

Segundo Capítulo: A ótica estética do jovem Nietzsche

A partir do que foi até agora exposto, munidos de informações e reflexões referentes ao contexto filosófico em que se insere *O nascimento da tragédia*, poderemos nos concentrar na análise desta primeira obra publicada de Nietzsche, com o auxílio dos textos que lhe serviram de apoio e de seus fragmentos póstumos.

A obra em questão consiste, sobretudo, em um empenho “a favor da ciência estética”, por onde as figuras devem prevalecer frente aos conceitos. É com esse intuito que Nietzsche apresenta as duas denominações tomadas dos gregos, referentes aos seus deuses, que viabilizariam a intuição da sua concepção de arte: trata-se de Apolo e de Dionísio, aos quais serão referidos também como o *apolíneo* e o *dionisíaco*, por Nietzsche os compreender como impulsos, como “poderes artísticos que, sem a mediação do artista humano, irrompem da própria natureza” (1992:32). Tais forças emergem alheias a qualquer vontade individual, a qualquer formação cultural e, logo, a qualquer princípio moral.

O dualismo estético proposto por Nietzsche consiste em nomear como apolínea a arte figurativa e como dionisíaca a arte musical¹. Com o intuito de esclarecer as suas concepções, ele nos apresenta uma correspondência analógica entre, por um lado, Apolo e Dionísio, e por outro, os estados fisiológicos, os quais são, respectivamente, os “universos artísticos², separados entre si, do sonho e da embriaguez” (1992:28). Desse modo, são utilizados os “nomes dos deuses gregos como símbolos, sem nenhuma justificação histórica consistente” (SILK; STERN, 1981:167). A preocupação aqui consiste em utilizar a linguagem de modo mais intuitivo possível, por onde a concepção dos deuses gregos não se compromete com uma referência filológica.

¹ A divisão feita aqui pressupõe que ‘música apolínea’ seja apenas uma música de acompanhamento às palavras dos poetas, “tocada na lira e caracterizada por um ritmo regular e moderado”, enquanto a “música dionisíaca – música propriamente dita – introduziu o poder emocional do tom, melodia e harmonia” (SILK; STERN, 1981:64-65).

² Nietzsche utiliza *Kunstwelten* ao referir-se ao sonho e à embriaguez, “entre cujas manifestações fisiológicas cabe observar uma contraposição correspondente à que se apresenta entre o apolíneo e o dionisíaco” (NIETZSCHE, 1992:28). Esta expressão é traduzida pela edição francesa como *mondes esthétiques* (mundos estéticos).

Será a partir dos estados fisiológicos, do sonho e da embriaguez, que poderemos compreender em que consistem aqueles impulsos³ artísticos. No que se refere ao impulso apolíneo, temos a afirmação de que o sonho é um estado necessário tanto ao criador plástico, quanto ao poeta épico. A sua *bela aparência*⁴ nos propicia uma compreensão imediata da figuração, “todas as formas nos falam, nada há de indiferente e desnecessário” (NIETZSCHE, 2005:5).

Ao considerar que o sonho⁵ é a “precondição de toda arte plástica” (NIETZSCHE, 1992:28), Nietzsche pressupõe a imagem do mundo do sonho como eminentemente artística⁶, atribuindo ao corpo (pois estados fisiológicos nada mais são do que modos do corpo) uma característica estética. Ao apresentar o aspecto criador inerente a um estado fisiológico específico, nosso autor torna evidente sua concepção de arte, como algo que é produzido a partir das pulsões do corpo. Nisso consistiria o correlato fisiológico do impulso apolíneo⁷: uma valorização da aparência por meio do sonho, por onde se apresenta uma *bela aparência*. Por meio dela “a pessoa suscetível ao artístico [...] interpreta a vida” (1992:28-29). Dois tipos de *vida* são considerados aqui: a do sono e a desperta. A primeira descrita como *fantasia*, a segunda como *realidade grosseira*. Mas é como um exercício para a vida desperta que o sono apresenta seu valor. A sua aparência pode nos oferecer a “estrutura corporal de seres super-humanos” (1992:28), como terá dito Lucrecio sobre as figuras dos deuses, cabendo ao deus oracular grego, Apolo, o deus da bela aparência, ampliar a significação da

³ Em alemão, o termo *Triebe* refere-se ao que emerge do âmago da natureza. Também traduzido como instintos, relaciona-se aos mais primitivos deles. Nesta expressão aparece unido à palavra *Kunst* (arte), formando *Kunsttriebe* (*impulsos artísticos*, segundo J. Guinsburg). Ver NIETZSCHE, 1992: 32.

⁴ Apresenta-se aqui uma dificuldade referente ao vocabulário utilizado por Nietzsche, pois ao referir-se ao sonho ele utiliza a palavra *Schein*, que pode ser traduzida tanto por aparência, quanto por ilusão. Para J. Guinsburg a opção de traduzir por *aparência* é melhor por “evitar juízo de valor sobre o mundo do sonho” (NIETZSCHE, 1992:146). Contudo, nos parece claro que Nietzsche evidencia ser um aspecto importante do sonho justamente a ilusão, “a fim de não atuar de modo patológico” (1992:29).

⁵ Nossa investigação sobre esse ponto terá como objetivo esclarecer se, pela concepção de *O nascimento da tragédia*, a individualidade se mantém durante o sono, o que poderia mostrar uma ruptura com o pensamento de Schopenhauer. Em verdade, esta investigação aqui estará atrelada ao que poderá ser considerado como *intuição estética* na obra em questão.

⁶ Nietzsche parece acatar aqui a concepção de Schopenhauer sobre o sonho, para quem esse estado fisiológico constitui uma *intuição estética*, como vimos no *primeiro capítulo*.

⁷ Ver NIETZSCHE, 1992:29: “A verdade superior, a perfeição desses estados, na sua contraposição com a realidade cotidiana tão lacunarmente inteligível, seguida da profunda consciência da natureza reparadora do sono e do sonho, é simultaneamente o análogo simbólico da aptidão divinatória e mesmo das artes, mercê das quais a vida se torna possível e digna de ser vivida”.

aparência a partir de um estado fisiológico, como a atualização de uma *vontade de aparência* inerente ao que constitui o mundo em sua totalidade.

O artista apolíneo, ao elucidar um mundo de aparências, correlato ao mundo onírico, propicia ao observador uma experiência de contemplação da beleza. A partir daí, o observador, em completo deleite, atribui à vida individualizada uma valorização estética e, com isso, torna-se valioso o *continuar vivendo*. Nesta concepção está implícita a idéia de que o mundo da aparência é manifestação imediata do “eterno contraditório, pai de todas as coisas” (NIETZSCHE, 1992:40), e sendo assim, a beleza também é uma maneira, de ter contato com ele:

“Dessa aparência eleva-se agora, qual aroma de ambrósia, um novo mundo como que visional de aparências, do qual nada vêm os que ficarem enleados na primeira aparência [...]. Aqui temos, diante de nossos olhares, no mais elevado simbolismo da arte, aquele mundo apolíneo da beleza e seu substrato, a terrível sabedoria do Sileno, e percebemos pela intuição, sua recíproca necessidade” (NIETZSCHE, 1992: 40).

Por meio da calma apolínea, Nietzsche irá sugerir uma associação ao *principium individuationis* de Schopenhauer, pois a imagem bela exalta a individuação por necessariamente apresentar formas bem delimitadas, o que conduz à serenidade do corpo. Assim como o sonho é um elogio a toda existência individual, a escultura e as demais artes plásticas também o são. Apolo é caracterizado por Nietzsche como “a esplêndida imagem divina do *principium individuationis*” (1992:30) por oferecer o prazer e a sabedoria da aparência. O valor implícito ao impulso apolíneo, que irrompe da própria natureza, é o comedimento do que se restringe às formas fenomenais, do que se apresenta sob o véu do tempo e do espaço, isto é, de tudo que se manifesta como existência individual por intermédio de imagens que se apresentam neste mundo em constante transição e que dizem respeito a algum espectador, ainda que sejam elas imagens de si mesmas. Ainda que os tormentos sejam muitos em volta, qualquer transição será comedida no tempo e tudo se apresentará ocupando um lugar determinado no espaço. Uma imagem de si mesmo pode ser aqui compreendida como o que resulta de uma “consciência-de-si”.

O estado fisiológico que serve como contraponto ao sonho apolíneo refere-se a um “delicioso êxtase” aliado ao “imenso terror que se apodera do ser humano

quando, de repente, é transviado pelas formas cognitivas da aparência fenomenal” (idem), assim Nietzsche descreve o outro “universo artístico”, a *embriaguez*, que posto em relação ao sonho nos oferece fisiologicamente a analogia da contraposição entre o *dionisíaco* e o *apolíneo*. A *embriaguez*, portanto, é o estado fisiológico que nos aproxima da concepção do impulso dionisíaco, caracterizado por promover a desorientação das noções de tempo e de espaço no sujeito, estas formas condicionais a tudo o que aparece, esvoaçando por isso a própria individualidade, pois agora o sujeito não toma mais a si mesmo como objeto, por não contemplar nem mesmo seu corpo como uma imagem separada de todas as outras, ao contrário, o sujeito, sob o frêmito da *embriaguez*, aproxima-se de outros sujeitos por reconciliar-se com a própria natureza. A idéia implícita aqui é a de que tudo que se apresenta neste mundo como imagem, em outros termos, tudo que se apresenta individualmente, se separa da unidade da natureza, do Uno-primordial⁸.

O estado de *embriaguez*, contudo, revela-se como mais uma analogia utilizada por Nietzsche para que suas idéias sejam apreendidas como verdadeiras figurações, pois outros estados fisiológicos serão caracterizados como dionisíacos, em um ponto onde a própria fisiologia passa a ser concebida como obra de arte, por compreender o elemento vocal (no canto) e motor (na dança) como os elementos estéticos do impulso dionisíaco. Nietzsche chega a afirmar, referindo-se aos extáticos dionisíacos, que “de seus gestos fala o encantamento⁹” (1992:31). O êxtase dionisíaco promove uma elevação das sensações corporais a ponto de fazer o extático caminhar como outrora representara os próprios deuses caminhando. O que aqui é denominado *embriaguez* se refere, antes de tudo, à supremacia de estímulos sonoros e motores sobre aquelas formas bem determinadas oferecidas pela visão. O diferencial fisiológico dionisíaco é caracterizado pelo fato dele não dissociar o corpo dos outros fenômenos, talvez por sequer caber o termo fenômeno para aquilo que se relacione ao corpo durante esse torpor, uma vez que não é o que lhe é aparente em um objeto que se lhe

⁸ No original, *Ur-einen*. Na edição francesa de *O Nascimento da Tragédia*, P. Lacoue-Labarthe propõe *Un originaire* (Uno originário). Ver NIETZSCHE, 1994: 31. Esta tradução nos 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*.

