

5

Fundamentos Kantianos

La métaphysique est comme um pays inconnu sur la possession duquel nous sommes hésitants et nous en avons d'abord cherché avec soin le site et les accès. Il se trouve dans la demi-sphère de la raison pure; nous en avons tracé de contour (et repéré) là où cette île de connaissance est reliée par de ponts au pays de l'expérience, là où une mer profonde l'en sépare; nous en avons ainsi dessiné le contour et nous connaissons, pour ainsi dire, sa géographie, mais nous ne savons pas encore ce qui peut être trouvé en ce pays que certains tiennent pour inhabitable par les hommes, où d'autres ont vu leur véritable séjour. Après cette géographie générale de ce pays de la raison, nous voulons en considérer l'histoire générale.¹

Antes de justificar “a existência do mundo enquanto fenômeno estético” será preciso compreender também a dèixis nietzschiana das fórmulas kantianas. Acredito que o processo catafórico de Nietzsche em relação a Kant seja direto. Ao contrário do comumente afirmado: Nietzsche não teria apreendido Kant via Schopenhauer². Encontro uma primeira pista na §6 do *Ensaio de autocrítica*.

§6 p.13 Man versteht, an welche Aufgabe ich bereits mit diesem Buche zu rühren wagte?... Wie sehr bedauere ich es jetzt, dass ich damals noch nicht den Muth (oder die Unbescheidenheit?) hatte, um mir in jedem Betrachte für so eigne Anschauungen und Wagnisse auch eine *eigne Sprache* zu erlauben, – dass ich mühselig mit Schopenhauerischen und Kantischen Formeln fremde und neue Werthschätzungen auszudrücken suchte, welche dem Geiste Kantens und Schopenhauers, ebenso wie ihrem Geschmacke, von Grund aus entgegen giengen!... Oh wie anders redete Dionysos zu mir!³

Nietzsche critica a influência de Schopenhauer e o seu pensamento sobre a tragédia e na sequência do parágrafo desenvolve-se a crítica – que será analisada posteriormente no ponto referente a Schopenhauer. Contudo, a referência crítica a

1 *Apud*, LEBRUN, Gerard. 2003: 35. KANT: RX 4458. ERDMANN, Benno (org). *Reflexionen Kants zur Kritischer Philosophie*. Stuttgart Bad Connstatt: Fromman-Holzboog (daqui por diante simplesmente RX). As citações referentes às Reflexionen estão apoiadas em Lebrun. Contudo, no cotejo com a edição citada, a numeração não confere.

2 Este entendimento normalmente é baseado na leitura que Heidegger fez de Nietzsche. HEIDEGGER, M. Nietzsche, em 2 volumes. Tradução para o francês de Pierre Klossowski, Gallimard, 1971.

3 L-L pp. 18-19: Comprend-on à quelle tache j'osais déjà m'attaquer dans ce livre?... Comme je regrette à présent de n'avoir pas eu alors le courage (ou l'immodestie?) de me permettre pour des intuitions et des audaces aussi personnelles un *langage* à tout point de vue également *personnel*, — d'avoir péniblement cherché à exprimer à coups de formules schopenhauriennes et kantiennes des estimations insolites et neuves, et qui s'opposaient du tout au tout à l'esprit, comme au goût, de Kant et de Schopenhauer!... O quel tout autre langage m'a tenu Dionysos.

Kant está resumida no texto citado acima. Julgo que a ineficácia do verbo de *Die Geburt der Tragödie* por um lado deve-se a impossibilidade de encontrar a linguagem (ou as fórmulas) adequada(s) ao “sussurro de Dioniso”, talvez pela própria “inexperiência” de Nietzsche; de outra parte, contudo, a causa da incompreensão de seus argumentos é o fato de sua palavra ineficaz ter sido vítima mesmo de falta de atenção e “mau aproveitamento”. Sobretudo, sua profunda ironia pela filosofia alemã, na época, e pelo pensamento filosófico em geral. O que termina por causar o menosprezo, ostracismo e até mesmo a ridicularização do livro — justificando inclusive a separação em voga da “personalidade” nietzschiana, baseada em um “Nietzsche oficial”.

Karl Schlechta traça a disparidade entre o verdadeiro Nietzsche e o que seria o Nietzsche oficial de *A vontade de potência*. Este foi um compêndio póstumo realizado sob os interesses dos ideais nazistas. Já o Nietzsche não oficial pode ser encontrado, para o então editor das *Obras* de Nietzsche, a partir de *Humano, demasiado humano* até a fase em que Nietzsche é tomado pela loucura. Para Schlechta, o antigo professor de filologia (grego e literatura antiga) teria conseguido apresentar uma linguagem própria somente a partir de 1886⁴. Portanto, se até 1886 Nietzsche não terá posse plena de sua “voz”, encontro em Schlechta, além de no próprio Nietzsche, mais uma justificativa para a aproximação problemática e arriscada que pretendo fazer com Kant. Todavia, desta tensa aproximação, serão desenvolvidos apenas os pontos que interessam à realização da *metafísica estética* construída em *Die Geburt der Tragödie*, apesar de ter conhecimento da grande influência de Kant em outras obras de Nietzsche, até de modo mais significativo.

Entro diretamente no argumento kantiano e pretendo ir esclarecendo pontualmente as muitas questões problemáticas. Nos *Premiers principes métaphysiques de la science de la nature*⁵, Kant repõe o mesmo problema aristotélico de onde partimos: a relação entre Física e Metafísica, estabelecendo.

1. Primeiros princípios metafísicos da Foronomia: estudo do movimento, desprezando as forças exteriores;
2. Primeiros princípios metafísicos da Dinâmica: estudo das forças exteriores, desprezando o movimento;
3. Primeiros princípios metafísicos da Mecânica: estudo da matéria de acordo com sua força motriz interior, ou seja, corpo em movimento.

4 SCHLECHTA, Karl. *Le cas nietzsche*. Paris: Gallimard, 1970, “Avant-propos” pp. 7-11.

5 Os Primeiros princípios aparecem em 1786, portanto entre a primeira edição da 1ª Crítica (KRV) e sua segunda edição (1787).

A “ciência metafísica” deu seus determinantes primeiros passos na tentativa de teorização com Aristóteles e tomou seu rumo diferenciando-se da experiência em Kant. Nenhum dos dois filósofos admite que exista uma essência em sentido platônico. Inversamente constroem uma Física apoiada no movimento fenomênico, para o qual as ‘essências’ são para a metafísica de Kant os primeiros princípios, os *a priori*. Como poderia a metafísica ser confundida com um substancialismo estático platônico se justamente o que ela faz é separar a substância como fenômeno (a única que admite) de sua explicação? A metafísica não pode ser ciência porque não está na experiência, mas, sim, no domínio do pensamento. O que não deve ser confundido com o domínio do supra-sensível, demonstrado na fórmula kantiana: transcendente diferente de transcendental. A metafísica está no transcendental. No último capítulo dos *Primeiros princípios*, dedicado à Fenomenologia, Kant apresenta claramente a diferença entre fenômeno e aparência:

Il n'est pas question ici d'une transformation de l'apparence en vérité, mais du phénomène en expérience; car dans l'apparence l'entendement avec ses jugements déterminant un objet, joue toujours un rôle quoiqu'il soit en danger de prendre le subjectif pour objectif; mais dans le phénomène, on ne saurait rencontrer un jugement de l'entendement, ce qu'il est nécessaire de remarquer non seulement ici mais dans toute la philosophie parce que lorsqu'il est question de phénomènes – et l'on confond ce terme avec celui d'apparence pour les sens – on est toujours mal compris.⁶

Ora, Kant não estaria desenvolvendo aqui exatamente a diferença preliminar que fazia Aristóteles entre a “sensação que não nos engana jamais” e a “fantasia” que tiramos da sensação, aquela que tem o poder de nos enganar? Ou seja, se alheando do medo “de enganar e de se enganar”? Transformar o fenômeno em experiência é preservá-lo da fantasia, por um lado, mas, por outro, será nunca tomá-lo como verdade⁷.

Repondo a questão aristotélica da metafísica apoiada em princípios e da filosofia como o lugar privilegiado dos axiomas, retorno à hipótese sobre a relação entre metafísica e linguagem na prática do “estilo” nietzschiano. Os fragmentos são prática comum na literatura romântica alemã mas diferenciam-se dos aforismos, das máximas e das sentenças. Luiz Costa Lima aponta para o fragmento como “a mínima forma seminal do ensaio”⁸. O Autor entende que duas individualidades estariam contidas no fragmento e mostrar-se-iam de forma paralela em estado consciente de

6 KANT, I. 1952: 147.

7 O problema ficará um pouco mais claro quando viermos ao conceito de *Urbild* kantiano.

8 COSTA LIMA, Luiz. *Limites da voz: Montaigne e Schlegel*. Rio de Janeiro: ROCCO, 1993.

incompletude em sua forma moderna. Nos limites da voz, seria impossível aproximar o fragmento da máxima ou da sentença. A formulação do fragmento 206 dos AF — “Igual a uma pequena obra de arte, um fragmento deve ser totalmente separado do mundo circundante e pleno (*vollendet*) em si mesmo, como um ouriço”⁹ — mantém a interminável tensão acusando apenas uma pequena similaridade com a máxima ou a epigrama: a ponta da agudeza (*Witz*). Nietzsche opta pelo aforismo, ou seja, uma sentença moral e breve que contém um conceito, uma máxima, sem abrir mão do *Witz*, sêmen ensaístico. Justamente na “ponta da agudeza”, ora desconsiderada como traço de loucura ora relevada pelo mesmo motivo, transitam livremente os aforismos nietzschianos. Este estilo aforístico designado à máxima ou à sentença é descrito por Kant na “Introdução” da *Crítica da faculdade do juízo*:

O fato de o conceito de uma conformidade a fins da natureza pertencer a princípios transcendentais é bastante compreensível a partir das máximas da faculdade do juízo que são postas *a priori* como fundamento da investigação da natureza e que todavia a nada mais reportam do que à possibilidade da experiência, por conseguinte do conhecimento da natureza, mas não simplesmente como natureza em geral e sim como natureza determinada por uma multiplicidade de leis particulares. Elas aparecem com muita frequência, embora de modo disperso, no desenvolvimento desta ciência, na qualidade de aforismos “*Sentenzen*” da sabedoria metafísica e a par de muitas regras, cuja necessidade não se prova a partir de conceitos.¹⁰

A citação aparentemente clara e simples esconde armadilhas. Para não ser vítima das tais arapucas lingüísticas, ‘decupo’ a passagem de Kant. A Física buscaria os conceitos de conformidade a fins da natureza. Nela, as máximas da faculdade do juízo são enganosamente tomadas como *a priori*, pois podem apenas reportar à possibilidade da experiência do conhecimento da natureza determinada por uma multiplicidade de leis, ou seja, de uma “natureza específica”, ou ainda – o que pode parecer redundante, mas não o é – da natureza da Física, da Ciência, e não da natureza em geral. Neste ponto, encontro uma pista de que haveria outras “formas” de natureza com outras especificidades. As máximas da faculdade do juízo aparecem como aforismos e como pares de regras desta natureza específica (ou seja, de leis físicas), cuja necessidade não se pode provar a partir de conceitos, mas apenas pela experiência. Isto prova como as máximas estão impossibilitadas de produzir conhecimento. Onde, a máxima seria a forma própria à reflexão, aquela que não produz conceitos. O central na citação de Kant é perceber que as máximas contêm um conceito, mas sua “necessidade não se prova a partir de conceitos”. Não será

9 Apud: COSTA LIMA, Luiz. Op. cit. SCHLEGEL, F.:1978, 197. p 200.

então a esmo que uma das primeiras sentenças de *Die Geburt der Tragödie* seja a afirmação de que o livro é a tentativa de fundação de uma “ciência estética” baseada no uso equivalente da “intelecção lógica” e da “certeza imediata da intuição”. Para Nietzsche, esta nova “ciência” deve desprezar os “conceitos” em função das “figuras”.

