

INTRODUÇÃO

Se analisarmos de modo contextual a história da filosofia, tomando-a como um incessante diálogo entre pensadores de diferentes séculos e idiomas, perceberemos ser ela composta por um vasto vocabulário próprio, por onde circundam as mais longas e permanentes discussões, ora acerca da veracidade da correspondência entre tal vocabulário e o caso específico a que se refere, ora em relação ao sentido intrínseco aos próprios termos que são utilizados, de modo que, em ambos os casos, se busque formular textos coerentes sobre cada reflexão. Sob o mesmo prisma encontraremos, em paralelo ao conteúdo reflexivo que constitui os mais diversos temas, um esforço para expandir o vocabulário filosófico, tornando a linguagem tão maleável quanto seja necessário ao filósofo para expor os resultados de sua investigação, levando em conta os diferentes aspectos lingüísticos de cada idioma. Deste modo, pôde se manter em mais de dois mil anos de prática filosófica uma investigação comum que aqui nos interessa: trata-se do problema acerca da constituição do particular e sua relação com a totalidade.

A filosofia se inicia com uma expressão de identidade entre um elemento físico e o todo: Tales de Mileto terá afirmado que tudo é composto por água. A proposição abrirá brechas para a expansão do vocabulário. O jovem Nietzsche, sem distanciar-se de Aristóteles nesse primeiro caso, encontrará nela um enunciado “sobre a origem das coisas” (NIETZSCHE, 1996:43) e a crisálida do pensamento “tudo é um”. O problema da relação entre o particular e o geral constituiria, logo, o início da filosofia, para Nietzsche, compondo intrinsecamente o problema da origem das coisas (particulares). Se aceitarmos este ponto de vista, teremos que concordar que se manteve milenarmente a discussão sobre um mesmo problema filosófico fundamental, ainda que o vocabulário utilizado seja diverso.

Em *O nascimento da tragédia* vemos um autor contemporâneo utilizando referências do período pré-clássico da Grécia para expor sua filosofia. Nietzsche, nas linhas iniciais de sua primeira obra publicada, admite se utilizar analogicamente de dois deuses gregos: Apolo e Dionísio. Considerados como ‘deuses da arte’, estes dois deuses são trazidos da Grécia Antiga, por Nietzsche, como verdadeiras imagens que exprimem os “impulsos artísticos da natureza”. A

concepção de arte na Grécia se apresenta, para ele, de um modo tal que teoria e arte chegam a se confundir, por tal concepção se dar “não por meio de conceitos, mas nas figuras penetrantemente claras de seu mundo dos deuses” (NIETZSCHE, 1992:27). As figuras dos deuses são logo apresentadas como correlatas a dois diferentes tipos de arte: “a arte do figurador plástico, a apolínea, e a arte não figurada da música, a de Dionísio” (idem), aquela fomentadora da individuação, essa promotora da dissolução de qualquer individualidade. Por meio dessas figuras, Nietzsche cria sua analogia com o que concebe como os “impulsos artísticos”¹ que emergem da natureza e que compara com o próprio movimento de reprodução dos seres, por sempre criar através da relação entre contrários, ora por intermédio de lutas, ora por reconciliações. Com isso, Nietzsche nos oferece a impressão de utilizar um método peculiar para manter o seu diálogo com a Grécia antiga, sem perder a oportunidade de criar a sua própria filosofia. Este método parece consistir em um uso específico da linguagem, por onde termos gregos são mantidos, embora sua roupagem, que outrora se referia a um mundo de deuses, agora assuma o papel de ilustrar uma teoria da arte. Aquilo que seria comum em ambos os usos dos termos seria, portanto, o seu aspecto alegórico, que propiciaria um diálogo resistente ao tempo histórico, na medida em que a alegoria fosse concebida como um uso da linguagem que independe do que nela pode haver de exclusivamente cultural e incomunicável, consistindo justamente no que parece haver de comum em todas as perspectivas: a capacidade de completar uma informação oferecida pela linguagem por meio da sua própria posição perceptual.