⁹ No original, *Verzauberung*. Na edição francesa, P. Lacoue-Labarthe faz uso do termo *possession* (possessão), o que parece retificar o êxtase dionisíaco como processo de destruição da individualidade. Ver NIETZSCHE, 1994:60.

apresenta, mas justamente o que há de primordial, por isso, nada se lhe é apresentado em sua individualidade, mas sim em comunhão com aquele corpo.

O impulso dionisíaco se apresenta, assim, como força destruidora dos elementos figurativos, delimitadores do que é extenso. O homem, sob tal força, é agora puro movimento, puro vir-a-ser. Filho dos impulsos da natureza, ele não mais caminha, apenas dança, pois nesse estado não haveria de onde sair ou para onde chegar, por ele ser agora manifestação do próprio princípio de movimento que rege todas as coisas. Além de dançar, ele também ouve e canta, isso significa que pelo som e pelo gesto o homem vem a ter uma experiência estética extática, que não leva em conta a beleza, por não levar em conta a aparência em geral, ultrapassando-a, por fim.

1. A tragédia grega

A tragédia grega é considerada por Nietzsche o resultado de uma conciliação entre Apolo e Dionísio em uma mesma obra de arte. O drama viabiliza que até mesmo os corpos dos atores sejam apreciados esteticamente, por não dissociá-los das personagens no ato. Mas é a presença imponente da música, representada sobretudo pelo coro, aliada ao sentimento eminentemente religioso que parece atrelar-se a um enredo que chega a colocar seres divinos como personagens e, sem dúvida, pela exposição necessária do sofrimento do herói, que gera então a comunhão que compõe completamente a presença do impulso dionisíaco da tragédia grega, por meio do qual a individualidade dos que fazem parte da encenação, quer como atores ou espectadores, é momentaneamente subsumida, para que, ao retornar, eleve a significação do que poderia estar encoberto por um ranço de olhar continuado a partir de um mesmo ângulo, revelando o aspecto mágico¹⁰ da existência, neste caso, um aspecto que não compreende nenhum outro valor, na medida em que se concebe que tudo é oriundo de uma mesma comunhão, de uma unidade primordial que se apresenta em permanente transformação, além do valor de obra de arte, por existir antes de

¹⁰ Esse *aspecto mágico* pode ser compreendido como análogo àquele *encantamento*. Na medida em que a aparência é elevada à *bela aparência*, a fantasia característica do mundo onírico envolve momentaneamente o mundo desperto.

tudo como aparência, por meio de imagens mutantes regidas por um movimento incessante. Compreender a vida pela ótica do artista, sem qualquer valor moral atribuído ao que é aparente e logo passageiro, pode ser compreender a idéia contida na tragédia, isto é, aquilo que podemos chamar de *trágico*.

Será a partir da conjunção dos “universos artísticos” do sonho e da embriaguez, isto é, de manifestações fisiológicas análogas aos impulsos artísticos da natureza, que Nietzsche pensará o solo que propiciou a concepção da tragédia grega: o artista trágico grego terá sido criador de um novo gênero artístico por ter sido, em uma mesma obra, “artista onírico e extático” (1992:32). Foi pelo mundo dos sonhos que o homem teve a visão dos deuses, assim como no mundo desperto teve a visão de outros homens, de si mesmo e de tudo que se apresenta como imagem, ou seja, de tudo que aparece. Portanto, é a partir do impulso apolíneo que se dá início à encenação da tragédia ¹¹. Podemos imaginar espectadores, atores e membros da orquestra, conscientes do início eminente do drama, conscientes de si mesmos e como observadores atentos de todas as imagens que os rodeiam. O apelo visual é recorrente às referências feitas por Nietzsche ao impulso apolíneo, sendo este o sentido humano análogo por excelência ao mundo dos sonhos. Mas enquanto se encontram despertas, aos arredores da encenação eminente, as pessoas contemplam as imagens que compõem aquela realidade em companhia de todos os seus juízos morais, mantendo-se na compostura tida como correta por todas as convenções sociais. Este mundo sereno de imagens, aliado a valores morais, parece compor o que Nietzsche concebe como o caráter apolíneo do mundo desperto.

A encenação trágica nasce como um louvor ao deus da fertilidade, Dionísio, onde em procissão seguiam mulheres e homens como sátiros¹², munidos de suas flautas, em êxtase coletivo provocado pela música. Somente os que faziam parte daquele cortejo poderiam observar tal cena através de olhos destituídos de individualidade, imersos no Uno-primordial. Tão logo o “hino

¹¹ Cabe esclarecer que o ponto em questão não é o surgimento da tragédia grega, mas sim o desenrolar da encenação propriamente dita.

¹² Nietzsche refere-se aos sátiros, “cujo nome e atributos derivam do bode”, como servidores de Dionísio. Do mesmo modo, ocorre com o homem extático em relação à natureza. Ver NIETZSCHE, 1992: 33.

dramatizado”¹³ tem início, a partir da participação do coro em um bailar constante, se inicia um processo que irá culminar no esquecimento de valores morais: eis o impulso dionisiaco, por onde “crescem as outras forças simbólicas, as da música, em súbita impetuosidade, na rítmica, na dinâmica e na harmonia” (1992:35). Nesse momento, a arte trágica assume seu papel extático e conduz todos os envolvidos ao esquecimento-de-si, para que comunguem com a natureza criadora de todas as coisas, com o Uno-primordial. A arte trágica, com isso, inaugura um novo tipo de arte, a partir do poder de criar mitos da música, uma vez que o “fenômeno da possessão provocado pela música é a condição prévia de toda arte dramática” (DIAS, 2005: 54), por onde o mundo de aparências só poderá se apresentar em analogia ao mundo de sonhos.

Nesse ponto, Nietzsche já se utiliza da questão metafísica fundamental, a qual permeia toda a sua primeira obra: trata-se da relação entre o particular e o todo. Será por intermédio desse problema que o valor da existência individual será questionado, principalmente no que tange a um possível valor moral¹⁴ que lhe seja atribuído, na medida em que tudo que existe se mostra, em primeiro lugar, de modo aparente, finito, condenado ao desaparecimento. A valoração da vida deverá partir, antes de tudo, das excitações sensoriais oriundas das imagens, sim, do mundo aparente, até o momento em que o valor estético se torne experiência estética, quando essas sensações assumam um aspecto simbólico. No decorrer do desencadeamento dramático, o efeito dionisiaco consiste em conduzir o homem “à máxima intensificação de todas as suas capacidades simbólicas”, pois “a essência da natureza deve expressar-se por via simbólica” (idem), o que significa fomentar, pelo êxtase, a dissolução de toda e qualquer individualidade, para que a natureza mesma possa agora se expressar em sua totalidade. Dissolver a individualidade, aqui, fisiologicamente parece significar suprimir momentaneamente o sentido visual, caracterizado por sua exímia delimitação das formas aparentes, para que se enalteça a audição e o tato, a partir da música e da dança, respectivamente. Em termos metafísicos podemos compreender tal processo como uma reiteração da

¹³ Cf. *Introdução à tragédia de Sófocles*, NIETZSCHE, 2006: 60, onde Nietzsche diferencia a tragédia grega da ópera moderna, pela supremacia concedida à música naquela: “Entre nós um romance dramatizado, na Grécia um hino dramatizado”.

¹⁴ Compreendemos aqui por “valor moral” aquilo que é oriundo de juízos normativos sobre a existência. A contraposição entre valor moral e valor estético é aqui feita em paralelo a que há entre a norma e a contemplação.

parte ao todo ¹⁵, nesse caso, uma reunificação simbólica da natureza criadora alcançada por vias estéticas, seguindo o seu mesmo modelo de criação do que é individual, mas agora em um movimento inverso, como uma espécie de prelúdio do que será inevitável a tudo que existe: desaparecer, inevitavelmente, enquanto parte, mas retornar a compor a totalidade indiferenciada, de onde surgiu e até então estava distanciado.

Como já se encontra explícito desde a página inicial de sua primeira obra, Nietzsche representa o dualismo estético presente na tragédia grega por intermédio de figuras divinas pertencentes à sua respectiva mitologia. Anterior à tragédia seria o ditirambo, especificamente, a música entoada em homenagem ao deus estrangeiro Dionísio, cujo culto tinha como base artística “o cântico e a mímica”. A novidade do ditirambo dionisíaco se contrapunha à música de Apolo, considerada por Nietzsche apenas uma “arquitetura dórica em sons”, que consistia em uma “batida ondulante do ritmo” (1992:34), com o fim de meramente acompanhar versos. A música dionisíaca ¹⁶, por sua vez, já assume o papel principal quando manifesta, por onde “a comovedora violência do som, a torrente unitária da melodia e o mundo absolutamente incomparável da harmonia” (idem) em sua força simbólica conduz ao êxtase aqueles que participam do culto. Será a partir desse culto que Nietzsche irá perceber abertas as portas para a tragédia, sobretudo nas peças de Ésquilo, o principal poeta trágico, nas quais o coro tinha papel central, até que surja Eurípides, dando supremacia ao diálogo, em prelúdio ao fim da tragédia grega ¹⁷, para que surja a *nova comédia ática*, principal influência da ópera, considerada um “romance dramatizado”. A música dionisíaca é criadora de mitos, pois a partir do seu êxtase, compreendido aqui como uma “intuição do absoluto”, o mundo aparente oferece uma perspectiva fantástica sua e a tragédia grega, por analogia, oferece aos seus espectadores a imagem do herói trágico, esta “figura como que nascida da visão extasiada deles próprios” (1992:62). Quando o drama passa a submeter a música a outros fatores, como a dependência da palavra, típica dos dramas modernos, que são acompanhados por

¹⁵ Essa afirmação traz consigo o pressuposto de que a parte esteja dissociada do todo, na medida em que está delimitada por formas aparentes.

¹⁶ Em *O nascimento da tragédia* a música dionisíaca é compreendida também como “a música em geral”, logo, ao longo da obra, é sempre este sentido que está implícito no termo *música*.

¹⁷ Cf. Nietzsche, 2006:63: “Com isso, o lugar dos cantos foi deslocado: enquanto originariamente eles eram o aspecto principal, no qual os episódios eram preparados, tornaram-se, pouco a pouco, entreatos musicais”.

um texto, por exemplo, aquela capacidade simbólica da música é despotencializada¹⁸.

O mito é algo necessário para que a tragédia seja uma obra de arte que reúna os principais impulsos estéticos, uma vez que pelos deuses estão representados, segundo Nietzsche, os instintos artísticos da própria natureza. A tragédia seria, então, a reconciliação entre o deus da serenidade e o da desmedida, pois só por meio deste “pacto de paz” poderia tornar-se “o rompimento do *principium individuationis* um fenômeno artístico” (1992:34). Como o pressuposto para a criação das figuras dos deuses e do Olimpo é o mundo onírico, então Apolo assume o caráter de “pai deste mundo”, na medida em que é atribuído a ele o reino do mundo dos sonhos, como “materialização” desse impulso artístico natural.