L'essence est le premier principe intérieur de tout ce qui fait partie de la possibilité d'un objet. C'est pourquoi on ne peut attribuer aux figures géométriques (puisque dans leur concept on ne pense rien qui exprime un être – *Dasein* –) qu'une essence mais non une nature.¹¹

Se a faculdade do juízo é aquela que estaria entre razão (certeza imediata da intuição) e entendimento (intelecção lógica), sendo sua mediação própria – lembrando novamente a primeira frase de *Die Geburt der Tragödie*: » §1 p. 19 Wir werden viel für die aesthetische Wissenschaft gewonnen haben, wenn wir nicht nur zur logischen Einsicht, sondern zur unmittelbaren Sicherheit der Anschauung gekommen sind...«¹². Acredito que o procedimento nietzschiano vise justamente o emprego desta faculdade e seu desenvolvimento teórico em relação à tragédia grega, coisa da qual Kant sequer pensara tratar por estar completamente fora de seu interesse toda “aplicação” à arte, sobretudo às formas específicas de arte. O que Kant procura fazer é colocar cada coisa em seu lugar determinado, ou específico.

A parte fundamental da primeira *Crítica* de Kant para Nietzsche não será, ao contrário do que se poderia pensar, a “Estética Transcendental” – que obviamente não tem nada a ver com a arte –, considerada intocável por Schopenhauer em sua crítica à filosofia kantiana¹³. Foi pelo elogio de Schopenhauer à “Estética Transcendental” que Heidegger afirmou que Nietzsche teria ‘pegado Kant via Schopenhauer’, ao instaurar a possibilidade de pensar a teoria da arte total. Mas, apesar da dedicação do jovem Nietzsche ao projeto Wagner, pouco é desenvolvido em prol da arte total em *Die Geburt der Tragödie*. Será em complementação e em contrapartida à “Analítica dos princípios” que Nietzsche desenvolverá os fundamentos de sua argumentação e seu procedimento metodológico: o desprezo dos “conceitos” em função das “figuras”.

10 KANT, Immanuel. *Crítica da faculdade do Juízo*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1995, p. 26.

11 KANT, I. 1952: 7.

12 L-L p. 27: Nous aurons fait en esthétique un grand pas lorsque nous serons parvenus non seulement à la compréhension logique mais à l'immédiate certitude intuitive ...

13 SCHOPENHAUER, Arthur. *Crítica da filosofia kantiana*. São Paulo: Nova Cultural, 1999.

Na *Analítica dos princípios*¹⁴, Kant traça a diferença entre conceitos e categorias. Afirma que “o conceito abstrato permanece privado de significação” e para atingir o determinado significado é preciso que o ajuizamento torne sensível um conceito abstrato, ou seja, é preciso “mostrar na intuição o objeto correspondente a ele (conceito)”. A Matemática, ciência própria dos “conceitos constitutivos *a priori*”, preenche este requisito — para atingir a significação — pela “construção da **figura**”, i.e., um fenômeno presente nos sentidos realizado de modo *a priori*¹⁵.

Or, je soutiens que dans toute théorie particulière de la nature, il n’y a de science *proprement dite* qu’autant qu’il s’y trouve de *mathématique*, car, d’après ce qui précède, une science proprement dite, de la nature notamment, exige une partie pur sur laquelle se fonde la partie empirique et qui repose sur la connaissance *a priori*, signifie la connaître d’après sa simple possibilité. Toutefois, la possibilité d’objets naturels déterminés ne peut être connue en vertu de leurs simples concepts; car ceux-ci peuvent, il est vrai, faire connaître la possibilité de la pensée (à savoir qu’elle n’offre pas de contradiction), mais non celle de l’objet comme chose de la nature qui peut, en effet, être donnée (comme existant) en dehors de la pensée.¹⁶

Assim, conhecer a possibilidade das coisas naturais determinadas, e por consequência aquelas *a priori*, exige mais que uma *intuição* correspondente, exige que o conceito seja dado *a priori*, isto é que o conceito seja construído. Ora, a consciência racional pela construção dos conceitos é matemática. Em consequência, uma pura filosofia da natureza em geral — isto é, que não considera senão o que constitui o conceito de uma natureza de uma maneira geral — é possível sem a matemática a rigor, mas uma pura teoria concernente às coisas determinadas da natureza (teoria dos corpos e teoria da alma) não é possível senão por meio da matemática; e como em toda a teoria da natureza não se encontra ciência propriamente dita senão enquanto conhecimento *a priori*, a teoria da natureza não reafirmará o verdadeiro da ciência senão na medida onde a matemática puder ser aplicada.

O empenho de Nietzsche em fundar o que denomina sua “ciência estética” — aqui designada *metafísica estética*, ou “metafísica de artista” —, que em termos kantianos seria absurda, encontra no desvio da “Analítica dos princípios” um campo fértil de possibilidades teóricas. Já na primeira seção de *Die Geburt der Tragödie*, Nietzsche define “figura”: “denominação que presentifica” em oposição ao “abstracionismo dos conceitos”. Nietzsche fala de: »Wir geniessen im unmittelbaren Verstandnisse der Gestalt, alle Formen sprechen zu uns, es giebt nichts

14 KANT, Immanuel. *Crítica da razão pura*. São Paulo: Nova Cultural, 1999. (Coleção Os pensadores), pp.202-212.

15 *Idem, ibidem*, p.204.

16 KANT, I. 1952: 11.

Gleichgültiges und Unnötiges»¹⁷. As figuras geométricas, para Kant, são aquelas que “apresentam-se por si mesmas”. Talvez as provas retóricas ainda não tenham esclarecido o ponto em questão: Nietzsche fornece à arte frente à natureza paralelamente o mesmo estatuto que tem a ciência matemática para Kant – ou seja, a possibilidade de ser pensada apenas por meio da abstração teórica, cujo *perpetuum vestigium* é a obra – equiparando arte e ciência teoricamente a partir da presença significativa das figuras.

La pure connaissance rationelle par simples *concepts* est appelée philosophie pure ou métaphysique; mais celle qui ne fonde sa connaissance que sur la *construction* des concepts en présentant l'objet dans une intuition *a priori*, s'appelle mathématique.¹⁸

A crença na filosofia pura baseada em simples conceitos estaria diretamente ligada para Nietzsche ao pensamento socrático. Por tal implicação, os conceitos serão “desprezados”, ou melhor, re-localizados na *metafísica estética*¹⁹. Efetivamente, a afirmação nietzschiana de que “todo o nosso conhecimento da arte é ilusório” parece corroborar a tese kantiana, segundo a qual:

Car substituer la possibilité logique du *concept* (possibilité qui a lieu quand le concept ne se contredit pas lui-même) à la possibilité transcendente (réelle) des *choses* (qui a lieu quand au concept correspond un objet), c'est là une illusion qui ne peut tromper et satisfaire que des esprits inespérimentés.²⁰

Embora inexperiente, Nietzsche não é acometido por essa ilusão. Com efeito, insurge-se contra ela ao desvalorizar a ciência para elevar o estatuto da arte a partir do procedimento crítico kantiano.

Or, afin de rendre possible l'application des mathématiques à la théorie des corps qui peut ainsi seulement devenir science de la nature, il faut présenter d'abord les principes de la *construction* des concepts qui se rapportent d'une manière générale à la possibilité de la matière; il faudra, par conséquent, prendre pour fondement une analyse complète du concept de matière en général, c'est là une tâche qui incombe à la philosophie pure qui n'utilise, à cette fin, aucune expérience particulière, mais uniquement ce qu'elle trouve dans le concept pris isolément (bien qu'en soi empirique) par rapport aux intuitions pures dans le temps et dans l'espace (d'après des lois qui, d'une manière générale, sont déjà rattachées essentiellement au concept de nature); il s'agit donc d'une véritable *métaphysique de la nature corporelle*.²¹

17 NIETZSCHE, F. Reclam, 1993: 20. « Nous jouissons là d'une compréhension immédiate des figures (où) toutes les formes nous parlent, (et) il n'y a rien qui soit indifférent ou superflu ». Nietzsche, F. 1977: 28.

18 KANT, I. 1952: 10.

19 O argumento será posteriormente desenvolvido.

20 KANT, I. 2001: 221.

21 KANT, I. 1952: 14.

Perceber a não-contradição argumentativa em Nietzsche é necessário e imprescindível. O problema a compreender é o fato de a própria tese nietzschiana ter sido estruturada sobre um paradoxo: de que vale pensar a arte, se a arte pode ser pensada mas não conhecida? Nietzsche acata a tese de Kant sobre a ciência e procura, a partir de suas premissas, desenvolver para a arte um caminho paralelo ao do método científico.

Or, il est de la plus haute importance dans l'intérêt de la science de séparer les uns des autres des principes hétérogènes, de les faire entrer suivant leur genre dans un système particulier afin que chaque genre forme sa science propre; on évitera ainsi l'incertitude qui proviendrait de la confusion...²²

Não sendo possível distinguir exatamente a qual dos gêneros dever-se-ia atribuir os limites, problema que conduz ao erro no uso, Kant julga necessário, no que concerne à parte pura da ciência natural (*physica generalis*) – onde as construções metafísicas e matemáticas costumam se misturar – apresentar em um sistema os primeiros princípios da construção destes conceitos. Já na introdução da *Crítica da faculdade de julgar*, Kant lembra que a arte em termos críticos não pode ser conhecida, ainda que estabeleça um princípio para si própria. O que Kant denominará *heautonomia*²³. Ou seja, para a faculdade do juízo ser autônoma ela deveria poder legislar leis para a natureza a partir de suas próprias experiências. Ela não é autônoma, mas sim *heautônoma* porque só pode prescrever – indicar – e não legislar, impor a partir dos princípios da natureza uma lei para si própria. Esta lei prescrita pela faculdade do juízo poderia ser chamada de “especificação da natureza”²⁴. Isso significa que mesmo em termos kantianos a arte seria uma especificação da natureza que produz a faculdade de juízo, ou ainda, a arte seria de “natureza específica”, talvez produzida pela própria faculdade reflexiva.

Car si l'on est autorisé à tracer les limites d'une science, non seulement d'après la nature de l'objet et le mode spécifique dont le connaît, mais aussi d'après la fin qu'on se propose d'atteindre par le moyen de cette science en vue d'un nouvel usage... Il est, en effet, très remarquable que la métaphysique générale toutes les fois qu'il lui faut des exemples (des intuitions) pour procurer une signification aux purs concepts de l'entendement, doit toujours les emprunter à la théorie générale des corps, par conséquent à la forme et aux principes de l'intuition extérieure... C'est là l'origine des controverses bien connues, tout au moins de l'obscurité qui règne dans les questions concernat la possibilité d'un conflit des réalités...²⁵

22 KANT, I. 1952: 15.

23 Do gr. *eautoû*, 'de si mesmo', + Do gr. *nómos* 'regra', 'lei'; 'que regula' + -ia.

24 KANT, Immanuel. Opus cit., 1995, “Introdução”, p. 30.

25 KANT, I. 1952: 20-22.

A tarefa primordial de *Die Geburt der Tragödie* não é outra senão traçar os limites de uma “ciência estética” a partir da natureza própria ao seu objeto, a arte, pelo modo específico como a “conhecemos”, a obra de arte, *perpetuum vestigium* – cuja produção superior é a tragédia grega –, e justamente segundo o fim que se propõe atingir, o efeito no outro, em vista de seu novo uso, ou seja, a justificação da existência do mundo como fenômeno estético. Não sem razão esta *metafísica estética* sofrerá do mesmo mal que as metafísicas em geral e possibilitará o mesmo conflito de realidades...

5.1.