Pressupomos aqui que os “impulsos artísticos da natureza”, concebidos como o apolíneo e o dionisiaco, se refiram analogicamente a estados fisiológicos, isto é, a modos do *corpo*. Ambos, respectivamente, pertencentes a “universos artísticos, [...] do sonho e da embriaguez, entre cujas manifestações fisiológicas cabe observar uma contraposição correspondente à que se apresenta entre o apolíneo e o dionisiaco” (1992:28). Parece claro que Nietzsche faz o uso de “manifestações fisiológicas” para apresentar sua concepção de “impulsos artísticos”, por meio de uma analogia. A expectativa é que nossa pesquisa identifique outras passagens que tomem essa direção. Nesse sentido, por exemplo,

¹ Nietzsche utiliza a expressão *Kunsttriebe* (*impulsos artísticos*, segundo J. Guinsburg). Temos aqui a palavra *Kunst* (arte) unida a *Triebe*, que se refere ao que emerge do âmago da natureza. Também traduzida como instintos, relaciona-se aos mais primitivos deles. Ver NIETZSCHE, 1992:32.

a expressão utilizada por Nietzsche para referir-se à totalidade, o Uno-primordial², que cumpre o papel de um pressuposto causal à criação de tudo o que existe (sempre individualmente), também poderia ser concebida como alegoria ao ato criativo do artista, pois Nietzsche chegará a pensar o mundo como uma obra de arte. Com isso, seria a partir da analogia com as “manifestações fisiológicas” que Nietzsche teria introduzido sua metafísica, e não o contrário. Cabe-nos, então, continuar em busca de mais evidências. Para esse caso específico recorreremos antes de tudo à obra que diretamente influenciou a concepção de *O nascimento da tragédia*: trata-se de *O mundo como vontade e representação*, de Schopenhauer. Aqui, temos já uma afirmação sobre o *corpo* que nos interessa, inicialmente se referindo ao “sujeito que conhece”:

“... ele mesmo se enraíza neste mundo, encontra-se nele como indivíduo, isto é, seu conhecimento, sustentáculo condicionante do mundo inteiro como representação, é no todo intermediado por um corpo, cujas afecções, como se mostrou, são para o entendimento o ponto de partida da intuição do mundo” (SCHOPENHAUER, 2005:156).

É a partir das afecções de um indivíduo, para Schopenhauer, que se viabiliza o mundo como representação. A intuição, aqui, seria o resultado da afecção quando relacionada ao entendimento, o que nos remete à noção de *intuição intelectual* que elucidaremos em nosso *primeiro capítulo*. A impressão que temos inicialmente, ao analisar o trecho em questão, é uma concordância entre Schopenhauer e Nietzsche no que diz respeito à origem do conhecimento. Isso já demonstra que acreditamos ser necessário relacionar ao pensamento de Nietzsche o dos pensadores que ele mesmo aborda no período em questão, com o intuito de efetuar uma certa genealogia de sua primeira obra.

Para isso, no *primeiro capítulo* de nossa pesquisa investigaremos o contexto filosófico em que se insere *O nascimento da tragédia*. Isso significa buscar as principais influências modernas sobre a obra, identificando convergências e rupturas no pensamento de autores que contribuíram, ainda que indiretamente, para a formulação de uma *teoria do pensamento trágico*, na Alemanha. Partiremos de Schiller, em sua *Teoria da tragédia*, onde se esboça um

² Nietzsche originalmente utiliza *Ur-einen*. Na edição francesa de *O Nascimento da Tragédia*, P. Lacoue-Labarthe propõe *Un originaire* (Uno originário). Ver NIETZSCHE, 1994:31. Esta tradução parece enaltecer o aspecto criativo da referida expressão em relação ao que lhe é oriundo, a saber, a aparência. Optaremos, porém, aqui sempre pela tradução de J. Guinsburg. Neste caso, *Uno-primordial*.

pensamento filosófico sobre o *trágico*. Em seguida, será nossa prioridade esclarecer a importante noção de *intuição estética*, inicialmente formulada por Schelling, uma vez que acreditamos ser tal concepção de grande relevância à nossa pesquisa, por referir-se a uma possível capacidade, exclusivamente proporcionada pela arte, de possuímos uma intuição do absoluto. Por fim, serão elucidadas as principais concepções de Schopenhauer que se encontram, de um modo ou de outro, também presentes em *O nascimento da tragédia*. Essa sequência de abordagens será preciosa para o nosso *segundo capítulo*, uma vez que contextualizarão de modo consecutivo o problema acerca do trágico, a reflexão sobre a dissolução da individualidade promovida pela arte e a relação entre corpo e individuação.