A epopéia surge como um ponto luminoso em meio à escuridão, como um sinal de serenidade frente ao sofrimento, e que, ao invés de condenar os erros da existência, termina por descrevê-la em analogia a imagens de sonhos. O argumento de Nietzsche é ilustrado pela teogonia titânica, anterior à olímpica, que relatava um mundo bárbaro, por onde ficava claro que “o grego conheceu e sentiu os temores e os horrores do existir” (1992:36):

“... para que lhe fosse possível de algum modo viver, teve de colocar ali, entre ele e a vida, a resplendente criação onírica dos deuses olímpicos. Aquela inaudita desconfiança ante os poderes titânicos da natureza, aquela Moira [destino] a reinar impiedosa sobre todos os conhecimentos, aquele abutre a roer o grande amigo dos homens que foi Prometeu, [...] – foi através daquele artístico mundo intermédio dos Olímpicos, constantemente sobrepujado de novo pelos gregos ou, pelo menos, encoberto e subtraído ao olhar” (1992:37).

Este mundo de aparências possui como substrato a sabedoria do Sileno, ao dizer que para o homem melhor seria “não ter nascido, não ser, nada ser” (NIETZSCHE, 1992:36). Tal sabedoria, que surge do *uno vivente*¹⁹, nos conduz a duas vias de sofrimento: uma atribuída por Nietzsche à própria natureza, “como se

¹⁸ SILK e STERN resumem em três os fatores limitantes da música, são eles “a estrutura formal, a dominação pela palavra ou simplesmente tradições de restrição emocional” (1981: 141). Estes fatores se contrapõem ao que terá originado a tragédia, pois “o ditirambo inicialmente terá sido musicalmente dominante e verbalmente simples” (1981: 139).

¹⁹ Será utilizado, ao longo desse texto, além de *Uno-primordial*, também a expressão *uno vivente* (ver NIETZSCHE, 1992, p. 103). Benchimol, a partir de Nietzsche, usa essa expressão com o fim de exaltar a vida como “atributo primeiro e essencial”, além de elucidar sua diferença em relação à noção de “*Vontade*” [Wille], de Schopenhauer. A esse respeito, ele diz: “É a vida, e não a *Vontade* que Nietzsche diz existir no fundo das coisas” (BENCHIMOL, 2003: 32).

ela soluçasse por seu despedaçamento em indivíduos” (1992:34), motivo pelo qual “o próprio fundamento do mundo procuraria a redenção da irrequietação vertiginosa” (FINK, 1988: 26). A outra via é atribuída aos indivíduos, pela certeza de perecimento devido à separação temporária do uno vivente, conduzindo à idéia de que o melhor seria logo morrer. Ocorre que “todo indivíduo pode servir como uma alegoria, assim como um caso individual para uma regra geral” (NIETZSCHE, 2005:12). Por querer permanecer sendo um com a natureza, o indivíduo, movido por esse sofrimento, tende ao aniquilamento de si mesmo. É neste instante que surge a arte apolínea, com sua valorização da imagem, com sua medida reparadora²⁰.

Apolo permite, pelo seu caráter individualizante e após o êxtase musical dionísíaco, que esteja implícita, no processo trágico, a concepção da necessidade do “mundo do tormento”, indo de encontro ao ancião de Ésquilo, em *Oréstia*, ao afirmar que “o sofrimento é a melhor lição”.²¹ A aparência surge como um conforto ao indivíduo, que após ter se desmembrado, recompõe-se a partir da capacidade figurativa apolínea, trazendo consigo a concepção da sua situação finita como resultado necessário para a libertação do Uno-primordial, por meio de sua repartição em multiplicidade. Apolo, então, ao delimitar as *fronteiras do indivíduo*, o conduz à medida, ao auto-conhecimento, à exaltação da aparência pela contemplação da beleza, todos estes artificios de proteção do indivíduo e apaziguamento do sofrer, pois “esse endeusamento da individuação, quando pensado sobretudo como imperativo e prescritivo, só conhece uma lei, o indivíduo” (1992:40).

Aquele sofrimento consiste, portanto, no auto-reconhecimento do indivíduo como separado momentaneamente de sua unidade geradora. O comedimento apolíneo consiste em mostrar que esta unidade geradora se apresenta justamente enquanto aparência, isto é, delimitada por formas ilusórias. Sendo assim, a redenção do indivíduo se dá pela aparência, pois é por meio dela que ele justifica sua existência. Seu querer individual incessante deve, então, submeter-se, tal qual uma imagem, a contornos bem determinados, fazendo jus ao “Nada em demasia”. No entanto, na criação artística, este querer individual deve

²⁰ Ver Machado, 2006, p. 209: “A singularidade da arte apolínea é a criação de um véu de beleza que encubra o sofrimento” (MACHADO, 2006, p. 209).

²¹ Ésquilo. *Oréstia*, 1996: 25: “pois Zeus sem dúvida foi quem levou os homens/ pelos caminhos da sabedoria/ e decretou a regra para sempre certa:/ O sofrimento é a melhor lição”.

dar passagem à manifestação do uno vivente, ou seja, a individualidade deve se dissolver.

Assim, foi a partir da visão dos horrores da existência, da fugacidade inerente a tudo que é individual, que os gregos foram impelidos a criar um mundo de deuses que exaltasse a vida. O Olimpo exalta a vida na medida em que “os deuses legitimam a vida humana pelo fato de eles próprios a viverem” (1992:37). O pressuposto contido nesse pensamento refere-se à criação mitológica como uma criação artística, justificada pelo fato de o sonho ser antes de tudo um estado fisiológico artístico, um mundo da *bela aparência*. Talvez o ponto importante aqui ainda não se refira à especulação sobre um impulso artístico que seja considerado anterior a outro: se o apolíneo ou o dionisíaco, ou seja, se pelo sonho ou pela certeza da fugacidade da existência individual, mas sim a compreensão de que os impulsos artísticos são próprios ao corpo mesmo, entendido antes de tudo como um complexo de sensações e memórias, reunidas em sua matéria²². Os impulsos artísticos, portanto, são imanentes e a própria natureza (de onde originam os impulsos) se manifesta por meio do corpo ou, até mesmo, *no* próprio corpo. O corpo sente e traz consigo a lembrança de sua efemeridade, assim como, “a matéria tem sensações e luta por seu ser individual” (1974:51).

A imagem do mundo e os horrores da existência são, então, coexistentes no corpo. Na analogia com a tragédia, tais horrores são apresentados e seguidos por “uma imagem similiforme²³ de sonho” (1992:32), por onde se afigura uma “redenção na aparência”²⁴. Isso significa que, após a dissolução da individualidade fomentada pelo êxtase dionisíaco (por meio da música), por onde a vontade individual do sujeito é suprimida, o mundo torna-se similar “à estranha imagem do conto de fadas” (1992:38), pois Apolo reage a partir da elevação

²² Nietzsche considera que a matéria tem como essência a sensação e a memória: “a sensação e a memória estão na essência das coisas. O fato de que, ao contato com outra, uma substância reaja precisamente assim é questão de memória e de sensação” (1974:52).

²³ No original, *gleichnissartigen*. Este vocábulo também pode ser traduzido como *metafórica*, referente a um discurso comparativo. A tradução francesa optou por *analogique* (anológica). Ver NIETZSCHE, 1994:32.

²⁴ Em alemão, *Erlösung im Scheine*. Nietzsche recorre a esses termos com o fim de explicitar aquela necessidade inerente ao Uno-primordial de atualizar-se enquanto aparência, sim, de individuar-se. Nos parece que isso decorre da tensão intrínseca ao princípio criador de todas as coisas, enquanto “eterno-padecente e pleno de contradição” (NIETZSCHE, 1992:39). Rosana Suarez sugere que tal aparição pode resultar tanto em despotencialização do Uno-primordial, quanto em seu rejúbilo, o que caracterizaria, a nosso ver, a ocorrência da ‘redenção’ propriamente dita a partir da bela aparência: “...do ser uno originário que permanece em constante tensão consigo mesmo, vale dizer, com a representação e que se rejubila [...] quando não se despotencializa” (SUAREZ, 2000:137).

estética da aparência. Agora, a visão do mundo momentaneamente deixa de possuir qualquer valor lógico ou moral, por ser o *gênio*, este *sujeito puro do conhecimento* que o contempla e a apresentação do mundo como *bela aparência* não permite outra valoração senão a estética. O que faz o corpo deixar de ser indivíduo, aqui, é a ausência de sua vontade, embora suas sensações ainda estejam referidas a *um* corpo, que agora não passa de mais uma dentre as imagens que se desenrolam.

2. Corpo: Vontade e aparência

Na tragédia grega encontra Nietzsche um meio de expor a sua teoria da arte, buscando no mundo dos deuses gregos usar figuras que ilustrem seus conceitos. A concepção de arte em *O nascimento da tragédia* se relaciona diretamente com estados fisiológicos, a ponto de nos levar a refletir sobre uma fisiologia específica da arte, isto é, sobre o que acontece no corpo no instante em que o sujeito deixa de ser indivíduo para ser artista. Nas palavras de Schopenhauer: no instante em que se torna *sujeito puro do conhecimento*.

Em *O mundo como vontade e representação*, Schopenhauer, já em seu *livro primeiro*, se dedica ao problema do corpo relacionado à individualidade. Afinal, como pode um indivíduo perder momentaneamente sua individualidade para tornar-se *sujeito puro de conhecimento*? Um indivíduo que deixa de ser indivíduo, apesar de continuar em seu corpo e, ainda, cria uma obra de arte? Para ele, “o sujeito que conhece é indivíduo exatamente em sua referência especial a um corpo” (SCHOPENHAUER, 2005:161) e “meu corpo e minha vontade são uma coisa só” (2005:160). Como vimos em nosso *primeiro capítulo*, a *intuição estética* para Schopenhauer resulta de uma *intuição intelectual*, o que compreendemos como uma intuição que ultrapassa a sensibilidade. Na medida em que ele identifica *corpo* e *vontade*, e atribui a individualidade à mera referência do sujeito em relação ao corpo, bastará, então, que o sujeito suprima sua vontade para que seu corpo se torne “apenas uma representação igual a qualquer outra” (2005:161), tornando-se *sujeito puro de conhecimento* por onde surge, como uma capacidade, a *genialidade*:

“... a genialidade nada é senão a objetividade mais perfeita, ou seja, orientação objetiva do espírito, em oposição à subjetiva que vai de par com a própria pessoa, isto é com a vontade. Por consequência, a genialidade é a capacidade de proceder de maneira puramente intuitiva, de perder-se na intuição e afastar por inteiro dos olhos o conhecimento que existe originariamente apenas a serviço da vontade...” (2005:254).