Triebe propriedade da arte, não do ofício

§14 pp. 90-91 Wort der sokratischen Traumerscheinung ist das einzige Zeichen einer Bedenklichkeit über die Grenzen der logischen Natur: vielleicht – so musste er sich fragen – ist das mir Nichtverständliche doch nicht auch sofort das Unverständige? Vielleicht giebt es ein Reich der Weisheit, aus dem der Logiker verbannt ist? Vielleicht ist die Kunst sogar ein nothwendiges Correlativum und Supplement der Wissenschaft?²⁶

A tradução de *Trieb* em *Die Geburt der Tragödie* é extremamente controversa. A maioria dos tradutores opta por traduzir *Trieb* por *impulso* e/ou *pulsão*, pois esta seria a tradução correta para pós-freudianos. Nietzsche, contudo, utiliza a palavra *Trieb* em várias acepções: instinto, pulsão, impulso, variando constantemente sua definição, inclusive em relação aos complementos: artístico, estético ou místico — o que pode confundir o leitor desavisado. Segundo Lacoue-Labarthe, Nietzsche reservaria *Instinkt* para um ponto determinado concernente a indivíduos ou a gêneros — especialmente a Sócrates. A primeira parte da tarefa que me cabe é a discussão da tese, segundo a qual *Die Geburt der Tragödie* foi traduzido para o francês, que consta em uma nota final da tradução de Lacoue-Labarthe. Apesar de longa, será imprescindível reproduzi-la:

Trieb – Traditionnellement, on considère ce mot comme le doublet proprement germanique du terme savant, et d'origine latine, *Instinkt*: de sorte que dans l'un et l'autre cas, on traduit uniformément par instinct, se réservant, dans certaines occurrences rares (pour ce qui est des textes théoriques, tout au moins), de revenir au

26 L-L p. 90: Cette parole que Socrate avait entendue en rêve est le seul indice d'un scrupule, d'une hésitation sur les limites de la logique: peut-être – ainsi dut-il s'interroger – ce que je ne comprends pas n'en est-il pas pour autant l'incompréhensible lui-même? Peut-être existe-t-il une région de la sagesse d'où le logicien est banni? Peut-être même l'art est-il le corrélat et le supplément nécessaires de la science?

sens primitif de *Trieb* – *poussée, pulsion*. Nietzsche, de fait – et conformément à une tradition déjà bien établie à son époque –, paraît utiliser spontanément les deux termes comme de purs et simples équivalents. C’est pourquoi, dans les fragments, tout en signalant chaque fois le mot en base de page, nous avons pris le parti, pour rendre *Trieb*, d’une certaine souplesse de traduction, jouant tour à tour, selon les cas, sur *instinct*, *mouvement instinctif* ou *pulsion*. – En ce qui concerne NT, en revanche, on ne pouvait suivre le même parti: c’est que Nietzsche, dans ce texte définitif et nécessairement surveillé, fait la différence – à quelques très rares exceptions près. *Trieb* en effet apparaît toujours – et cela dès les premières lignes – pour désigner ce qui est de l’ordre d’une dynamique et d’une énergétique *naturelles*, « *physiques* » au sens grec du terme: le dionysiaque et l’apollinien, pour ne retenir que cet exemple massif, sont de telles forces – derrière lesquelles, du point de vue proprement conceptuel, il n’est pas difficile de reconnaître, en deçà de Kant et de l’idéalisme romantique, le *conatus* des post-cartésiens. *Trieb* renvoie donc bel et bien à ce que Nietzsche nomme une « physiologie de l’art », c’est-à-dire au fond – compte tenu de la généralisation nietzschéenne de l’esthétique (compte tenu de la « métaphysique d’artiste ») – à ce qu’on pourrait appeler l’ontophysio-logie de la NT. – Le mot *Instinkt*, en revanche, n’apparaît dans NT qu’à partir du moment où Socrate entre en scène (NT, 13 sq), désignant à la fois ce que Socrate condamne (une pratique exercée « seulement d’instinct ») et ce qu’il représente (l’instinct théorique ou l’instinct de la science ; cf. NT, 15). Sans doute Nietzsche maintient-il encore, dans tous ces passages, le terme de *Trieb*, parlant par exemple de *logische Trieb* (NT, 13): cependant, la fréquence du mot *Instinkt* est un signe. Celui, tout d’abord, d’une certaine dépréciation ou péjoration: l’instinct est un *Trieb* rigide, mécanisé, « asservi » (ce qui va de pair avec la détermination de la science comme « mécanisme » et de Socrate comme « machine » – moteur ou roue motrice. Cf. NT, 15 et 13). Celui, en second lieu, d’une spécification ou d’une spécialisation: l’instinct est, en général, le *Trieb* d’un *sujet*-individu (Socrate, Aristophane) ou genre (l’homme théorique ou le peuple grec – cf. NT, 21). Pour toutes ces raisons, nous avons donc fait, à notre tour, la différence – traduisant invariablement *Trieb* par *pulsion* ou *impulsion* et réservant le mot *instinct* pour signaler de recours à l’allemand *Instinkt*. Nous n’ignorons pas qu’aujourd’hui, étant donné le débat, autour du même problème, qui s’est ouvert sur la traduction du texte de Freud entre les diverses tendances de la psychanalyse française, nous courons le risque d’introduire ainsi une équivoque théorique grave. Toutefois, moyennant cette mise en garde, il nous a paru préférable d’attirer l’attention du lecteur français sur un partage conceptuel impossible, en tout rigueur, à négliger – aussi bien du reste dans Nietzsche que dans Freud.²⁷

Não fosse a existência obrigatória do *Ensaio de autocrítica* nas edições de *Die Geburt der Tragödie* figurando como prefácio, poderíamos aceitar quase tranquilamente a tese justificativa da tradução de Lacoue-Labarthe. Para tanto, seria necessário ignorar igualmente os fragmentos póstumos. Contudo, a guia deste trabalho está no desprezo de Lacoue-Labarthe, isto é, no que é menosprezado: um pequeno prefácio(pós) referenciado por Zaratustra. Não seria este o lugar para tecer uma tese sobre a ironia nietzschiana – sobre o que chamarei, sem maiores explicações de “método Zaratustra” –, mesmo porque nem *Die Geburt der Tragödie* nem o *Ensaio de autocrítica* estão impregnados pelo desencantado tom zaratustriano. O “prefácio”

27 Nietzsche, F. 1977: 336-337.

apresenta indícios importantes deste desencantamento, sobretudo deixa a impressão:
– Não me entenderam bem, terei que me explicar!

Ao contrário de *Die Geburt der Tragödie*, será a palavra *Instinkt* que figurará no “prefácio”. Este teria, segundo vejo, dois objetivos básicos: a) elucidar a *metafísica estética* e os pressupostos sobre os quais foi construída: “fórmulas kantianas e schopenhauerianas”; b) instaurar uma autocrítica eminentemente histórica, e não filosófica, ao texto do livro. Sendo assim, a tradução interpretativa de Lacoue-Labarthe deve ser posta em xeque e, apesar da nota final, eu a consideraria mais próxima a uma leitura freudiana de Nietzsche, impulsionada por uma interpretação heideggeriana, do que a um nietzschianismo *stricto sensu* (o que pode e deve parecer uma contradição em termos, sobretudo no caso específico deste livro). Como eu mesma não teria competência para estabelecer uma nova e boa tradução, apresentarei minhas questões de forma analítica, confrontando o texto na língua original a sua mais importante tradução francesa.

§1 pp. 5-6 Ist Pessimismus *notwendig* das Zeichen des Niedergangs, Verfalls, des Missrathenseins, der ermüdeten und geschwächten Instinkte?...

– Und wiederum: das, woran die Tragödie starb, der Sokratismus der Moral, die Dialektik, Genügsamkeit und Heiterkeit des theoretischen Menschen – wie? könnte nicht gerade dieser Sokratismus ein Zeichen des Niedergangs, der Ermüdung, Erkrankung, der anarchisch sich lösenden Instinkte sein?²⁸

Estamos no primeiro capítulo do *Ensaio de autocrítica*. Não sem razão, o socratismo criticado é o da moral e a crítica se estende à dialética, à sobriedade e à serenidade dos homens teóricos causadoras da dissolução dos instintos. A ciência ganha seu lugar em oposição ao criticado cientificismo. Esta seria a astúcia contra a verdade, inexoravelmente pessimista. O elogio a Sócrates será feito pelo avesso – Sócrates teria se sobreposto ao pessimismo por sua astúcia cientificista: » Oh Sokrates, Sokrates, war das vielleicht dein Geheimniss? Oh geheimnisvoller Ironiker, war dies vielleicht deine – Ironie? «²⁹. A ciência para Nietzsche é sintoma de vida. Lembro que a ironia socrática, em sentido próprio, consiste em interrogar alguém simulando nada saber para colocar em questão o que o outro diz saber ou para fazer aparecer o saber ignorado.

²⁸ *Ensaio de autocrítica*, L-L p. 12: Le pessimisme est-il *nécessairement* un signe de déclin, de chute, d'échec, le signe de l'épuisement et de l'affaiblissement des instincts...

– Et à l'inverse: ce don't est morte la tragédie, le socratisme de la morale, la dialectique, la suffisance et la sérénité de l'homme théorique – quoi? Ce socratisme ne pourrait-il pas être un signe de déclin, d'épuisement, de maladie, de la dissolution anarchique des instincts?

²⁹ *Ensaio de autocrítica*, L-L p. 12: O Socrate, Socrate, était-ce là peut-être *ton* secret? O mystérieux ironiste, était-ce là peut-être ton – ironie?...

Um pouco mais adiante, na §5, encontramos o ataque direto à moral e à tendência cientificista que arrastou os homens teóricos ao moralismo. Se, de um lado, o cientificismo promoveu o divórcio entre arte e pensamento sobre arte, de outro, direcionou a arte à decadência do simples *divertissement*, do simples encantamento pela “bela aparência”:

§5 p. 13 Moral selbst – wie? sollte Moral nicht ein »Wille zur Verneinung des Lebens« ein heimlicher Instinkt der Vernichtung, ein Verfalls-, Verkleinerungs-, Verleumdungsprincip, ein Anfang vom Ende sein? Und, folglich, die Gefahr der Gefahren?... *Gegen* die Moral also kehrte sich damals, mit diesem fragwürdigen Buche, mein Instinkt, als ein fürsprechender Instinkt des Lebens, und erfand sich eine grundsätzliche Gegenlehre und Gegenwerthung des Lebens, eine rein artistische, eine *antichristliche*.³⁰

Aqui caberia perguntar: qual (ou o quê) seria “mein Instinkt” (meu instinto)? O que foi apresentado por Nietzsche contra uma moral cristã, este “familiar instinto de destruição”³¹, é um outro instinto que se exerce por meio de um contra-ensinamento e de uma contra-valorização da vida. Se a ciência for mesmo um sintoma de vida, a árvore duvidosa que Nietzsche “adubará” é a do conhecimento, aquela pela qual o homem pereceu. A *metafísica estética* – “existência do mundo como fenômeno estético” – põe em marcha um instinto contra a interpretação e a significação morais da existência e propriamente da possibilidade de conhecimento da arte. A árvore do conhecimento deve continuar duvidosa para que possa ser produzida uma *metafísica estética*, pois, para Nietzsche, a atividade propriamente “metafísica” do ser humano é a arte. Em que termos? Por seu meio, exercendo-a, o homem encontra equivalência com o divino, pois a partir dela pode criar e destruir “mundos”: a obra de arte será o seu *perpetuum vestigium*.

A palavra *Trieb* não aparece uma única vez no *Ensaio de autocrítica*. Por outro lado, encontramos flexionada sua forma verbal:

§7 p. 15 – Aber, mein Herr, was in aller Welt ist Romantik, wenn nicht *Ihr* Buch Romantik ist? Lässt sich der tiefe Hass gegen »Jetztzeit«, »Wirklichkeit« und »moderne Ideen« weiter treiben, als es in Ihrer Artisten-Metaphysik geschehen ist?³²

30 *Ensaio de autocrítica*. L-L pp. 17-18: La morale elle-même – Eh quoi! ne serait-ce pas une « volonté de nier la vie », le secret instinct, enfoui au plus intime, de la destruction, un principe de déchéance, de rapetissement, de calomnie, le commencement de la fin? Et par conséquent le danger de tous les dangers?... C'est donc *contre* la morale que dans ce livre problématique s'était jadis tourné mon instinct, un instinct qui intercédait en faveur de la vie et s'inventa par principe une contre-doctrine et une contre-évaluation de la vie, purement artistique, *antichrétienne*.

31 'heimlicher Instinkt', *heimlich*, embora normalmente entendido como 'oculto', remete por sua raiz, Heim, à família. Portanto, o “instinto diluído pelo cientista é ‘familiar’”.

32 *Ensaio de autocrítica*. L-L p. 19: Mais monsieur, que'est-ce qui au monde est romantique, si *votre* livre ne l'est pas? Cette haine profonde du temps « présent », de la « réalité », des « idées modernes », est-il possible de la pousser plus loin que vous ne le faites dans votre metaphysique d'artiste,...

