a decadência e a desagregação da vida. Ante esse estado de coisas, Wagner teria encontrado o fundamento teórico que orientou a opção “ascética” e moral de suas óperas na filosofia de Schopenhauer; este, por seu turno, na filosofia de Kant julgou ter descoberto a cura para as dores do mundo.

A essa necessidade de ambos – que é comum ao homem em geral – corresponde o horror ao vácuo que a humanidade tem. Expressando isso numa fórmula que se tornou célebre, Nietzsche afirma que o homem prefere querer o nada a nada querer (Cf. GM/GM, III, § 1 e 28). Para não ceder à tentação do niilismo suicida, dirigindo sua vontade ao nada querer, é preferível ao homem salvar sua vida; para tanto, o ideal ascético lhe oferece um consolo, aquele do lado de lá a que já se referira antes o filósofo. Essa oferta é ainda melhor do que precipitar-se no nada, na falta de sentido para a existência, o que poderia levar ao aniquilamento; daí por que o referido ideal ser um meio de preservação da vida.

Nessa relação entre aquele que sofre e o “meio de cura” do ideal ascético, Nietzsche julga desde logo ser fundamental distinguir o criador de sua obra para que se compreenda realmente o propósito de sua investigação. Essa tipologia que irá mostrar as condições em que um artista fixa por meio de sua realização as condições que revelam uma vida indigente deve ser buscada na sua obra. Seria,

---

Nehamas, ainda que analisando o estilo nietzschiano, afirma que “uma característica que permanece inalterável desde a concepção de *O nascimento da tragédia* até *Ecce Homo*, e que constitui em si mesma uma figura tradicional da retórica: a figura do exagero ou hipérbole”. Ele enfatiza que desde seu primeiro livro Nietzsche já procedia, com a crítica a Eurípides, de modo a realçar um estado de coisas a partir de uma denúncia pontual. (NEHAMAS, Alexander. *Nietzsche, life as literature*. Harvard: Harvard University Press, 1985, p. 22).

portanto, nas óperas wagnerianas que o filósofo encontraria a matéria que lhe permitiria caracterizar o tipo Wagner como exemplo dessa psicologia do sofredor ressentido.

Sendo a realização artística a forma superior de o homem escapar daquilo que o ultrapassa no espetáculo caótico do mundo, o artista é sempre aquele capaz de esgueirar-se de modo mais bem logrado dos problemas que o torturam; para tanto, é ele quem consegue transfigurar ao máximo o real (*Realen*), o efetivo (*Wirklichen*). À medida que se expõe a esse mundo onde tudo o que é não mais será um dia, o homem sente o peso da existência; nela, cada qual estará exposto às suas próprias desditas. Sensível ao problema, um artista sempre oferece por meio de sua criação uma visão de mundo capaz de aliviar; quanto mais distante sua arte conseguir chegar, mais feliz será o artista em seu intento. Ao contrário, basta que ele transite próximo ao mundo tal como se lhe aparece, para que se exponha aos padecimentos. Segundo o filósofo, esse teria sido o caso de Wagner, e o problema a que se expôs o músico foi sempre o da sensualidade. Prova disso seria uma antiga preocupação do compositor com as núpcias de Lutero, as quais o levaram a pensar em compor um drama acerca do tema, além de ser esse o assunto de todas as suas óperas. Criando com sua arte um meio de cura para esse problema, ele teria caído nos abismos de seus tormentos quando não mais quis transfigurá-los, mas sim encará-los de frente. Segundo Nietzsche,

um artista inteiro e consumado está sempre divorciado do “real”, do “efetivo”; por outro lado, compreende-se que ele às vezes possa cansar-se desesperadamente dessa eterna “irrealidade” e falsidade de sua existência mais íntima – e faça então a tentativa de irromper no que lhe é mais proibido, no real, na tentativa de ser real. Com que êxito? Fácil

adivinhar...Eis a *típica veleidade* do artista: a mesma veleidade a que sucumbiu o velho Wagner (GM/GM, III, § 4)<sup>30</sup>.

Tendo considerado que o *parti pris* wagneriano foi o da sensualidade, Nietzsche julga que ele logo teria encontrado meios para transfigurá-lo, fazendo para si a tentativa de tornar-se um músico trágico. Tanto que ele desistiu do drama acerca de Lutero. Dessa forma teria ele transfigurado a realidade que tanto o torturava. No final de sua vida, porém, o compositor teria sucumbido àquilo que desde sempre lhe seria caro; em vez das sagas míticas dos povos germânicos, ele teria composto como *grand finale* para sua obra uma ópera cuja história se baseava num mito cristão; mas, diferente do que fizera antes, esposa também a moralidade que a fábula representa, isto é, a moral cristã. Toda a obra wagneriana, portanto, daria mostras de como o seu criador se teria conformado com o mundo. Obsedado pela idéia da sensualidade, o homem Wagner logo se afasta disso; no fim, quando o tempo era chegado, aportou-se na filosofia de Schopenhauer e aí encontrou forças para resignar-se ante a sua “problemática”. Com isso, compôs uma obra, *Parsifal*, em que o ascetismo se mostrou como a solução para o problema. Afastou-se de modo niilista do mundo. Com sua última obra, Wagner sucumbe ao ideal ascético. Aos olhos do filósofo, a obra de despedida do compositor teria sido também o testemunho de seu rompimento com tudo o que compusera e teorizara até então. Por meio de uma série de perguntas, Nietzsche questiona, então, se *Parsifal* não seria

“o rebento de um ensandecido ódio ao conhecimento, ao espírito e à sensualidade?” Uma maldição aos sentidos e ao espírito em *um* hausto de ódio? Uma apostasia e um retorno a

---

<sup>30</sup> NIETZSCHE, Friedrich. *Genealogia da moral*. Trad. de Paulo César de Souza. São Paulo: Cia. das Letras, 1998. Doravante será indicado apenas o nome do tradutor por meio da sigla: PCS.

ideais cristão-mórbidos e obscurantistas? E por fim até mesmo negação e cancelamento de si mesmo, por parte de um artista que com toda a potência de sua vontade até então perseguira o oposto, ou seja, a mais alta *espiritualização e sensualização de sua arte?* (GM/GM, III, § 3 – tradução de PCS).

Porque é uma veleidade o artista querer transitar perto de seus problemas, quanto mais ele conseguir afastar-se deles por meio de sua arte, maior será a possibilidade de ele sair incólume. Dada a importância que a criação artística tem em sua obra, Nietzsche persistiria ainda em sua análise acerca do problema. Em *O caso Wagner*, vai afirmar que o compositor resume a modernidade. Com isso, vislumbramos o alcance daquela preocupação já posta em *Humano, demasiado humano*: a de que os velhos ideais sempre poderiam retornar, sendo o romantismo que Wagner coroou um exemplo disso. Quando afirma Nietzsche que ele se insere no último grande acontecimento, não é mera retórica. Para atestar a importância demasiada de sua obra, basta lembrar que ela atraiu tanto admiradores fervorosos quanto detratores; e, assim como Nietzsche, não são raros os exemplos de nomes que passaram de um lado para o outro. De fato, estamos diante de um artista determinante para a cultura não apenas de sua época, mas também do futuro que se seguiu; sua influência vai muito além do âmbito musical. Eis por que Nietzsche a toma por modelo e sintoma da crise ocidental do *fin de siècle*.

Ironizando a inscrição na coroa da Sociedade Wagner de Munique, “Redenção para o Redentor” (Cf. Carta a Peter Gast de 11 de agosto de 1888), Nietzsche interpreta a obra dele como uma incansável busca pela redenção: a cada ópera tal era no fundo a meta a ser atingida. Todavia, só com o *Parsifal* tal intento seria alcançado. Também seus escritos passariam por essa guinada; desde os primeiros, como *Ópera e drama*, até os últimos, como *Religião e arte*, ele teria

mudado sua forma de enxergar a música, sendo essa transformação fruto de sua mais apta tendência para expressar em sua arte os seus conflitos. Mas, se no início Wagner soube livrar-se de sua “realidade”, o contato com a filosofia de Schopenhauer foi decisiva para que ele se rendesse ao ascetismo.

Todavia, o modo como ele se prostrou diante das velhas crenças com sua última ópera não foi apenas um artigo de fé do ponto de vista do conteúdo, mas também da forma. Parsifal não é só o “tolo inocente” que vai redimir a Ordem dos Cavaleiros do Graal; a música que servia ao texto era capaz de revelar a essência do mundo. Ora, percebemos com isso que Nietzsche está pondo em suspeita aquela teoria de Schopenhauer de que se valera em *O nascimento da tragédia*, segundo a qual a música, como a forma artística superior, é capaz de revelar o mundo em sua essência, a coisa-em-si. Segundo ele, só mesmo por crer nisso Wagner julgou-se capaz de dar forma a seu texto por meio da música, arte capaz de revelar o mundo tal como ele é. Assim, o compositor acreditou ter chegado a um final perfeito, à medida que uniu uma história cristã com a música, a expressão artística da essência do mundo. Diferente de suas obras anteriores, Wagner não vai considerar o *Parsifal* um drama lírico. Todavia, dirá Nietzsche, seria de esperar que ele terminasse assim; na filosofia de Schopenhauer, venerada havia tempos pelo compositor, estavam todos os pressupostos de que precisava para escrever sua obra.

Um caso mais difícil de analisar, porém, é o do próprio Schopenhauer. Por que ele cedeu ao ideal ascético? Quando Nietzsche afirma que, sob a égide desse ideal, o homem se salva dirigindo sua vontade para o nada, ele leva em conta sobretudo que, comumente, é para Deus que se dirige o querer humano. Impotente diante da crueldade do mundo, não resta outra opção senão os dogmas religiosos. O filósofo do eterno retorno não ignora, todavia, que já Schopenhauer havia

denunciado a queda de Kant no dogmatismo quando da segunda edição da *Crítica da razão pura*. De que modo então a investigação genealógica vai revelar como ele sucumbiu também ao ascetismo? Eis o problema.

O que significa um verdadeiro *filósofo* render honras ao ideal ascético, um espírito realmente assentado em si mesmo como Schopenhauer, um homem e cavaleiro com olhar de bronze, que tem a coragem de ser ele mesmo, que sabe estar só, sem esperar por anteguardas e indicações vindas do alto? (GM/GM, III, § 5 – tradução de PCS).

Mesmo considerando o reproche de Schopenhauer dirigido a Kant, Nietzsche não isenta o primeiro de ter ele mesmo, por vias tortuosas, caído numa moralidade à maneira do cristianismo. Todavia, não é por esse caminho que enveredará a *Genealogia*. Assim como já fizera em *O nascimento da tragédia*, basta a Nietzsche o terceiro livro de *O mundo como vontade e representação*; é pela interpretação que dá à obra de arte que o filósofo da negação do querer se teria consolado com o ascetismo. E o padre ascético que teria prescrito tal meio de cura fora justamente Kant.

Tomando a afirmação kantiana de que o belo é aquilo que agrada sem interesse, Schopenhauer a teria usado como meio de cura para algo que o torturava. Segundo Nietzsche, *O mundo como vontade e representação*, livro publicado quando seu autor tinha apenas 26 anos, estaria eivado dos tormentos de seu autor. Extraíndo uma passagem do parágrafo 38 da terceira parte da obra, ele mostrará como o “belo” da terceira *Crítica* serviu de ponte para que esse suplício alcançasse o outro lado, o do ascetismo.

Sobre poucas coisas Schopenhauer fala de modo tão seguro como sobre o efeito da contemplação estética: para ele, ela age precisamente contra o interesse *sexual*, assim como lupulina e cânfora; ele nunca se cansou de exaltar esta liberação da “vontade” como a

grande vantagem e utilidade do estado estético. Seríamos mesmo tentados a perguntar se a sua concepção básica de “vontade e representação”, o pensamento de que uma salvação da “vontade” é possível somente através da “representação”, não teve origem numa generalização dessa experiência sexual (GM/GM, III, § 6 – tradução de PCS).

Com isso, a visão de Schopenhauer visava apenas a enganar a si próprio. Na medida em que a definição do belo lhe serviu de fuga para o que lhe atormentava, ela nada pode ter de desinteressada. Por trás do esquema kantiano, estaria a saída de que tanto precisava. No entender de Nietzsche, na contemplação do belo da obra artística ele acreditou poder livrar-se de seus impulsos.

Maldizendo a avidez da vontade, que para cada desejo satisfeito faz brotar outros dez que ficarão contrariados, Schopenhauer afirma haver um impulso que arrebatava o homem para fora de seus tormentos. É o momento em que se liberta do princípio de razão, da sujeição da vontade; nesse estado, o homem encontra repouso e felicidade, ele está isento de dor. Esse momento, dirá o filósofo, é alcançado na contemplação da obra de arte. Daí Kant ter falado de um belo desinteressado, uma vez que ele agrada sem interesse. Ora, dirá Nietzsche, como pode essa apreciação estética ser desinteressada, se nela justamente um homem é capaz de ver-se livre de suas torturas, de seus desejos? Ao contrário do que imaginava, foi de modo sobejamente “interesseiro” que Schopenhauer se apropriou da estética kantiana.

Essa crítica de Nietzsche a Wagner e a Schopenhauer que na *Genealogia* procura desvendar os motivos que impulsionaram a obra deles pode ser considerada como uma outra face e complemento mesmo do combate à metafísica que no período intermediário ele já começara a fazer, imiscuindo nessa investida a metafísica da vontade schopenhaueriana. Em nosso entender, essa preocupação de Nietzsche em combatê-los dá mostras do seu comprometimento com *O nascimento da tragédia*. É como se fosse um incessante acerto de contas com seu primeiro

livro, cuja interferência deles dois na obra ele não cansará de denunciar. E esses dois aspectos da crítica nietzschiana – o metafísico e o psicológico – estão como que numa pugna direta com as duas faces da obra tidas por positivas pelo seu autor. São elas a denúncia do socratismo e a psicologia do trágico – retornaremos a elas no capítulo seguinte. O maior problema, portanto, de *O nascimento da tragédia* é que nele Nietzsche harmonizou as teses sobre a tragédia grega, o enfrentamento ao dogmatismo filosófico, a metafísica de Schopenhauer e a caracterização de uma psicologia do trágico. Todos esses aspectos que se tornarão beligerantes na última filosofia nietzschiana servindo ali à mesma causa.

Acreditamos que essa crítica que nunca se apazigua nas obras intermediárias e tardias é fundamental para o entendimento das autocríticas e elogios feitos pelo filósofo a partir de 1886. Em última instância, essas duas linhas argumentativas que mostram, por um lado, os aspectos positivos da obra, e, por outro, a dupla face da crítica a Wagner e a Schopenhauer convergiriam cada qual para o alvo próprio que a filosofia nietzschiana lhes reserva; com efeito, elas podem ser remetidas àquela pergunta que se coloca acerca das condições de criação que havia sido feita na análise do romantismo, ou seja, se a obra é fruto de indigência ou de abundância de vida. O ponto de convergência da crítica a Schopenhauer que o combate à metafísica revela, bem como a investigação genealógica dele e de Wagner, pode ser tomado pelas palavras incisivas de Nietzsche acerca do ideal ascético. O romantismo deles, que ao fim e ao cabo são também a expressão do ascetismo, provém então desse

ódio contra o humano, mais ainda contra o animal, mais ainda contra o material, essa repulsa aos sentidos, à razão mesma, o medo da felicidade e da beleza, esse anseio por afastar-se de toda aparência, mudança, vir a ser, morte, desejo, anseio mesmo – tudo isso significa, usemos compreendê-lo, uma *vontade de nada*, uma má-vontade contra a vida, uma rebelião

contra os mais fundamentais pressupostos da vida, mas é e permanece uma vontade (GM/GM, III, § 28 tradução de RRTF).

Analisar as obras de Wagner e Schopenhauer quer pelo prisma da genealogia, quer pelo matiz desse romantismo pessimista, talvez tenha o intuito de responder a um forte argumento trazido pelo próprio Nietzsche no Ensaio de autocrítica. Ali, ele encerra seu texto questionando se poderia haver algo que estivesse mais de acordo com o espírito romântico do que *O nascimento da tragédia*. É com as palavras desse acusador imaginário que o filósofo interroga se o livro não daria igualmente sinais de “quebra, desmoronamento, retorno e prostração ante uma velha fé...(GT/NT, Ensaio de autocrítica, § 7)”. Mas Nietzsche se defende de sua própria acusação afirmando que, embora seu *parti pris* coincida com o do romantismo, dele se afasta à medida que a meta de sua filosofia seja essencialmente contrária à dos românticos. Como acontece nas poucas páginas do Ensaio de autocrítica, essa resposta mais sugere do que demonstra; citando um trecho de *Assim falava Zaratustra*, as palavras finais não nos dizem muito.

Todavia, isso não ocorre pelo fato de Nietzsche ter-se escusado de defender-se, nem tampouco porque lhe faltassem argumentos suficientes para rebater a afirmação de que sua proximidade com o romantismo era irreparável. Dentro do espírito do “ensaio”, a conclusão do texto cumpre também a função de levantar problemas. Nesse sentido, as autocríticas servem como uma espécie de força motriz para a obra futura. Isso explica por que o filósofo retoma muitos aspectos que no ajuste de contas estavam postos como questionamento ou mesmo como reproche. Em nosso entender, as análises que ele fez das obras de Wagner e de Schopenhauer são oriundas dessa problemática que emerge do texto de 1886. Eis aí os motivos pelos quais o enfrentamento com eles difere nos dois momentos da

obra nietzschiana: enquanto no período intermediário a crítica à metafísica da vontade é feita a partir de uma concepção filosófica que lhe é antípoda, no derradeiro ela se dá em grande medida por meio do embate direto. Se em *Humano, demasiado humano* o filosofar histórico é o antídoto contra a metafísica, na *Genealogia da moral* é o próprio Schopenhauer que é alvo do procedimento de investigação.

Se assim for, o Ensaio de autocrítica funcionaria como divisor de águas na filosofia nietzschiana. A atitude singular que Nietzsche tem para com esse texto no que se refere à sua nomenclatura pode revelar justamente essa outra particularidade dentro de todos os Prefácios de 1886, ou seja, é somente ele que gozará de um respaldo na filosofia tardia, naquelas obras vindas à luz depois dele. As questões nele levantadas reverberam nas obras futuras. Assim, o escopo das críticas não é apenas denunciar que as análises acerca da tragédia grega foram comprometidas pela ingerência de coisas modernas; elas devem indicar a Nietzsche que o seu esforço de conciliar sua filosofia madura com a de juventude ainda não foi suficiente.

À medida que for preenchendo essas lacunas deixadas no “ensaio”, Nietzsche paulatinamente subsume *O nascimento da tragédia* em seu projeto final. Ele deixará ainda mais claro, por exemplo, a afirmação de que estragou com “fórmulas modernas” as suas intuições iniciais, convertendo em positivo o caráter negativo das autocríticas. Essa conversão começa por destacar, em *Ecce Homo*, a crítica ao socratismo e a caracterização do dionisíaco como as duas inovações de seu primeiro livro; a partir delas, Nietzsche como que justapõe as suas teses iniciais às finais, procedimento que culmina na compreensão da psicologia do trágico como ponto de convergência entre esses dois momentos de sua obra.