Retornando ao pensamento de Nietzsche, somos conduzidos a refletir sobre seus impulsos artísticos: é certo que o impulso dionisíaco se encaixa perfeitamente no *gênio* concebido por Schopenhauer. Mas será que podemos afirmar o mesmo do impulso *apolíneo*? Apolo, o deus do *principium individuationis*, também promove a dissolução da individualidade? Em outros termos: somente suprimir a vontade individual será suficiente para desorientar todas as referências que fazem um corpo, compreendido como uma coesão atual entre pulsões, manter-se coeso em relação aos seus valores, a ponto de reconhecer a si próprio com plena autonomia e determinada diferenciação do desenrolar de imagens que se lhe apresentam no mundo?

Em seu quinto capítulo de *O nascimento da tragédia*, Nietzsche irá afirmar que “o gênio, no ato da procriação artística, se funda com o artista primordial do mundo” (1992:47). A necessidade de dissolução da individualidade é explicitada pela referência à brusca alteração de perspectiva inerente ao ato criativo do artista, onde este assume a perspectiva da totalidade, por meio do momentâneo esquecimento das suas particularidades, o que significa, pelo vocabulário da obra em questão, tornar-se um só com o Uno-primordial. Neste mesmo capítulo, nosso autor se deparará com o problema do poeta lírico, aquele que “precisa dizer eu” (1992:45) e irá aludir a uma declaração de Schiller, que diz ter primeiramente “uma certa disposição musical de espírito” para só depois seguir uma “idéia poética” (1992:44), como ilustração a seu argumento.

O poeta lírico traduz a unidade primordial por sua linguagem ser oriunda da música em algum sentido, o que insere este tipo específico de arte como decorrente do impulso dionisíaco ²⁵, o qual, por intermédio do seu simbolismo, desorienta a individualidade do corpo. Tal argumento, além de considerar que aquele *eu* dito pelo poeta lírico expressa o Uno-primordial, e não sua vontade individual, leva em conta que aquele *eu* toma a perspectiva da totalidade e não a do que é individual. Nietzsche se refere principalmente ao poeta lírico grego

²⁵ Cf. IZQUIERDO, 1999:32: “A poesia lírica, pelo modo de produzir seus símbolos está aparentada com a arte da música e é uma arte dionisíaca”.

Arquíloco, aquele “embriagado entusiasta”, cuja subjetividade expressa em seus poemas pela palavra *eu* “é uma ilusão” (idem) que representa como uma imagem de sonho, oriunda da capacidade simbólica da linguagem, o abismo do ser. Para Peter Levine, Arquíloco era “um criador de imagens apolíneo com um espírito dionisíaco” (1995:104).²⁶

Sobre o artista plástico e o épico, Nietzsche afirma que estes, enquanto artistas, mergulham “na pura contemplação das imagens” (1992:45). Este “pura” alude a uma contemplação destituída de vontade. Enquanto artistas apolíneos, sua experiência consiste na contemplação e tradução da aparência do mundo, em analogia ao mundo do sonho, o que significa contemplar e traduzir o mundo como *bela aparência*. Com tais considerações, o que faz Nietzsche é buscar argumentos que eliminem a hipótese de haver um artista subjetivo, chegando a considerar o artista, então, “um médium através do qual o único sujeito verdadeiramente existente celebra a sua redenção na aparência” (1992:47).

A arte em geral, seja a apolínea ou dionisíaca, portanto, consiste em um processo criativo que não leva em conta o sujeito, compreendido como consciência de algo individual, sendo somente a partir do estado de *embriaguez* que o corpo tem seus sentidos aguçados “para a compreensão de símbolos, assim como uma profusão de meios para comunicar-se” (Izquierdo, 1999:28). O estado de embriaguez é caracterizado como aquele que dissolve a individualidade do corpo, promovendo a sua união com a natureza e viabilizando a sua comunicação por meio de símbolos. Esta comunicação pode ser direta, no caso da arte dionisíaca, por simbolizar “as emoções da vontade mesma” (1999:31), ou indireta, no caso da arte apolínea, por se expressar a partir das imagens do mundo, como “aparência da aparência”.

A realidade pode ser pensada, por um lado, como algo que está por trás do movimento que constitui este mundo de representações intuitivas ou, por outro, como a sua aparição, pelas imagens que são percebidas por um sujeito determinado e que bastam, em sua relação sujeito-objeto, como as impressões atuais que constituem a realidade daquele corpo que momentaneamente torna-se o tal sujeito. Na juventude de Nietzsche sua concepção de realidade aproxima-se

²⁶ Peter Levine alude à criação em primeira pessoa de Arquíloco como uma ilusão em contraposição a uma expressão subjetiva: “Ele criou um protagonista em primeira pessoa que era um apaixonado inflamado e furioso. Mas o Arquíloco real era o artista, separado de sua obra, que criou este signo dionisíaco como sua própria ilusão” (1995:104).

mais da primeira acima exposta. Há entre o sujeito e o mundo uma necessária separação, compreendida como uma espécie de véu colocado entre os dois, e que apresenta ao sujeito as imagens ilusórias do mundo, como uma adequação espaço-temporal por meio de múltiplas formas. O mundo real, na medida em que também significa o mundo verdadeiro ²⁷, consiste em uma unidade originária, indeterminável, atemporal, destituída das “convenções arbitrárias que permitem distinções morais ou lógicas, onde não há *principium individuationis* e tudo é um” (LEVINE, 1995:102). Esta realidade, entretanto, só nos pode ser comunicada em forma de analogia a estados fisiológicos, como um “fluxo único de vontade e sofrimento” (idem). O Uno-primordial não só é identificado, por Nietzsche, com estados fisiológicos, isto é, com sensações do corpo, como é a própria elevação ao absoluto desses estados, pois é somente a partir deles que podemos criar signos da linguagem para descrevê-los ²⁸. O estados fisiológicos mesmos, por pressuporem a existência de *um* corpo, já poderiam ser considerados ilusórios quando pensados em relação à realidade, na medida em que “nós tomamos as ilusões da realidade” (DANTO, 1980:38). Nesse sentido, poderíamos dizer que a própria constituição do corpo é ilusória, quando se atualiza, consumando-se como individualidade. Enquanto a arte dionisíaca simboliza a restituição desse corpo ao Uno-primordial, à realidade, ao sofrimento originário, a arte apolínea, por sua vez, representa o prazer da ilusão por intermédio da sua beleza e de seu comedimento, atendo-se à atualização do mundo como aparência, ou seja, à individuação, por onde a eternidade manifesta-se de modo finito.

O impulso apolíneo, assim, não promove a dissolução da individualidade, ao contrário, cumpre o papel de elevar a significação do que se apresenta individualmente por meio da beleza, correlacionada por Nietzsche a um universo de sonho, por onde surgem “as ilusões da arte que tornam a vida suportável” (idem). Contudo, no que se refere ao processo criativo apolíneo, por ser sempre necessária à criação artística a desconsideração da individualidade do artista, não será unicamente pelo universo do sonho que será viabilizada tal criação, mas

²⁷ Lanier Anderson, analisando o pensamento de Nietzsche como um todo, diz que o seu dilema não se debruça sobre “a existência ou possibilidade da verdade e do conhecimento, mas sim sobre o seu valor” (2005:186). Em *O nascimento da tragédia*, Nietzsche identifica, pelo valor, a realidade e a verdade, pois ambas expressam a *vida*, a natureza, como a criadora primeira de todas as formas aparentes, atribuindo-lhes, sobretudo, um valor estético.

²⁸ Segundo A.C. Danto, podemos considerar “a linguagem, na ótica de Nietzsche, como descritiva de um modo geral” (1980:38).

também a partir do universo da embriaguez, ainda que seja uma “embriaguez parcial” que “só afeta a visão” (1999:23), o que significa uma restrição a um determinado modo do corpo:

“A embriaguez apolínea produz, acima de tudo, a irritação que fornece ao olho a faculdade da visão. O pintor, o escultor, o poeta épico são visionários por excelência. Ao contrário, no estado dionisíaco, todo o sistema emotivo está irritado e amplificado, de modo que descarrega de um golpe todos seus meios de expressão lançando sua força de imitação, de reprodução, de transfiguração, de metamorfose, toda espécie de mímica e de arte de imitação” (NIETZSCHE, 1984:69).

Na passagem acima, Nietzsche comenta a si mesmo anos após a publicação de *O nascimento da tragédia*, mantendo ainda o foco nas características fisiológicas daqueles impulsos artísticos. Aquela irritação fornecida ao olho, compreendida aqui como uma excitação do sentido visual, consiste na *embriaguez apolínea*, apresentada em oposição à excitação de todos os afetos, promovida pela *embriaguez dionisíaca*. Ora, seria possível então a dissolução da individualidade, esta precondição do gênio, a partir de uma embriaguez parcial? Não restaria ali algum resquício de individualidade? A noção de uma *embriaguez parcial* não nos é apresentada pela primeira obra publicada de Nietzsche, o que nos leva a crer que dezessete anos mais tarde, em *Crepúsculo dos ídolos*²⁹, sem estar mais comprometido com os pressupostos de *O nascimento da tragédia*, ele escolhe esclarecer, ou até mesmo retificar, um problema exposto nessa obra de juventude. Nela, a possibilidade de um artista que diz *eu* consistir em uma arte subjetiva é descartada ao nos conduzir à intelecção de que o poeta lírico é um artista dionisíaco. Contudo, a arte apolínea, correlacionada ao universo onírico, “cuja perfeição independe de qualquer conexão com a altitude intelectual ou a educação artística do indivíduo” (NIETZSCHE, 1992:32), parece receber o mérito de arte somente por seu aspecto mágico da beleza, isto é, da bela aparência. Mas não é justamente Apolo, o deus da beleza, que “se nos apresenta como o endeusamento do *principium individuationis*” (1992:40)? Como pode uma arte que enaltece a individuação não ser fruto da subjetividade?

²⁹ Em *Ecce Homo*, no capítulo intitulado *O nascimento da tragédia*, Nietzsche cita um trecho de *Crepúsculo do ídolos*, acrescentando que foi a última vez que explicitou “o conceito do trágico” e alcançou “um conhecimento definitivo do que é a psicologia da tragédia” (1993:100).