De acordo com minha leitura particular, impulsionada pela existência do “prefácio”, questiono as seguintes considerações de Lacoue-Labarthe:

1. *Trieb* toujours désigne ce qui est de l'ordre d'une dynamique et d'une énergétique *naturelles*, « *physiques* » au sens grec du terme;
2. derrière lesquelles, du point de vue proprement conceptuel, il n'est pas difficile de reconnaître, en deçà de Kant et de l'idéalisme romantique, le *conatus* des post-cartésiens;
3. *Trieb* renvoie donc bel et bien à ce que Nietzsche nomme une « physiologie de l'art », c'est-à-dire au fond – compte tenu de la généralisation nietzschéenne de l'esthétique (compte tenu de la « métaphysique d'artiste ») – à ce qu'on pourrait appeler l'ontophysio-logie de la NT.
4. Le mot *Instinkt* désignant à la fois ce que Socrate condamne (une pratique exercée « seulement d'instinct ») et ce qu'il représente (l'instinct théorique ou l'instinct de la science; cf. NT, 15).
5. La fréquence du mot *Instinkt* est un signe. Celui, tout d'abord, d'une certaine dépréciation ou péjoration: l'instinct est un *Trieb* rigide, mécanisé, « asservi » (ce qui va de pair avec la détermination de la science comme « mécanisme » et de Socrate comme « machine » – moteur ou roue motrice. Cf. NT, 15 et 13).
6. l'instinct est, en général, le *Trieb* d'un *sujet*-individu (Socrate, Aristophane) ou genre (l'homme théorique ou le peuple grec – cf. NT, 21).

É impossível generalizar um conceito de “física” grego. Para afirmar com veemência esta ordem “dinâmica e natural” será preciso defini-la primeiro em termos de qual dinâmica e de qual natureza a inferência pode ser pensada. Eu consideraria justamente esta a dêixis nietzschiana. Como Nietzsche não trabalha com uma física, mas propõe uma metafísica, a afirmação de Lacoue-Labarthe torna-se muito discutível. Haveria mesmo uma ontofisiologia em *Die Geburt der Tragödie*, no sentido de uma fisiologia do “Ser” da arte? A priori, eu diria que, se assim fosse, o livro seria obra um tanto quanto ingênua. Não me parece o caso.

A comparação da criação artística com a criação da vida humana, a diferença complementar entre os sexos e o paralelismo com a criação do mundo é já um recurso metafórico utilizado por Aristóteles nas *Meteorológicas* e repetido por Goethe, em suas obras científicas. O que torna pertinente a hipótese de haver talvez em Nietzsche a indicação para uma “morfologia da arte”, em termos parcialmente goethianos³³. Poderia dizer ainda que, a partir de seus preceitos e de seus fundamentos, o “*conatus*” de Nietzsche é objetivamente pré-cartesiano e pós-kantiano e, de modo algum, poder-se-ia ligar ao Belo e ao Bem. Não sendo possível encerrá-lo ou estabelecer um elo conceitual imediato – nem por engano, concordância, ou discordância – com o idealismo romântico alemão, nem mesmo com o Romantismo,

33 O ponto será esclarecido no ponto referente à relação entre Goethe e Nietzsche.

senão de forma tensa. Se a palavra *Instinkt* designa o que Sócrates representa e condena de forma signa, teríamos de questionar o uso da palavra para definir Aristóфанes. E mais, como Nietzsche poderia incorrer no erro de falar em nome de um “instinto próprio”? Daí ser *Instinkt* uma *Trieb* mecanizada? A afirmação torna completamente sem nexos, sobretudo quando a leitura demonstra claramente que Nietzsche utiliza *Trieb* em seu sentido próprio lingüístico de instinto várias vezes no texto, como pretendo demonstrar.

A compreensão das *Triebe* exige a elucidação da concepção nietzschiana de “instintos estéticos naturais” — utilizando este termo à revelia dos tradutores — e “impulsos artísticos culturais” fundamentada na diferença aristotélica entre enteléquia primeira e enteléquia segunda e na diferença entre as definições kantianas de *Urbild* (imagem originária) e “espírito”.

Acredito que as definições aristotélicas sobre as formas da enteléquia já foram devidamente esclarecidas no ponto anterior. Mas nada custará lembrá-las em resumo: os opostos em potência são instintos estéticos naturais — “figurados” nos deuses Apolo e Dioniso — e funcionam deste modo apenas em enteléquia primeira, isto é como motor e móvel, ou seja como potências naturais. Faz-se necessário agora compreendê-los em termos kantianos. Do que estamos falando exatamente? Na §43, “Da arte em geral”, da *Crítica da faculdade do juízo*, Kant detalhará o processo artístico sob seu ponto de vista, diferenciando a arte da natureza:

A arte distingue-se da natureza, como o fazer (*facere*) distingue-se do agir ou atuar em geral (*agere*) e o produto ou a consequência da primeira, enquanto obra (*opus*), distingue-se da última como efeito (*effectus*).

A rigor dever-se-ia chamar de arte somente a produção mediante liberdade isto é, mediante um arbítrio que põe a razão como funcionamento de suas ações.³⁴

Kant segue comparando a arte ao mel produzido pelas abelhas, diz que este é erroneamente chamado de obra de arte quando recordamos que...

...elas [as abelhas] não fundam o seu trabalho sobre nenhuma *ponderação racional própria*, dizemos imediatamente que se trata de um produto de sua natureza (do instinto) e enquanto arte é atribuída somente a seu criador. (*grifo meu*)³⁵

Portanto, para o pensamento kantiano, a arte é uma produção mediante a liberdade viabilizada por uma ponderação racional própria, i.e., *beautônoma*. A arte como apresentação sensível difere do ofício, possibilitado apenas a partir das formas canônicas. A forma canônica é a referência da medida, um modelo objetivo,

34 KANT, Immanuel. *Op. cit.* 1995, p. 149.

35 KANT, Immanuel. *Op. cit.* 1995, p. 149.

Vorbilder, que pauta o produto do homem de ofício. O ofício depende da “Cultura” tanto quanto a arte. Cultura é a “aptidão ou a habilidade para toda espécie de fins, para o que a natureza (tanto externa, como interna) pode ser por ele [o fim] utilizada”³⁶.

Gérard Lebrun em sua busca pelo sentido kantiano de natureza afirma que *physis* estaria no entendimento do gênero humano como tarefa infinita e na beleza como pré-humana, somando a isso a liberação da palavra da divisão platônica entre humano e divino. Para Lebrun:

...la tâche de Kant avait consisté à dissocier du déterminisme la démiurgie qu'on y superposait. Dès lors, la nature devenait pensable comme une libre « phusis » qui tient d'elle-même ses lois; une force productive l'habitait à nouveau.³⁷

Mas como trabalha esta força produtiva que habita a natureza? Segundo o conceito simplesmente matemático da impenetrabilidade (que não presume nenhuma força motriz primitivamente própria à matéria), nenhuma matéria é suscetível de compreensão, a menos que contenha espaços vazios; por consequência, a matéria enquanto matéria resiste a toda penetração com uma necessidade absoluta. Ora, a partir da explicação kantiana desta propriedade, a impenetrabilidade tem um fundamento físico, pois é a força expansiva que torna tudo primordialmente possível pela extensão da matéria que preenche seu espaço.

L'impénétrabilité absolue n'est, en effet, ni plus ni moins qu'une *qualitas occulta*... Il est vrai que la possibilité de cette force [répulsive] ne peut s'expliquer et celle-ci doit être considérée comme une force fondamentale; elle donne néanmoins l'idée d'une cause active et de ses lois d'après lesquelles l'effet, c'est-à-dire la résistance dans l'espace plein, peut s'évaluer suivant ses degrés.³⁸

Para Lebrun, o esforço kantiano consiste na passagem do determinismo ao “sentimento da natureza”. Mas o próprio Lebrun afirma poucas linhas depois, emparelhando o pensamento de Buffon ao de Kant, que a tarefa newtoniana e antifinalista da definição da natureza: a) demarca as produções da arte humana em relação à natureza como “obras mortas”; b) restaura a diferença — primordialmente platônica — entre *physis* e *technè*.

Kant não está encerrado no conceito cristão-medieval de *natura*, mas sua busca para alcançar a idéia de Deus não pode ser criticamente desprezada, apesar de todo o embaraço que causa à explicação do juízo reflexionante. Compreendemos assim o problema da “natura” determinada em Kant, onde o sentimento está em contraste

³⁶ *Idem, ibidem*, §83, p. 270.

³⁷ LEBRUN, G. 2001, p. 589.

com o saber, rede perfeita que proporciona uma disposição benevolente na origem do prazer, “horizonte mudo que torna indecifrável o enigma da beleza” e não encontra lugar específico para a “fantasia”.

Aqui, levanto uma outra hipótese complementar à tese de Lebrun, baseada na *metafísica estética*: haveria um pêndulo natural entre o sensível e o empírico, formas do conhecimento humano em geral, e a metafísica – ciência dos conceitos fundamentais e dos princípios da razão. Esse possível pêndulo regularia, não sem tensão, as relações entre a organicidade dos fenômenos *γενέσεις* (produzidos) e o inorgânico da linguagem. Relembrando a diferença aristotélica entre os fenômenos produzidos: os naturais (*τὰ γινόμενα*); os poiéticos (*ποίησις*) e os autômatos (*αὐτόματον*). Os fenômenos naturais baseiam-se no *καθ’ ὃ* (o porque ele é o que é) – causa pela qual este ser é produzido e tem sua natureza própria. Nos fenômenos *ποίησις* (produzidos pelo homem), todos os produtos deste gênero vêm da arte, ou de uma certa faculdade que o homem possui, ou de sua inteligência. Os fenômenos *αὐτόματον καὶ τύχη* (que são espontâneos e que vêm do acaso) estariam mais próximos de certos fenômenos da natureza que da arte, pois os produtos da arte têm sua forma – essência que faz com que a coisa seja o é – no espírito do homem, para Aristóteles.

A concepção substancialista de natureza está tradicionalmente presa ao pensamento metafísico, mas tal é a surpresa ao ler pela primeira vez *As paixões da alma*. Em Descartes pode-se conferir:

Portanto, quando os pagãos mostravam veneração pelos *bosques, fontes ou montanhas*, não eram propriamente essas *coisas mortas* que eles reverenciavam, mas as divindades que julgavam governá-las. E o movimento dos espíritos que causa esta paixão compõem-se daquele que estimula a admiração e daquele que estimula o temor...³⁹ (*grifo meu*)

À luz por duas palavras, *coisa-morta*, ou por um objeto e seu complemento determinado. Encontramos a natureza de Descartes, a despeito de seu esforço metafísico, feita *coisa-morta*, distanciada tanto da dinamicidade, quanto da própria substância (neste caso, realmente ontológica). Um dos aspectos do anticartesianismo do século XVIII é a reavaliação das técnicas, revelando um descompasso entre teoria e prática. Gerard Lebrun fala de “uma defasagem entre o olhar teórico e o poder

38 KANT, I. 1952: 60.

39 DESCARTES, René. *As paixões da alma*. São Paulo: Editora Nova Cultural, 1999, p. 206.

empírico”⁴⁰. A ilusão de que o método apresentaria uma solução de continuidade entre “olhar” e “poder” será paulatinamente desvanecida no decorrer do século. Se a necessidade causal é da “ordem do tempo”, portanto retrospectiva, e o ato produtor insere-se no “curso do tempo”, sendo prospectivo, portanto indeterminado, a desilusão com o método faz com que a atenção passe do “olhar” para o “poder” e permite reconhecer a especificidade das *artes mecânicas*, i.e, sua opacidade em relação aos conceitos. Com isso, libera as belas-artes para a relação com a teoria.

Diz-se que a máxima *Natura abhorret vacuum* atribuída a Descartes, proviria na verdade das rusgas entre Aristóteles e os atomistas. Esta máxima por si obstrui seu próprio objeto. Se a “natureza tem horror ao vazio” é porque o próprio conceito carregaria a ambição, em toda a sua diversidade, de preenchimento e completude. Ou seja, diria respeito em qualquer de seus casos à totalidade. Mas seria assim tão simples o problema? Aristóteles recusa ao vazio um papel possível na ausência de uma resistência porque sua teoria do movimento supõe sempre um contato e ao mesmo tempo uma proporção de um movimento relativo a outro ou de um tempo relativo a outro.