## Capítulo III

### *Incipit tragoedia.*

O tempo presente e o tempo passado  
Estão ambos talvez presentes no tempo  
futuro  
E o tempo futuro contido no tempo  
passado.  
(...)Vai, disse o pássaro, porque as  
folhas estão cheias de crianças  
Maliciosamente escondidas, a reprimir o  
riso.  
Vai, vai, vai, disse o pássaro: o gênero  
humano  
Não pode suportar tanta realidade.  
O tempo passado e o tempo futuro,  
O que poderia ter sido e o que foi,  
Convergem para um só fim, que é  
sempre presente.  
(T. S. Eliot)

### **III.1 – A psicologia do trágico**

Assim como já invertera antes sua postura diante de Schopenhauer e Wagner, Nietzsche também varia na avaliação que faz de seu primeiro livro. Investigando a totalidade da obra nietzschiana, dir-se-ia que a mudança de perspectiva concernente à análise de *O nascimento da tragédia* segue *pari passu* o redimensionamento que as primeiras influências sofrem a partir de *Humano, demasiado humano*. Isso porque o Ensaio de autocrítica representa apenas o primeiro passo de uma seqüência de interpretações que o filósofo faz do livro; analisando em conjunto esse *corpus* textual – constituído pelo referido Ensaio, pelo capítulo de *Ecce Homo* dedicado a *O nascimento da tragédia* e pelos *Fragmentsos póstumos* –, notar-se-á que as primeiras críticas acerbas ganharão em seguida outra tonalidade. Ora, inicialmente ele enfatiza sobretudo os aspectos de seu primeiro livro à luz de sua filosofia posterior a 1876, ou seja, ele visa à face da obra que lhe

é problemática, levando-se em conta aquele rompimento posterior. Esses textos, porém, tratarão de recuperar os argumentos constitutivos da primeira obra que são consoantes com o filosofar tardio de Nietzsche.

Afirmar *a posteriori* que, por um lado, o livro lhe é impossível, mas que, por outro, significa também o primeiro momento de sua transvaloração de todos os valores não implica uma antinomia; ocorre que o “dizer sim” não se separa do “fazer não”; em outras palavras, a autocrítica representa a primeira etapa da avaliação positiva cujo objetivo é o de redimensionar as intuições de outrora no seu projeto final. Tendo sido alvo primeiramente do reproche de seu autor, *O nascimento da tragédia* agora vem integrar-se à totalidade da obra nietzschiana. Como em seu primeiro livro ele se valeu daquelas influências que o fizeram estragar suas intuições próprias, era preciso, portanto, fazer primeiramente o acerto de contas. Com isso, o aspecto combativo que se inicia no período intermediário e que se radicaliza na última fase recebe como forte aliada a argumentação *sui generis* de que tinha lançado mão Nietzsche em sua obra inaugural. Se no período intermediário ele silenciou sobre a arquitetônica de *O nascimento da tragédia*, isso se deveu àquela ruptura decisiva com Wagner e Schopenhauer, cuja característica precípua foi o despontar da ciência como o grande modelo de saber capaz de libertar o espírito; todavia, quando, no derradeiro período, deslocar essa perspectiva e combater igualmente a ciência como mais um dos arautos das “idéias modernas”, emergirão do livro sobre a tragédia grega elementos peremptórios para a crítica nietzschiana agora mais abrangente

Nessa nova face da retomada que Nietzsche faz de *O nascimento da tragédia*, o primeiro passo que dá está indissociavelmente relacionado com o modo principal como criticara Wagner e Schopenhauer. Ora, se a crítica e o afastamento

em relação a eles são motivados pela investigação psicológica que revela o modo como os dois se teriam comprometido com o ideal ascético, também o elogio que faz de seu primeiro livro está calcado naquilo que o filósofo denomina de psicologia do trágico. Tal como procedera antes, trata-se novamente de analisar a obra, dela ressaltando uma “tipologia”. Sobre a importância que essa investigação psicológica tem em seus textos, Nietzsche afirma em *Ecce Homo*:

que em meus escritos fala um psicólogo sem igual é talvez a primeira constatação a que chega um bom leitor. (...) As proposições sobre as quais no fundo o mundo inteiro está de acordo aparecem em mim como ingenuidade do erro: por exemplo, a crença de que “altruísta” e “egoísta” são opostos, quando o *ego* não passa de um “embuste superior”, um “ideal”...*Não* existem ações egoístas, *nem* altruístas: ambos os conceitos são um contra-senso psicológico. Ou a proposição: “o homem busca a felicidade”... Ou “a felicidade é o prêmio da virtude”...Ou “prazer e desprazer são opostos”... A Circe da humanidade, a moral, falsificou no cerne – moralizou – todos os *psychologica* [as questões psicológicas] (EH/EH, Por que escrevo livros tão bons, § 5 tradução de PCS).

Sendo tão relevante na obra de Nietzsche, é natural que a investigação psicológica determine o modo como analisa *O nascimento de tragédia*. Nessa interpretação que agora propõe do livro, o fio condutor que orienta a análise é o embate entre arte e moral. Se por um lado o filósofo acusa esta última de falsificar todas as questões psicológicas, por outro argumenta que seu pendor para descortinar essas questões se vincula à face dionisíaca de sua filosofia. Com isso, desmascarando o modo como a moral interpreta a vida, ele pretende sobrepujá-la por meio da visão dionisíaca de mundo.

Nietzsche parte do pressuposto de que seu interesse pela época trágica grega lhe teria deixado facultado uma perspicácia singular para as questões psicológicas. Sendo assim, a investigação psicológica e estudo dos antigos gregos se reforçam mutuamente: tanto o psicólogo que há nele o teria prevenido contra as artimanhas

da moral, quanto o seu interesse pelos antigos teria contribuído para recrudescer ainda mais essa “desconfiança”. É essa a dívida que o filósofo julga ter para com os antigos. Uma vez tendo buscado um caminho novo para compreendê-los, acabou por encontrar uma nova senda que pudesse ser a face positiva de seu combate à moral. Se o modo distinto pelo qual buscou compreender os antigos estava ligado à sua argúcia como psicólogo, os resultados que obtém com seu procedimento abrem agora essa nova trilha para a qual sua filosofia quer conduzir o homem. Não seria, pois, em vão que analisará *O nascimento da tragédia* como o primeiro momento da transvaloração de todos os valores, pois enxergará nessa obra o lugar onde foi mais bem desenvolvida a relação entre antiguidade grega e questões psicológicas.

Partindo, pois, da afirmação de Nietzsche de que em seus livros fala um psicólogo sem igual, vejamos como se revela em *O nascimento da tragédia* essa face de sua filosofia. Nas interpretações que faz do livro, ao demonstrar que seu pensamento era inconciliável com a filosofia de Schopenhauer e com a música wagneriana, ele precisará desvincular-se dessa face de sua estética inicial. Todavia, ao destacar no livro os aspectos consoantes com a transvaloração de todos os valores, ele retomará os argumentos que, a bem da verdade, lhe são mais próprios. Apesar de todas as influências, muitos momentos lhes escapam, sobretudo nas passagens em que Nietzsche se atém ao problema da concepção trágica dos gregos, sem nada pedir de empréstimo, chegando inclusive a contrapor-se àqueles pensadores alemães que até então lhe diziam algo de positivo. É justamente aí que sua investigação psicológica mais transparece, pois é ela que demonstra o caráter *sui generis* de sua concepção dos gregos. Baseando-se nesses argumentos, julga que nenhum de seus predecessores havia atingido uma justa compreensão da “alma grega”, tal como ele havia vislumbrado.

Aventar nos gregos “belas almas”, “áureas mediocridades”, e outras perfeições, eventualmente admirar neles a tranquilidade na grandeza, os sentimentos ideais, a elevada simplicidade – dessa elevada simplicidade, de uma *niaiserie allemande*, em última instância, fui resguardado *pelo psicólogo que há em mim* (grifo nosso). Eu vi seu instinto mais forte, a vontade de potência, eu os vi estremecerem diante do irrefreado poder desse impulso – eu vi todas as suas instituições brotarem de medidas preventivas, para se porem em segurança, uns diante dos outros, contra sua *matéria explosiva* interior. (GD/CI, O que devo aos antigos, § 3 – tradução de RRTF).

Em *O nascimento da tragédia*, Nietzsche adverte que, a despeito do interesse que os alemães demonstraram pelos gregos, nenhum deles havia conseguido ultrapassar a interpretação mais aceita do helenismo, a qual, na verdade, andava de mãos dadas com os pressupostos morais; por isso consideraram os gregos um povo de alma bela, cujas maiores grandezas seriam o comedimento e a beleza. No entender do filósofo, enxergar neles apenas esse aspecto seria já um sintoma de que também aí a moral penetrara e falsificara a compreensão justa das coisas. Com isso, Nietzsche afirma que o seu interesse pela relação dos gregos com Dioniso lhe revelou o pendor helênico para aquilo que há de problemático no fundo da existência. Em seu entender, há um pendor grego em enxergar o aspecto terrível da existência, que precedia o anseio pela beleza, sendo este, aliás, uma consequência e expressão do horror do existir.

Cavoucando mais a fundo esse solo a fim de trazer à luz como isso se dava em *O nascimento da tragédia*, Nietzsche revê a compreensão mais própria que teve desde o início; para tanto, retoma o ponto específico da relação entre arte e vida, cujo alvo era contrapor-se moderadamente tanto à concepção aristotélica da tragédia, quanto à tradição que em torno dela se formou. Descrevendo o efeito que o drama grego provoca naqueles que dele participam, o filósofo alemão enumera um estado de coisas que certamente põe sua interpretação num outro nível de

compreensão. Fiel ao pressuposto de que a música dionisíaca é a causa principal da tragédia, os efeitos a que se submete o espectador estariam de acordo com os estados a que conduz a excitação musical dionisíaca.

Tudo o que se vê e se ouve por meio da ação é apenas o primeiro passo para a verdadeira meta da tragédia, que está para além das palavras e das imagens. Nesse sentido, Nietzsche afirma que o espectador, a despeito de ver o mundo da cena, o nega; ao ver o sofrimento do herói, consegue alegrar-se com isso; ainda que as ações do herói sejam justificadas, prefere vê-lo destruído por elas. Assim, ele “se estremece ante os sofrimentos que caem sobre o herói, e todavia presente neles um prazer superior muito mais preponderante (GT/NT § 22)”. Nietzsche visa, com sua interpretação da tragédia grega, a combater aquelas concepções que, desde Aristóteles, vêm no espectador não homens estéticos, mas seres morais. Para o filósofo, uma visão assim é tributária de concepções filosóficas nascidas posteriormente, já quando o socratismo havia triunfado; sua pretensão é, portanto, devolver à tragédia uma compreensão estética, retirando dela os fundamentos morais.

Ora, cumpre lembrar que também Goethe e Schiller já se haviam colocado contra essa interpretação, nenhum deles acreditando no poder catártico da encenação. Enquanto o primeiro concebia que nem mesmo Aristóteles havia postulado um significado moral para a tragédia, pois isso seria esperar da arte algo que pertence à política, o segundo via no coro aquele isolamento da encenação trágica do mundo real justamente para evitar que o espectador fosse tragado pelo turbilhão das paixões. Mas Nietzsche julga que esse passo à frente ainda não fora suficiente, e por isso considera que nem mesmo eles conseguiram atingir o verdadeiro significado da tragédia. Ora, assim como os dois poetas, também o

filósofo alemão pretende extirpar das interpretações da tragédia o legado moralizante; mas, à diferença deles, quer reconduzi-la à sua verdadeira significação para o homem. Combatendo as interpretações morais, Nietzsche visa a enxergar a arte pela ótica da vida.

A superioridade que o filósofo atribui aos gregos consiste na convicção de que eles teriam concebido a criação artística como uma forma suprema de dizer sim até mesmo aos problemas mais árduos da existência. Ainda que se retire das interpretações e explicações da arte o caráter moral, julgá-la só por meios meramente estéticos não esgota a questão. Para Nietzsche, não se deve aventar que os gregos teriam erigido a maior cultura artística dos tempos antigos porque isso representava a sua “inclinação” mais natural. Diferentemente, sua grandeza consiste no fato de que, estando expostos ao caráter terrível da existência, os gregos não apenas triunfaram sobre esse perigo, como o fizeram por meio de uma cultura cujo traço distintivo era a beleza artística.

Tinha-se necessidade de ser forte: o perigo estava perto – espreitava por toda parte. A esplêndida flexibilidade corporal, o temerário realismo e imoralismo, que é próprio dos helenos, era uma *necessidade*, não uma “natureza”. Foi somente uma consequência, não estava ali desde o começo. E com festas e artes também não se queria nada outro do que sentir-se *acima*, *mostrar-se* acima: são meios para glorificar a si próprio, em certas circunstâncias para provocar medo de si. (GD/CI, O que devo aos antigos, § 3 – tradução de RRTF).

Tendo, assim, demonstrado por que os fundamentos metafísicos não poderiam ter enformado sua estética, Nietzsche precisa apenas enfatizar aqueles argumentos *sui generis* que *O nascimento da tragédia* revelara, justapondo-os à psicologia que ele agora esposa. Como o filósofo procede? Num primeiro momento, havia dito que não lidara da melhor maneira com uma questão

psicológica tão difícil como o nascimento da tragédia, e, noutro, que o interesse pelo dionisíaco na Grécia teria aguçado sua percepção como psicólogo. Ora, ele está convencido de que, assim como em toda religião, o culto ao deus Dioniso era em essência uma celebração do fato de que estar vivo é estar sujeito sempre ao perigo eminente. Não é em vão que a sentença de Sileno faz parte do mito báquico. Nesse sentido, é possível afirmar que Nietzsche atribui aos gregos uma visão de mundo similar à de outros povos; sua maneira de enxergar o mundo não seria diferente. Todavia, o que ele compreende como sendo a força dos gregos é a sua disposição e força para transfigurar esse ímpeto pelo descomunal numa visão de mundo que oferece à vida uma alegria inaudita.

Fui o primeiro que, para compreender aquele instinto heleno antigo, todavia rico e exuberante, levei a sério aquele maravilhoso fenômeno que leva o nome de Dioniso: que só é explicável por uma *demasia de força*. (...) somente nos mistérios dionisíacos, na psicologia do estado dionisíaco, enuncia-se o *fato fundamental* do instinto helênico – sua “vontade de vida”. Na doutrina dos Mistérios a dor é declarada santa: as “dores da parturiente” santificam a dor em geral – todo vir a ser e crescer, tudo o que *condiciona* a dor...Para que haja o eterno prazer de criar, para que a vontade de vida afirme eternamente a si mesma, *é preciso* também que haja eternamente o “tormento da parturiente” (GD/CI, O que devo aos antigos, § 4 – tradução de RRTF).

Percebe-se nitidamente que o elogio de Nietzsche ao “antigo heleno” se dirige à força alcançada por meio do estado dionisíaco. Em *O nascimento da tragédia*, ainda que sua compreensão estivesse presa à dualidade do apolíneo e do dionisíaco, há claramente uma precedência deste em relação àquele; no limite, toda a visão artística de mundo, expressa no livro, é uma transposição do estado dionisíaco. Mesmo o poeta lírico, cuja arte lida essencialmente com palavras e imagens, tem como substrato para seu estro uma disposição musical dionisíaca. Ao analisar detidamente como a religião de Dioniso se transforma numa concepção de arte tão perfeita, Nietzsche investiga nesse processo os estados internos que

impellem o homem grego a proceder assim. No simbolismo de nascimento, morte e renascimento do deus está a maneira como o filósofo compreende o ciclo da vida e do mundo; nele, a dor e o prazer são interpretados como os sentimentos mais naturais que o curso circular das coisas provoca. Na sabedoria do mito, está a concepção de que à dor do parto segue-se a alegria do nascimento; assim é na tragédia – ponto culminante da visão dionisíaca –, em que a ruína do herói provoca uma alegria suprema no espectador. Portanto, a alegria que a vontade de vida revela nos gregos está indissociavelmente relacionada aos tormentos a que estão sujeitos.

Para Nietzsche, a singularidade de sua concepção dos gregos é ter “descoberto” a maneira pela qual eles conseguiram transfigurar em arte essa forma sombria que, no fundo, tem a existência. É o desvelamento dessa disposição psicológica do antigo heleno em ultrapassar uma visão de mundo tão acerba que torna *O nascimento da tragédia* tão importante para a última filosofia nietzschiana. No livro, o filósofo se coloca como filho de uma época cuja herança atávica dos valores já começa a ser questionada; por isso ele almeja uma visão de mundo que possa ser a reconstrução dessa sabedoria grega da época trágica. Retomando agora essa mesma questão pela ótica da morte de Deus, ele concebe o problema de outro modo. Desde o início, portanto, já estava dado que a cultura do otimismo socrático findava devido àqueles ataques desferidos pela crítica kantiana. Contudo, Nietzsche esteve preso à ilusão de que os efeitos da filosofia crítica conduziriam o homem de volta à pátria mítica; se, analisando tardiamente, ele já tinha acertado nos sintomas, errara, todavia, no diagnóstico.

Se em *O nascimento da tragédia* Nietzsche julgava que a arte retornava com toda pujança em sua época devido às óperas de Wagner, agora ela significa a condição de possibilidade para única afirmação diante da queda dos valores pela

morte de Deus. No que concerne, portanto, à transvaloração de todos os valores, a importância capital que Nietzsche concede à sua primeira obra reside em seu caráter inteiramente positivo, uma vez que nela o filósofo já apontava para uma postura do homem diante dos perigos da existência que não os negaria. Essa disposição que ele denomina de psicologia do trágico deve coroar o seu diálogo com sua obra inaugural, servindo de modelo tipológico para a problemática que paulatinamente surgirá com a perda de sentido deixada pela queda dos valores supremos da moral cristã. Com isso, ele vincula agora os argumentos do livro a outra problemática.

Vê-se que nesse livro [*O nascimento da tragédia*] o pessimismo, digamos mais claramente: o niilismo, é tomado como a verdade. (...) O prazer é tomado como mais originário do que a dor: a dor somente como condicionada, como um fenômeno que decorre da vontade de prazer (da vontade de vir a ser, crescer, dar forma, isto é, *criar*: e no criar está incluído o destruir). É concebido um estado supremo de afirmação da existência, do qual nem mesmo a suprema dor pode ser excluída: o estado trágico dionisíaco (*Fragments póstumos* 14[24] da primavera de 1888 – tradução de RRTF).