Enquanto a arte apolínea não leva em conta a vontade individual, a arte dionisíaca, além de “não levar em conta o indivíduo”, “procura inclusive destruí-lo e libertá-lo” (1992:32). Parece claro haver uma diferença implícita entre a noção de “sujeito” e “indivíduo” em *O nascimento da tragédia*, pois a arte apolínea não é subjetiva, contudo, não destrói a individualidade do sujeito. Cremos encontrar a solução para compreender estes conceitos por intermédio da concepção de *corpo* e, para isso, retornaremos a Schopenhauer. Para ele, como vimos, a individualidade é apenas uma referência do sujeito ao próprio corpo, e este, por sua vez, é identificado com a *sua* vontade que, na medida em que é suprimida, faz do corpo “apenas uma representação igual a qualquer outra” (op. cit.). Se tomarmos como certo, a partir da reconhecida influência de Schopenhauer ao jovem Nietzsche, que este mantém a noção de *corpo* daquele, então concluiremos que (na arte apolínea) a vontade individual é suprimida, mas as representações (ou aparências) se mantêm relacionadas a um sujeito, sem, no entanto, levarem-no em conta, por consistirem em uma suprema objetividade. A arte apolínea, portanto, por ser completamente objetiva, se enquadra no modelo de arte proposto por Nietzsche.

O que parece fazer com que Nietzsche, anos mais tarde, considere a embriaguez o estado fisiológico de onde surge como uma espécie de categoria o impulso apolíneo, além de sua tendência a recusar dualismos, é a consideração de que somente a embriaguez “tenha aumentado a irritabilidade de toda máquina; [e] sem isso a arte é impossível” (NIETZSCHE, 1984:67). No contexto de *O nascimento da tragédia* isso poderia ser dito de outra maneira: a arte apolínea, em analogia com o mundo do sonho, não leva em conta a individualidade daquele que sonha, nesse sentido, a sua vontade individual ainda mantém o corpo sendo apresentado como aparência, ainda que como *bela aparência* e relacionado necessariamente a ela. Mas, para que a vontade individual seja subsumida é antes necessária, em algum grau, a analogia com o universo da embriaguez, que enquanto estado fisiológico parece fundamental a qualquer criação artística, por promover no homem “a sua unidade com o fundo mais íntimo do mundo” (1992:32), para que só posteriormente o impulso apolíneo promova sua *redenção na aparência*, revelando-se ao extático “em uma imagem similiforme de sonho” (op. cit.). A dissolução da individualidade já pressupõe que a vontade individual

não seja levada em conta, pois a própria referência do corpo como unidade autônoma à unidade primordial já terá sido perdida.

Enquanto o sonho seria a precondição para a arte plástica e para a poesia épica, a embriaguez seria fundamental a qualquer tipo de arte, sendo a musicalidade sua manifestação imediata, enquanto a *bela aparência* corresponderia a sua manifestação mediata. Se a beleza e a medida apolínea encobria como um véu o sofrimento e o excesso dionisíaco, este assumia o papel de um substrato daquele, de modo que afinal Nietzsche viesse a concluir que não poderia haver prazer sem sofrimento, pois “Apolo não podia viver sem Dionísio” (1992:41), assim como Dionísio não poderia aparecer sem Apolo.

Assim, somos conduzidos a conceber que o *corpo*, em *O nascimento da tragédia*, concebido a partir de seus modos, ou seja, de seus estados fisiológicos, recebe como atributos basicamente a *vontade* e a *aparência*, sendo somente a primeira que necessariamente está relacionada à noção de subjetividade, uma vez que ao ser suprimida (a *vontade*), as sensações do corpo assumem um aspecto simbólico que eleva a significação de sua aparência, aparência esta que Nietzsche correlaciona ao mundo onírico e que, de algum modo, não dilui o *principium individuationis*, ao contrário, promove sua “mais sublime expressão, a inabalável confiança nesse principium” (NIETZSCHE, 1992:30), por meio da ilusão da *bela aparência*. As sensações podem ser aqui compreendidas em contraposição à racionalidade, pois a partir da valorização estética dos instintos naturais, as noções de *razão* e *consciência* acabam por representar aquilo que, no homem, não é estético, por distanciarem-se daqueles instintos, na medida em que se relacionam com o mundo de modo conceitual e intencional.

3. O princípio de individuação

O problema referente à individuação é recorrente em *O nascimento da tragédia*, o que se dá, sobretudo, devido à influência do pensamento de Schopenhauer para a concepção desta obra. A expressão utilizada no decorrer de *O mundo como vontade e representação* para pensar o que sustenta toda individualidade, como vimos em nosso primeiro capítulo, é *principium*

individuationis, expressão escolástica que Schopenhauer utiliza à luz das considerações de Francisco Suárez, cuja análise histórica coloca a questão relacionada principalmente à matéria e à forma, no que diz respeito ao que efetivamente torna algo individual ³⁰. Schopenhauer, sob influência kantiana, mantém a expressão escolástica, mas o sentido que lhe atribui é diverso, pois agora o *principium individuationis* concorda com as *formas puras da sensibilidade* kantianas, a saber, o tempo e o espaço ³¹.

É certo que Nietzsche mantém a expressão escolástica ao longo de sua primeira obra e é também certo que tal expressão está relacionada, de um modo ou de outro, ao tempo e ao espaço. Contudo, ao analisarmos *O nascimento da tragédia*, percebemos que o termo *aparência* permanece sempre atrelado à individuação, a ponto de Apolo, deus da beleza, do sonho e da medida, ser eleito “o endeusamento do *principium individuationis*” (NIETZSCHE, 1992:40). A concepção do que é individual pressupõe que haja uma aparência, uma ilusão ³², que se contraponha à unidade originária do mundo. Se atrelarmos a isso uma das propostas fundamentais da obra, a de apresentar uma teoria da arte por meio de símbolos, das figuras divinas gregas, e mais, se a concepção de *vida* inerente ao livro inteiro consiste em algo que efetivamente se manifesta como aparência, por onde a justificação primeira de tudo que existe (individualmente) se dá esteticamente, isto é, por meio de uma contemplação puramente objetiva, então por que haveria qualquer esforço para designar ao tempo e ao espaço, estes conceitos (que, por uma análise da obra nietzschiana como um todo, poderíamos chamar aqui de antropomorfismos posteriores aos sentidos mesmos), o papel de fomentadores da diferenciação entre tudo aquilo que já se justifica esteticamente? Ora, mas por quê então até mesmo problematizar a individuação?

³⁰ Aludimos, como exemplo, à passagem em que Suárez analisa a *Metafísica*, de Aristóteles: “... à própria autoridade de Aristóteles, a saber, porque a matéria é o princípio de multiplicação e distinção dos indivíduos dentro da mesma espécie [...]; logo, é princípio de individuação aquilo que é princípio de distinção numérica. Em segundo lugar, é individual aquilo que é incomunicável aos inferiores semelhantes” (SUAREZ, 1960:604).

³¹ Francisco Suárez chega a referir-se negativamente sobre a possibilidade da individuação estar relacionada ao tempo: “... a circunstância do tempo, que parece demasiado extrínseca para que dela possa vir tal determinação” (SUAREZ, 1960:631).

³² *Aparência e ilusão* aparecem em Nietzsche sob o mesmo termo: *Schein*. Sobre este ponto, ver nota 4. Contudo, cabe retificar que isso não significa que o termo não assuma ambos os significados ao longo do texto. A expressão parece também salientar, no sentido fisiológico, a analogia com olho que vê apenas o reflexo das coisas.

É a partir da noção de individuação, presente na obra nietzschiana consagrada à tragédia, que o problema do valor da existência vem à tona, posto que é por meio de entes individuais que o Uno-primordial se efetiva. Neste caso efetivar-se, existir, e aparecer, assumem significados semelhantes, antes de tudo, por serem conseqüências de um mesmo *sofrimento*, pois “o que sofre [...] é sempre somente a vontade única: é a contradição perfeita como fundamento primordial da existência” e “a individuação é, portanto, o resultado do sofrimento, não sua causa” (NIETZSCHE, 1999:56) ³³. É a partir da dor primordial que *aparece* o indivíduo, pois o Uno-primordial, este princípio de vida infinita, “tende a negar a si mesmo como unidade indiferenciada” (BENCHIMOL, 2003:58) e manifestar-se singularmente, sendo somente por esse processo que a vida pode tornar-se atual e, quiçá conseqüentemente, receber o atributo extenso. É a noção de organismo³⁴ que nos exemplificará como esta contradição entre unidade e multiplicidade ocorre, por ele compor um conjunto de unidades vitais interdependentes. Do mesmo modo, estão os entes individuais em relação ao Uno-primordial. Como aparências diferenciadas estes indivíduos se assemelham a barqueiros no meio do oceano. Há entre os entes singulares uma espécie de abismo decorrente de sua individualidade e este “abismo que nos separa dos demais é um abismo estabelecido pela natureza” ³⁵ (NIETZSCHE, 1951:116), pois ao atualizar-se como aparência, o uno vivente destina-se à fixação de formas que tendem inevitavelmente ao desaparecimento, como dobras fundamentalmente incomunicáveis entre si, mas que se deixam interpretar intuitivamente, na medida em que são indeterminadas as possibilidades de perspectiva sobre elas.

A sabedoria dionisíaca está relacionada à condição de tudo aquilo que se apresenta, o que significa estar condicionado a formas bem determinadas, como símbolos da unidade primordial, pois “o fenômeno é uma simbolização constante da vontade” (1999:54). A reflexão existencial inerente ao *trágico* tem como ponto de partida a previsão do aniquilamento do indivíduo, sendo ilustrada pela sabedoria do Sileno, este servidor de Dionísio, que se refere aos seres-humanos

³³ Esta seqüência de citações faz parte dos fragmentos póstumos de Nietzsche, referentes ao período de publicação de *O nascimento da tragédia*.

³⁴ Ver, sobre este ponto, BENCHIMOL, 2003: 58: “A unidade da vida é a que lhe cabe enquanto processo orgânico universal, em cujo fluxo unitário todos os processos vitais individuais estão absorvidos como movimentos parciais interdependentes”.

³⁵ Trata-se de uma correspondência enviada a seu amigo Paul Deussen, professor de filosofia, em 1870.

como a “estirpe miserável e efêmera, filhos do acaso e do tormento” (1992:36). Tudo que aparece é delimitado por formas e “a vida infinita é ela própria a construtora, a organizadora que fixa formas para seguidamente as destruir” (FINK, 1988:19). Nada que não tenha sido engendrado na existência não será efêmero, mas será o próprio tormento que constitui a unidade do mundo, até que por acaso se atualize como aparência, ou seja, se individualize, sendo por isso que a arte trágica assume o papel revelador sobre as questões referentes à existência e sua origem.

A reflexão sobre a individuação traz implicitamente consigo um juízo sobre o valor da existência, e este deve ser, antes de tudo, o papel do filósofo: “acentuar o problema da existência, sobre todos os problemas eternos” (NIETZSCHE, 1974:19). Se a compreensão da unidade do mundo é oferecida pela arte, a partir do desvelamento da multiplicidade, isso se dá unicamente a partir da *pureza* que lhe é necessária. Essa *pureza* é apresentada por Nietzsche em contraposição a qualquer resíduo lógico ou moral que possa restar em alguma valoração sobre a existência. Na medida em que a razão, por meio da moral, oferece algum valor negativo à existência ³⁶, a arte, por sua vez, cria “uma nova ilusão transfiguradora para manter firme em vida o ânimo da individuação” (1992:143)³⁷. Se a aparência é o modo pelo qual o Uno-primordial viabiliza a sua existência, a *bela aparência* é a maneira encontrada pelo indivíduo, a partir da experiência onírica, de elevar seu ânimo para tornar “a existência digna de ser vivida” (idem). Esta *bela aparência* não significa nada senão um prazer oriundo da *pura* contemplação sobre a existência individual.