Em resumo, uma teoria da inércia de um corpo em movimento no vazio não é concebível no sistema físico de Aristóteles. Por certo, a Física aristotélica é uma física do pleno e não do vazio. Até porque a base está no “estendido” e na “continuidade”, ou seja, no movimento. É sobre esta Física plena que se estrutura a Metafísica aristotélica, porque a dúvida sobre a possibilidade do que é *μετὰ τὰ φυσικὰ* só poderá existir e ter efeito apoiada sobre a plenitude física, já que, no momento em que se aceita uma física com vazios, a dúvida metafísica desaparece, assim como a certeza de uma realidade única. Não podemos ignorar que Aristóteles parte do UM, isto seria um anacronismo. Contudo, sustento que esta plenitude não pode ser entendida em termos de uma estabilidade substancialista platônica, pois em Aristóteles justamente o movimento caracteriza esta totalidade. Para manter a Metafísica no plano dos princípios, é preciso que exista a Física: « Pour savoir s’il [le vide] existe ou pas, il faut considérer ce que signifie son nom ». Ou seja, o lugar e a possibilidade do vazio encontram-se na Metafísica.

A retórica da Antigüidade ensinava, à sua maneira, que para chegar ao sentido de um discurso, cuja intenção supõe-se naquele que fala, era preciso atravessar as palavras. Mas na concepção da retórica moderna as palavras resistem um pouco mais,

40 LEBRUN, Gerard. *Op. cit.* 2002, p. 518.

elas têm uma espessura. Sua “existência densa” exige, para que sejam compreendidas, uma intervenção — ação dupla, reversível, igualmente válida nos dois sentidos. Procuremos neste caso restituir, não sem dificuldades, a metafísica ao seu “sentido efetivo”, ansiando também por nossa restituição discursiva. Partimos de um pressuposto: todo esforço de linguagem visa à explicação e à ordenação de um universo, seja ele qual for. Sendo assim, a metafísica seria o movimento próprio a este esforço, isto é, restitui a palavra *physis* ao seu valor originário, “produtivo”.

5.1.1. Instintos Estéticos Naturais

Nietzsche pergunta-se em que medida os instintos da arte na natureza são desenvolvidos na arte grega? Aqui encontramos a primeira separação entre instinto estético e impulso artístico, pois a pergunta é indiciática: os instintos estéticos não são determinados pelo povo mas sim independentes, naturais, o que possibilitará o estudo de suas diferentes configurações enquanto impulsos. Destarte, os instintos nietzschianos não são propriedades de um sujeito. O objetivo de Nietzsche no estudo da arte na Grécia é chegar a esta apreciação mais profunda da relação do artista com seus “modelos primordiais”, ou, segundo Aristóteles, o estudo da “imitação da natureza”. Isto é, a investigação nietzschiana pretende deter-se na “ponderação racional própria” aos gregos. Para Nietzsche, esta só poderá ser entendida nos gregos pela configuração de Apolo e Dioniso. Os dois instintos — apolíneo e dionisíaco — irrompem da natureza sem mediação humana e se satisfazem desta por via direta: o apolíneo é mundo figural do sonho, cuja perfeição independe de qualquer conexão com o valor intelectual ou com a educação artística do indivíduo, i.e, como instinto natural não deriva da *cultura*; o dionisíaco é a realidade inebriante que procura destruir o indivíduo e libertá-lo por meio da identificação mística. Todo artista é um “imitador” diante dos dois instintos estéticos da natureza.

Como se daria então essa relação entre instintos estéticos naturais e “modelos primordiais”? Explico o conceito de *Urbild* com o apoio de Lebrun para encontrar a solução do enigma. *Urbild* seria a “medida fundamental”, uma “ficção originária” que acompanha a consciência empírica ao invés de ser por ela formada. É próprio do

conceito ser *Urbild*, sem o qual nenhum objeto ou nenhuma experiência é possível, já que está no fundamento das determinações que pertencem aos objetos e pelas quais o próprio objeto é determinado entre todos os outros possíveis.

Os instintos estéticos naturais seriam portanto a fórmula nietzschiana para a *Urbild* de Kant. A partir da constatação de sua potência na própria natureza e da força irresistível da objetivação na aparência, Nietzsche apresenta sua hipótese metafísica, segundo a qual o Ser-absoluto — Uno-Primordial reprimido por eternas misérias e pleno de contradições irreduzíveis — precisa, para sua própria liberação, do encantamento da visão do prazer na aparência. Por sermos constituídos por essa aparência e a ela estarmos presos, somos obrigados a concebê-la como o não-ser absoluto — incessante devir no tempo, no espaço e na causalidade — ou seja, a aparência é a realidade empírica que construímos e pela qual somos construídos. Mas o determinante é que Nietzsche está tratando especificamente da arte e procurando construir um modo de pensá-la, ou ainda tentando “conhecê-la”. Sendo assim, em termos nietzschianos, a própria liberdade demanda uma fonte instintiva da natureza. O movimento de Nietzsche não é contraditório, ou mesmo fundado em uma transcendência. O movimento é transcendental e transitivo. Não saímos das trevas para a luz, transitamos pelas duas instâncias e o que pode realmente salvar de um entendimento dualista é justamente a gradação do trânsito e um não-entendimento nivelador. Deste modo, não há luz e trevas, o que existe é um claro-escuro indiscernível engendrado por o que seria mal-entendido como dois pólos díspares. E justamente neste ponto faz-se necessário o retorno e o aprofundamento da compreensão das *Triebe* em sentido nietzschiano e de sua importância estética.

A monstruosa oposição dos dois instintos estéticos naturais nas divindades da arte, Apolo e Dionísio, apresenta-se na natureza em aberta desunião. A palavra Arte carrega apenas uma aparente conciliação dos contrários, pois a verdadeira conciliação metafísica engendra a Tragédia. Somente para os modernos, as duas *Triebe* fornecem configurações diferentes e na maioria das vezes separadas em sonho e embriaguez. A produção da tragédia pelo miraculoso gesto metafísico da vontade helênica pode ser comparada à produção da vida humana pela complementação dos sexos opostos. Mas o que significa este “gesto metafísico” e onde nos deparamos com seu limite?

§15 p. 93 Dieser erhabene metaphysische Wahn ist als Instinct der Wissenschaft beigegeben und führt sie immer und immer wieder zu ihren Grenzen, an denen sie in Kunst umschlagen muss: *auf welche es eigentlich, bei diesem Mechanismus, abgesehen ist.*⁴¹

A elevada ilusão metafísica da arte da tragédia possui o mesmo “mecanismo” que o instinto da ciência: as duas naturezas específicas são possíveis por meio da abstração. O processo de ἀφαίρεσις (abstração) que Nietzsche vai recuperar em sua “metafísica estética” é correlato ao matemático, a partir do conceito kantiano de *heautonomia* da arte. Nietzsche não fala de abstração ontológica. Se assim fosse, tomaria o caminho de Tomás de Aquino e não rota paralela. Este é o principal ponto contra a tese da ontofisiologia da arte em Nietzsche. Não repetirei todo o raciocínio do paralelismo entre matemática e arte. É preciso andar para frente, avançar.

§2 p. 24 Wir haben bis jetzt das Apollinische und seinen Gegensatz, das Dionysische, als künstlerische Mächte betrachtet, die aus der Natur selbst, *ohne Vermittelung des menschlichen Künstlers*, hervorbrechen, und in denen sich ihre Kunsttriebe zunächst und auf directem Wege befriedigen: einmal als die Bilderwelt des Traumes, deren Vollkommenheit ohne jeden Zusammenhang mit der intellectuellen Höhe oder künstlerischen Bildung des Einzelnen ist, andererseits als rauschvolle Wirklichkeit, die wiederum des Einzelnen nicht achtet, sondern sogar das Individuum zu vernichten und durch eine mystische Einheitsempfindung zu erlösen sucht. Diesen unmittelbaren Kunstzuständen der Natur gegenüber ist jeder Künstler »Nachahmer«, und zwar entweder apollinischer Traumkünstler oder dionysischer Rauschkünstler oder endlich...⁴²

Os instintos estéticos naturais são considerados a partir de sua natureza própria e tem o Princípio como objetivo, isto é, visam uma origem. Eles jorram da natureza sem a mediação do artista humano e se satisfazem pela imagem do sonho e pela embriaguez da paixão. Duas formas de desmedida, estados imediatos da natureza em enteléquia primeira face aos quais todo e qualquer artista é “imitador”. Para honrar a expressão aristotélica “imitação da natureza” é preciso saber medir a capacidade de um povo para compreender estes instintos estéticos naturais e poder atingi-los por meio de seus impulsos artísticos em enteléquia segunda, ou seja, no grau de

41 L-L p. 92: Cette sublime puissance d'illusion métaphysique est attachée à la science comme un instinct et ne cesse de la reconduire jusqu'à cette limite qui est la sienne et où elle se retourne tout d'un coup en art —, *lequel est ce que vise proprement ce mécanisme.*

42 L-L p. 32: Jusqu'à présent nous avons considéré l'apollinien et son contraire, le dionysiaque, comme des forces artistiques qui jaillissent de la nature elle-même *sans la médiation de l'artiste* et par lesquelles la nature trouve à satisfaire primitivement et directement ses pulsions artistiques: c'est-à-dire, d'une part, comme le monde d'images du rêve, dont la perfection est sans aucun rapport avec le niveau intellectuel et la culture esthétique de l'individu et, d'autre part, comme la réalité d'une ivresse qui, elle non plus, ne tient pas compte de l'individu, mais qui cherche au contraire à anéantir toute individualité pour la délivrer en un sentiment mystique d'unité. Au regard de ces dispositions artistiques immédiates de la nature, tout artiste est un « imitateur », à savoir: soit un artiste apollinien du revê, soit un artiste dionysiaque, soit enfin — comme dans la tragédie grecque par exemple — un artiste du rêve et de l'ivresse à la fois, ...

complementação destes opostos, sendo um sonhador apolíneo ou um embriagado dionisiaco, ou ambos, cujo modelo primordial é, para Nietzsche, a Tragédia Ática.

§22 p. 25 Nach diesen allgemeinen Voraussetzungen uns Gegenüberstellungen nahen wir uns jetzt den Griechen, um zu erkennen, in welchem Grade und bis zu welcher Höhe jene *Kunsttriebe der Natur* in ihnen entwickelt gewesen sind: wodurch wir in den Stand gesetzt werden, das Verhältniss der griechischen Künstler zu seinen Urbildern, oder, nach dem aristotelischen Ausdrucke, »die Nachahmung der Natur« tiefer zu verstehn und zu würdigen.⁴³

A tradução de *Kunsttriebe der Natur* como impulso pode tranquilamente causar a confusão ontológica, ou ainda confundir um momento instintivo natural com o ato mesmo da criação, este sim impulso artístico. Manter as *Kunsttriebe der Natur* no nível instintivo significa mantê-las em entelêquia primeira, não como forças antagônicas, mas em “aberta desunião” e aptas a uma operação complementar em entelêquia segunda, cuja proposição de antagonismo dialético anula e impossibilita. Os instintos estéticos naturais percorrem um caminho ainda não-cultivado, uma “forma inculta”: “Bedenklicher und sogar unmöglich wurd dieser Widerstand, als endlich aus der tiefsten Wurzel des Hellenischen heraus sich ähnliche Triebe Bahn brachen...”⁴⁴.

§4 p. 32 Je mehr ich nämlich in der Natur jene allgewaltigen Kunsttriebe und ihnen eine inbrünstige Sehnsucht zum Schein, zum Erlöstwerden durch den Schein gewahr werde, um so mehr fühle ich mich zu der metaphysischen Annahme gedrängt, dass das Wahrhaft-Seiende und Ur-Eine, als das ewig Leidende und Widerspruchsvolle, zugleich die entzückende Vision, den lustvollen Schein, zu seiner steten Erlösung braucht: welchen Schein wir, völlig in ihm befangen und aus ihm bestehend, als das Wahrhaft-Nichtseiende d. h. Als ein fortwährendes Werden in Zeit, Raum und Causalität, mit anderen Worten, als empirische Realität zu empfinden genöthigt sind.⁴⁵

Retornando à fórmula kantiana, concluímos que os instintos estéticos naturais apresentam o momento de confluência entre apolíneo/dionisiaco a partir da paridade entre belo/sublime em quatro axiomas:

43 L-L p. 32: Ces hypothèses étant faites et ces oppositions générales mises en place, venons-en maintenant aux Grecs pour voir à quel degré, jusqu'à quel point ces *pulsions artistiques de la nature* se sont développés en eux : par où nous serons à même de mieux comprendre et de mieux estimer le rapport qui unit l'artiste grec à ces archétypes ou selon l'expression d'Aristote, son imitations de la nature .

44 L-L p. 33: – La résistance devait se faire cependant plus problématique, à la limite impossible, lorsque des impulsions analogues finirent par se frayer un passage à partir des racines les plus profondes de l'hellénisme lui-même...