É preciso, todavia, que se compreenda em que medida Nietzsche julga ser o pessimismo, ou o niilismo – dito mais claramente – como sendo a verdade do livro. É importante ressaltar que, no Ensaio de autocrítica, ele afirma que, no livro, se anuncia pela primeira vez um pessimismo para além do bem e do mal (Cf. GT/NT, Ensaio de autocrítica, § 5). É ainda sobre a antinomia entre a visão trágica e o otimismo socrático que o filósofo se detém. Se aquela brotava da força descomunal que os gregos ainda traziam consigo, este último é o sintoma de que eles haviam perdido esse ímpeto. Já medrosos e inconstantes diante do horror da existência, teriam aceitado a moral socrática. Fazendo ressoar aquela passagem da

autocrítica, em que se refere à verdade de *O nascimento da tragédia*, Nietzsche escreve em *Para além de bem e mal*:

é o profundo medo premonitório de um pessimismo incurável que força milênios inteiros a se aferrarem com unhas e dentes a uma interpretação religiosa da existência: o medo daquele instinto que pressente que se poderia chegar à posse da verdade cedo demais, antes que o homem se tenha tornado forte o bastante, duro o bastante, *artista o bastante* [grifo nosso] (JGB/BM § 59 – tradução de RRTF).

Como vimos, da maneira que Nietzsche concebe a história desde o fim da época trágica dos gregos, a concepção moral cristã seria a herdeira tardia e última defensora dessa interpretação que se teria iniciado com a filosofia de Sócrates; em ambas, a moralidade significa uma fuga daquela visão de mundo que o filósofo alemão enuncia como sendo a verdade de seu primeiro livro: a percepção sombria da existência. Em seu entender, a vida prolongada da moral cristã se deve justamente ao temor que o simples pressentimento dessa verdade causa ao homem, ou seja, temendo ficar exposta a um mundo cujo sentido lhe escapa, a humanidade agarra-se com unhas e dentes à proteção moral.

Todavia, se de acordo com essa mesma concepção histórica a moral não pode mais prolongar-se eficientemente como uma resposta de cuja proteção depende o homem, eis que então este se verá novamente posto diante da verdade. É quando o niilismo, o mais estranho de todos os hóspedes, bate à porta. Ora, se a interpretação moral se apresenta como herdeira da filosofia socrática, e esta foi uma resposta ao problema com que já se deparava o grego da época trágica, ao término dessa cultura socrático-moral segue-se um descortinar daquele mesmo horizonte. Podemos, portanto, entender a afirmação de Nietzsche de que o niilismo é a verdade de *O nascimento da tragédia* de forma dupla: em primeiro lugar, ao conceber que a arte é para os gregos uma transfiguração dos horrores da existência,

pode-se compreender que o filósofo postula aí um enfrentamento deles com o niilismo (também eles tinham de dar um sentido à vida); em segundo lugar, ao considerar na obra que a cultura do otimismo socrático chegava ao término devido à crítica kantiana e ao seu legado, ele alerta que já no primeiro livro sua filosofia se encaminhava em direção à necessidade de reconstrução de uma visão de mundo que desse conta da queda dos valores cosmológicos na época moderna<sup>31</sup>.

É essa dupla concepção acerca do niilismo que Nietzsche inscreve no projeto de transvaloração de todos os valores. Desde logo, ele redimensiona o segundo ponto, à medida que repensa a maneira pela qual o fim do socratismo pode ensejar um novo começo para uma época trágica. Num trecho de *O nascimento da tragédia*, que depois será retomado no Ensaio de autocrítica (Cf. GT/NT § 18 e Ensaio de autocrítica § 7), Nietzsche, após analisar os efeitos provocados pela filosofia de Schopenhauer, acaba denominando de “cultura trágica” aquilo que começava a raiar novamente, uma vez que o socratismo chegava ao seu fim; em seguida, ele honra Wagner como realizador de fato das condições do renascimento dessa cultura. De maneira um tanto precipitada, Nietzsche julga que o fim do socratismo é já seguido pelo ressurgimento de uma época trágica. Ocorre que, da perspectiva tardia, o fim do socratismo é ocasião apenas para o niilismo.

---

<sup>31</sup> Segundo Clademir Araldi, Nietzsche tem o ultrapassamento do niilismo como uma das metas de sua filosofia, à medida que nela a questão se radicaliza. Todavia, ele teria deparado com uma dificuldade intensa em conceber as condições para tanto. Por isso, ele teve de repensar os temas anteriores de sua obra, buscando neles justamente as condições de superação do niilismo. “O pensamento da radicalização do niilismo constitui, a nosso ver, o questionamento mais radical do filósofo e suscita a necessidade de repensar os temas anteriores de sua filosofia, suas ‘respostas afirmativas’. (...) A nova abordagem do artista trágico (*der tragische Künstler*), em que são reelaborados os temas supracitados [arte trágica, pessimismo, fenômeno dionisíaco, metafísica de artista], permite-nos entrever e investigar o movimento singular da filosofia nietzschiana como uma tensão entre dois pensamentos extremos, contrapostos: o **pessimismo** da negação extrema de sentido e a **arte** da afirmação irrestrita da existência e do mundo”. ARALDI, Clademir. *Niilismo, criação, aniquilamente: Nietzsche e a filosofia dos extremos*. São Paulo: Unijuí, 2004, p. 127-130.

Em vez do renascimento imediato dessa cultura trágica, o que temos com a morte de Deus – ou o fim do socratismo, visto aqui de nossa perspectiva de reavaliação de *O nascimento da tragédia* – é o perigo do niilismo, da falta de sentido para a existência que deve irromper com a queda dos valores. Com isso, retornamos ao primeiro ponto do entrelaçamento entre o niilismo e a concepção trágica inicial. Nesse caso, a afirmação dionisíaca deve servir a Nietzsche como elemento de dissolução dos escolhos trazidos pelo mais estranho de todos os hóspedes. Se a época trágica não se reiniciava com a obra de Wagner, ela deve doravante ser buscada a partir do embate entre Dioniso e o Crucificado; a superação do niilismo não estava dada na música wagneriana, mas devia ser a meta mesma da obra nietzschiana.

Prometo uma época *trágica*: a Arte mais alta no dizer sim à vida. (...) Um psicólogo poderia ainda acrescentar que aquilo que ouvi nos anos de mocidade na música wagneriana simplesmente nada tem que ver com Wagner; que, se descrevi a música dionisíaca, descrevi *aquilo que eu ouvira* – que instintivamente eu tinha de traduzir e transfigurar tudo no novo espírito que trazia em mim (EH/EH, *O nascimento da tragédia*, § 4 – tradução de RRTF).

Percebe-se nessa passagem que Nietzsche aplica a si mesmo a investigação psicológica para revelar um tipo. Na música de Wagner ele teria ouvido o canto transfigurador daquilo que se lhe afigurava como a “verdade”. Mas esse foi um erro a que foi impelido, pois a música wagneriana de modo algum era uma dionisíaca afirmação da vida à maneira dos gregos, tal como o filósofo entendia ser o caminho necessário para os problemas modernos. Assim como sua psicologia havia desmascarado que por trás da resignação de Wagner estava a filosofia de Schopenhauer, e que o pessimismo deste escondia a filosofia de Kant, ela agora nos assegura que onde se colocou o nome de Wagner se deve ler o nome de Nietzsche.

Assim, diante do vazio que a morte de Deus paulatinamente deixa no homem, e a obra wagneriana não revelando as condições de grandeza que permitem aquela exuberância dos gregos, cumpre a Nietzsche vislumbrar a possibilidade de uma outra época trágica, a qual pode ser entendida como momento de efetivação da transvaloração.

Nesse caso, é a psicologia do trágico, compreendida como expressão da afirmação dionisíaca, que ata as duas pontas da filosofia nietzschiana – a inicial e a tardia –, conferindo-lhe unidade por meio do projeto de transvaloração de todos os valores. Nesse sentido, *O nascimento da tragédia* está para este projeto tal como a psicologia está para pensamento de Nietzsche. Ou seja, se o filósofo visa à transvaloração de todos os valores, a face afirmativa desse projeto tem em seu primeiro livro um elemento peremptório para a sua consecução. Deve-se, portanto, subsumir na transvaloração aquele exemplo dos gregos, cujo ímpeto mais forte era sobrepujar o perigo de a vida parecer sem sentido. Essa é a concepção inicial que Nietzsche apresenta tardiamente como uma tipologia do poeta trágico.

Ora, se a durabilidade da moral se deve ao fato de o homem não ter podido, nesse percurso, chamar para si a responsabilidade para os problemas da existência, é porque ele não foi forte nem artista o bastante para assim proceder; ele teve antes de sujeitar-se à religiosidade a fim de que seu sofrimento fosse mitigado. Todavia, com o advento da morte de Deus e a chegada do niilismo, o homem será impelido a tomar partido da vida, pois a moralidade não tem mais de onde retirar força para manter seu poder de coação. Mas o que significa para Nietzsche ter força o bastante e ser artista para enfrentar essa crise? Claro que ele tem em mente antes de tudo o artista grego, que diante desse perigo soube transfigurar a verdade. Por outro lado, ele não deposita suas esperanças num renascimento da época trágica, em que a vida

possa ser afirmada em sua plenitude, como uma obra que só é exequível pelas mãos dos artistas. Como um tipo, o poeta trágico tem para Nietzsche uma acepção muito mais ampla. Ser artista diante do niilismo e da falência de uma concepção significa “criar” uma nova visão de mundo; criação esta que irá depender de uma força dionisíaca interior, pois só assim o estado afirmativo será possível novamente. Se a transvaloração de todos os valores deve ser erigida nesse deserto que é o niilismo, *O nascimento da tragédia*, por meio da psicologia do poeta trágico, faz sobressair um “tipo” que afirma, cujo exemplo deve ser o primeiro e mais importante passo nessa construção.

O dizer sim à vida inclusive a seus problemas mais estranhos e duros; a vontade de vida [*der Wille zum Leben*], alegrando-se no *sacrifício* de seus tipos mais superiores à sua própria inexauribilidade – foi isso que denominei dionisíaco, foi isso que entendi como ponte para a psicologia do poeta *trágico*. Não para desvencilhar-se do terror [*Schrecken*] e da piedade [*Mitleid*], não para purificar-se de uma afecção perigosa por uma descarga veemente – assim o mal-entendeu Aristóteles –, mas para, além do terror e da piedade, *ser ele mesmo* o eterno prazer do vir a ser – esse prazer que encerra em si mesmo o prazer pelo *aniquilamento* (GD/CI, O que devo aos antigos, § 5).

### **III.2 – O que é o dionisíaco?**

Nesse vínculo da psicologia do poeta trágico com a transvaloração de todos os valores, a concepção histórica que existe na obra nietzschiana ganha um especial relevo. Com efeito, desde o seu primeiro livro, Nietzsche demonstrou vivo interesse por uma filosofia da história. Em *O nascimento da tragédia*, ela surge numa dinâmica – que depois ele associará com um certo hegelianismo – trazida à cena pelo desdobrar-se de três grandes momentos : o primeiro com a investigação da antiguidade artística grega que culminaria na tragédia; o segundo abarcando desde o advento do socratismo até a influência deste na modernidade; por fim, a época

marcada pelo renascimento de uma cultura trágica na Alemanha wagneriana. Já em *Humano, demasiado humano*, essa preocupação com a história sofre uma guinada, sendo a sua principal inovação a concepção de um filosofar histórico. Uma vez mais Nietzsche acredita que em sua época ainda é possível mudar o curso da civilização. Isso porque a metafísica – e junto com ela a moral e a religião – vivia seu ocaso, cabendo à ciência conduzir doravante a humanidade. Embora no terceiro período esse olhar para a história não surja tão nítido, é nele que a crítica nietzschiana da procedência dos valores do Ocidente se radicaliza. Portanto, mesmo que de modo mais difuso, a história desempenha aí um importante papel.

Querem saber o que é a idiossincrasia nos filósofos? Sua falta de sentido histórico, seu ódio à noção mesma de vir a ser, seu egiptismo. Eles crêem honrar uma coisa quando fazem dela a-histórica [*enthistorisiren*], *sub specie aeterni* – quando fazem dela uma múmia. Tudo o que os filósofos vêm manejando há milênios foram múmias conceituais; de suas mãos não saiu vivo nada real (GD/CI, A razão na filosofia, § 1).

Atribuindo a si mesmo (Cf. EH/EH, O nascimento da tragédia, § 3) o título de o único pensador a conceber o mundo pelo que nele é vir a ser, rechaçando *tout court* a concepção de Ser tal como os filósofos até então fizeram, Nietzsche os acusa por sua tendência a desprezar a mudança, buscando por trás dela aquilo que seria imutável. Em vez de tomar as coisas já em seu estado de “mumificação”, importa-lhe mais investigá-las desde a sua fecundação, gestação, nascimento e mesmo morte. Ao invés do elemento estático, ele busca pelo que nelas é mudança. Pode-se, portanto, afirmar que desde o seu primeiro livro, Nietzsche procede dessa forma, valendo-se da história a fim de localizar o momento em que o “tema” de sua análise veio a ser, isto é, como ele surgiu e se efetivou.

Nessa esfera, além da caracterização psicológica, também na atenção dada à história o filósofo enxerga a proximidade de *O nascimento da tragédia* com as suas

concepções tardias. Por isso, também é dessa perspectiva que Nietzsche se apropria de suas primeiras teses; tanto nelas quanto em seus últimos escritos, ele primeiro denuncia o elemento diretivo que ocasionou a insurgência de determinada perspectiva de valoração, para em seguida afirmar a necessidade de ultrapassá-la. Se a influência do socratismo na Grécia solapou a visão dionisíaca do mundo, era tempo de pôr fim à cultura socrático-alexandrina, trazendo à vida outra vez aquela. Era isso o que o filósofo afirmava em *O nascimento da tragédia*. Em suas obras finais, Sócrates é, por assim dizer, o motivo inicial – ainda que decisivo – que fez irromper os valores que são agora combatidos. Dentro de seu espírito próprio, os motivos derradeiros de Nietzsche aproximam-se daqueles de seu início; sua obra inaugural corrobora, portanto, a radicalidade de seu último projeto. Este, todavia, não se assemelha a ela tão-só pela proximidade de seu espírito, porquanto aquele embate entre o dionisíaco e o socratismo é retomado e imiscuído na meta a que pretende atingir o filósofo alemão. Assim, a transvaloração de todos os valores vislumbra também aquela contraposição que emerge da investigação sobre a tragédia grega.

Ora, se a nossa ênfase na crítica nietzschiana instaurada a partir de *Humano, demasiado humano* recai sobre uma caracterização psicológica que o filósofo erige, quer pela investigação que promove a fim de desvendar os motivos que fazem nascer a metafísica, quer pela análise das obras de Wagner e Schopenhauer, é porque justamente o redimensionamento tardio da pugna entre o dionisíaco e o socratismo tem como pressuposto primeiro a análise da psicologia do trágico. Nela estariam integrados, portanto, tanto aquela investigação e combate à psicologia do ascetismo, quanto o limiar da retomada do dionisíaco e do socratismo.

Mas o que é o dionisíaco? Essa é a questão que Nietzsche se coloca no Ensaio de autocrítica.

Neste livro [*O nascimento da tragédia*] há uma resposta a essa pergunta – nele fala alguém que “sabe”, o iniciado e discípulo de seu deus. Talvez agora eu falasse com mais cautela e menos eloquência acerca de uma *questão psicológica* [grifo nosso] tão difícil como é a origem [*der Ursprung*] da tragédia entre os gregos. Uma questão fundamental é a relação dos gregos com a dor, seu grau de sensibilidade (GT/NT, Ensaio de autocrítica, § 4).

Quando vemos Nietzsche entoar um canto de cujas palavras soam um pesar por não ter tido a precaução necessária com o ponto de sua investigação, certamente não é por uma súbita modéstia; o seu lamento é justamente aquele de ter tomado como ponto de partida uma ambição filosófica que depois não lhe parecerá apropriada. Se no primeiro momento da interpretação o filósofo vinculou o seu estudo da tragédia à psicologia do trágico, agora se trata de avançar mais no sentido de redimensionar o embate entre o dionisíaco e o socrático. No rebate às teorias sobre os gregos que os viam apenas pelo viés de sua vontade de beleza, o filósofo tinha em mente revelar que neles havia um anelo cujo significado era ainda mais profundo, e do qual aquele desejo de beleza procedia. Essa visão que antes enfatizou o caráter estético do dionisíaco deverá agora expandir-se na mesma medida em que a própria concepção nietzschiana do socratismo se amplia na obra tardia.

Compreender por que a psicologia do trágico oferece a Nietzsche os motivos para afirmar que *O nascimento da tragédia* foi o primeiro momento de sua transvaloração depende, portanto, da ampliação que o embate entre o dionisíaco e o socrático recebe em sua filosofia tardia. O pressuposto de que parte o filósofo para demonstrar esse alargamento é o mesmo que trouxe à luz a tipologia do poeta trágico. Assim, ele deve retomar aquela interpretação que revela a relação dos gregos com a dor, para daí trazer à tona o modo pelo qual o socratismo havia dado

cabo da visão de mundo erguida sobre aquela concepção sombria da vida. Para o filósofo, se em sua *Oração Fúnebre* Péricles dá a entender que o que motivava os gregos era a busca pela beleza, essa é, todavia, uma tarefa em que eles se empenharam só tardiamente; como vimos, antes de ansiarem pelo belo, eram outros os meios com os quais eles combatiam a melancolia e a dor.

De onde teria que proceder o anseio contraposto a este, surgido antes no tempo, o *anseio do feio*, a boa e rigorosa vontade, própria do heleno primitivo, de pessimismo, de mito trágico, de dar imagem a todas as coisas terríveis, malvadas, enigmáticas, aniquiladoras, funestas que há no fundo da existência – de onde teria de provir então a tragédia? (GT/NT, Ensaio de autocrítica, § 4).

De acordo com sua visão dos gregos, para Nietzsche a resposta àquela pergunta sobre o significado do dionisíaco é que ele é o “anseio do feio”. Desenovelemos o fio de Ariadne e adentremos nesse labirinto construído pelo filósofo; como ele próprio afirma, mesmo que não estejamos diante de um touro, esse é um problema com chifres.

O retorno do dionisíaco promovido na obra nietzschiana ocorre justamente por esse viés que sublinha o pendor dos gregos para enxergar o lado problemático da existência, isto é, por essa perspectiva relacional entre os gregos e a dor. Esta, tal como Nietzsche concebia em seu primeiro livro, representava o eixo principal sobre o qual orbitava a sua metafísica. Esse lado cruel, problemático e aterrador revelado na visão de mundo dos homens gregos, e de onde provém toda a dor e seriedade da existência, era concebido como uma expressão mesma da essência do mundo, cujo ser verdadeiro, o Uno-primordial, tem ele também como atributos a dor e a contradição; estas, por sua vez, tinham sua transfiguração elevadas a um plano metafísico, à medida que tal busca era pensada como uma necessidade intrínseca a uma natureza concebida como organismo que se gera a si mesmo a fim de não

padecer daquilo que lhe faz sofrer. Tendo, porém, se voltado contra a metafísica, na medida em que ela não podia corroborar um pensamento estético como fora levado a cabo naquele momento, o filósofo alemão redimensiona, portanto, sua estética de outrora à luz de seu pensamento tardio. Em suma, o filósofo primeiro tece uma crítica acirrada à metafísica, dissociando-a de sua investigação estética inicial, retomando esta crítica no período ulterior como elemento constitutivo de sua filosofia. Assim, toda a argumentação que no livro revelava o pendor dos gregos para ultrapassar uma visão tão acerba da realidade permanece inabalável. O que ele pretende com isso é reavivar essa faceta de sua visão dionisíaca do mundo, em que o horror da existência se mostra como um escolho para o homem, e que a mais bem lograda resposta para esse problema está esquadrihada em seu livro de estréia. Na análise que faz de *O nascimento da tragédia* em *Ecce Homo*, Nietzsche afirma que em sua primeira obra ele pensou o dionisíaco com um *pathos* filosófico, tendo sido o primeiro e único filósofo a pensar numa tal visão de mundo (Cf. EH/EH, O nascimento da tragédia, § 3). É, pois, isso o que ele pretende recuperar de seu estudo da tragédia. Dir-se-ia que, concomitante ao desenvolvimento da face combativa de seu pensamento no período intermediário, ele vai preparando uma nova gestação para o dionisíaco.