Tudo que existe só existe como alguma individualidade, diferenciando-se por meio das formas, isto é, dos modos de sua *aparência*, caracterizada pela permanente mutabilidade e inerente contingência. Como resultado de modos determinados da aparência temos a imagem, que “pressupõe um ser que olha” (1999:63). Por isso, somente na ótica da natureza, da vida, “podem a existência e o mundo justificar-se eternamente” (1992:47) como fenômeno estético. Para o

³⁶ Cf. IZQUIERDO, 1999: 15: “Frente à arte, que estimula e possibilita a vida, Nietzsche opõe a ciência, a moral e a religião, como formas de niilismo, ou atitude negativa frente à vida”. A capacidade transfiguradora da arte consiste “em transformar dor em prazer”.

³⁷ Esta passagem mostra que Nietzsche não se preocupa em diferenciar *individuação* e *indivíduo*, em *O nascimento da tragédia*, posto que aqui assumem o mesmo significado. Para nós, isso reforça o aspecto metafórico atribuído pelo autor às expressões metafísicas utilizadas ao longo dessa obra.

indivíduo, finito, é somente na medida em que, para ele, se atualize a aparência, que pode então o mundo se justificar esteticamente, isso significa dizer que o corpo, no decorrer de suas sensações, tem sua existência justificada no momento em que se dá cada intuição. Valorizar esteticamente a existência, portanto, significa afirmá-la em sua multiplicidade e, na ótica do indivíduo, em sua tendência inevitável ao perecimento, pois aos entes singulares somente a destruição pode os conduzir à eternidade, enquanto a sua objetividade pura é digna de contemplação.

O consolo metafísico promovido pela arte está precisamente relacionado à certeza do eminente perecimento do indivíduo, isto é, ao seu desaparecimento, pois, em um movimento hiperbólico, ela fomenta nesse mesmo indivíduo uma apercepção, que o insere dentro de um movimento maior que constitui a *vida mesma*, da qual ele é parte constituinte, e que “apesar de toda a mudança das aparências fenomenais, é indestrutivelmente poderosa e cheia de alegria” (1992:55). A *alegria* relaciona-se aqui com a solução oriunda da restituição da parte ao todo. Para Deleuze, o trágico nietzschiano consiste justamente nesta *alegria*, uma vez que ele por fim designa “a forma estética da alegria”, na medida em que está fundado “na relação essencial entre a alegria e o múltiplo, o positivo e o múltiplo, a afirmação e o múltiplo” (DELEUZE, 1976:14). Essencial ao múltiplo é o perecimento e afirmar o perecimento do individual como necessidade da pluralidade é o que resulta naquela alegria, pelo elogio à existência individual promovido pela arte trágica. Deleuze propõe que a essência do trágico consiste na afirmação de toda e qualquer aparência. cremos que nossa proposta equivale à sua, cabendo ainda que ressaltemos o caráter finito de tudo aquilo que nos apareça: “Dionísio afirma tudo o que aparece [...] mesmo o mais áspero sofrimento, e aparece em tudo o que é afirmado. A afirmação múltipla ou pluralista é a essência do trágico” (idem).

O pressuposto para que se possa atingir a alegria trágica é, primeiramente, a “aniquilação das usuais barreiras e limites da existência” (NIETZSCHE, 1992:55), por onde se possa estar então dela dissociado. Aqui, a dissolução do indivíduo nos será apresentada por Nietzsche através de mais uma analogia fisiológica, relacionada, acima de tudo, à “desatualização” de qualquer relação entre sujeito e objeto, este pressuposto a tudo que possa vir a aparecer: trata-se do *esquecimento*. Através da letargia dionisíaca o indivíduo se desprende do mundo

desperto, da realidade cotidiana, deixando de lado a identidade que outrora possuía. Agora, o indivíduo deixará de lado as suas lembranças de vida, tornando-se ele próprio, nesse momento, um ser mágico da natureza, possuído pela melodia e harmonia, enquanto a pura expressão da vida, como a manifestação do deus Dionísio. É a música dionisíaca, portanto, que cumpre o papel estético de promover no extático o esquecimento de si e, logo, de conduzi-lo ao sentimento de unidade, em contraposição à ilusão do mundo das imagens.

Ao referir-se à justificação do mundo como fenômeno estético, Nietzsche chega a afirmar ser necessário colocar “a música junto ao mundo” (1992:141) para compreender tal justificação. Na tragédia grega é o coro que promove o sentimento de unidade naqueles que estão presentes, de modo que todo indivíduo venha a assumir nada mais do que o papel metafórico em relação à vida e, então, ter a crença sobre a sua individualidade dissolvida. Na medida em que toda metáfora é uma “imagem substitutiva” (1992:59), o que faz a música é, por meio do esquecimento de si, elevar a significação das imagens à bela aparência do mundo dos sonhos, possibilitando àquele cujo ânimo foi sublimado³⁸ “ver-se a si próprio transformado diante de si mesmo e então atuar como se a pessoa tivesse entrado em outro corpo” (1992:60). Este fenômeno dramático consiste na aliança entre os impulsos artísticos naturais dionisíaco e apolíneo, que simplesmente agem por meio de metáforas, na medida em que em nenhum momento o extático deixa seu corpo, mas somente o percebe artisticamente após sua *embriaguez*, percebe o mundo de aparências em analogia ao universo onírico. O *principium individuationis* não é rompido senão por uma momentânea “desatualização” da aparência, por um estado fisiológico traduzido como um “sentimento místico de unidade”, ou seja, o corpo em nenhum instante se abstém absolutamente de suas afecções, mas simplesmente desloca sua atenção das imagens que o rodeiam, para que em seguida elas lhe apareçam com suprema significação, como belas, na medida em que já não são apenas estímulos para sua vontade, ao contrário, lhe servem de consolo ao sofrimento oriundo da previsão de seu aniquilamento, pois contemplar a ilusão da existência lhe proporcionará um prazer estético.

A atualização inerente à individuação nos remete ao seu intrínseco caráter temporal, por outro lado, por constituir-se sempre como aparência, como imagem

³⁸ Entendemos aqui o *sublime* no sentido apresentado em *O nascimento da tragédia*, “enquanto a domesticação artística do horrível” (1992:56).

atual, isto é, como objeto, ainda que um objeto para si mesmo, traz consigo também a noção de espaço. O *principium individuationis* de Schopenhauer não foi distorcido por Nietzsche. O nosso esforço, contudo, consiste em compreender o foco de Nietzsche ao pensar esse problema, pressupondo que, na maioria dos seus momentos, ele põe em prática seu método alegórico³⁹ de análise. Tal pressuposto certamente está calcado na concepção de linguagem apresentada pelo nosso autor dois anos mais tarde em sua “*Introdução teórica sobre a verdade e a mentira no sentido extramoral*”, onde fica explícito “seu caráter decididamente convencional e figurativo” (MURICY, 2000:26). A convenção da linguagem, oriunda de uma “faculdade artística”, permite que Nietzsche comunique sua teoria da arte por meio de analogias intuitivas, e não por conceitos, estabelecidos por “eliminação do que é individual e efetivo” (2000:31). Nesse sentido, por compreendermos que o uso que Nietzsche faz do *principium individuationis* é alegórico, buscamos pensá-lo a partir das diferenças figurativas que são inerentes a sua análise (em contraposição à concepção schopenhaueriana), a ponto de compreendermos o *princípio de individuação* em *O nascimento da tragédia* como o *princípio de atualização como aparência*, sendo este então o modelo utilizado pela própria vida eterna para oferecer uma medida a si mesma. Em sentido alegórico, o sonho seria, seguindo o mesmo modelo, o meio encontrado pelo inconsciente, que entendemos aqui de modo equivalente àquele *esquecimento* característico da *embriaguez*, de apresentar-se sob alguma medida, atualizando-se como aparência e, nesse caso, como *bela aparência*, consistindo por isso em um tipo de remédio contra a aniquilação da individualidade na mesma medida em que o herói, o cenário e as palavras o são na tragédia grega. Assim, a criação da bela aparência inerente ao sonho pode ser concebida como modelo para a arte apolínea, por consistir necessariamente em uma intuição estética.

³⁹ Kátia Muricy, em *As figuras da verdade*, ao analisar a formulação da relação da linguagem com a música realizada por Nietzsche em *O nascimento da tragédia*, entende por alegoria “uma figura retórica que diz algo diferente do sentido literal”, “por onde a ênfase da relação se deslocaria para a radical diferença entre o representante e o representado” (2000:39).

4. Metafísica de artista e intuição estética

A concepção de arte apresentada em *O nascimento da tragédia* está repleta de analogias psicológicas e fisiológicas, o que nos leva a refletir sobre aquilo que o próprio Nietzsche, anos mais tarde, irá nomear de *metafísica de artista*⁴⁰ como mais uma metáfora sobre o que acontece na “consciência do indivíduo humano” (1992:143) em sua experiência artística. A arte deve-nos apresentar a máxima objetividade possível da existência, o seu fundamento, apenas na mesma proporção em que pode nos redimir pela aparência⁴¹, de modo que a individualidade, concebida como a atualização da aparência, a forma encontrada pela *vida mesma* de efetivar-se, não seja então desvalorizada ou até mesmo negada. Por reconhecer nos gregos o aspecto criador de um tipo de arte que une música e imagem, sofrimento e prazer, que promove o êxtase para gerar serenidade, dor para gerar prazer e destrói a individualidade para em seguida reconstituí-la, Nietzsche opta por utilizar as figuras dos deuses gregos, ao invés de apenas conceitos, para apresentar sua teoria da arte. Nela, a existência (individual) é apresentada como aquilo que resulta do sofrimento primordial que rege todas as coisas, pelo devir eternamente insaciável que cria formas destinadas ao desaparecimento. As formas individuais são, por analogia, obras de arte do Uno-primordial, mas o mito trágico, que em seu conteúdo “feio e desarmônico” (1992:141) gera prazer estético, é obra de arte de seres que, a partir da pureza necessária a tal empreitada, afirmaram a existência em sua pluralidade, e encontraram o equilíbrio entre *sofrimento e serenidade*.