45 L-L p. 39: Car plus je perçois dans la nature ces toutes-puissantes pulsions artistiques et, en elles, cette aspiration ardente à l'apparence, plus je me sens poussé à former l'hypothèse métaphysique selon laquelle l'être véritable, l'un originaire, en tant qu'éternelle souffrance et contradiction, a besoin en même temps, pour sa perpétuelle délivrance, de la vision extatique et de l'apparence délectable, – étant entendu que cette apparance dans laquelle nous sommes pris tout entiers et dont nous sommes constitués, nous sommes contraints de l'éprouver comme le véritable non-être, c'est-à-dire comme un incessant devenir dans le temps, l'espace et la causalité, ou, en d'autres termes, comme réalité empirique.

- 1) Aprazem por si próprios e implicam juízo de reflexão, não pressupondo nem um juízo dos sentidos, nem um juízo lógico determinante;
- 2) A complacência é presa a conceitos indeterminados, não a sensação agradável, nem ao conceito determinado como no Bom. Está vinculada à apresentação ou à faculdade de apresentação (imaginação). Considerada em uma intenção dada, concordando com a faculdade dos conceitos do entendimento ou da razão, sendo a própria produtora da razão;
- 3) Ambas as espécies de juízos são singulares: a) anunciam-se como universalmente válidos com respeito a cada sujeito; b) reivindicam simplesmente o sentimento de prazer e não o conhecimento do objeto.
- 4) A complacência tem que representar: a) segundo a “quantidade”, de modo universalmente válido; b) segundo a “qualidade”, sem interesse; c) segundo a “relação”, uma conformidade a fins subjetiva; d) segundo a “modalidade”, necessária.

Entramos em cheio na problemática kantiana do gosto. *Urbild* é para Kant uma matriz de todas as formas pela qual se restringem as divagações da *Phantasie* e se resguarda a imaginação de deslizar na demência. Onde seria o aparato do próprio bom gosto. O gosto puro é ilimitado e próprio à beleza livre, distinta da beleza aderente, cuja propriedade está no útil e no *fin*. Ao pensar a finalidade, Kant procura separar o orgânico do mecânico, definindo o juízo estético como portador de uma finalidade sem lógica, a do prazer.

... faz falta algo que, no ajuizar da natureza, torne o nosso entendimento atento à conformidade a fins desta; um estudo que conduza as leis heterogêneas da natureza, onde tal for possível, sob outras leis superiores, ainda que continuem a ser empíricas, para que sintamos prazer, por ocasião desta sua concordância em relação às nossas faculdades de conhecimento, concordância que consideramos como simplesmente contingente.⁴⁶

Será o “bom gosto” que restringirá a margem do “gosto puro” à medida em que no objeto a finalidade técnica torna-se mais ostensiva e a “forma originária” (*Urbild*) mais determinada. Assim, a beleza livre está nas formas imaginárias produzidas pela *Phantasie*: “imagens de um sonho desperto”, potência apolínea; “liberação mística do indivíduo nos confins do ilimitado gosto puro”, potência dionisiaca. Neste ponto, as *Trieb* passam para enteléquia segunda como impulsos artísticos e podemos então compreender qual é o lugar, a definição e a possibilidade da Arte no mundo para Nietzsche.

A beleza aderente i.e, beleza conforme a *Urbild* está nas formas voluntariamente compostas pelo artista e necessariamente semelhantes às obras naturais em enteléquia segunda, ou seja, como “impulso artístico”. A beleza aderente

46 KANT, Immanuel. Opus cit., 1995, “Introdução”, pp. 31-32.

não é portanto a própria *Urbild*, mas é pelo fato de ser “con-formada”⁴⁷ que se torna aderente. A formulação de Apolo enquanto instinto estético natural seria então a própria *Phantasie* controlada pela *Urbild*. A pré-forma do belo para Nietzsche.

Tout ce qui nous dispense d'avoir recours à des espaces vides est un véritable gain pour la science de la nature; car ces espaces donnent trop de jeu à l'imagination pour remplacer par de songes creux la déficience de la science intime de la nature. Le vide absolu et le dense (*das Dichte*) absolu correspondent à peu près dans cette science à ce que sont en philosophie métaphysique le hasard aveugle et l'aveugle destin, c'est-à-dire une barrière pour la raison dominatrice afin que la fantaisie occupe sa place ou qu'on la mette au repos sur l'oreiller des qualités occultes.⁴⁸

Ainda que, para o desenvolvimento deste ponto, não tenhamos partido da tese de Luiz Costa Lima sobre o “controle do imaginário”, seria pertinente indicar aqui uma breve aproximação entre o *conformare* e a produção das formas básicas para o controle do imaginário: *a exaltação do fato e a suspeita da imaginação*⁴⁹. No intuito de demonstrar a declaração, cito apenas uma pequena passagem de *Mimesis: desafio ao pensamento*:

A extrema dificuldade que Kant encontra em defini-la [a imaginação livre] mostra, é certo que indiretamente, *a tendência controladora exercida pelo pensamento moderno sobre a imaginação*. Essa dificuldade tanto se encontrava na pressão, estritamente moderna, de subordiná-la a cientificização da natureza quanto já se expunha, na via pré-moderna, em mantê-la a serviço de preceitos e dogmas, sobretudo religiosos.⁵⁰

A partir do embaraço kantiano, Luiz Costa Lima demonstra, por um lado, como a “revolução copernicana” não pode assumir transigências quanto ao dogmatismo e, por outro, resulta na legitimação epistemológica da ciência. O pequeno passo que dou para além deste raciocínio manifesta-se em forma de pergunta: não seria justamente a admissão da imaginação produtiva que fornece à ciência sua voracidade controladora, *como se* essa pudesse dar conta do universo humano?⁵¹

Mas, se o gosto não é uma faculdade produtora, como apropriar a crítica ao trabalho do artista? Ou seja, como indagar a *mimesis* do ponto de vista de sua causa e não de seu efeito? Obviamente a investigação da *mimesis* como “representação efeito”

47 Do latim *conformare*, no sentido originário: formar, dispor, configurar.

48 KANT, I. 1952: 111.

49 Mesmo que na orientação deste trabalho o próprio Costa Lima não tenha detectado tal paralelismo, obviamente seu pensamento está permeado pela hipótese do controle no Iluminismo, inevitavelmente direcionando a pesquisa. Só no momento da redação atentei para este fato.

50 COSTA LIMA, Luiz. *Mimesis: desafio ao pensamento*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000, pp. 174-175.

51 A pergunta é apenas um pequeno desvio e não pretende resposta imediata, antes, espero avançar com ela um pouco mais no próximo ponto dedicado à relação entre Nietzsche e Goethe.

é tão penosa e abissal quanto pensar a imaginação produtora em sua origem⁵². Todavia, é extremamente mais segura, porque mais precisa. Porquanto a busca pela origem do ato produtivo implica inexoravelmente embaralhar de novo — ainda que sob outro prisma — teoria e prática. Obriga a um “anteplatonismo” e a um caminho trans-histórico, utilizando os dois termos no sentido que compreendem o que negam. Mais arriscado ainda é o caminho, pois necessita afastar “psicologismos” e “misticismos” próprios ao lugar-comum que ronda o “artista” para alcançar uma apreciação séria — i.e, crítica — do ato produtivo, provavelmente contrária aos próprios artistas. Não era à toa que Nietzsche não queria procurá-los!

5.1.2. Impulsos artísticos

Que signifient les oppositions d'idées entre *apollinien* et *dionysien*, que j'ai introduites dans l'esthétique, toutes deux considérées comme des catégories de l'ivresse? — L'ivresse apollinienne produit avant tout cette irritation de l'œil qui lui donne la faculté de vision. Le peintre, le sculpteur, le poète épique sont des visionnaires *par excellence*. Dans l'état dionysien, au contraire, tout le système émotif est irrité et amplifié...⁵³

Compreende-se, na passagem acima, que Nietzsche frisa o caráter de embriaguez dos dois impulsos artísticos, diferenciando de maneira clara o nível e a forma de excitação de cada um deles: os impulsos artísticos são categorias diferentes de embriaguez. Alguém poderia contudo argumentar: “— Mas é um texto da fase final de Nietzsche, é o terceiro Nietzsche!”. Uso de um método nada socrático para rebater o argumento que ainda não ganhou forma eficaz: — É bem mais fácil atribuir o erro à loucura de Nietzsche do que admitir que uma teoria tenha permanecido com entendimento truncado durante tanto tempo, ao menos para a maioria! Não existe na Arte nem o apolíneo nem o dionisíaco puros: o apolíneo puro é superficialidade (no sentido negativo do termo); o dionisíaco puro é barbárie. Enquanto impulsos artísticos formadores da Arte, expressão maior da cultura de um povo, só podem funcionar em conjunto: a diferença de suas configurações se dará no modo pelo qual as diferentes civilizações os assimilam e os compreenderão na forma de instintos estéticos naturais. Para expor o modo pelo qual os instintos estéticos da natureza são

⁵² A oposição desvela-se por complementaridade no sentido que a Física dá à palavra: aspecto ou manifestação diferente de um mesmo fenômeno, que pode ser investigado ou medido separadamente, mas não simultaneamente.

configurados pelo gênio da natureza em impulsos artísticos culturais, necessito, em um primeiro momento, clarear algumas das passagens de *Die Geburt der Tragödie*. Meu procedimento parte dos problemas de tradução e compreensão do livro. Apresento, paralelamente às passagens recolhidas, uma leitura interpretativa.

§4 p. 9 Eine Grundfrage ist das Verhältniss des Griechen zum Schmerz, sein Grad von Sensibilität, – blieb dies Verhältniss sich gleich? oder drehte es sich um? – jene Frage, ob wirklich sein immer stärkeres *Verlangen nach Schönheit*, nach Festen, Lustbarkeiten, neuen Culten, aus Mangel, aus Entbehrung, aus Melancholie, aus Schmerz erwachsen ist?⁵⁴

A questão fundamental para entender a arte na Grécia, segundo Nietzsche, é o grau de sensibilidade dos gregos e sua relação com o sofrimento. A pergunta que norteia *Die Geburt der Tragödie* é se a sensibilidade e o sofrimento nos gregos sempre pulsaram no grau em que a Tragédia Ática exige ou se aos poucos foram direcionados para isso? A história da arte e a estética continuamente encontram resposta para a arte grega na relação dos gregos com a beleza em complementação ao caráter festivo dos cultos. Mas, segundo Nietzsche, essas respostas nunca deram conta da privação, da melancolia e do sofrimento que revela a Tragédia Ática, senão, para alguns filósofos e estetas como forma de pessimismo.

A força da bela aparência do mundo imaginário, no qual todo homem é um completo artista, cria a hipótese nietzschiana que fundamenta toda a produção da Arte e a metade da produção da poesia. Foi pela fala de Apolo e pela imperturbável confiança no “princípio de individuação”, forma da tranquilidade contemplativa, que o grego obteve sua expressão mais elevada. A magnífica imagem do deus qualifica o princípio de individuação. Nesse movimento de prazer e sabedoria pela visão total das aparências soma-se a parte da beleza pela fala. Na primeira seção do livro, encontramos esta explicação: »§1 p. 20 Der schöne Schein der Traumwelten, in deren Erzeugung jeder Mensch voller Künstler ist, ist die Voraussetzung aller bildenden Kunst, ja auch, wie wir sehen werden, einer wichtigen Hälfte der Poesie «⁵⁵. E ainda:

§1 p. 22 Ja es wäre von Apollo zu sagen, dass in ihm das unerschütterte Vertrauen auf jenes principium und das ruhige Dasitzen des in ihm Befangenen seinen erhabensten Ausdruck bekommen habe, und man möchte selbst Apollo als das herrliche Götterbild des principii individuationis bezeichnen, aus dessen Gebärden und Blicken

53 *Le crépuscule des idoles*, 10, vol. II, p. 996, Laffont.

54 *Ensaio de autocrítica*, L-L p. 15: La question fondamentale est la question du rapport qu'entretient le Grec à la douleur son degré de sensibilité. – Ce rapport est-il resté le même? Ou bien s'est-il inversé? –, la question de savoir si sa *demande* toujours plus fort de *beauté*, de fêtes, de réjouissances, de la mélancolie, de la douleur?