Como acontece com todo aquele que desde criança esteve sempre a caminho e fora de casa, também a mim me sobressaltaram espíritos raros e bem poucos inofensivos, sobretudo e quase sempre esse do qual venho falando, ninguém menos do que o deus *Dioniso*, esse grande ambíguo e deus-tentador, a quem certa vez, como sabem, em todo sigilo e reverência, ofereci meu primogênito – tendo sido o último a oferecer-lhe um *sacrifício*, ao que parece: pois não encontrei ninguém que compreendesse então o que eu fazia. *Nesse meio tempo aprendi mais, e até demais, sobre a filosofia desse deus* [grifo nosso], de boca em boca, como disse, – eu, o derradeiro iniciado e último discípulo do deus Dioniso: e talvez eu pudesse, enfim, caros amigos lhes dar de provar um pouco dessa filosofia, tanto quanto me é permitido? A meia voz, como é justo: pois ela inclui coisa nova, secreta,

estranha, singular, inquietante. Já o fato de Dioniso ser filósofo, e de também os deuses filosofarem, portanto, parece-me uma novidade um tanto insidiosa, que justamente entre filósofos despertaria suspeitas – mas vocês, caros amigos, provavelmente lhe oporão menor resistência, a menos que ela chegue tarde e no momento inoportuno: pois hoje em dia, segundo me consta, vocês não gostam de acreditar em Deus ou em deuses (JGB/BM § 295)<sup>32</sup>.

Procedimento consueto nos textos nietzschianos em que de algum modo o filósofo toca em questões emergentes dos primórdios de seu pensamento, temos nessa passagem também o mesmo cuidado com que pondera o tema em questão. Nesse sentido, Nietzsche tem sempre a precaução de remeter-se ao contexto em que foi escrito, alertando a seguir para um tempo de maturação propício à ressurgência de temas que agora podem ser analisados de outro lugar. Em uma palavra, ele nunca perde de vista a melhor maneira de justapor seus argumentos pretéritos e incipientes ao seu pensamento tardio.

Esse alerta que demarca com toda nitidez a importância do trajeto filosófico nietzschiano é peremptório, sobretudo porque o parágrafo, cuja quase totalidade se reserva a discorrer sobre o aspecto dionisíaco de *O nascimento da tragédia*, está posto como um dos textos derradeiros de *Para além de bem e mal*. Considerando, portanto, que já no prefácio a essa obra o filósofo alemão havia postulado como sua meta o ultrapassamento do platonismo-socratismo, bem como do cristianismo como platonismo para o povo, temos então que mais uma vez o embate inicial entre Dioniso e Sócrates ressurge. É, pois, a retomada do impulso dionisíaco tal como ele estava posto em *O nascimento da tragédia* que *mutatis mutandis* propicia a Nietzsche subsumir as teses de outrora em *Para além de bem e mal*, livro que ele mesmo considerou como sendo uma crítica à totalidade das idéias modernas (Cf. EH/EH, *Para além de bem e mal*, § 2).

---

<sup>32</sup> NIETZSCHE, Friedrich. *Além do bem e do mal*. Trad. de Paulo César de Souza. São Paulo: Cia.

Nesse contexto, à afirmação nietzschiana de que os deuses filosofam equívale o modo mesmo como em *O nascimento da tragédia* os mitos de Dioniso e Apolo plasmavam a concepção metafísica do livro; aqui o pressuposto filosófico se lhe assemelha, porém com a eleição de um dos deuses em detrimento do outro. Isso não significa, porém, que o aspecto apolíneo do primeiro livro seja agora rechaçado *tout court*, visto que a concepção artística que outrora estava acoplada a uma metafísica não mais obedece àquela divisão que conferia às artes uma relação intrínseca com o impulso dionisíaco ou com o apolíneo, dependendo da forma com que ela se expressasse. Agora, os épicos homéricos ou a poesia trágica são louvados pelo que há neles em comum, ou seja, pelo fato de terem propiciado aos gregos transfigurarem os aspectos merencórios que jazem no fundo da existência.

Toda a duplicidade que a primeira filosofia nietzschiana levava a cabo naquele dinamismo entre os dois impulsos não está mais em questão; não importa se se plasma a arte por meio da música ou da palavra; se o homem está preso à malha da subjetividade e da representação ou se entra numa comunhão universal com o fundo da existência. Seja como for, a arte existe para que a existência não seja aniquilada pelo que nela há de cruel. Ora, conquanto tivesse pensado sua estética nesses moldes, considerando, com isso, que os épicos de Homero eram a expressão do impulso apolíneo, Nietzsche mostrou-se antípoda de uma compreensão cujos pressupostos afirmavam serem a *Ilíada* e *Odisséia* obras de arte ingênuas, que davam provas da harmonia entre homem e mundo. Ambos os poemas, em seu entender, resultavam daquela visão que os gregos tinham acerca do mundo, em cuja imagem estavam espelhadas as coisas terríveis. Ainda que sua estética estivesse presa à duplicidade metafísica, os dois impulsos revelavam, em

---

das Letras, 1999. Doravante será indicado apenas o nome do tradutor por meio da sigla: PCS.

essência, a preocupação de Nietzsche em pensar a arte como um antídoto contra o lado árduo da vida.

Essa relação indissociável entre o dionisíaco e o apolíneo já estava dada de modo mais claro num outro texto escrito por Nietzsche antes da elaboração de seu primeiro livro. Em *A visão dionisíaca do mundo*, embora estivesse já pensando o mundo grego a partir da influência que nele teve o deus Dioniso, o filósofo pondera que o apolíneo desempenhou um papel fundamental nesse processo. Num dos poucos fragmentos tardios em que se refere novamente a Apolo, podemos ler:

esta contrariedade do dionisíaco e do apolíneo no interior da alma grega é um dos grandes enigmas pelo qual me senti atraído, diante da essência grega. Não me esforcei, no fundo, por nada senão adivinhar por que precisamente o apolinismo grego teve de brotar de um fundo dionisíaco: o grego dionisíaco tinha necessidade de se tornar apolíneo: isso significava quebrar sua vontade de descomunal, múltiplo, incerto, assustador, em uma vontade de medida, de simplicidade, de ordenação a regra e conceito. O desmedido, o deserto, o asiático, está em seu fundamento: a bravura do grego consiste no combate com seu asiatismo: a beleza não lhe foi dada de presente, como tampouco a lógica, a naturalidade do costume –, ela foi conquistada, querida, ganha em combate – ela é sua vitória (*Fragments póstumos*, 14[14] da primavera de 1888 – tradução de RRTF).

Menos que dar mostras de um elogio por aquele período tardio grego no qual se cultuou a beleza, o conceito e a lógica, o texto nos alerta para um aspecto sumamente importante da compreensão que Nietzsche tem do dionisíaco em qualquer momento de sua obra: sua recusa do aspecto bárbaro, asiático e grosseiro. Aos seus olhos, a magnitude com que os gregos cultuaram Dioniso consiste justamente nessa medida e beleza que eles lhe impuseram<sup>33</sup>.

---

<sup>33</sup> O filólogo Carl Kerényi pondera que Nietzsche sempre mescla o veredito dos antigos com a sua própria imaginação a fim de interpretar o “grego dionisíaco”; nesse sentido, afirma, o filósofo alemão teria excluído a caracterização que Eurípides faz das Bacantes em sua peça homônima, valendo-se tão-somente da compreensão que o poeta teria legado sobre Dioniso. Corroborando, pois, nossa interpretação, que postula uma recusa nietzschiana do aspecto asiático do culto, ele afirma que Nietzsche “estava ainda mais determinado a excluir de sua descrição o ‘bárbaro dionisíaco’, com seu

O que Nietzsche privilegia em sua visão dionisíaca do mundo é o lado terrível que revela a face aniquiladora do deus; mas traz à tona também o outro lado, aquele que é capaz justamente de não deixar o homem sucumbir. Dioniso é, portanto, o deus que traz ao homem a possibilidade de sua desdita, tal como ocorre com Penteu em *As bacantes*, mas é também a divindade que, devidamente cultuada (diferente do que fez Penteu), livra o homem de sua ruína. Dioniso é o deus do caos, mas também é a divindade do vinho e dos festejos. Tendo sido o culto ao deus a causa de uma época trágica na Grécia, a superioridade da cultura grega, do modo como Nietzsche a concebe, é justamente a de erigir uma concepção de mundo que estava, por um lado, exposta ao descomunal e desmedido, mas que, por outro, criava uma poesia como a de Homero e a dos trágicos como resposta a tal visão. Eis por que o apolíneo brota do dionisíaco e se torna imprescindível para Nietzsche.

Por que então ele se decide pela retomada de uma das figuras dos dois deuses anteriormente escolhidos para serem o eixo principal de sua filosofia em detrimento do outro? Porque a relação entre ambos não implicava somente nessa visão de mundo. Ela também estava relacionada com aquela metafísica de artista de *O nascimento da tragédia*. Ao fazer sua visão dionisíaca do mundo desgarrar-se da metafísica, Nietzsche também opera essa guinada: o que antes obedecia à duplicidade, agora liga-se tão-somente ao deus Dioniso<sup>34</sup>. Tendo representado uma

---

‘frenesi sexual imoderado’’. KERÉNYI, Carl. *Dioniso: imagem arquetípica da vida indestrutível*. Tradução de Ordep Trindade Serra. São Paulo: Odysseus. 2002, p. 119.

<sup>34</sup> Mathieu Kessler, perscrutando a forma como se constitui um pensamento estético na obra nietzschiana, analisa essa relação que existe entre os deuses Dioniso e Apolo, assim como a questão do retorno do primeiro na obra tardia. A idéia geral que conduz o seu estudo é a de que se pode distinguir nesse percurso filosófico duas estéticas: a primeira, de *O nascimento da tragédia*, que seria uma metafísica de artista; a segunda, que emerge dos textos posteriores a 1885, nomeada por ele de fisiologia da arte. Em seu entender, a segunda está indissociavelmente relacionada à primeira, e que a opção de Nietzsche por Dioniso não era a mais fácil. Isso porque, argumenta, com aquele rompimento de 1876 em que a metafísica de outrora passa a ser alvo dos ataques, a Nietzsche seria mais fácil continuar com o esteticismo de Apolo; este seria o caminho mais natural a ser seguido mercê do estatuto que as duas divindades têm no livro sobre a tragédia grega. Levando-se em conta que, inicialmente, Dioniso pode ser tomado metafisicamente como a coisa-em-si, a estética tardia de Nietzsche, que não concebe mais nenhuma dicotomia, dando lugar apenas à aparência, deveria,

resposta ao problema do dionisíaco, o apolíneo pode ser visto como uma forma de expressão dele. Daí porque não interessa mais se se transfigura o incerto por meio de um épico ou de uma tragédia; na visão nietzschiana, as obras de artes gregas não estavam separadas por uma cisão metafísica; elas eram sim a expressão do pendore de seu povo para o descomunal e para a transfiguração deste. Assim, elas são dionisíacas, sendo uma de suas características o comedimento, portanto, a beleza apolínea.

Toda essa caracterização, porém, concerne à reavaliação que Nietzsche faz de *O nascimento da tragédia*. Não podemos perder de vista que os textos em questão que trouxemos a lume dizem respeito a leituras interpretativas que o autor fez de seus escritos iniciais. Ocorre que o retorno de Dioniso promovido na obra tardia tem de dar conta dos problemas atinentes a esta. Voltamos, com isso, àquele entrelaçamento entre o redimensionamento do dionisíaco como anseio do feio e o lugar que ele ocupa na obra tardia. Os ataques que nesta são feitos à influência do socratismo-platonismo e do cristianismo assentam-se nesta nova concepção de uma filosofia dionisíaca. Isso porque aquele período vivido pelos gregos e denominado por Nietzsche como trágico teria tido seu ocaso a partir da filosofia socrática, a qual teria marcado o curso posterior do Ocidente devido à forma como, aos seus olhos, Platão e o cristianismo tinham lhe dado prosseguimento. O seu intuito é, portanto, uma inversão da inversão. Se a influência do pensamento socrático foi capaz de

---

pois, promover o reaparecimento de Apolo. “Ao promover a figura de Dioniso sobre um plano filosófico e moral, Nietzsche não efetuou a escolha estratégica mais fácil, pois ele quer com isso combater os fundamentos metafísicos atribuídos por *O nascimento da tragédia*”. (KESSLER, Mathieu. *L'esthétique de Nietzsche*. Paris: PUF, 1998, p. 15). Acerca da promoção que Nietzsche faz a Dioniso em detrimento de Apolo, poderíamos trazer à luz dois motivos que justificariam essa escolha mais “árdua” do filósofo. Em primeiro lugar, e de acordo com a nossa interpretação, já no início o dionisíaco seria ele também referente ao mundo da aparência e não à coisa-em-si; daí não representar um problema a opção nietzschiana. Em segundo lugar, ao referir-se à sua própria filosofia como dionisíaca, Nietzsche não tem em vista apenas uma “ciência” estética tal como em *O nascimento da tragédia*. Dessa forma, ainda que o apolíneo corroborasse de modo mais incisivo seu

solapar a cultura trágica grega e com ela o dionisíaco, sua meta agora é tornar-se arauto de uma visão de mundo que seja inversa à de Sócrates<sup>35</sup>. Em seu entender, isso é possível outra vez porque uma visão de mundo calcada numa compreensão terrível da existência não precisa mais estar presa aos valores morais e metafísicos que vigoram há séculos no Ocidente.

Se se entende que, com a expressão “anseio do feio”, Nietzsche destaca em sua interpretação do mundo grego aquele pendor dos antigos helenos para espelhar na sua visão de mundo os horrores do existir, o aspecto cruel do mundo, a tarefa a cuja consecução se dedica Nietzsche é retomar essa postura dos gregos que está em *O nascimento da tragédia*; ela deverá servir como *leitmotiv* para uma suprema afirmação da vida, ao invés de negá-la. Se, aos olhos do filósofo, ansiar pelo feio era, para os homens trágicos, ter uma visão do mundo em que este se lhes revelava terrível, cabe-lhe então uma reaproximação dessa concepção.

E sabeis sequer o que é para mim o “mundo”? Devo mostrá-lo a vós em meu espelho? Este mundo: uma monstruosidade de força, sem início, sem fim, uma brônzea grandeza de força, que não se torna maior, nem menor, que não se consome, mas apenas se transmuda, inalteravelmente em seu todo, uma economia sem despesas e perdas (...) esse meu mundo *dionisíaco* do eternamente-criar-a-si-próprio, do eternamente-destruir-a-si-próprio, esse mundo secreto da dupla volúpia, esse meu “para além do bem e do mal. (*Fragments postumos*, 38[12] de junho/julho de 1886 – tradução de RRTF).

---

esteticismo tardio, a opção pelo dionisíaco refere-se certamente a abrangência que a caracterização inicial deste tem, o que o faz reverberar em múltiplos aspectos da derradeira filosofia nietzschiana.

<sup>35</sup> Para Alexander Nehamas: “O projeto de Nietzsche é essencialmente similar e paralelo ao de Sócrates. Tanto Nietzsche como Sócrates são pensadores profundamente singulares, ativamente implicados em modificar, de um modo ou outro, a qualidade de vida de quem os rodeia, embora persigam seus objetivos de maneira radicalmente diferente”. Atendo-se ao diálogo platônico *Laques* e a *Para além de bem e mal*, ele conclui que “enquanto o *Laques* transforma uma divagação sobre esgrima em um debate sobre o valor, a virtude e a vida mais apropriada, *Para além de bem e mal* aborda desde o princípio problemas como a noção de verdade, a possibilidade da certeza, a necessidade, o livre arbítrio ou outros problemas tradicionais, e os transforma ao final em interrogações sobre o caráter da pessoa que, como a maioria de nós hoje em dia, está mais ou menos convicta de suas respostas convencionais”. (NEHAMAS, Alexander. *Op. Cit.*, p. 25-26.)

Em nosso entender, o filósofo alemão aí retoma alguns pontos daqueles pressupostos de *O nascimento da tragédia*. No livro, ele havia dado o nome de dionisíaco justamente a esse aspecto do mundo que vem a ser: esse criar-se e destruir-se que, tal como o deus Dioniso que morre e renasce, é próprio do mundo. Essa retomada nietzschiana do dionisíaco seria *ipsis litteris* não tivesse o filósofo imantado a sua caracterização inicial à existência de um Ser verdadeiro, bem como a uma ordenação metafísica. O mais importante aqui é que o dionisíaco surge livre desse esquema, conservando o duplo aspecto tal como era analisado em *O nascimento da tragédia*: por um lado, ele aparecia como sendo a efetivação da natureza, do mundo mesmo que se cria e se destrói, sem ter, no entanto, início nem fim; por outro, é o impulso natural pelo qual o homem organiza essa natureza caótica, plasmando assim uma visão de mundo.

O ensinamento dionisíaco dos gregos revelava que o mundo é vir a ser, em que o súbito, o incerto, o acaso regem as forças naturais. É um mundo de forças imponderáveis em que a criação e a destruição se impõem. Mas esse mundo, mesmo aparecendo de modo feio ao homem, é único, não podendo haver melhor modo de afirmá-lo do que fizeram os gregos: não apenas não negam seu caráter cruel, como entram em harmonia com ele a partir de uma visão que o revela tal como se percebe. Ao afirmar que essa concepção de mundo revela uma dupla volúpia, Nietzsche enfatiza essas duas formas como o dionisíaco estava posto em sua obra inaugural, uma vez que ele se refere à relação entre homem e mundo, numa indissociável vivência em que o que é cruel de um lado deve ser ocasião para a afirmação incondicional do outro. A magnanimidade dos gregos trágicos consistia em partir desse sentimento de horror ante a realidade e criar suas obras de artes; estas, com efeito, “tem o poder de transformar aqueles pensamentos enojados sobre

o horror e os absurdos da existência em representações com as quais é possível viver” (GT/NT § 7).