A origem da tragédia atribuída ao ditirambo, além de conceder à música o papel de arte suprema, por ser um pressuposto para todas as demais artes, ainda que talvez somente por analogia⁴², traduz a necessidade do aspecto inconsciente em qualquer tipo de arte, por onde “o passado civil, a posição social estão

⁴⁰ Essa expressão é utilizada por Nietzsche em sua *Tentativa de autocrítica*, prefácio inserido dezesseis anos após a primeira publicação de *O nascimento da tragédia*, onde ele caracteriza seu primeiro livro como repleto de “inovações de psicológicas e de segredos de artistas, com uma metafísica de artista no plano de fundo...” (1992:15). No *Prefácio para Richard Wagner*, parte integrante da sua primeira publicação, Nietzsche já se referia explicitamente à arte como “a atividade propriamente metafísica desta vida” (1992:26).

⁴¹ Ver Nietzsche, 1992:143: “... daquele fundamento de toda existência, do substrato dionisiaco do mundo, só é dado penetrar na consciência do indivíduo humano exatamente aquele tanto que pode ser de novo subjugado pela força transfiguradora apolínea”.

⁴² Pensamos aqui, sobretudo, na alusão feita por Nietzsche àquela declaração de Schiller sobre “uma certa disposição musical de espírito” (1992:44) que seria anterior à criação poética.

inteiramente esquecidos” (1992:60). Como melhor exemplo para caracterizar a arte dionisíaca, Nietzsche se utiliza daqueles cantos religiosos, do coro ditirâmico, porque “no ditirambo se ergue diante de nós uma comunidade de atores inconscientes” (idem), o que está atrelado à capacidade de criar mitos da música dionisíaca ⁴³, ou seja, à sua capacidade alegórica. Para Roberto Machado, isso ocorre devido à coincidência originária no impulso criativo, pois “o mesmo instinto que produz a arte produz a religião” (1985:20).

Como vimos em nosso *Primeiro capítulo*, o pensamento de Schopenhauer atribui à música o papel de expor “para todo físico o metafísico” (*op. cit.*), chegando a propor que o próprio *mundo* possa ser concebido como “música corporificada”, o que compreendemos como uma concepção estética do *mundo*. Contudo, se nos atermos às criações artísticas humanas, a expressão “música corporificada” pode nos conduzir a uma concepção de arte que coloque o elemento musical de modo inerente ao ânimo de qualquer artista em seu processo criativo, além do compositor, a todo aquele que comunique a *Vontade* (por intermédio da *Idéia*) a partir de uma *intuição estética*. Com isso, se a música é uma objetivação imediata da *Vontade* e se a *intuição estética* é uma objetivação mediata da *Vontade*, então, toda *intuição estética* só pode comunicar uma *Idéia* através de um certo estado de ânimo musical, que por si só suprime a vontade individual, na medida em que a *Vontade* é objetivada, isto é, quando a individualidade cede ao *sujeito puro de conhecimento*.

Em *O nascimento da tragédia*, já no seu *Prefácio*, a arte é eleita como a “tarefa suprema e a atividade propriamente metafísica desta vida” (1992:26). No decorrer da obra, a música é apresentada como “uma força praticamente autônoma que permeia toda arte” (REED, 1978:188). Se compreendermos aqui “toda a arte”, com exceção da própria música ⁴⁴, como o que promove uma *intuição estética* na obra em questão, na medida em que esta intuição é de um tipo específico que tem a tarefa de suprimir a vontade individual, e, se suprimir a vontade individual é o

⁴³ A música assume um papel criador universal em *O Nascimento da Tragédia*. Erwin Rohde, a esse respeito, acrescenta: “Assim como a música dos artistas expressa analogicamente a essência mais profunda do mundo, em prodigiosa generalidade, irradia-se a partir do mar revolto da arte musical uma segunda analogia, que repete em um processo da vida individual do homem a grandeza avassaladora da música, como que rejuvenescida milhões de vezes, tornando-a suportável para a compreensão humana. Em uma luta aterradora, a música dá à luz ao mito...” (ROHDE, 2005, p. 37).

⁴⁴ Utilizamos a expressão “toda a arte”, aqui, nos referindo à arte intuitiva, para evidenciar o dualismo proposto por Nietzsche entre a arte figurativa (apolínea) e a arte musical (dionisíaca).

que caracteriza a arte como “atividade metafísica”, e, por fim, se nesta atividade cabe exclusivamente à música permear todas as demais artes, então, por oferecer a máxima objetividade e, se além de suprimir a vontade individual, ela destitui a própria individualidade, a música será a arte metafísica por excelência, tornando a arte intuitiva algo necessariamente posterior ao elemento musical. A tragédia grega, por exemplo, é o resultado de um emparelhamento harmonioso entre música e imagem, mas a tragédia nasceu do coro, isto é, da música. A mesma tragédia cujos heróis não são mais do que máscaras do deus Dionísio.

A arte intuitiva, a apolínea, propicia a contemplação da imagem em analogia ao mundo onírico, isto é, como bela aparência, promovendo assim uma intuição estética. Esta analogia, contudo, é decorrente da capacidade de criar mitos da música, da arte dionisíaca, que tem a capacidade de dissolver a individualidade, como ocorre no estado de embriaguez. Se houver ainda alguma relação entre *corpo e bela aparência*, ou seja, alguma intuição estética, a arte será apolínea, e possuirá apenas uma “embriaguez parcial” que “só afeta a visão” (op. cit.), seja no poema épico ou na arte plástica em geral, sendo por isso, talvez, que ela possa vir a promover a suspensão da vontade individual no corpo, que, por sua vez, é a precondição para a criação de qualquer tipo de arte.

A noção de *intuição estética*, em *O nascimento da tragédia*, está relacionada à arte apolínea, que possui a característica individualizante por atualizar-se como aparência. No caso do poema épico, a linguagem imita o mundo aparente. Contudo, quando “a palavra, a imagem, o conceito buscam uma expressão análoga à música” (NIETZSCHE, 1992:49), tem-se a arte dionisíaca, como o é a poesia lírica, por exemplo. A tragédia oferece o seu “consolo metafísico” por dissolver a individualidade, a partir de um estado de êxtase análogo ao de uma embriaguez completa do corpo, em outros termos, a arte dionisíaca ultrapassa o mundo intuitivo.

Na poesia lírica observamos “a linguagem empenhada ao máximo em imitar a música” (idem). A arte dionisíaca permite ao artista até mesmo dizer *eu* sem levar em conta sua vontade individual, e mais, ainda promove um estado de êxtase corporal, trazendo à tona o *gênio*⁴⁵, por ser ele “ao mesmo tempo sujeito e

⁴⁵ Nietzsche chega a se referir ao *gênio* de modo que nos faz refletir sobre a possibilidade de sua decorrência estar relacionada necessariamente à arte dionisíaca: “Somente na medida em que o

objeto, ao mesmo tempo poeta, ator e espectador” (1992:48), tendo agora sua individualidade absolutamente dissolvida. Neste estilo específico de arte, é pelo seu “caráter estrófico” que a linguagem se submete à melodia, entendida aqui como “o que há de primeiro e mais universal, podendo por isso suportar múltiplas objetivações, em múltiplos textos” (idem). Cabe aqui à linguagem adequar-se à melodia e nunca o inverso.

Se pensarmos aqui naquilo que viabiliza uma *intuição estética* como “música corporificada”, seguindo a expressão de Schopenhauer, e, se pela capacidade de criar mitos da música entendermos justamente a capacidade de criar *intuições estéticas*⁴⁶, então seremos conduzidos a supor que há algo relacionado àquele estado de ânimo musical, explícito na poesia lírica, também em toda e qualquer arte intuitiva. Para isso, contudo, precisaremos utilizar toda elasticidade que um pensamento que busca se apresentar por metáforas pode nos oferecer, pois seguiremos em um terreno que leva em conta as pegadas oriundas de diferentes períodos, embora o objeto de investigação seja datado. Isso significa que, a partir de considerações de Nietzsche posteriores ao período de sua juventude, iremos supor que haja um estado de embriaguez (estado fisiológico explicitamente atribuído ao impulso dionisíaco) parcial, por onde seja viabilizado aquele apaziguamento da vontade individual, necessário para a criação artística, e neste caso, para a arte que promove *intuições estéticas*: a arte apolínea, cujo estado fisiológico análogo é o sonho. Na medida em que nele todos somos artistas, suas imagens mentais, consideradas por Nietzsche belas por excelência, não levam em conta a vontade individual e, como vimos em nosso *Primeiro capítulo*, o sonho consiste em uma intuição viabilizada pela fantasia humana e, portanto, em uma *intuição estética*. Somente se nos remetermos ao aspecto inconsciente do sonho poderemos equiparar aqui este estado fisiológico com a embriaguez, caso o *esquecimento* lhe seja inerente. Com isso, se abdicar a vontade individual está relacionado ao esquecimento em alguma medida, logo, poderemos supor que há uma característica fisiológica que lhes seja comum, isto é, algo que ocorre no corpo compartilhado por dois estados fisiológicos que são nomeados de maneira diferente.

gênio, no ato da procriação artística, se funda com o artista primordial do mundo, é que ele sabe algo a respeito da perene essência da arte” (1992:47).

⁴⁶ Compreendemos, aqui, que a capacidade de criar mitos da música seja manifesta através de um mundo de imagens apolíneas.

5. A metáfora e a justificação estética da existência

A filosofia de Nietzsche desde cedo se ocupou com o problema das forças que constituem o mundo aparente. Em *O nascimento da tragédia*, essas forças são nomeadas, a partir daqueles dois deuses gregos, Apolo e Dionísio, como ilustrações para instintos naturais coincidentes a toda criação artística. Estes instintos naturais, os impulsos artísticos, são traduzidos por meio de efeitos fisiológicos catalogados em um dualismo que deixa brechas para a consideração de uma teoria da arte que se valha dos moldes metafísicos. A novidade (e talvez a dificuldade maior) de seu pensamento de juventude, sobretudo em relação a Schopenhauer, está atrelada à maneira como é feita essa divisão, pois o esforço já não consiste em conceituar a atividade artística, mas sim em apresentá-la por meio de abreviações de signos que apresentem o mínimo de rigidez possível.

Para Pierre Klossowski, as abreviações de signos nada mais são do que as palavras, enquanto os signos são correlatos aos “movimentos (pulsionais) dos gestos” (2000:66), cujas “variações de estado excitados ou excitáveis” (2000:67) resultam em um código, por onde o corpo interpreta a vida, por intermédio de imagens. A novidade de Nietzsche está relacionada ao uso que ele faz das abreviações de signos, na medida em que se esforça para que tais abreviações possam apresentar o máximo de maleabilidade, por estarem o mais próximo possível dos signos mesmos, ou pelo menos, do modo como se apresentam no mundo, mais uma vez, como imagens, imagens de deuses gregos que traduzem estados fisiológicos. Em outros termos: metáforas das pulsões do corpo.