No segundo capítulo, nos concentraremos na pesquisa da relação entre as concepções de *corpo*, *aparência* e *individuação*, em *O nascimento da tragédia*, confrontando-as sempre que necessário com o pensamento de Schopenhauer, devido a sua explícita influência sobre o jovem Nietzsche. Tal empreitada consistirá em uma verificação minuciosa sobre a possível identidade entre *corpo* e *aparência*, na medida em que são relacionados ao *princípio de individuação*. Para isso, teremos também o apoio de textos de Nietzsche que antecedem a *O nascimento da tragédia*, como: *A visão dionisíaca do mundo*, *O drama musical grego* e *Sócrates e a tragédia*, todas de 1870. Além disso, recorreremos tanto ao conjunto de *fragmentos póstumos* do período de juventude de Nietzsche, como às suas *correspondências* da época, com o intuito de preencher qualquer lacuna eminente.

Nosso intuito consiste em situar primeiramente o problema referente ao fato de Nietzsche almejar uma teoria da arte que se aplique à modernidade por meio de um retorno à Grécia antiga, para em seguida procurarmos dados que nos indiquem o caminho por ele percorrido para tal empreitada. Nos interessa aproximá-lo de autores precedentes que também formularam uma *teoria do trágico* para evidenciar o que há de mais original em sua própria concepção. O esclarecimento do conceito moderno de *intuição estética*, que em Schopenhauer possui explícita importância à nossa pesquisa por referir-se àquilo que, pela arte, promove a dissolução do *principium individuationis* ³, tem como objetivo

³ Essa expressão será utilizada por Nietzsche, ao longo de *O nascimento da tragédia*, sempre com o mesmo sentido utilizado por Schopenhauer: "... chamarei ao espaço e ao tempo – segundo uma

responder às perguntas: podemos afirmar que a dissolução da individualidade, promovida exclusivamente ao extático, artista ou espectador, pelo impulso artístico dionisíaco, para Nietzsche, consiste em uma *intuição estética*? E em seguida: uma vez que Nietzsche se refere ao impulso apolíneo como fomentador da individuação, sua arte figurativa consistirá também em uma *intuição estética*? Será, então, que Nietzsche nos oferece uma concepção nova, ainda que implicitamente, do que vem a ser uma *intuição estética*? No que isto consistiria, em termos fisiológicos? O problema aqui será determinar uma via segura para a compreensão do que significa exatamente a concepção de *fenômeno estético*, em Nietzsche. A dificuldade deriva da afirmação nietzschiana sobre o aspecto individualizante do impulso apolíneo, pois ele próprio exige “em cada gênero e nível da arte, primeiro e acima de tudo, a submissão do subjetivo, a libertação das malhas do eu e o emudecimento de toda apetência e vontades individuais” (NIETZSCHE, 1992:43). Estaria, então, toda produção artística, em um nível maior ou menor, calcada sobre bases dionisíacas? Assim como no exemplo trazido por Nietzsche, referente a uma afirmação de Schiller sobre sua produção poética, de haver antes de toda criação “uma certa disposição musical de espírito” (1992:44), isso seria uma confirmação da presença necessária de um elemento estético dionisíaco na base de qualquer *intuição estética*?

Após levar em consideração tais fatores que nos servirão de base à compreensão do que vem a ser a concepção de arte do jovem Nietzsche, focaremos nossa investigação sobre o *fenômeno trágico*, acima de tudo, em busca das evidências fisiológicas que nos serão oferecidas. Trazemos já, como ilustração, a passagem que compõe o início de *A visão dionisíaca do mundo*, por já se referir a tais evidências:

“O homem alcança em dois estados o sentimento de delícia em relação à existência, a saber, no *sonho* e na *embriaguez*. A bela aparência do mundo onírico, no qual cada homem é um artista pleno, é o pai de toda arte plástica e, como iremos ver, também de uma metade importante da poesia. Gozamos no entendimento imediato da figura, todas as formas nos falam; nada há de indiferente e desnecessário” (NIETZSCHE, 2005:5).

velha expressão da escolástica, para a qual atraio a atenção, de uma vez por todas – *principium individuationis*, visto que é por intermédio do espaço e do tempo que aquilo que é um só e semelhante na sua essência e no seu conceito nos aparece como diferente, como vários, tanto na ordem da coexistência, como na da sucessão...” (2005:121- 122).