O dionisíaco, portanto, interessa tanto mais a Nietzsche porque ele revela também essa outra face dos gregos, que antes mesmo de terem atingido uma concepção do belo, haviam se defrontado e agido com mais grandeza diante do terrível e assombroso. Ao enxergar essa face em que tudo é transitório, incerto, súbito, o homem acaba por perceber o caos em detrimento da ordem. Por outro lado, Nietzsche vai afirmar que, ao interpretar dessa forma o mundo da natureza, o homem pode ansiar por uma união com ela:

com a palavra “*dionisíaco*” é expresso: um ímpeto à unidade, um remanejamento radical sobre pessoa, cotidiano, sociedade, realidade, sobre o abismo do perecer: o passionalmente doloroso transporte para estados mais escuros, mais plenos, mais oscilantes; o embevecimento dizer-sim ao caráter global da vida como que, em toda mudança, é igual, de igual potência, de igual ventura; a grande participação panteísta em alegria e sofrimento, que aprova e santifica até mesmo as mais terríveis e problemáticas propriedades da vida (*Fragments póstumos*, 14[14] da primavera de 1888 – tradução de RRTF)<sup>36</sup>.

Mas essa caracterização do dionisíaco enquanto *pathos* filosófico deve o seu reaparecimento na obra nietzschiana em grande medida à retomada da crítica que o filósofo faz àquela instauração da metafísica empreendida por Sócrates. A fim de contemplarmos a abrangência da transposição que se faz desse embate da obra inicial para a final, é preciso recuperar alguns pontos desse percurso que Nietzsche fez, em se tratando dessa nova aproximação com *O nascimento da tragédia*. No limite, ele novamente está se havendo com a história da metafísica e com os dois

---

<sup>36</sup> *Mutatis Mutandis* esse fragmento parece incidir numa passagem de *O nascimento da tragédia*, quando Nietzsche, analisando o efeito que o coro ditirâmico dionisíaco provoca em seus partícipes, afirma: “o coro ditirâmico é um coro de transformados, para quem o passado civil, a posição social estão inteiramente esquecidos; tornaram-se os servidores intemporais de seu deus, vivendo fora do tempo e de todas as esferas sociais” (GT/NT § 8).

momentos capitais desse saber que ele inicialmente já havia assinalado com as filosofias de Sócrates e Kant.

Tal como em *O nascimento da tragédia*, quando propôs uma história da metafísica, cujo nascimento se dá com o socratismo grego e que vive sua agonia com a crítica kantiana, é fundamental agora para Nietzsche pensar sua filosofia dionisíaca nesse horizonte pós-metafísico; acontece, porém, que no início não estava ainda bem definido para ele o modo como o percurso metafísico se dava. Ainda que ressaltasse a importância da obra crítica no que se refere ao término das ilusões otimistas da ciência socrática, Nietzsche não se deu conta de que seu projeto filosófico inicial se submetia à restauração daquilo que Kant começara a demolir. Ao filiar-se a Schopenhauer e à tradição alemã, ele se comprometeu a erigir o edifício metafísico. O renascimento da tragédia que ele julgava estar sendo empreendido por Wagner, mas cujos pressupostos eram fornecidos pela filosofia da vontade, não estava a serviço senão da retomada das ilusões a que se opusera Kant. Como vimos antes, a metafísica acaba por ressurgir aí de modo sub-reptício.

Nietzsche não apenas se dará conta da ilusão a que estivera preso, como também irá denunciar o esforço do próprio Kant para restaurar a metafísica, deixando entrar pela porta dos fundos aquilo que havia expulsado pela porta da frente.

Kant se orgulhava de sua tábua de categorias, ele dizia com essa tábua nas mãos: “Isto é a coisa mais difícil que já pôde ser realizada em prol da metafísica”. – compreenda-se bem esse “pode ser”! Ele estava orgulhoso de haver *descoberto* no homem uma nova faculdade, a faculdade dos juízos sintéticos *a priori*. Mesmo supondo que nisso ele tenha se enganado: a formação e o rápido florescimento da filosofia alemã dependeram desse orgulho e da ardorosa disputa dos mais jovens para descobrir, se possível, algo de que se orgulhar mais ainda – e, em todo caso, “novas faculdades”! (...) Aconteceu a lua-de-mel da filosofia alemã; todos os jovens teólogos dos Seminários de Tübingen se embrenharam no mato –

todos buscavam “faculdades”. E o que não encontraram – naquela época inocente, rica, juvenil do espírito alemão, em que o romantismo, gênio maldoso, tocava e entoava sortilégios, época em que não se costumava distinguir entre “achar” e “inventar”. Acharam sobretudo uma faculdade para o “supra-sensível”: Schelling batizou de intuição intelectual, e assim foi ao encontro dos mais sentidos anseios dos alemães, anseios que eram no fundo bem devotos (JBG/BM § 11 – tradução de PCS).

Conquanto o texto não seja mais um daqueles de autocrítica, podemos acusar Nietzsche de ter estado inteiramente comprometido inicialmente com os anseios dos alemães, tendo sido seu esforço juvenil uma busca que também se coadunava com a dos jovens seminaristas, embora seguindo o caminho aberto por Schopenhauer. Mesmo que não tenha “encontrado” uma faculdade para o supra-sensível, o jovem Nietzsche não se escusara de “inventar” ele também o princípio que, em última instância, ocupava esse lugar, como era o caso do Uno-primordial. Vimos o esforço que ele fez para desvincular-se de todas as suas posições metafísicas iniciais. Assim, ao retomar a postura kantiana diante da tradição metafísica e juntá-la com a filosofia de Sócrates, é outra a postura dele em relação ao abalo que a filosofia crítica começa a promover.

Estando o dionisiaco contraposto ao socratismo e este começando a ruir pela influência de Kant, a retomada dessa contraposição deve estar a serviço do combate total à metafísica, não sendo, portanto, mais uma tentativa de salvaguardá-la. Para Nietzsche, a importância da filosofia crítica estava no modo mesmo como ela questionava a interpretação do mundo vinda à luz pela primeira vez na filosofia de Sócrates. Ocorre, porém, que ela acabou por abrir uma porta para a restauração daquilo que questionava, dando azo a que fosse possível uma nova tentativa de fundamentação da metafísica. Todavia, aquela crença socrática num saber que pudesse livrar-se do mundo sensível, atingindo em contrapartida o mundo verdadeiro, vivia seu crepúsculo, a despeito de todas as tentativas contrárias. A

inexorável descrença na dualidade de mundos é que fazia ressurgir para Nietzsche a possibilidade de pensar o dionisíaco como uma nova visão de mundo que solapasse de vez as ilusões socráticas. Se o filósofo ateniense foi capaz de fazer sucumbir a visão trágica dos gregos, mudando com isso o curso do Ocidente, o término de sua concepção poderia ser ocasião e condição de possibilidade para a suprema afirmação do mundo tal como ele é, sem os subterfúgios que postulavam um outro mundo, um mundo além. É nesse mesmo horizonte que Nietzsche transitava em *O nascimento da tragédia*, pois aí ele via a necessidade de restaurar a cultura trágica devido ao crepúsculo da filosofia socrática. É, pois, na tentativa que a derradeira filosofia nietzschiana faz de ultrapassamento da metafísica que se reinscreve o dionisíaco como arma de combate.

### **III.3 – Dioniso contra o Crucificado.**

Ao elogiar em *Ecce Homo* seu primeiro livro, dizendo que ele representa um começo notável, Nietzsche tem em vista que a contraposição dada na obra entre o dionisíaco e o socrático já aparece, em sua filosofia tardia, destituído dos fundamentos metafísicos. Todavia, isso ainda não é suficiente para eximir o filósofo das dificuldades e nuances que envolvem o deslocamento e a retomada dos seus argumentos pretéritos. Lá no princípio, a dissonância entre a influência de Dioniso na cultura grega e a proscricção dele efetuada pelo legado de Sócrates se dava de modo direto, isto é, teria sido o contato mesmo do filósofo com a penetração do dionisíaco ao seu redor que expulsara este último do modo de vida dos cidadãos, abrindo o caminho para uma outra visão do mundo. Essa interpretação que sai vitoriosa só atinge, todavia, o homem europeu do século XIX,

porque Nietzsche, mesmo tendo partido de uma investigação sobre o problema da tragédia na Grécia antiga, faz com que ela se desvencilhe de seu aspecto particular e ganhe a história das idéias, inserindo-a naquela filosofia da história a que aludimos antes. Ou seja, a investigação não só esclarece como teria nascido a tragédia, mas também revela como o curso posterior do pensamento teria sido decidido no momento em que as forças contrárias a fizeram perecer.

Nesse contexto, o filósofo tem de demonstrar como a filosofia socrática se inscreve no curso do pensamento e chega até à sua época, sendo premente ainda o combate a ela. Mas tanto o socratismo quanto o dionisíaco, vistos por essa retomada do filosofar tardio nietzschiano, estão transmutados nessa nova perspectiva com que o filósofo interpreta a história do pensamento ocidental, desde as suas raízes gregas até o advento da morte de Deus na modernidade. É essa metamorfose que deve ser compreendida. Na análise de *Ecce Homo*, lemos:

as duas inovações decisivas do livro são, primeiramente, o entendimento do fenômeno dionisíaco entre os gregos – ele dá a primeira psicologia deste, vê nele a única raiz de toda a arte grega. A outra é o entendimento do socratismo: Sócrates como instrumento da dissolução grega, reconhecido pela primeira vez como típico *decadent*. “Racionalidade” contra instinto. A “racionalidade” a todo preço como potência perigosa, como potência que solapa a vida! – Profundo silêncio hostil sobre o cristianismo no livro inteiro (EH/EH, O nascimento da tragédia, § 1 – tradução de RRTF).

Considerando justamente as mudanças por que passa a heteronomia entre o fenômeno dionisíaco e socrático na obra de Nietzsche, como então entender o modo pelo qual o filósofo encerra sua obra, isto é, a contraposição entre Dioniso e o Crucificado? Tendo guardado um silêncio hostil sobre o cristianismo em *O nascimento da tragédia*, como compreender a questão? Essa é justamente a forma enigmática com que nos questiona Nietzsche em sua “autobiografia”.

O esclarecimento dessas questões depende da genealogia que Nietzsche faz da moral cristã, tomando-a sobretudo em seu aspecto filosófico. É no “prólogo” de *Para além de bem e mal* que o filósofo desde logo associa a religião do nazareno com a filosofia de Platão. Em seu entender, o mais longo erro que ainda vagava pela terra era a invenção do puro espírito platônico; a luta contra este era também a batalha mais duradoura que a história testemunhava; todavia, essa invenção do filósofo grego de que tenta livrar-se o homem há séculos tinha um outro defensor: “a pressão cristã-elesiástica”. Temos aí a primeira pista, que nos revela a aproximação que Nietzsche faz entre o cristianismo e o platonismo; aquele, aliás, não passa de platonismo para o povo. A outra questão de identificação genealógica é aquela a que sempre recorre o filósofo alemão, a saber: a relação entre Sócrates e Platão. Disseminada em vários lugares de sua obra, no parágrafo 190 de *Para além de bem e mal* podemos encontrar uma análise da relação entre os dois filósofos gregos.

Segundo Nietzsche, Platão teria sido o mais belo rebento da humanidade, todavia corrompido por seu mestre Sócrates. Aquilo que serve de fundamento para a moral de rebanho do cristianismo e que já se encontra na filosofia platônica não é outra coisa senão a moral socrática. O que o autor dos *Diálogos* fez foi tomar os ensinamentos de seu mestre e tê-los dado sua roupagem filosófica própria.

Existe algo na moral de Platão que não pertence realmente a Platão, mas que se acha apenas em sua filosofia; quase se poderia dizer, apesar de Platão: trata-se do socratismo, para o qual ele realmente era nobre demais. (...) Platão fez todo o possível para introduzir algo nobre e refinado ao interpretar a palavra do mestre, introduzindo sobretudo a si mesmo – ele, o mais temerário dos intérpretes, que tomou Sócrates inteiro como um tema ou canção popular das ruas, para variá-lo ao infinito e ao impossível (JGB/BM § 190 – tradução de PCS).

De acordo com a interpretação nietzschiana, Platão estaria posto entre Sócrates e o cristianismo; em primeiro lugar, ele teria tomado as palavras do mestre, dotadas da verve de um homem do povo, e dado a elas um substrato filosófico. Já o cristianismo teria feito novamente a conversão, tratando de dar uma vestimenta popular à filosofia platônica. Seja como for, é assim que Nietzsche entende o curso que o pensamento de Sócrates tomou: a chama acesa por ele é passada para seu discípulo Platão, e este a transmite ao cristianismo.

Dessa forma, aquela perambulação crítica de Sócrates pelas ruas de Atenas que Nietzsche descreve em *O nascimento da tragédia* teria provocado um duplo efeito: o primeiro, mais imediato, que teria sido o de dar fim à tragédia grega, devido à influência exercida sobre Eurípides; o segundo, duradouro (o mais perigoso e persistentes dos erros), teria sido a imposição de uma moral que se sustentou por meio de pressupostos filosóficos, levada adiante por Platão e depois pelo cristianismo. Como, por meio desse último, a moral socrática ainda fazia sua pressão, Nietzsche julga que a retomada do dionisíaco deve contrapor-se a ainda influente moral cristã. Daí Dioniso contra o Crucificado.

Todavia, ainda assim a contraposição obedece aos meandros da filosofia tardia de Nietzsche e do lugar que as teses inaugurais do filósofo ocupam nela. Acerca dessa relação entre Dioniso e o Crucificado, tomemos as seguintes palavras do filósofo sobre seu primeiro livro, segundo as quais ele “é a primeira lição sobre como os gregos levaram a cabo o pessimismo” (EH/EH, *O nascimento da tragédia*, § 1). Já vimos antes os motivos pelos quais o subtítulo da obra havia sido alterado, deixando de fazer alusão ao espírito da música para dar lugar à questão acerca do “helenismo e pessimismo”; interpretando-a agora não mais sobre o prisma direto da

autocrítica com respeito ao uso da filosofia de Schopenhauer e da música Wagner, Nietzsche analisa o pessimismo em *O nascimento da tragédia* do seguinte modo:

a concepção da obra, como que se depara no fundo desse livro, é singularmente sombria e desagradável: entre os tipos de pessimismo conhecidos até agora, nenhum parece ter alcançado esse grau de malignidade. Falta aqui uma oposição entre o mundo verdadeiro e um mundo aparente: há somente um mundo, e este é falso, cruel, contraditório, enganoso, sem sentido...Um tal mundo é o mundo verdadeiro. *Precisamos da mentira* para triunfar sobre essa realidade, essa “verdade”, isto é, para viver... Se a mentira é necessária para viver, até isso faz parte desse caráter terrível e problemático da existência.

A metafísica, a moral, a religião – são tomadas em consideração nesse livro apenas como diferentes formas da mentira. “A vida deve infundir confiança”. O problema, assim colocado, é descomunal. Para resolvê-lo, o homem tem de ser mentiroso já por natureza, precisa, mais do que qualquer outra coisa, ser artista (*Fragments postumos* XIII 11 [415] de novembro de 1887/março de 1888 – tradução de RRTF).

Em nosso entender, estamos aí diante do mesmo horizonte da terceira dissertação da *Genealogia da moral*, quando Nietzsche afirma ter o homem um horror ao vazio, ao nada, sendo essa a causa do ingente sucesso do ideal ascético sobre a vontade humana. Em ambos os casos, é o medo da realidade, daquela verdade a que está exposta o homem diante do mundo que se lhe aparece aterrador. No livro, temos uma análise de como o ascetismo oferece ao homem um consolo; já no fragmento acima, afirmando sinteticamente que a religião, a moral e a metafísica sejam formas de interpretar o mundo, dando a ele um sentido, é objetivo do filósofo ressaltar a maneira pela qual a arte descrita em seu primeiro livro também dê conta do mesmo problema, embora siga o caminho contrário.

Nietzsche opera, portanto, um nivelamento entre as análises da *Genealogia da moral* e de *O nascimento da tragédia*, tratando com equidade os motivos que impelem Sócrates, o padre ascético ou o artista trágico a pensarem a sua concepção de mundo. Basta, aliás, recordamo-nos da caracterização que ele fizera sobre

Schopenhauer e Wagner, ou seja, do modo mesmo como os dois tentaram triunfar sobre a realidade, criando ambas obras comprometidas com o ideal ascético. Agora, importa buscar a procedência das interpretações que fundam tanto a moral cristã, quanto sua antípoda, que é a arte enquanto forma de criação que, espelhando também uma concepção aterradora do mundo, não o negue.

Se enfatizamos aqui a igualdade com que o socratismo e o ascetismo conferem à realidade um sentido, é porque em ambos o cristianismo busca seus pilares de sustentação: a metafísica e a moral. Assim, enquanto a primeira retrocede até os pressupostos da filosofia de Sócrates, a segunda encontra sua fundamentação no ascetismo. É por essa via que o filósofo alemão dirime o problema de ter guardado “profundo silêncio” sobre o cristianismo em seu livro inaugural e contraponha ao tipo Crucificado a figura de Dioniso. Mas, para tanto, temos nesse procedimento nietzschiano uma dupla implicação: primeiramente, pôr em igualdade a maneira como a arte, a religião, a moral, a metafísica e a ciência lidam com o mundo, argumentando que todas elas irrompem do impulso criativo do homem em imperar e transfigurar a realidade; a seguir, precisa identificar no cristianismo a foz para onde se teriam dirigido as águas turvas desses rios. Nesse sentido, a religião do Cristo seria ela mesma a guardiã suprema dessas interpretações impostas à realidade, tendo sido capaz, inclusive, de perpetrar ao longo da história tais perspectivas atávicas. Mas não só isso. Ela se teria convertido não só no arauto delas como também teria combatido com todas as armas as perspectivas contrárias.

Quando afirma no parágrafo 295 de *Para além de bem e mal* que foi o último a oferecer um sacrifício ao deus grego do vinho e que essa divindade era um filósofo, mas que ao homem moderno não era dado acreditar mais em Deus ou em deuses, Nietzsche demarca o lugar da luta que deverá travar Dioniso contra o

Crucificado. Se ele fez da sua análise sobre a tragédia uma das buscas pela procedência das concepções de mundo possíveis (aquela transposição do dionisíaco em *pathos* filosófico), é para ao fim e ao cabo demovê-la daí e torná-la condição de possibilidade para enfrentar “uma longa história de um erro”. Noutras palavras, após traçar a história do cristianismo – e da moral e da metafísica a ele arrolados –, demonstrando o seu ocaso na modernidade devido aos pressupostos próprios de seus fundamentos, seria possível reavivar a filosofia do trágico pensada no primeiro livro, a qual teria tido seu término com os golpes desferidos por Sócrates.

Postulando a descrença em Deus ou nos deuses, Nietzsche faz dialogar novamente *O nascimento da tragédia* com suas inquietações tardias, e isso não apenas porque acalenta o desejo de trazer Dioniso de volta à sua obra, mas pelo fato de suas análises oferecerem outros substratos para esse entrelaçamento. Todavia, ainda maior do que o percurso um tanto oblíquo que desvenda a filiação do cristianismo com o socratismo, estamos agora diante de argumentos ainda mais sutis e metafóricos, tais como a própria idéia de que os deuses filosofam já revela. Como não raro ocorre com as análises do livro sobre a tragédia grega, aqui os argumentos do filósofo alemão estão muito mais sugeridos do que demonstrados.