55 L-L p. 28: La belle apparence de ces mondes du rêve que tout homme enfante en artiste consommé est ce que présupposent l'ensemble des arts plastiques e même, nous le verrons, une large part de la poésie.

die ganze Lust und Weisheit des »Scheines«, sammt seiner Schönheit, zu uns spräche.⁵⁶

Em torno de vida tão potente, a Grécia criou seus deuses com um profundo comprometimento: gerar nos gregos, através do apolíneo impulso da beleza (*Schönheitstrieb*), a lenta transição da primitiva disposição titânica à olímpica ordenação divina de jubilosos e dignos desenvolvimentos: contaminação espinhosa que jorra do divino terror. Na terceira seção:

§3 pp. 29-30 Um leben zu können, mussten die Griechen diese Götter, aus tiefster Nöthigung, schaffen: welchen Hergang wir uns wohl so vorzustellen haben, dass aus der ursprünglichen titanischen Götterordnung des Schreckens durch jenen apollinischen Schönheitstrieb in langsamen Uebergängen die olympische Götterordnung der Freude entwickelt wurde: wie Rosen aus dornigem Gebüsch hervorbrechen.⁵⁷

Raramente ingênuos, os gregos instituem o desenvolvimento do *Pántbeion*, “o templo de todos os deuses”, entrelaçando-o à beleza das aparências. Por causa de Homero, o solitário artista desse sonho, a sublimação impronunciável do indivíduo foi conduzida pela produção da cultura popular apolínea, pela aptidão do povo para o sonho e para a natureza de modo geral. Ainda na terceira seção:

§3 p. 31 Aber wie selten wird das Naive, jenes völlige Verschlungensein in der Schönheit des Scheines, erreicht! Wie unaussprechbar erhaben ist deshalb Homer, der sich, als Einzener, zu jener apollinischen Volkscultur verhält, wie der einzelne Traumpünstler zur Traumbefähigung des Volks und der Natur überhaupt.⁵⁸

Assim, temos aqui no mais alto grau o simbólico da arte. O subsolo artístico de seu apolíneo mundo da beleza é a aterrorizante sabedoria de Sileno, que Nietzsche compreende e enxerga, através de sua intuição, como o lado oposto da famosa “serena grandeza”, na quarta seção:

56 L-L p. 30: Oui, on pourrait dire d'Apollon qu'en lui la confiance inébranlée dans ce *principium* et la calme assise de celui qui en est prisonnier trouvent leur expression la plus sublime. On pourrait même désigner Apollon comme la superbe image divine du *principium individuationis*, dont le geste et le regard nous disent tout le plaisir et toute la sagesse de l'« apparence », ensemble avec sa beauté.

57 L-L p. 37: Pour que la vie leur fût possible, il fallait de toute nécessité que les Grecs créassent ces dieux: création dont nous avons sans doute à nous représenter le procès comme une lente émergence, sous l'action de la pulsion apollinienne du beau, de l'ordre olympien hiérarchie titanique des dieux de la terreur. Telles fleurissent des roses sur un buisson d'épines.

58 L-L p. 38: Mais qu'il est rare qu'on atteigne au naïf, à cet englobement total dans la beauté de l'apparence! Et par là même, à quel inexprimable sublime touche Homère, lui qui, en tant qu'individu, est à la civilisation apollinienne ce que l'artiste du rêve est à l'aptitude au rêve du peuple ou de la nature en général!

§4 p. 33 Hier haben wir, in höchster Kunstsymbolik, jenes apollinische Schönheitswelt und ihren Untergrund, die schreckliche Weisheit des Silen, vor unseren Blicken und begreifen, durch Intuition, ihre gegenseitige Nothwendigkeit.⁵⁹

O ‘Tratado’ de Nietzsche pretende perceber por essa nova concepção da unidade grega, despida de sua “serena grandeza”:

- 1) Como os seres helênicos se tornaram mestres em uma sublimação pelos recíprocos e sucessivos novos nascimentos dionisíacos e apolíneos?
- 2) Como, na “época do bronze” com seus combates titânicos ao lado da filosofia popular, desenvolveu-se o apolíneo instinto da beleza (*Schönheitstriebes*) do mundo homérico?
- 3) Como esse “ingênuo” esplendor ganha novamente força na corrente dionisíaca e com essa nova potência se fecha frente à elevação da apolínea majestade dórica e da contemplação superior do mundo, na história da era helênica, pelo combate desses dois princípios hostis⁶⁰ em quatro grandes graus de decadência da arte.

O amálgama atual em que “nos” encontramos – nós: os alemães do século XIX – está distante do período da decadência grega da arte dórica e demanda o valor da *Kunsttriebe*. Neste ponto, releva-se frente aos “nossos próprios olhos” o valor da tragédia ática e dos ditirambos dramáticos, que têm o comum objetivo das misteriosas alianças nas ditas potências em direção ao precedente grande combate, pois tiveram uma infância glorificada semelhante – ao mesmo tempo como Antígona e Cassandra. Os exemplos aqui são Sófocles e Eurípedes:

§4 p. 35 Bis zu diesem Punkte ist des Weiteren ausgeführt worden, was ich am Eingange dieser Abhandlung bemerkte: wie das Dionysische und Apollinische in immer neuen auf einander folgenden Geburten, und sich gegenseitig steigernd das hellenische Wesen beherrscht haben: wie aus dem »erzenen« Zeitalter, mit seinen Titanenkämpfen und seiner herben Volksphilosophie, sich unter dem Walten des apollinischen Schönheitstriebes die homerische Welt entwickelt, wie diese »naive« Herrlichkeit wieder von dem einbrechenden Strome des Dionysischen verschlungen wird, und wie dieser neuen Macht gegenüber sich das Apollinische zur starren Majestät des dorischen Kunst und Weltbetrachtung erhebt. Wenn auf diese Weise die ältere hellenische Geschichte, im Kampf jener zwei feindseligen Principien, in vier grosse Kunststufen zerfällt: so sind wir jetzt gedrängt, weiter nach dem letzten Plane dieses Werdens und Treibens zu fragen, falls uns nicht etwa die letzterreichte Periode, die der dorischen Kunst, als die Spitze und Absicht jener Kunsttriebe gelten sollte: und hier bietet sich unseren Blicken das erhabene und hochgeprisene Kunstwerk der *attischen Tragödie* und des dramatischen Dithyrambus, als das gemeinsame Ziel beider Triebe, deren geheimnissvolles Ehebündniss, nach langem vorhergehenden

59 L-L p.40 : Là s’offrent à nous, dans le suprême symbolisme de l’art, à la fois le monde apollinien de la beauté et son arrière-fond, la terrifiante sagesse de Silène, et de telle manière que, par intuition, nous en saisissons la mutuelle nécessité.

60 Os princípios hostis são a tragédia ática apolíneo-dionisíaca e a arte dórica da contemplação superior do mundo, exigida pelo socratismo.

Kampfe, sich in einem solchen Kinde – das zugleich Antigone und Cassandra ist – verherrlicht hat.⁶¹

A Esfera da poesia não se estende ao mundo exterior, na fantástica impossibilidade do poeta, ela quer o direito inverso: lançar sem artifício a expressão da verdade, justamente pela produção “mentirosa”, na crença na realidade dos homens de cultura. Na oitava seção:

§8 p. 52 Die Sphäre der Poesie liegt nicht ausserhalb der Welt, als eine phantastische Unmöglichkeit eines Dichterhims: sie will das gerade Gegentheil sein, der ungeschminkte Ausdruck der Wahrheit und muss eben deshalb den lügenhaften Aufputz jener vermeinten Wirklichkeit des Culturmenschen von sich werfen.⁶²

Por consequência, ainda na §8, Nietzsche distingue na tragédia, em uma esfera totalmente separada da realidade, um estilo radicalmente oposto ao das poesias lírica e épica: discurso, cores, movimento; linguagem apoiada na expressão recíproca da lírica dionisiaca do coro e de outro lado do épico mundo apolíneo do sonho da cena. Não há na tragédia a tendência da imposição ficcional frente ao real que existiria em outras formas poéticas.

§8 p. 58 Demgemäss erkennen wir in der Tragödie einen durchgreifenden Stilgegensatz: Sprache, Farbe, Beweglichkeit, Dynamik der Rede treten in der dionysischen Lyrik des Chors und andererseits in der apollinischen Traumwelt der Scene als völlig gesonderte Sphären des Ausdrucks aus einander.⁶³

A parte apolínea da tragédia, o “diálogo”, é apresentada tradicionalmente apenas por um exame do Belo em uma visão superficial. Diante da ampliação do domínio da superfície, Nietzsche enxergou a furiosa natureza helênica no sopro

61 L-L pp. 41-42: Jusqu'ici, je me suis contenté de développer ce que j'avais noté au commencement de cette étude: comment le dionysiaque et l'apollinien, se renforçant par une série sans cesse renouvelée d'enfantements réciproques et de conflits, ont dominé l'âme hellénique; comment, au sortir de l'« âge d'airain », avec ses combats de Titans et son âpre philosophie populaire, s'est déployé, sous l'action de la pulsion apollinienne du beau, le monde homérique; comment cette splendeur « naïve » fut de nouveau submergée sous l'irruption du torrent dionysiaque et comment, en face de cette nouvelle puissance, l'apollinien s'est redressé dans la raideur majestueuse de l'art et de la conception du monde doriques. Mais si de cette manière l'histoire grecque primitive, soumise à l'antagonisme de ces deux principes, se trouve divisée en quatre grandes époques artistiques, il nous reste encore à nous interroger sur le dessein ultime de ce devenir et de ce mouvement, – à moins que d'aventure on ne considère le dernière période, celle de l'art dorique, comme la cime et la visée finale de ces pulsions artistiques. Or c'est ici qu'il nous paraît que l'œuvre d'art illustre et sublime que sont la *tragédie attique* et le dithyrambe dramatique est en réalité le but commun de ces deux pulsions, dont les noces mystérieuses, succédant à leur long combat, se sont accomplies dans la gloire de cet enfant – qui est tout à la fois Antigone et Cassandre.

62 L-L p. 57: La sphère de la poésie n'est pas extérieure au monde, comme une impossible chimère sortie du cerveau d'un poète. Elle se veut exactement le contraire, l'expression sans fard de la vérité, et c'est précisément pour cette raison qu'elle doit rejeter loin d'elle la parure mensogère de la prétendue réalité de l'homme civilisé.

63 L-L p. 62: De là vient l'opposition stylistique tranchée que nous constatons dans la tragédie: langue, couleur, mouvement, dynamisme du discours se partagent, entre lyrisme du chœur et le rêve apollinien de la scène, en sphères d'expression radicalement distinctes.

devorador deste Espírito, cuja linguagem foi disseminada na forma da “serenidade grega”, tanto pela disposição primitiva dos gregos quanto por uma concepção histórica senil e improdutiva da existência prazerosa da arte: »§9 p. 58 Alles, was im apollinischen Theile der griechischen Tragödie, im Dialoge, auf die Oberfläche kommt, sieht einfach, durchsichtig, schön aus«⁶⁴. A passagem da nona seção será mais bem esclarecida por outra passagem, esta já na seção 17:

§17 p. 109 Ich will nicht sagen, dass die tragische Weltbetrachtung überall und völlig durch den andrängenden Geist des Undionysischen zerstört wurde: wir wissen nur, dass sie sich aus der Kunst gleichsam in die Unterwelt, in einer Entartung zum Geheimcult, flüchten musste. Aber auf dem weitesten Gebiete der Oberfläche des hellenischen Wesens wüthete der verzehrende Hauch jenes Geist, welcher sich in jener Form der »griechischen Heiterkeit« kundgiebt, von der bereits früher, als von einer greisenhaft unproductiven Daseinslust, die Rede war; diese Heiterkeit ist ein Gegenstück zur der herrlichen »Naïvetät« der älteren Griechen, wie sie, nach der gegebenen Charakteristik, zu fassen ist als die aus einem düsteren Abgrunde hervorwachsende Blüthe der apollinischen Cultur, als der Sieg, den der hellenische Wille durch seine Schönheitsspiegelung über das Leiden und die Weisheit des Leidens davonträgt.⁶⁵

Uma nobre forma desta outra forma de “serenidade grega”, o alexandrinismo, é a serenidade dos homens teóricos e carrega os mesmo sinais característicos que a sabedoria dionisiaca procura resolver pela arte combativa da tragédia. A sabedoria dos homens teóricos, no lugar da consolação metafísica da tragédia, propõe uma consolação terrestre, um acordo *deus ex machina* nomeando “deus” as máquinas e os crisóis a serviço da percepção de um grande egoísmo e empregando a força do Espírito da Natureza na correção do mundo através do conhecimento e através da Ciência: guia da crença na vida como situação real, onde o homem individual está totalmente preso ao circuito da solução e banido de seu interior, dizendo seriamente à vida: “Tu és digna de ser conhecida”. Na seção 17:

§17 pp. 109-110 Die edelste Form jener anderen Form der »griechischen Heiterkeit«, der alexandrinischen, ist die Heiterkeit *des theoretischen Menschen*: sie zeigt dieselben charakteristischen Merkmale, die ich soeben aus den Geist des Undionysischen ableitete – dass sie die dionysische Weisheit und Kunst bekämpft, dass sie den Myths aufzulösen trachtet, dass sie an Stelle eines metaphysischen Trostes eine irdische

64 L-L p. 63: Dans la part apollinienne de la tragédie grecque, dans le dialogue, tout ce qui affleure à la surface paraît simple, transparent et beau.