Parece-nos claro que os *estados* a que Nietzsche se refere sejam *estados fisiológicos*. O estado do *sonho*, especificamente, é apresentado como responsável pelo surgimento da arte figurativa por ser ele próprio já um tipo de atividade artística, em verdade, uma manifestação fisiológica por meio da qual todos os homens tornam-se artistas. Por nos oferecer o “entendimento imediato da figura” seria o próprio sonho, então, já uma *intuição estética*? O nosso interesse por esta questão consiste objetivamente em compreender até que ponto poderemos afirmar que o estado do sonho é um estado referente a uma individualidade, pois se é necessário ao artista emudecer sua subjetividade e se, no sonho, todos somos artistas, teremos aqui um ponto comum com o estado fisiológico da *embriaguez*, caracterizado por promover necessariamente o esquecimento de si, ou seja, um estado por onde o *corpo* deixaria de aperceber-se enquanto individualidade. Haverá, portanto, um estado onde *sonho* e *embriaguez* serão uma única manifestação fisiológica? Será por meio desse estado que iremos conceber o mundo e, sim, o próprio corpo, como um *fenômeno estético*?

Parece ser por decorrência de um equilíbrio desses estados fisiológicos, os quais encontram naqueles impulsos artísticos uma analogia, que, para Nietzsche, surge a *arte trágica*, promovendo no homem uma incitação “à máxima intensificação de todas as suas capacidades simbólicas” (1992:35), onde o simbolismo corporal, correlato a toda dramatização, é agregado às forças simbólicas da música, sendo agora o próprio homem considerado um *fenômeno estético*. Com isso, Nietzsche irá sugerir uma reconciliação entre homem e natureza, promovida através de um rompimento do *principium individuationis*, a partir do estado de *embriaguez*, por onde o *corpo* se encontra imerso em um “sentimento místico de unidade” (1992:32), no seio do Uno-primordial. Contudo, esta individualidade não tardará a ser restituída, pois este princípio de vida infinita, enquanto “eterno-padecente e pleno de contradição necessita, para a sua constante redenção, também da visão extasiante, da aparência prazerosa” (1992:39). É ao aperceber-se como “imagem similiforme de sonho” (idem), que esse *corpo* parece iniciar a recuperação de sua individualidade. Isso nos leva a refletir sobre qual venha a ser, em *O nascimento da tragédia*, a concepção do *principium individuationis*. Terá tal expressão, que é sabidamente utilizada a partir da leitura nietzschiana de Schopenhauer, o mesmo sentido em ambos os autores? Ainda que esta resposta seja positiva, nossa hipótese é que, em *O*

nascimento da tragédia, pelo menos o foco dado a ela tenha sido outro, pois ao atribuir o título de “deus do *principium individuationis*” a Apolo, que é também o deus do sonho, Nietzsche reúne analogicamente esses dois predicados. Além disso, no processo trágico, é ao aperceber-se como imagem de sonho que o extático começa a retomar a “consciência-de-si”. A impressão que temos, logo, é que no momento em que seja retomada a delimitação entre sujeito e objeto, quando uma imagem se apresenta com suas formas (aparentes) bem determinadas, a individuação volta a prevalecer, o que pode significar que o seu princípio consista em uma *atualização da aparência*.

Assim, somos levados a crer que conseguiremos apontar alguns dos aspectos originais da primeira obra publicada, de Nietzsche, sem perder de vista tudo que ela deve a seus antecessores e a seu contexto histórico. Ainda, esperamos compreender até que ponto sua teoria da arte provém de suas analogias, para que possamos deixar em evidência o que há de existencial por trás de uma concepção estética que encontra a própria constituição do mundo como seu mais importante fenômeno.