Ora, condenando Eurípides por ter feito medrar o socratismo na tragédia grega, levando essa arte ao leito de morte, Nietzsche afirma que isso fez surgir

um vazio enorme, que por toda parte foi sentido profundamente: do mesmo modo como no tempo de Tibério os navegantes gregos ouviram em uma ilha solitária o grito assustador “o grande Pã está morto”: assim ressoava agora através do mundo grego, como um doloroso gemido: “a tragédia está morta” (GT/NT § 11).

O filósofo parece aproveitar essa mesma argumentação posteriormente, invertendo-a do mesmo modo que pretende inverter o socratismo; sob o signo da

morte do deus Pã está também a morte da tragédia grega. Aquela serve de metáfora para esta. Em última instância, Sócrates teria feito sucumbir com a arte trágica também o Olimpo. Se Nietzsche se vale aqui da morte do deus da flauta e não de Dioniso para simbolizar o evento, é porque ele se aproveita aí de uma máxima legada pela antigüidade<sup>37</sup>, procedimento comum em seu primeiro livro. Por outro lado, é sob a égide da sentença de que deus está morto que se anuncia o ocaso do socratismo. Assim, se com a morte de Pã Nietzsche simboliza a morte da tragédia pelo efeito provocado por Sócrates, com a morte de Deus ele revela o ocaso do cristianismo e junto dele o socratismo.

Encontramos uma variação dessa idéia numa seqüência de quatro parágrafos de *A gaia ciência*. No 340, “O Sócrates moribundo”, Nietzsche analisa a célebre passagem do *Fédon* de Platão em que o mestre deste profere a sentença de que devia um galo a Asclépio. Em seu entender, a atitude com que se despede da vida o filósofo ateniense dava mostras de seu pessimismo; como Asclépio era a divindade a quem os gregos ofereciam um galo por terem sido curados de alguma doença, Sócrates mostrava-se, portanto, satisfeito de estar se livrando de uma enfermidade: a vida. Isso deixa claro de alguma forma por que Nietzsche tinha o filósofo grego como um decadente, um ser enfermo; justamente ele, um combatente de guerra, um robusto soldado; a sua enfermidade consistia, contudo, na atitude com que ele julgava a vida, como algo indigna de ser vivida. Daí sua condenação

---

<sup>37</sup> Essa alusão à morte do deus Pã Nietzsche retira de Plutarco, de um de seus *Diálogos píticos* chamado *Sobre o desaparecimento dos oráculos (DEFECTV ORACVLORVM)*. Nele, o historiador grego depara-se com uma questão que em seu tempo ainda inquietava o mundo helênico, a saber: a crença nos deuses. Cumpre destacar que a utilização nietzschiana da sentença antiga tem nitidamente um significado profundo. Nietzsche destaca com isso a importância acerca da crença nos deuses, que persistia ainda na era cristã, e o valor que ela poderia ter para a vida. Como informa o tradutor francês de Plutarco, este “se esforça em mostrar que a decadência e a rarefação dos oráculos não devem conduzir à dúvida sobre a potência dos deuses, nem de sua bondade em relação aos homens”. (FLACELIÈRE, Robert. “Notice”. In. PLUTARQUE. *Dialogues Pytiques*. Paris: Les Belles Lettres, 1974, p. 85. Sobre a morte de Pã, Cf. PLUTARQUE. *Dialogues Pytiques*. Tomo IV. Trad. de Rober Flacelière. Paris: Les Belles Lettres, 1974 §17).

ao *modus vivendi* dos cidadãos; eis os motivos que o levariam a combater a tragédia e os sofistas. Sócrates, também ele um pessimista. Mas aí ainda não constitui de fato uma acusação contra ele. Afinal, não temos insistido aqui que, no limite, Nietzsche julga ser o pessimismo que motiva o impulso à criação? Não é por enxergar o mundo pelo que nele é terrível e aterrador que se cria a moral, a arte etc? Portanto, é a forma como Sócrates julga a vida que está sendo contestada.

Já no parágrafo 341, “o mais pesado dos pesos”, no qual Nietzsche traz à tona pela primeira vez a idéia do eterno retorno, há quase que um prosseguimento do texto anterior; tendo argumentado que das últimas palavras de Sócrates irrompiam uma condenação da vida, sendo a morte uma libertação dela, não soa estratégico que o parágrafo imediatamente posterior comece com a hipótese de que a vida, tal como se viveu, será vivida igualmente infinitas vezes? E que justamente um demônio viesse comunicar-lhe essa dádiva ou maldição? Seria Sócrates o interlocutor direto aí nessa passagem?<sup>38</sup> Seja como for, estamos diante de um crescendo de argumentos: em primeiro lugar, está o libelo socrático contra a vida; em seguida, a pergunta pela atitude diante da possibilidade de viver a vida tal como ela foi infinitas vezes. A questão, portanto, que Nietzsche coloca é se, diante dessa hipótese, a vida seria outra vez amaldiçoada, ou se, ao contrário, seria afirmada plenamente, sendo o demônio agradecido por revelar tamanha dádiva.

Com esse segundo passo, Nietzsche pretende aí senão ultrapassar a filosofia de Sócrates pelo menos se pôr numa perspectiva contrária, chancelando a vida ao invés de amaldiçoá-la; já o próximo parágrafo, “*incipit tragoedia* (a tragédia

---

<sup>38</sup> Scarlett Marton, analisando as inúmeras interpretações propostas para a hipótese do eterno retorno aí nesse parágrafo, nos lembra que “houve, também, quem a aproximasse do ‘conheça-te a ti mesmo’; o demônio que, impertinente, se põe a falar do eterno retorno lembraria o *daimon* socrático”. MARTON, Scarlett. “O eterno retorno do mesmo: tese cosmológica ou imperativo ético?”. IN. *Extravagâncias: ensaios sobre a filosofia de Nietzsche*. São Paulo: Editora Unijuí, 2000, p. 70.

começa)”, a julgar pelo título, parece recuperar então a pugna entre Sócrates e a tragédia. Se começa a despontar um horizonte, em que aquela condenação à vida perpetrada pelo filósofo grego não mais estivesse diante dos olhos, a consequência disso é um novo começo para a tragédia. Todavia, o pequeno texto é, quiçá, daqueles de mais difícil decifração. É neste parágrafo de número 342 de *A gaia ciência* que pela primeira vez o nome da personagem nietzschiana inspirada no profeta persa aparece em sua obra; mesmo antes de o filósofo publicar *Assim falava Zaratustra*. Mas qual a relação disso com a tragédia? Há, aliás, alguma ligação dessa personagem com o trágico no sentido do estudo levado a cabo no primeiro livro? Algumas poucas pistas parecem sugerir que sim.

Descrevendo a partida de Zaratustra, que aos trinta anos sai de sua terra para habitar a montanha – quase que literalmente essa passagem será retomada no prólogo do “livro para todos e para ninguém” –, Nietzsche usa no trecho alguns símbolos que sabidamente fazem parte do culto arcaico a Dioniso, como a serpente e o mel, que antes da uva era usado na fermentação de inebriantes. O mais importante, porém, é que a relação entre Zaratustra e a tragédia parece indicar um nova compreensão que Nietzsche tem de sua tarefa filosófica; é como se ele voltasse ao ponto de onde partira em *O nascimento da tragédia*, quando o filósofo sentia a necessidade de um novo começo para a época trágica. Nesse sentido, com *Zaratustra* ele retomaria de certo modo esse aspecto de seu filosofar.

Mas será preciso o parágrafo 343 para esclarecer não apenas o texto em questão como também coroar a seqüência inteira. Esse aforismo é o primeiro do quinto livro de *A gaia ciência*, tendo sido toda essa parte acrescentada à obra em 1886, quando da sua segunda edição. Passaram-se quatro anos, tendo, nesse tempo, vindo a lume *Assim falava Zaratustra*; do mesmo modo como esta obra estava

pronunciada no último parágrafo do quarto livro de *A gaia ciência*, o primeiro texto do quinto livro desta é uma glosa do que o profeta anunciara antes: a morte de Deus. É o que nos explica o texto denominado “o que há com nossa serenidade (*Heiterkeit*)”. É esse acontecimento já anunciado por Zaratustra, e que Nietzsche considera estar apenas deixando os seus primeiros sinais em sua época, que faz com que a tragédia comece.

Esses dois momentos dialógicos entre *Ecce Homo* e *O nascimento da tragédia*, nos quais ele primeiro faz um encômio ao seu primeiro livro por ter fincado nele a oposição entre o socrático e o dionisíaco, para a seguir encerrar a obra com a contraposição entre Dioniso e o Crucificado, parece estar posto em perspectiva já com essa série de quatro textos de *A gaia ciência*. À morte da tragédia ele associou o ditado antigo da morte do deus Pã, a qual teria se tornado concreta devido à filosofia de Sócrates; investigando a sempre presente questão da relação entre esse filósofo e o seu discípulo Platão, vai afirmar que este último teria sido corrompido pelo mestre, mas que, por sua vez, teria imiscuído em sua filosofia os ensinamentos dele. Estes se tornariam o maior de todos os erros, uma vez que se estratificou por meio da moral cristã-elesiástica. Quando esta sofrer os ataques decisivos da crítica kantiana, Nietzsche voltará, portanto, à associação da morte de Pã com o final da cultura trágica, nomeando, por analogia, esse acontecimento como a morte de Deus, cujo anúncio é feito por Zaratustra. Valendo-se ainda dessa idéia, Nietzsche, por fim, relaciona o início das aventuras de sua personagem com o começo da tragédia. É, pois, o advento da morte de Deus que permite o prélio entre Dioniso e o Crucificado.

Mas em que, afinal, consiste essa luta? Segundo Nietzsche, o mesmo vazio que a morte da tragédia deixou será novamente sentido pelos homens à medida que

neles a morte de Deus se fizer viva. Há nisso uma dupla implicação. Em primeiro lugar, que o declínio da moral cristã é um acontecimento inexorável, o que nesse caso tornaria irrelevante um combate com um adversário já agonizante. Mas justamente daí decorre o segundo ponto, uma vez que a retomada do dionisíaco vem combater esse vazio deixado pelo ressequir da fonte de onde se retirava todo o sentido da vida: o cristianismo. Cumpre lembrar que o parágrafo de *A gaia ciência* que revelava esse fato anunciava “o sentido de nossa serenidade”. Talvez não seja demasiado exagero afirmar que o pensamento de Nietzsche se volta outra vez para o seu livro inaugural. Nele, com efeito, a serenidade é um termo a que sempre se refere o filósofo, quando se põe a louvar o que os gregos fizeram; a tragédia que deve nascer agora com a morte de Deus só pode vir a lume desde que se volte a conquistar a serenidade outra vez, ou seja, não agir de modo arrebatado ante o descortinar da nulidade que pode ser o homem em face do mundo. Num comentário aos dois tipos, Nietzsche vai afirmar:

Dioniso contra o “Crucificado”: aí tendes a oposição. *Não* é uma diferença quanto ao martírio –, é só que ele tem um outro sentido. A vida mesma, sua eterna fecundidade e retorno, condiciona o tormento, a destruição, a vontade de aniquilamento. No outro caso, o sofrer, “o crucificado como inocente”, vale como objeção contra esta vida, como fórmula de sua condenação. – Adivinha-se: o problema é do sentido do sofrer: se é um cristão, se é um sentido pagão. No primeiro caso, deve ser o caminho para um ser que seja santo; no segundo, *o ser vale como santo o bastante* para justificar ainda uma monstruosidade de sofrimento. O homem trágico afirma ainda o mais acerbo sofrer: ele é forte, pleno, divinizante o bastante para isso; o cristão nega ainda a sorte mais feliz sobre a terra: ele é fraco, pobre, deserdado o bastante, para em cada forma ainda sofrer com a vida. O deus na cruz é uma maldição sobre a vida, um dedo apontado para redimir-se dela –; o Dioniso cortado em pedaços é uma *promessa* de vida: eternamente renascerá e voltará da destruição (*Fragmentos póstumos* 14 [89] da primavera de 1888 – tradução de RRTF).

Ao relacionar novamente o sofrimento como pano de fundo à questão da filosofia dionisíaca e cristã, Nietzsche retorna, pois, ao contexto do pessimismo; em verdade, na esteira do cristianismo, apenas o que o filósofo denomina de “pessimismo da fraqueza” serve como moeda de troca. A diferença da interpretação cristã com a morte de Deus reside no fato de que o desconforto diante do mundo potencializa-se, aumentando ainda mais o caráter negativo dela. Com a crença no “outro mundo”, embora o homem ainda negue “este mundo”, acredita-se numa recompensa no além, noutra vida; com o descrédito dessa possibilidade, só resta mesmo o desconforto diante da realidade cruel, aniquiladora e aterradora.

Quando afirma que os deuses filosofam, Nietzsche tem em mente as duas interpretações de mundo vindas à luz na visão cristã ou na sua própria, que não à toa ele denomina de dionisíaca. Ambas têm em comum o modo mesmo como o mundo se lhe “aparece”; tanto sob a égide de Dioniso quanto do Crucificado, o homem tem de se haver com o sofrimento. É dele que se busca ou a redenção ou a transfiguração. A morte e ressurreição do Cristo abrem a porta para a promessa de redenção noutra vida, desprezando-se este integralmente; já a morte e renascimento do deus pagão é uma esperança de vida do lado de cá, no único mundo possível.

Uma vez estabelecido esse vínculo antagônico entre os dois tipos, é possível esclarecer o alcance da autocrítica nietzschiana; embora o filósofo afirme em *Ecce Homo* que *O nascimento da tragédia* guardou um profundo silêncio sobre o cristianismo, no Ensaio de 1886 ele alerta para o fato de que já na obra estava posta uma oposição à interpretação moral-cristã; o fato mesmo de o artista trágico demonstrar, por meio de sua arte, que diante da seriedade da existência a vida nunca pode ser condenada, corroboraria essa leitura. Porque a perspectiva do artista

não condena a vida em seus aspectos árduos, ela já desponta como opositora da moralidade, em cujos pressupostos residem sobretudo a maldição lançada contra o mundo. Para Nietzsche, o silêncio que é reservado à moral cristã em *O nascimento da tragédia* não implica, porém, um distanciamento em relação a ela; ainda que não contenha na obra nenhuma investigação, tal como aquelas que iriam tornar-se características de seus escritos tardios, o filósofo julga ser as suas teses sobre a arte grega um libelo contra a doutrina cristã, uma vez que revela uma compreensão do mundo que lhe é oposta e que é por ela condenada.

No Ensaio de autocrítica, Nietzsche não lamenta apenas a influência que sofreu de Kant e Schopenhauer, as quais teriam comprometido o seu estudo da tragédia; ele pesa também por ter pretendido dizer aquilo que à época era-lhe impossível, pois a idade tornava a tarefa impossível (Cf. GT/NT, Ensaio de autocrítica, § 2). Se assim for, as interpretações tardias do filósofo parecem ordenar e esclarecer de algum modo o que no livro soou a si mesmo “pesado”, “confuso nas imagens”, “sem vontade de limpeza lógica”. O melhor exemplo desse esclarecimento que Nietzsche agora pretende fazer diz respeito ao modo como ele mesmo enxerga o combate ao cristianismo nessa sua releitura de *O nascimento da tragédia*.

O ponto fulcral da questão encontra-se no terceiro parágrafo do livro, aquele em que Nietzsche conclui que os gregos inverteram o vaticínio de Sileno. Ao invés de sentirem como a pior de todas as dores terem de nascer, assim como lhes falara o sábio dos bosques, eles consideram ter de deixar a vida o maior dos infortúnios. Para o filósofo alemão, essa inversão, porque amparada na religião olímpica, significa a única “teodicéia satisfatória”. Qual o inteiro significado dessa passagem, tão ilustrativa das teses nietzschianas sobre a tragédia grega? Antes do

escrutínio do trecho, vejamos o que diz o filósofo, quando prossegue sua análise acerca do pendor antimoral que seu livro revela.

Talvez onde se possa medir melhor a profundidade dessa tendência *antimoral* é no precavido e hostil silêncio com que no livro inteiro se trata o cristianismo –, o cristianismo enquanto o mais aberrante variação sobre o tema moral que a humanidade chegou a escutar até este momento. Em verdade, não existe antítese maior à interpretação e justificação puramente estética do mundo, tal como nesse livro se ensina, do que a doutrina cristã... (GT/NT, Ensaio de autocrítica, § 5).

Em seu *Ensaio de teodicéia*, Leibniz se defronta com a questão física, moral e metafísica da presença do mal no mundo; a sua investigação visa à questão de saber por que Deus permite que no mundo criado por Ele haja a maldade. Estamos, portanto, diante de um dos temas fundamentais da teologia cristã. O próprio termo Teodicéia foi criado pelo autor da *Monadologia*; não pretendemos, porém, determos mais demoradamente no assunto – pois escapa inteiramente ao nosso estudo –, mas apenas chamar a atenção para a implicação da terminologia de que se vale Nietzsche; julgamos que o uso do termo não seja mero “descuido”. Como a teodicéia significa a justificação do mal no mundo, uma exposição de como Deus teria permitido (essa é, em suma, a pergunta cristã) que ele existisse em sua criação, certamente é essa a questão que motiva Nietzsche<sup>39</sup>. Naquela análise acerca dos tipos Dioniso e o Crucificado, o filósofo ponderou como nos dois casos o sofrimento é justificado; o sofrer, em última instância, é o que impele o homem a uma ordenação do mundo em que a idéia do mal seja necessária; com isso ele

---

<sup>39</sup> Acerca do problema da moral e do mal, Nietzsche faz a seguinte afirmação na *Genealogia da moral*: “já quando era um garoto de treze anos me perseguia o problema da origem do bem e do mal: a ele dediquei, numa idade em que se tem ‘o coração dividido entre brinquedos e Deus’, minha primeira brincadeira literária, meu primeiro exercício filosófico – quanto à solução que encontrei então, bem, rendi homenagem a Deus, como é justo, fazendo-o Pai do mal. (...) Por fortuna logo aprendi a separar o preconceito teológico do moral, e não mais busquei a origem do mal *por trás* do mundo” (GM/GM, Prólogo § 3).

projeta no mundo algo que seja responsável pelo seu sofrimento. São os pressupostos dessa concepção inteiramente cristã que está se infiltrando em *O nascimento da tragédia*. Seriam os mesmos motivos pelos quais o cristão concebeu o mal que espreitariam o grego; também este tem de se haver com eventos que lhe sujeitam ao caráter sombrio da vida. Notar-se-á, todavia, que a teodicéia pagã é, para Nietzsche, “a única satisfatória” (Cf. GT/NT § 3), na medida em que ela não interpreta o mundo a partir de uma concepção que acaba por solapar a condições de existência que são próprias da vida.