Na medida em que a arte é pensada como uma atividade metafísica, ou até mesmo como a única “atividade propriamente metafísica desta vida” (op. cit.), somos levados a refletir sobre uma noção de *metafísica* que não se atém a um uso específico da linguagem, por onde aquelas abreviações de signos buscariam acima de tudo estabilidade e rigidez. A metafísica é aqui o fruto de uma atividade (que não se atém ao ato de pensar) artística e, por isso, relacionada a estados fisiológicos, por onde nos surge a impressão de que a consideração metafísica de Nietzsche se atém àquela capacidade puramente objetiva oferecida pela arte, por onde a embriaguez e o sonho têm em comum um esquecimento que lhes é necessário.

Se considerarmos aqui o pensamento metafísico como um uso específico dos códigos da linguagem, como um “sistema de interpretação que oferece o domínio mais extenso do erro” (KLOSSOWSKI, 2000:66), sobretudo na medida em que não busca alcançar a maleabilidade das pulsões, o que lhe ofereceria o contraponto necessário senão a arte? Neste ponto, encontramos a *metáfora* como o modo de linguagem que substitui um conceito por uma imagem, um modo poético por excelência:

“Por uma fraqueza peculiar de nossa capacidade moderna, tendemos a complicar o profenômeno estético e a representá-lo de maneira muito complicada e abstrata. A metáfora é para o autêntico poeta não uma figura de retórica, porém uma imagem substitutiva, que paira à sua frente em lugar realmente de um conceito” (NIETZSCHE, 1992:59).

O esforço de Nietzsche, parece ser apresentar uma alternativa ao “descompasso entre os instintos (o “corpo”) e o pensamento” (BLONDEL, 2004:09), que, segundo Eric Blondel, é o que constitui a própria cultura ⁴⁷. É certo que Nietzsche está preocupado, ao escrever *O nascimento da tragédia*, com “o renascimento do mito alemão” (NIETZSCHE, 1992:136), cuja esperança está calcada na música alemã, sobretudo a partir do “coral de Lutero”. Como já vimos, esta capacidade de criar mitos da música pode ser considerada metafórica, na medida em que por meio dela os signos têm sua significação elevada. No que diz respeito à *poesia lírica*, Nietzsche “apresenta a música como origem da linguagem” (MURICY, 2000:36). Ao analisar anotações que precedem a elaboração de *O nascimento da tragédia*, Kátia Muricy observa, em Nietzsche, uma compreensão da língua oriunda do som, “uma língua da sonoridade” (idem), a ponto dele propor “uma melodia primeva comum a todos os povos, fruto das pulsões estéticas da natureza” (2000:37).

Pelo rumo que até aqui tomamos, somos levados a refletir sobre a poesia épica, apolínea, oriunda da contemplação da *bela aparência*. Estaria ela, que elogia a individuação, relacionada originalmente também à música, na medida em que também não leva em conta a vontade individual e que utiliza como via de expressão a linguagem? A solução nos parece estar calcada não exatamente na

⁴⁷ Referindo-se a Nietzsche, Eric Blondel associa o desvio dos instintos a favor do conceito, com a origem da cultura: “a cultura se constitui, em sua origem, sob a forma e por meio de um tipo de descompasso entre os instintos (o corpo) e o pensamento ou a expressão. Enquanto ser da cultura, o homem é normalmente doente” (2004:09).

relação com a música propriamente dita, mas sim com aquilo que a música alcança imediatamente, enquanto a palavra, essa abreviação de signo, “age primeiramente sobre o mundo dos conceitos e somente a partir daí sobre o sentimento” (NIETZSCHE, 2005B:66). O que Nietzsche chama aqui de ‘sentimento’ parece ter seu significado atrelado àquele *esquecimento*⁴⁸, nesse caso, o esquecimento da vontade individual necessário a toda arte. Nesse sentido, temos a impressão de que o ponto compartilhado por todos os tipos de arte, intuitivos ou não, diz respeito à sua finalidade⁴⁹. Contudo, esta finalidade só é compartilhada nesse modo de esquecimento específico (da vontade individual), uma vez que o esquecimento de si que dissolve completamente a individualidade é próprio apenas ao êxtase musical, oriundo da arte dionisíaca.

Na medida em que tendemos a analisar a concepção nietzschiana de uma *metafísica de artista* como um uso da linguagem que busca traduzir artisticamente efeitos fisiológicos, o sentimento de unidade promovido pela arte dionisíaca (por onde o extático tem sua individualidade momentaneamente dissolvida) assume para nós um aspecto exclusivamente metafórico. Esse sentimento de unidade tem como exigência fundamental a supressão de toda aparência, por esta se atualizar necessariamente como uma individualidade. Se a aparência é concebida em oposição à verdade, à unidade, por sua inerente característica temporal, por ser aquilo que caracteriza a transitoriedade dos fenômenos no mundo, pelo devir, basta então que seja ela suprimida para que a verdade possa emergir. É a substituição de *esquecimento da aparência por unidade*, de *atualização da aparência por indivíduo*, que nos parece o principal efeito metafórico utilizado por Nietzsche, por onde o dualismo *ser e devir* será apresentado por intermédio das analogias fisiológicas, do sonho e da embriaguez, que, por sua vez,

⁴⁸ Anna Hartmann Cavalcanti, analisando o pensamento de Nietzsche no período que precede a publicação de *O nascimento da tragédia*, observa que a *contemplação* apolínea está atrelada a um “desejo de ilusão e de transfiguração da existência através da arte” que caracteriza um tipo de esquecimento que difere da *metamorfose* dionisíaca: “o desejo de estar fora de si caracteriza tanto a arte apolínea quanto a dionisíaca, ambas experimentam através da contemplação ou da metamorfose um estado de esquecimento de si” (2006:57).

⁴⁹ A finalidade da arte é abordada por Nietzsche, em sua conferência *O drama musical grego*, ainda no sentido de uma compaixão, o que, para nós, assumirá em *O nascimento da tragédia* um sentido diverso, o daquele “sentimento místico de unidade”, por onde se revela o esforço pela consideração de uma arte que exija pureza (pureza moral, neste caso): “Para aclarar o mito trágico, o primeiro reclamo é justamente o de procurar o prazer a ele peculiar na esfera esteticamente pura, sem qualquer intrusão no terreno da compaixão” (1992:141).

correspondem aos impulsos divinos, apolíneo e dionisíaco, que representam aqueles estados fisiológicos consecutivamente.

Ao traduzir por uma linguagem que se aproxime ao máximo do mundo intuitivo o próprio mundo intuitivo, está implícito que esta tradução está restrita à intuição. Pensar, a partir de uma linguagem intuitiva, o mundo não-intuitivo, é uma atividade que prevê a necessidade de uma abreviação de signos substitutiva. Se entendermos que o mundo não-intuitivo é o objeto da metafísica, e se a arte é a “atividade propriamente metafísica desta vida” (op. cit.), então a metáfora utilizada para que nos refiramos ao mundo não-intuitivo deverá partir da consideração de uma arte que ultrapasse o mundo intuitivo: daí a música. Contudo, a *música* ainda cumpre aqui o papel de uma abreviação de signo e, nesse sentido, em nada corresponde ao mundo não-intuitivo.

Se a música é o elemento estético substitutivo ao mundo não-intuitivo, a *embriaguez* é o estado fisiológico que lhe é correspondente. Pela analogia com a embriaguez, Nietzsche faz uso de uma metáfora com as pulsões corporais, ao invés de insistir em uma explicação conceitual sobre o que vem a ser, na linguagem de Schopenhauer, o *sujeito puro de conhecimento*. Por meio de uma tradução em termos fisiológicos, se torna evidente uma valoração superior atribuída ao corpo, no que concerne à atividade artística, em relação ao sujeito, que Pierre Klossowski denomina como a “unidade falaciosa do preposto” (2000:68). Submetida ao corpo, no sentido de uma coesão das pulsões, esta unidade é desmembrada pela embriaguez, para que as pulsões se confundam com aquelas que emergem da própria natureza, o que prevê o esquecimento momentâneo do sistema abreviativo de signos que compõe o intelecto, “o qual sempre será repulsão por tudo aquilo que puder destruir a coesão entre o preposto e esse sistema abreviativo” (2000:69).

Assim, se entendermos por *alegoria* uma sucessão de metáforas que substituem um conceito, na medida em que toda alegoria “procura tornar intuível [o conceito] por uma imagem” (SCHOPENHAUER, 2005:319), poderemos considerar a alegoria como o uso da linguagem (das palavras) propriamente metafísico, para o jovem Nietzsche, por corresponder a uma linguagem artística, como a que mais se aproxima dos signos mesmos, concebidos aqui como as imagens do mundo que constituem, por exemplo, as alegorias. Nesse sentido, ao atribuir uma justificação estética para a existência do mundo, o que faz Nietzsche

é, mais uma vez, uma analogia entre o processo de criação da obra de arte e a criação do próprio mundo, que se redime de sua contradição interna ao efetivar-se, assim como o artista se redime de sua individualidade que o separa do mundo ao objetivar-se plenamente em sua obra.

Em síntese, ao pensar a individuação por uma perspectiva estética, Nietzsche enaltece seu aspecto aparente, em contraposição a uma longa exposição conceitual, característica de uma metafísica tradicional, onde este problema, aliás, é amplamente discutido. Ao considerar Apolo, o deus da *bela aparência*, também como o endeusamento do *principium individuationis*, Nietzsche elogia a arte intuitiva por sua capacidade de apresentar as imagens que constituem o mundo através de “um luminoso pairar no mais puro deleite” (1992:40), por onde a incessante vontade individual é apaziguada. Mas é a partir do substrato a toda beleza, da sabedoria dionisíaca que aponta o fim necessário a tudo que surgiu pelas formas determinadas da existência individual, que Nietzsche revela o aspecto existencial do seu pensamento, por onde o sentido da existência só pode ser atribuído à atualização do mundo como aparência, pensado aqui como análogo ao fenômeno estético⁵⁰, por ser o modo como a vida infinita encontra para efetivar-se, determinando-se por contornos que tendem a desatualizarem-se, isto é, como indivíduos que tendem ao desaparecimento. É desta maneira que a vida se apresenta como uma série de signos e por isso qualquer outra justificativa para a existência estaria mais distante dos signos mesmos. Justificado, então, como obra de arte da própria vida, o corpo, concebido como uma coesão atual entre pulsões, tem acesso à unidade originária que o criou, por meio de um impulso natural que dissolve sua individualidade, o que significa promover um esquecimento de si, a partir de um êxtase que confunde as suas pulsões com aquelas que emergem da própria vida. Como os órgãos de um organismo, estão os indivíduos em relação à vida. Ainda que sejam aparências que tendem ao desaparecimento, eles estão justificados e redimidos como modos da própria unidade originária.

⁵⁰ Kevin Hill, analisando a justificação estética da existência, de Nietzsche, parece-nos salientar seu aspecto metafórico, pois “não é para nós que o mundo se justifica” (2003:75), mas sim a partir da perspectiva do seu criador.