Embora tenha usado um termo por excelência da filosofia cristã, o sentido nietzschiano é claro, pois aí o que temos é um outro confronto com o aspecto terrível da existência. Não podemos dizer sequer que haja uma justificativa do mal. É o inverso aquilo a que Nietzsche visa. É possível entender a passagem de outro modo, e ao invés de ela contradizer sua análise de que sua obra inaugural é uma antítese da doutrina cristã, ela corrobora tal afirmativa. Num fragmento de 1887 o filósofo voltaria a essa questão, num texto dedicado ao pessimismo. Em seu entender, foi por temer o incerto, o súbito, o acaso, portanto aquilo que lhe infunde medo, que o homem acabou por interpretar o mundo pondo nele a presença do mal. Referindo-se à teologia e à cunhagem do termo teodicéia para conceituar esse fenômeno, Nietzsche afirma que o mal acaba por transformar-se numa substância nessa doutrina. Todavia, numa referência implícita ao advento da morte de Deus, afirma que:

com o crescimento da civilização torna-se prescindível ao homem aquela forma *primitiva* de submissão ao mal (denominada religião ou moral), aquela “justificação do mal”. Agora ele faz guerra ao “mal” – ele o abole. É até possível um estado de segurança, de crença em lei e calculabilidade, que chega à consciência como *fastio* –, em que o *gosto pelo acaso, pelo incerto e pelo súbito sobressai como excitante*. (...) O homem é agora forte o bastante

para poder envergonhar-se de uma *crença em Deus*: agora, pode, de novo, fazer o papel de *Advocatus Diaboli*. (...) Também esse pessimismo da força termina com uma *Teodicéia*, isto é, com um absoluto dizer-sim ao mundo – mas pelas mesmas razões em função das quais outrora lhe foi dito não –: e dessa forma leva à concepção deste mundo como *o mais alto ideal possível*, efetivamente *alcançado* (*Fragmentos póstumos* 10[21] do outono de 1887 – tradução de RRTF).

Segundo Nietzsche, toda a justificação que envolve a teodicéia não significa nada além do que o medo do incerto que é tão característico do homem, e o qual medra do horror que ele sente diante do vir a ser. Esse mesmo horror, como amiúde repete o filósofo, também faz parte da visão do artista trágico grego; acontece que este não o interpreta como o mal. Daí a visão de mundo expressa pela arte grega, que por sua vez remetia aos seus *deuses* pagãos, ser a única *teodicéia* satisfatória. Em vez de um descuido, temos na passagem uma tentativa nietzschiana de rebate à doutrina cristã dentro de seu próprio tribunal. Em nosso entender, esse seria o ponto nevrálgico do confronto entre Dioniso e o Crucificado, uma vez que seria o único momento de convergência que há entre eles no livro sobre a tragédia grega. Aí não haveria, portanto, um silêncio profundo e hostil ao cristianismo, mas a referência está implícita e dissimulada.

A teodicéia cristã interpreta a dor como o mal, justificando este último perante a existência de Deus; a teodicéia pagã possibilita ao homem transfigurar a dor porque seus deuses assim o fazem. Desde logo ela se exime de interpretar o mundo moralizando-o. Ao entrelaçar suas teses iniciais com as finais, o combate entre os tipos Dioniso e o Crucificado seguem, portanto, esses dois caminhos que se cruzam: por um lado, está a morte de Deus em analogia com a morte de Pã; por outro lado, as duas concepções de mundo espelhadas pelas respectivas “teodicéias”. Dioniso contra o Crucificado seria a expressão última e máxima desse olhar que Nietzsche dirige para as primícias de seu pensamento. Nela, estariam condensadas

aquelas duas concepções de mundo expressas no livro, que ele julga como as duas inovações, ou seja, o dionisíaco e o socrático; também expressaria a meta final de sua filosofia, que seria o ultrapassamento da moralidade iniciada com Sócrates e já agonizante com a morte de Deus. Dioniso, portanto, renasce na obra de Nietzsche como arma de combate ao principal alvo que pretende atingir sua última filosofia: o Crucificado. Nessa contraposição, está não só o encerramento da filosofia de Nietzsche, mas o ponto principal de coesão entre as primeiras e últimas obras. Ela nos permite tomar as últimas palavras do filósofo acerca dessa sua retomada de *O nascimento da tragédia* à guisa de conclusão.

E com isso eu volto para o mesmo lugar de onde parti – *O nascimento da tragédia* foi a minha primeira transvaloração de todos os valores: com isto volto a situar-me outra vez no terreno de onde brota o meu querer, meu *poder* [*mein Können*] – eu, o último discípulo do filósofo Dioniso. (GD/CI, “O que devo aos antigos”, § 5).

## Conclusão

À semelhança de Kant, também Nietzsche foi despertado de seu sono dogmático. Assim como o filósofo de Königsberg, sua obra é marcada pelo rompimento em relação a seus mestres do início; mas, tal como Platão, sua filosofia permanece inexoravelmente unida por um fio que atravessa todo o seu percurso intelectual, que, em poucas palavras, poderíamos denominar de uma concepção dionisíaca do mundo. É ela que orienta o jovem professor de filologia da Universidade da Basileia, quando escreve seu primeiro livro e nele quer demonstrar que a tragédia grega tem sua raiz primeira e principal nos cultos dionisíacos, sendo que estes significaram para seus partícipes um instante de afirmação de um mundo que se lhes aparecia de modo terrível, árduo, severo, numa palavra: sério.

Expandindo essa concepção a fim de subsumi-la naquela fase de seu pensamento que é independente e livre das influências de outrora, Nietzsche vincula a afirmação dionisíaca da vida – mesmo diante dos problemas mais terríveis – com o *amor fati* (Cf. *Fragmentos póstumos* 16 [32] da primavera/verão de 1888); acopla ao eterno retorno – esse modo cíclico de conceber o vir a ser do mundo – o mito da morte e renascimento do deus do vinho (Cf. *Fragmentos póstumos*, 14[14] da primavera de 1888 e EH/EH, “O nascimento da tragédia” § 4); também não se furtará de associar a sua crítica à dualidade metafísica de mundo caracterizada pelo mundo como vontade de potência àquele ímpeto – descrito em *O nascimento da tragédia* – de o homem grego em atingir uma união universal com a natureza por meio dos festejos dionisíacos (Cf. *Fragmentos póstumos*, 38[12] de junho/julho de 1886). Finalmente, ao mudar o subtítulo do livro, afirmando que nele o tema principal dizia respeito à questão do pessimismo na Grécia, e de como os gregos

transfiguraram o perigo de uma visão assombrosa do mundo, afirmará que o nihilismo aí já se fazia presente (Cf. *Fragmentos póstumos* 14[24] da primavera de 1888).

Percebe-se, portanto, que Nietzsche faz suas concepções emergirem de suas teses sobre a tragédia grega, associando-as com os principais problemas, conceitos e doutrinas de sua última filosofia. Foi esse vínculo entre o seu primeiro livro e as suas teses tardias que tentamos demonstrar neste trabalho. Tomando, para tanto, como ponto de partida um estudo de *O nascimento da tragédia* e das mais variegadas teorias que seu autor foi buscar noutros filósofos, poetas e pensadores, procuramos investigar como ele rompe com essas concepções iniciais no período médio de sua filosofia, para compreender, por fim, a maneira pela qual ele se volta para os primórdios de seu pensamento, dele recuperando aspectos filosóficos que serão de grande valia para sua obra tardia.

Ora, é certo que não foram apenas a união do estudo da tragédia grega com a metafísica da vontade de Schopenhauer e a adesão ao programa musical de Wagner que fizeram com que *O nascimento da tragédia* fosse combatido com ardor e veemência quando de sua publicação; aquilo que na obra pode ser julgado como sendo, *stricto sensu*, objeto de investigação da filologia propriamente dita é já motivo de controvérsia. Com efeito, ainda que os nomes acima mencionados não figurassem nela, certamente a oposição aos estudos nietzschianos da tragédia grega existiria. Todavia, se, à época de publicação do livro, o único interesse despertado foi justamente por parte das querelas em torno das questões filológicas, o destino do livro desde então esteve marcado sobretudo pelo diálogo de seu autor com a filosofia da vontade schopenhaueriana e com a obra de Wagner.

Polemista desde os seus primeiros escritos, como atestam as suas *Considerações extemporâneas*, Nietzsche permanecerá publicamente silente em relação às críticas que sofreu por ocasião da publicação de *O nascimento da tragédia*. Essa sua atitude se justifica porque o livro não pretendia ser tão-só uma expressão do rigor acadêmico que, de certo modo, dele era esperado, mas sim pensar a antigüidade grega denominada por ele de trágica a partir de uma perspectiva mais abrangente; daí seu interesse em amalgamar sua investigação numa concepção filosófica, bem como na inserção no intenso debate em torno do significado da cultura alemã de sua época, cujas raízes remontavam aos primeiros pensadores do romantismo. Como dirá anos mais tarde, é a transformação do dionisíaco em *pathos* filosófico que lhe interessava em sua obra inicial.

Mas o próprio Nietzsche vai reconhecer que sua tentativa era por demais “imprópria”. Se se tratava de dar à questão do dionisíaco um tratamento filosófico, seu propósito foi comprometido pela forma como o fez. Não tendo, pois, conseguido lograr em toda amplitude isso que almejava em *O nascimento da tragédia*, caberia então ao filósofo identificar e criticar as instâncias do livro em que as influências estragaram aquilo que ele intentava conseguir, para daí trazer a lume o modo como isso lhe seria possível. Nesse caso, ao interpretar o livro em diversos momentos, ele procurou mostrar como suas intuições mais próprias divergiam daquelas de quem ele escolhera por parceiros teóricos. Destarte, tornar-se-ia mais claro o quanto as teses sobre a tragédia grega expressavam aquilo que Nietzsche tinha de original a dizer já em 1871, data da primeira edição.

Mas, sobretudo, o que esperamos ter conseguido mostrar neste trabalho é que a intenção de Nietzsche, ao analisar *O nascimento da tragédia*, primeiro se autocriticando por ter estragado o livro com “fórmulas modernas” para depois

elogiar os aspectos em que essas influências não se exerceram, não é meramente devolver à obra a sua integridade; suas interpretações não se exaurem no esclarecimento daquilo que de mais próprio e singular ele tinha a dizer quando da escrita da obra. Em nosso entender, o principal objetivo do filósofo é redimensionar as teses do início de seu pensamento, de modo que elas corroborem no seu mais ambicioso projeto: o de transvaloração de todos os valores.

Como é possível localizar em pelos menos três fragmentos não publicados, o filósofo tentava escrever quatro obras que viriam a constituir o referido programa de inversão valorativa (Cf. *Fragments póstumos* 11 [416] de novembro de 1887/março de 1888, 19[8] de setembro de 1888 e 22[14] de setembro/outubro de 1888); nos três momentos, há uma pequena variação quanto aos quatro títulos, mas o primeiro e o último permanecem o mesmo em todos eles: *O anticristo* e *Dioniso*. Desse plano, apenas o primeiro título veio à luz. Ainda que nenhum dos outros três tenham sido escritos, no limite não se pode atribuir ao filósofo o abandono do projeto enquanto obra. Ao afirmar em *O crepúsculo dos ídolos* que *O nascimento da tragédia* foi a sua primeira transvaloração de todos os valores, ele nos indica que, de algum modo, o seu plano original estava dado, isto é, mesmo o escrito dedicado a Dioniso não tendo vindo à luz, Nietzsche entende que seu primeiro livro poderia ocupar o lugar deixado vazio. Nesse caso, isso reforçaria ainda mais a sua afirmação relacionando sua primeira obra com seu mais ambicioso projeto.

No conjunto de quatro livros, percebemos que o primeiro deles – *O anticristo* – visava a combater o cristianismo, enquanto o último – *Dioniso* – provavelmente viria revelar a face positiva dessa crítica. Essa tensão entre moral cristã e *pathos* filosófico dionisíaco que subjaz no título das duas obras, naquela

contraposição entre Dioniso e o Crucificado – a qual será utilizada em *Ecce Homo* –, será um dos pontos precípuos da face transvalorativa do período último da obra nietzschiana. Poder-se-ia afirmar, porém, que essa contraposição estava dada no modo como Nietzsche já iniciara sua filosofia. Mas o ultrapassamento daquilo que em *O nascimento da tragédia* era denominado de “tempo de agora” não levava a cabo a radicalidade necessária à transvaloração, e a autocrítica do filósofo estribava-se, portanto, naquela esperança que ele depositou na música de Wagner, estando essa face acoplada àquela fundamentação metafísica herdada de Schopenhauer.

Entrementes, se a autocrítica de Nietzsche em relação àquela busca por um fundamento metafísico consiste sobretudo na sua denúncia dessa “ciência” como um modelo de conhecimento que não pode afirmar a vida na sua totalidade, solapando, com isso, as condições de uma vida ascendente, ele nunca vai se eximir de afirmar que, a despeito daquela concepção de uma metafísica de artista, suas teses acerca da tragédia grega visavam a demonstrar justamente como se torna possível uma visão afirmativa da vida. Já em *Assim falava Zaratustra*, o filósofo volta-se para essa questão da interpretação de sua própria obra a que sempre regressará.

Em outro tempo, também Zaratustra projetou sua ilusão para além do homem, assim como todos os ultramundanos [*Hinterweltlern*]. Obra de um deus sofredor e atormentado pareceu-me então o mundo. (...) Este mundo, eternamente imperfeito, imagem, e imagem imperfeita, de uma contradição eterna – um ébrio prazer para seu imperfeito criador: – assim me pareceu noutra tempo o mundo. E assim também eu projetei noutra tempo minha ilusão para além do homem, assim como todos os ultramundanos. Para além do homem, em verdade? Ai, meus irmãos, esse deus, que eu criei, era obra humana e delírio humano, igual a todos os deuses. Homem era ele, e apenas um pobre pedaço de homem e de eu: de minha própria cinza e brasa ele veio a mim, esse espectro, e – em verdade! Não me veio do além. O que aconteceu meus irmãos? Eu me superei, a mim sofredor, eu levei minha própria cinza à montanha, uma chama mais clara inventei para mim. E vede! O *espectro* se afastou de mim (Za/ZA, “Dos ultramundanos”).

Antes de tudo, cumpre ressaltar que, desde que levou a cabo o rompimento com as concepções que o orientaram em *O nascimento da tragédia*, talvez seja essa a única passagem em que Nietzsche retoma um daqueles conceitos capitais do livro: o Uno-primordial. Basta lembrar que, no livro, é a ele que se refere quando argumenta acerca do mundo como uma imagem daquele ser verdadeiro que sofre eternamente da dor e da contradição. Num primeiro momento do discurso, Zarathustra afirma sua semelhança com os ultramundanos, ao agir como eles, inventando um outro mundo. Contudo, se esses últimos assim procedem porque, nesse processo, diminuem o valor do homem, fazendo dele algo que necessite de uma justificação que esteja para além deste mundo, então Zarathustra não pode ser confundido com eles.

Com isso, o argumento muda; se o que faz de Zarathustra um ultramundano é o fato de ele pensar a vida a partir de um outro mundo – estando associado a isso a negação do homem também –, então ele não se assemelha a tais negadores. Pela boca do personagem, Nietzsche quer alertar-nos para o fato de que, não obstante o fundamento metafísico que figura como pano de fundo de *O nascimento da tragédia*, ele não pensa a vida para além dela mesma. Temos então nesse trecho aquela contradição que fará o livro parecer ao seu autor impossível depois; ou seja, tendo em vista que ele caracteriza a metafísica como obra daqueles que pretendem negar a realidade, como é-lhe possível não proceder assim, embora se valendo da metafísica? Nietzsche vai fazer então um percurso em que constrói uma acirrada crítica à metafísica, demonstrando como seu pensamento de “outro tempo” não se comprometia com ela.

Mas essa autocrítica que está feita sobretudo no período intermediário da filosofia nietzschiana pode ser considerada como preliminarmente necessária

àquela tentativa de Nietzsche de operar uma subsunção de *O nascimento da tragédia* na face afirmativa da transvaloração, fazendo com que ele ocupe, no limite, o lugar do livro que ele não escreveu, denominado de *Dioniso*. Se perseguirmos o limiar dessa idéia que está contida no projeto de transvaloração dos valores, cuja completude depende inicialmente da escrita de quatro livros, percebemos que ela se dissemina na obra tardia de Nietzsche pelo combate que ele trava contra a moralidade, e cuja contrapartida é o *pathos* filosófico dionisíaco. Nesse sentido, a afirmação e chancela com que, nas teses de *O nascimento da tragédia*, o homem encara a vida, motiva-o a conceder ao livro o estatuto de ser o primeiro momento da transvaloração de todos os valores, além de ensejar a contraposição entre a moralidade expressa na figura do Crucificado e a afirmação simbolizada pelo deus Dioniso. No Ensaio de autocrítica, escreve:

acaso seria a moral uma “vontade de negação da vida”?, um instinto secreto de aniquilamento, um princípio de ruína, de apequenamento, de calúnia, um começo do fim? E em conseqüência, o perigo dos perigos? *Contra* a moral, pois, voltou-se, com esse livro problemático, meu instinto, como um instinto defensor da vida, e inventou para si, radicalmente, uma doutrina e uma valoração opostas da vida, uma doutrina e uma valoração puramente artísticas, *anticristãs*. Como denominá-las? Como filólogo e homem das palavras as batizei, não sem certa liberdade – pois quem conheceria o verdadeiro nome do Anticristo? – com o nome de um deus grego: chamei-as dionisíacas (GT/NT, Ensaio de autocrítica, § 5).

Embora nessa mesma “autocrítica” Nietzsche tenha se lamentado de ter guardado um profundo silêncio sobre o cristianismo, cabe argumentar que, de fato, seu livro já contém um libelo contra a interpretação da tragédia que a vê à guisa de um purgativo médico que servisse para extirpar as paixões humanas “ruins”. Mas não se limita aí a oposição nietzschiana, porquanto o filósofo vai rechaçar todas as

tentativas anteriores à sua que queriam reputar ao coro um sentido moral e mesmo político, sejam quais fossem os fins a que isso atenderia.

O que Nietzsche julga singular nesse seu começo é justamente esse seu pendor “imoralista”. Sua batalha já começa pela tentativa de resguardar a criação artística dos impulsos moralizantes. Em sua visão, assim como todas as criações do “espírito” humano, a arte só pode ter compromisso com a vida. Mas, diferente de outras visões de mundo, ela não se submete facilmente às artimanhas da moralidade; por isso mesmo ela se revela a mais apta para proteger-se do anseio moral que corrompe o homem. Os gregos da época trágica, à medida que um povo iminentemente artístico, não teriam sucumbido ao leito de Procusto da moralidade.

Num trecho do livro, Nietzsche de fato já esboçava uma crítica à moral, afirmando que se alguém que professasse alguma religião, e, imbuído dessa fé, fosse procurar algo similar na religião grega, buscaria em vão.

Quem se acerca desses Olímpicos levando em seu coração uma religião distinta e procure neles elevação moral, mais ainda, santidade, espiritualização incorpórea, misericordiosos olhares de amor, terá que voltar-lhes as costas, angustiado e decepcionado. Aqui nada lembra ascese, espiritualidade e dever: aqui nos fala tão só uma existência exuberante e triunfal, na qual está divinizado todo o existente, mesmo ele sendo bom ou mau (GT/NT § 3).

Eis por que Nietzsche encontra no seu estudo da tragédia a possibilidade de erigir a face afirmativa de sua filosofia, tarefa que se tornará extremamente mais difícil quando se pensa na sua construção filosófica como um todo. O elogio que ele faz a *O nascimento da tragédia* torna-se mais claramente compreensível quando se tem em conta que já no seu estudo sobre a tragédia grega cintila o caráter afirmativo de sua filosofia. Nessa esfera, cumpre-lhe nessa tarefa redimensionar essas teses que já

se constituem de modo contraposto à moral, ordenando-as de acordo com a transvaloração de todos os valores.

Esse caráter “vitalista” que orienta Nietzsche desde o início deveria desvincular-se do fundamento metafísico, ganhando, em contrapartida, uma interpretação fisiológica. Ou seja, de acordo com o Nietzsche tardio, a meta da arte é promover o engrandecimento da vida, e isso ele já havia demonstrado desde *O nascimento da tragédia*, pois já aí a sua estética concebe a criação artística como a maior aliciadora do homem, no sentido de fazê-lo agarrar-se à vida. Não importa, portanto, se a viragem por que passa a filosofia nietzschiana abandona a fundamentação metafísica em prol de uma caracterização psicológica. O vínculo entre arte e vida permanece como fio condutor nos dois momentos.

Dessa mirada que, tardiamente, Nietzsche dirige para *O nascimento da tragédia*, enxergamos dois pontos importantes sobre a arte – podendo um ser considerado redutível ao outro: ela é um estimulante à vida; ela é contrária à moral. Mas eles ainda não esgotam os motivos por que Nietzsche considera o livro como o primeiro momento de seu derradeiro projeto. Ao expandir a caracterização inicial do dionisíaco como um *pathos* filosófico de modo a concatená-lo às questões da transvaloração mesma, essa dupla face também acompanha esse movimento. Com a declaração de que a verdade do livro era o niilismo, Nietzsche nos incita a pensar no lugar que arte e moral têm na problemática de sua derradeira filosofia. Assim, ele nos desperta para esse entrelaçamento entre *O nascimento da tragédia* e certos aspectos de seu filosofar tardio, no sentido de que nesse último há questões cuja problemática já está dada no seu primeiro livro.

Nesse contexto, por exemplo, Nietzsche inscreve a tipologia do trágico no projeto de transvaloração pelo viés do advento da morte de Deus e da

impossibilidade de a moral continuar prescrevendo qualquer imperativo para a ação humana. O esgotamento a que será conduzida a civilização ocidental, devido à lógica própria de sua história, motiva o filósofo a repensar suas teses sobre a tragédia grega como um meio de estimular o homem a amar a vida mesmo em sua tragicidade. Contudo, não se trata mais de acreditar no renascimento da tragédia nos moldes da antigüidade grega. Ora, Nietzsche já havia combatido o ímpeto romântico por esse retorno, essa esperança de trazer à vida aquilo que a pátina do tempo fez sumir completamente.

Do mesmo modo que a crítica a Wagner e a Schopenhauer passava pela ótica da lente de aumento nietzschiana, que deles se servia para destacar uma problemática mais vasta, a visão trágico-dionisíaca deve servir de modelo à face positiva da crítica de Nietzsche. Se a promessa do filósofo de uma época trágica estriba-se na possibilidade da reconstrução de uma visão de mundo em que o caráter afirmativo da existência seja a tônica, é possível sempre pensar em *O nascimento da tragédia* como uma das obras paradigmáticas da filosofia nietzschiana.

Ora, nela Nietzsche já demarca os momentos cruciais que determinaram a história ocidental, argumentando, por um lado, que Sócrates foi o filósofo capaz de pensar uma visão de mundo que seria o fundamento dos séculos vindouros, e por outro, que essa concepção começava a ruir na modernidade. Nesses dois momentos, a filosofia nietzschiana encontrar-se-ia justamente nesse ponto de inflexão, sendo contínua em toda ela essa necessidade de um novo modo de pensar. Mas, se os efeitos da morte da tragédia levada a cabo pela filosofia socrática se faziam vivos ainda na época de Plutarco, isso revelaria que uma nova concepção de mundo pode percorrer o fio da história até tornar-se efetiva. De igual modo, também essa nova

visão de mundo que Nietzsche exorta os homens a construir também tem seu tempo de gestação. Por isso não é raro ele apresentar sua obra como uma espécie de pedra fundamental sobre a qual os espíritos livres e os filósofos do futuro pudessem realizar essa tarefa. Nesse caso, eles poderiam encontrar na psicologia do poeta trágico e no *pathos* filosófico dionisíaco um tesouro inestimável que os fizesse cumprir a travessia do niilismo, caminho necessário entre a superação da civilização socrática e uma nova época em que o supremo estado afirmativo da vida ressurgirá.

## Bibliografia

### Obras de Nietzsche

NIETZSCHE, Friedrich. *Sämtliche Werke*. Kritische Studienausgabe, Berlin: Walter de Gruyter & Co., 1967/1978. 15 vols. (Organizada por Giorgio Colli e Mazzino Montinari).

\_\_\_\_\_. *Sämtliche Briefe*. Kritische Studienausgabe, Berlin: Walter de Gruyter & Co., 1986. 8 vols. (Organizada por Giorgio Colli e Mazzino Montinari).

\_\_\_\_\_. *Obras Incompletas*. Col. “Os Pensadores”. Trad. de Rubens Rodrigues Torres Filho. São Paulo: Nova Cultural, 1996.

\_\_\_\_\_. *Além do bem e do mal*. Trad. de Paulo César de Souza. São Paulo: Cia. das Letras, 1999.

\_\_\_\_\_. *Ecce Homo*. Trad. de Paulo César de Souza. São Paulo: Cia. das Letras, 1999.

\_\_\_\_\_. *Humano, demasiado humano*. Trad. de Paulo César de Souza. São Paulo: Cia. das Letras, 2000.

\_\_\_\_\_. *Genealogia da moral*. Trad. de Paulo César de Souza. São Paulo: Cia. das Letras, 1998.

### Obras de comentadores

- ANDLER, Charles. *Nietzsche – Sa vie et sa pensée*. Paris: Gallimard, 1954.
- ANSELL-PEARSON, Keith J. “Nietzsche’s over coming of Kant and metaphysics: from tragedy to nihilism”. In. *Nietzsche Studien 16* (1987). Berlin: Walter de Gruyter & CO., p. 310 – 339.
- ARALDI, Clademir. *Nilismo, criação, aniquilamento: Nietzsche e a filosofia dos extremos*. São Paulo: Unijuí, 2004.
- BARRACK, Charles M. “Nietzsche’s Dionysus and Apollo: gods in transition”. In. *Nietzsche Studien 3* (1974). Berlin: Walter de Gruyter & CO., p. 115 – 129.
- BAEUMER, Max L. “Das moderne Phänomen des Dionysischen und seine ‘Entdeckung’ durch Nietzsche”. In. *Nietzsche Studien 6* (1977). Berlin: Walter de Gruyter & CO., p. 123 – 153.
- BEHLER, Ernst. “Sokrates und die griechische Tragödie. Nietzsche und die Brüder Schlegel über den Ursprung der Moderne”. In. *Nietzsche Studien 18* (1989). Berlin: Walter de Gruyter & CO., p. 141 – 157.
- BISHOP, Paul. *The dionysian self* (MTNF 30). Berlin: Walter de Gruyter, 1995.
- BLEECKERE, Sylvain de. “Also sprach Zarathustra: die Neugestaltung der Geburt der Tragödie”. In. *Nietzsche Studien 8* (1979). Berlin: Walter de Gruyter & CO., p. 270 – 290.
- BRANDT, Reinhard. “Die Titelvignette von Nietzsches *Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik*”. In. *Nietzsche Studien 20* (1991). Berlin: Walter de Gruyter & CO., p. 314 – 328.
- CASARES, Manuel Barrios. *O giro retórico de Nietzsche*. In. *Cadernos Nietzsche 13* (setembro de 2002). Trad. Wilson Antônio Frezzatti Jr. São Paulo: Departamento de Filosofia USP, 2002. p. 7 – 36.

- CHOLET, P.H. & NANCY, H. *Nietzsche, l'art et la vie*. Paris: Éditions du Félin, 1996.
- COLLI, Giorgio. *Escritos sobre Nietzsche*. Trad. Maria Filomena Molder. Lisboa: Relógio D'água Editores, 2000.
- CORMAN, Louis. *Nietzsche: psychologue des profondeurs*. Paris: PUF, 1982.
- DECHER, Friedhelm. "Nietzsches Metaphisik in der *Geburt der Tragödie* im Verhältnis zur Philosophie schopenhauers". In. *Nietzsche Studien 14* (1985). Berlin: Walter de Gruyter & CO., p. 110 – 125.
- DELEUZE, Gilles. *Nietzsche et la philosophie*. Paris: PUF, 1973.
- FAYE, Jean Pierre. *Le vrai Nietzsche*. Paris: Hermann, 1998.
- FINK, Eugen. *Nietzsche's Philosophie*. Stuttgart: Kohlhammer, 1960.
- FLEISHER, Margot. "Dionisos als Ding an sich. Der Anfang von Nietzsche Philosophie in der ästhetischen Metaphisik der *Geburt der Tragödie*" In. *Nietzsche Studien 17* (1988). Berlin: Walter de Gruyter & CO., p. 74 – 90.
- GRODDEK, Wolfram. "Die *Geburt der Tragödie* in *Ecce Homo*: Hinweise zu einer strukturalen Lektüre von Nietzsches *Ecce Homo*". In. *Nietzsche Studien 13* (1984). Berlin: Walter de Gruyter & CO., p. 325 – 331.
- HAAR, Michel. *Nietzsche et la métaphysique*. Paris: Gallimard, 1993.
- HEFTRICH, Eckhardt. "Die *Geburt der Tragödie*: Eine Präfiguration von Nietzsches Philosophie?" In. *Nietzsche Studien 18* (1989). Berlin: Walter de Gruyter & CO., p.103 – 126.
- JANZ, Curt Paul. *Friedrich Nietzsche*. Madri: Alianza Editorial, 1981.
- KAUFMANN, W. *Nietzsche – Philosopher, psychologist, antichrist*. Princeton: Princeton University Press, 1974.
- KESSLER, Mathieu. *L'esthétique de Nietzsche*. Paris: PUF, 1998.

- \_\_\_\_\_. *Nietzsche ou le dépassement esthétique de la métaphysique*. Paris: PUF, 1999.
- KÖSTER, Peter. “Die Renaissance des Tragischen”. In. *Nietzsche Studien 1* (1972). Berlim: Walter de Gruyter & CO., p. 185 – 209.
- LEBRUN, Gérard. “Quem era Dioniso”. In. *Kriterion* Nº 74-75 (janeiro / dezembro 1985) Trad. de Maria Heloísa Noronha Barros. Belo Horizonte: Departamento de Filosofia UFMG, 39 – 66.
- \_\_\_\_\_. “Surhomme et homme total”. In. *Manuscrito*. Vol. II, Nº 1. Campinas: 1978.
- \_\_\_\_\_. “A dialética pacificadora”. In. *Manuscrito*. Vol. II, Nº 1. Campinas: 1978.
- LIEBERT, Georges. *Nietzsche et la musique*. Paris: PUF, 1995.
- LYPP, Bernhard. “Dionysish – apollinisch: ein unhaltbarer Gegensatz Nietzsches ‘Physiologie’ der Kunst als Version ‘dionysischen’ Philosophierens”. In. *Nietzsche Studien 13* (1984). Berlim: Walter de Gruyter & CO., p. 356 – 373.
- MACHADO, Roberto. (Org.) *Nietzsche e a polêmica sobre o Nascimento da tragédia*. Trad. de Pedro Sússekind. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.
- \_\_\_\_\_. *Zaratustra, tragédia nietzschiana*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editores, 1997.
- MARTON, Scarlett. *Nietzsche: das forças cósmicas aos valores humanos*. São Paulo: Brasiliense, 1990.
- \_\_\_\_\_. *Extravagâncias: Ensaio sobre a filosofia de Nietzsche*. São Paulo: Ed. Unijuí, 2000.
- \_\_\_\_\_. “Deleuze et son ombre” . IN. *Gilles Deleuze: une vie philosophique*. Le Plessis Robinson, 1998. Pg. 233-242.

- MCGINN, R. E., “Culture as prophylactic: Nietzsche’s *Birth of tragedy* as culture criticism”. In. *Nietzsche Studien* 4 (1975). Berlim: Walter de Gruyter & CO., p. 75 – 138.
- MICHÈLE, Cohen-Halimi. *Querelle autor de la Naissance de la tragedie: Nietzsche, Rodhe, Wagner*. Paris: Vrin, 1995.
- MISTRY, Freny. “An aspect of Nietzsche’s perspectivism in *Die Geburt der Tragödie*”. In. *Nietzsche Studien* 8 (1979). Berlim: Walter de Gruyter & CO., p. 245 – 269.
- MÜLLER-LAUTER, Wolfgang. *A doutrina da vontade de poder em Nietzsche*. Trad. Oswaldo Giacóia Jr. São Paulo: AnnaBlume, 1997.
- \_\_\_\_\_. “Décadence artística enquanto decadence fisiológica. A propósito da crítica tardia de Nietzsche a Richard Wagner”. In. *Cadernos Nietzsche* 6 (maio 1999). Trad. de Scarlett Marton. São Paulo: Departamento de Filosofia USP, 11-30.
- NABAIS, Nuno. *A metafísica do trágico*. Lisboa: Relógio D’Água Editores, 1997.
- NEHAMAS, Alexander. *Nietzsche, life as literature*. Harvard: Harvard University Press, 1985.
- NEUMANN, H. “Socrate and history – a nietzschean interpretation philosophy”. In. *Nietzsche Studien* 6 (1977). Berlim: Walter de Gruyter & CO., p. 64 – 74.
- REIBNITZ, Barbara von. *Ein Kommentar zu Friedrich Nietzsche “Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik”*, Weimar: J.B. Metzler Verlag, 1992.
- RETHY, Robert. “The tragic affirmation of the *Birth the tragedy*. In. *Nietzsche Studien* 17 (1988). Berlim: Walter de Gruyter & CO., p. 1 – 44.

- SALAUARDA, Jorge. “A concepção básica de Zaratustra”. In. *Cadernos Nietzsche* 2 (1997). Trad. Scarlett Marton. São São Paulo: Departamento de Filosofia USP, 17 – 39.
- SEGISSEMENT, Pernin. *Nietzsche et Schopenhauer*. Paris: L’Harmatann, 1999.
- SILK, M. S. & STERN, J.P. *Nietzsche on tragedy*. Cambridge: Cambridge University Press, 1995.
- SIMMEL, Georg. *Schopenhauer y Nietzsche*. Trad. Francisco Ayala. Buenos Aires: Ed. Shapire, 1944.
- TAYLOR, Charles Senn. “Nietzsche’s schopenhauerianism”. In. *Nietzsche Studien* 17 (1988). Berlim: Walter de Gruyter & CO., p. 45 – 73.
- URPETH, Jim. A “pessimism of strength”: Nietzsche and the tragic sublime. In. *Nietzsche’s future*. Nova Iorque: St. Martin’s Press, 1998. p. 129 – 148.

### **Outras obras**

- ARISTÓFANES. *As Vespas, Aves, As Rãs*. Trad. de Mario da Gama Kury. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002.
- CACCIOLA, Maria Lúcia M. O. *Schopenhauer e a questão do dogmatismo*. São Paulo: Edusp, 1994.
- ÉSQUILO. *Prometeu prisioneiro*. Trad. JAA Torrano. São Paulo: Roswitha Kempf, 1985.
- EURÍPEDES. *Teatro: Hipólito, Medeia, As troianas*. Trad. Mario da Gama Cury. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1977.
- \_\_\_\_\_. *Bacantes*. Trad. de Eudoro de Souza. São Paulo: Duas Cidades, 1974.

- FLACELIÈRE, Robert. "Notice". In. PLUTARQUE. *Dialogues Pytiques*. Paris: Les Belles Lettres, 1974.
- GAZOLLA, Raquel. *Para não ler ingenuamente uma tragédia grega*. São Paulo: Edições Loyola, 2001.
- HABERMAS, Jürgen. *O discurso filosófico da modernidade*. Tradução de Luiz Sérgio Repa e Rodnei Nascimento. São Paulo: Martins Fontes, 2000.
- HESÍODO. *Os Trabalhos e os dias*. Trad. Mary de Camargo Neves Lafer. São Paulo: Iluminuras, 1996.
- \_\_\_\_\_. *Teogonia. A origem dos deuses*. Trad. JAA Torrano. São Paulo: Iluminuras, 2001.
- HOMERO. *A Ilíada*. Trad. Carlos Alberto Nunes. Rio de Janeiro: Ediouro, 1996.
- \_\_\_\_\_. *A Odisséia*. Trad. Carlos Alberto Nunes. Rio de Janeiro: Ediouro, 1998.
- KERÉNYI, Carl. *Dioniso: imagem arquetípica da vida indestrutível*. Tradução de Ordep Trindade Serra. São Paulo: Odysseus. 2002.
- LEIBNIZ, Wilhelm. *Essais de théodicée: sur la bonté de Dieu, la liberté de l'homme et l'origine du mal*. Paris: Garnier-Flammarion, 1969.
- PLUTARQUE. *Dialogues Pytiques*. Tomo IV. Trad. de Rober Flacelière. Paris: Les Belles Lettres, 1974.
- SCHILLER. Friedrich. *A educação estética do homem*. Trad. de Roberto Schwarz e Márcio Suzuki. São Paulo: Iluminuras, 1995.
- \_\_\_\_\_. *Poesia ingênua e sentimental*. Trad. Márcio Suzuki. São Paulo: Iluminuras, 1991.
- \_\_\_\_\_. *A noiva de Messina*. Trad. de Gonçalves Dias. São Paulo: Cosac & Naify. 2004.

- \_\_\_\_\_. *Der Briefwechsel zwischen Schiller und Goethe*. Organizado por Hermann Dollinger. Stuttgart: Kroner, 1948.
- STEINER, George. *La mort de la tragédie*. Tradução de Rose Celli. Paris: Gallimard, 1993.
- SUZUKI, Márcio. “A ‘guerra ao naturalismo’”. In. SCHILLER, Friedrich. *A noiva de Messina*. Trad. de Gonçalves Dias. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.
- \_\_\_\_\_. *O gênio romântico*. São Paulo: Iluminuras, 1998.
- SZONDI, Peter. *Ensaio sobre o Trágico*. Trad. de Pedro Süsskind. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004.
- PLATÃO. *A república*. Trad. Maria Helena de Rocha Pereira. Lisboa: Fundação Calouste Gulbekian, 1949.
- SCHOPENHAUER, Arthur. *O mundo como vontade e representação*. Trad. de M. F. Sá Correia. Rio de Janeiro: Contraponto, 2001.
- SÓFOCLES. *A trilogia tebana*. Trad. Mario da Gama Cury. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editores, 1994.
- TORRES FILHO, Rubens Rodrigues. “O simbólico em Schelling”. In. *Ensaio de filosofia ilustrada*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1987. Pg. 124-158.