65 L-L p. 106: Je ne veux pas dire que sous les assauts de l'esprit non dionysiaque, la conception tragique du monde fut partout radicalement détruite: nous savons seulement que, chassée de l'art, elle dut se réfugier dans une sorte de monde souterrain, où elle dégénéra en cultes secrets. En revanche, sur toute la surface du monde hellénique, se mit à servir le souffle délétère de cet esprit qui prend à nos yeux la forme de la « sérénité grecque », mais dont nous avons pu dire que ce n'est qu'une manière stérile et sénile de prendre plaisir à l'existence. Cette sérénité est le contraire de la souveraine « naïveté » des anciens Grecs qu'il faut comprendre, au sens où nous l'avons caractérisée, comme la fleur de la civilisation apollinienne surgie d'un abîme de ténèbres, la victoire que la volonté hellénique, en se reflétant dans la beauté, remporte sur la souffrance et la sagesse de la souffrance.

Consonanz, ja einen eigenen deus ex machine setzt, nämlich den Gott der Maschinen und Schmelztiegel, d.h. die im Dienste des höheren Egoismus erkannten und verwendeten Kräfte der Naturgeister, dass sie an eine Correctur der Welt durch das Wissen, an ein durch die Wissenschaft geleitetes Leben glaubt und auch wirklich im Stande ist, den einzelnen Menschen in einen allerengsten Kreis von lösbaren Aufgaben zu bannen, innerhalb dessen er heiter zum Leben sagt: »Ich will dich: du bist werth erkannt zu werden«.⁶⁶

Fenômeno eterno: sempre aquele que encontra na avidez da vontade um meio através do qual pode acreditar na ilusão de sua criação, da festa da vida tira a sua força. A cadeia entre o socrático prazer da ciência e a ilusão, através da eterna fissura entre os seres, cicatriza-se no encantamento dos olhos pela dolorosa sedução do véu da beleza da arte. Em revanche, essa consolação metafísica ganha no interior do turbilhão dos fenômenos um novo fluxo na eternidade da vida indestrutível: pela pública e nova ilusão restaurada pela Ciência, a vontade, nesse instante ainda disponível, finalmente silencia-se: »§18 p. 110 Es ist ein ewiges Phänomen: immer findet der gierige Wille ein Mittel, durch eine über die Dinge gebreite Illusion seine Geschöpfe im Leben festzuhalten und zum Weiterleben zu zwingen«⁶⁷.

É preciso entender: a cultura alexandrina, acostumada a um estado escravo no permanente devir, constata em sua otimista contemplação da existência a necessidade de uma situação paralela quando o efeito daquela bela sedução e apaziguamento das palavras é consumado pela “dignidade do humano” e pela “dignidade do trabalho”, e pouco a pouco passa a funcionar por esta razão contrariamente ao terrível aniquilamento.

§18 p. 112 Man soll es merken: die alexandrische Cultur braucht einen Sklavenstand, um auf die Dauer existieren zu können: aber sie leugnet, in ihrer optimistischen Betrachtung des Daseins, die Nothwendigkeit eines solchen Standes und geht deshalb, wenn der Effect ihrer schönen Verführungs- und Beruhigungsworte von der »Würde

66 L-L p. 106: La forme la plus noble de cette autre forme de «sérénité grecque», l'alexandrine, est la sérénité de *l'homme théorique*: elle offre les mêmes symptômes caractéristiques que ceux que je viens de révéler dans l'esprit non dionysiaque: elle combat l'art et la sagesse dionysiaques, elle s'efforce de dissoudre le mythe, elle le résout en substituant à la consolation métaphysique une consonance terrestre, voire son propre *deus ex machina*, le dieu des machines et des creusets, c'est-à-dire les forces des esprits de la nature révélées par la connaissance et mises au service de l'égoïsme supérieur, – de telle sorte qu'elle croit le savoir capable de corriger le monde et la science de guider la vie, et qu'elle est effectivement en mesure d'enfermer l'individu dans un cercle très étroit de problèmes qu'il peut résoudre, d'où il lui est possible de dire en toute sérénité à la vie: «Je veux bien de toi; tu es digne d'être connue ».

67 L-L p. 107: C'est un phénomène éternel: l'insatiable volonté, par l'illusion qu'elle déploie sur les choses sur les choses, trouve toujours un moyen de tenir fermement en vie ses créatures et de les contraindre à continuer de vivre.

des Menschen« und der »Würde der Arbeit« verbraucht ist, allmählich einer grauenvollen Vernichtung entgegen.⁶⁸

Desde a época do início da valorização dos gregos para a *Bildung*, é possível enxergar a degenerada preocupação melódica: expressão da compassiva superioridade colocada em diversos campos do espírito e do não-espírito pela audição. Frivolidades de uma ineficaz oratória do belo pela “harmonia grega”, a “beleza grega” e a “serenidade grega”.

§20 p. 124 Deshalb sehen wir seit jener Zeit das Urtheil über den Werth der Griechen für die Bildung in der bedenklichsten Weise entarten; der Ausdruck mitleidiger Ueberlegenheit ist in den verschiedensten Feldlegern des Geistes und des Ungeistes zu hören; andwärts tändelt eine gänzlich wirkungslose Schönrederei mit der »griechischen Harmonie«, der »griechischen Schönheit«, der »griechischen Heiterkeit«.⁶⁹

A dionisiaca comunidade foi desterrada pelo apolíneo no encantamento do indivíduo; nessa cadeia de desterros, a excitação da compaixão através da satisfação pela forma sublime cede lugar à segurança da beleza, gerada pelo retrato biográfico que passa a excitar pelo encarceramento desprovido de idéias, oposto à essência vital.

§21 p. 132 So entreisst uns das Apollinische der dionysichen Allgemeinheit und entzückt uns für die Individuen; an diese fesselt es unsre Mitleidserregung, durch diese befriedigt es den nach grossen und erhabenen Formen lechzenden Schönheitssinn; es führt an uns Lebensbilder vorbei und reizt uns zu gedankenhaftem Erfassen des in ihnen enthaltenen Lebenskernes.⁷⁰

Enquanto dura a tragédia, mostra-se a apolínea mistificação que cobre com um véu o verdadeiro efeito dionisiaco: portanto, esse efeito será pressionado até o fechamento do drama apolíneo em uma potente Esfera, onde a sabedoria dionisiaca começa a falar e onde se crê na evidência apolínea. Vendo o aniquilamento do herói trágico em sua distinção épica, o grego se satisfaz pela sublimação de sua finitude no retorno ao sentido de unidade. É nesta passagem que encontramos, talvez subentendida, uma possível teoria nietzschiana para a *katharsis*.

68 L-L p. 108: Qu'on en prenne note: pour durer, la civilisation alexandrine a besoin de l'esclavage; mais dans sa vision optimiste de l'existence, elle en dénie la nécessité et c'est la raison pour laquelle, le jour où l'effet de ses belles paroles enjôleuses et lénifiantes sur la « dignité de l'homme » et la « dignité du travail » se sera usé, elle s'acheminera progressivement au-devant d'un horrible anéantissement.

69 L-L p. 119: Aussi voyons-nous depuis lors dégénérer de façon alarmante notre jugement sur les Grecs et sur la valeur qu'ils peuvent représenter pour notre culture. Un peu partout, du côté où souffle l'esprit comme l'autre, on péroré là-dessus avec condescendance et pitié, quand on ne va pas dépenser des trésors de rhétorique en vains discours sur l'« harmonie grecque », la « beauté grecque », la « sérénité grecque ».

70 L-L p. 125: Ainsi l'apollinien nous arrache à l'universalité dionysiaque et détourne notre extase sur les individus: car c'est à eux qu'il enchaîne notre compassion, c'est par eux qu'il satisfait notre sens du beau qui brûle du désir de formes grandes et sublimes. Faisant passer sous nos yeux de images vivantes, il nous incite à saisir intellectuellement le principe de cette vie qui est en elles.

§21 p. 134 Und damit erweist sich die apollinische Täuschung als das, was sie ist, als die während der Dauer der Tragödie anhaltende Umschleierung der eigentlichen dionysischen Wirkung: die durch so mächtig ist, am Schluss das apollinische Drama selbst in eine Sphäre zu drängen, wo es mit dionysischer Weisheit zu reden beginnt und wo selbst und seine apollinische Sichtbarkeit verneint.⁷¹

» §22 p. 135 Er schaut die verklärte Welt der Bühne und verneint sie doch. Er sieht den tragischen Helden vor sich in epischer Deutlichkeit und Schönheit und erfreut sich doch an seiner Vernichtung«⁷². Hoje ainda, o efeito do representativo, externo à Esfera estética e fundado sobre uma prosa patológica moralizante, busca uma saída sensível por uma estética desesperada da Natureza. Até aqui, tudo no representativo foi artificial e maquiado com uma aparência de vida.

§22 p. 138 Wer jetzt noch nur von jenen stellvertretenden Wirkungen aus ausseraesthetischen Sphären zu erzählen hat und über den pathologisch-moralischen Prozess sich nicht hinausgehoben fühlt, mag nur an seiner aesthetischen Natur verzweifeln:...⁷³

Vimos – nós, os alemães do século XIX – em uma encarnação de pensamento dissonante – e isto nos difere da humanidade? – tornando dissonância, vivendo na magnífica ilusão costumaz e no véu da beleza, aqueduto para seu próprio ser. Esta é a verdadeira intenção de Apolo: tomada conjuntamente, chamamos toda essa inominável ilusão de bela aparência. Nesse momento da vida, somos pressionados de modo geral pelo valor vital a fazer a experiência do instante noturno.

§25 p. 150 Könnten wir uns eine Menschwerdung der Dissoanz denken – und was ist sonst der Mensch? – so würde diese Dissonanz, um leben zu können, eine herrliche Illusion brauchen, die ihr einen Schönheitsschleier über ihr eignes Wesen decke. Dies ist die wahre Kunstabsicht des Apollo: in dessen Namen wir alle jene zahllosen Illusionen des schönen Scheins zusammenfassen, die in jedem Augenblick das Dasein überhaupt lebenswerth machen und zum Erleben des nächsten Augenblicks drängen.⁷⁴

71 L-L pp. 127-128: Et du coup l'illusion apollinienne se montre pour ce qu'elle est, une manière de voiler continuellement, pendant toute la durée de la tragédie, l'effet proprement dionysiaque, dont la puissance est telle cependant, qu'à la fin il entraîne le drame apollinien lui-même dans une sphère où celui-ci commence à tenir le langage de la sagesse dionysiaque, se niant lui-même et, avec lui, son évidence apollinienne.

72 L-L p. 128: ...voici qu'il contemple le monde transfiguré de la scène, et pourtant qu'il le nie; il voit devant lui le héros tragique, dans toute sa clarté et sa beauté épiques, et pourtant il prend plaisir à son anéantissement;

73 L-L p. 131: Qui en est encore, aujourd'hui, à fabuler sur ces effets de pure vicariance, sans le moindre rapport avec l'art, et ne s'est en rien dégagé du dispositif pathologico-moral, n'a plus guère qu'à désespérer de son propre sens esthétique: ...

74 L-L p. 141: Si nous pouvions nous représenter la dissonance faite homme – et l'homme est-il autre chose? –, cette dissonance aurait besoin pour vivre d'une illusion souveraine qui jetât sur sa nature propre un voile de beauté. Telle est la véritable visée esthétique d'Apollon, sous le nom duquel nous rassemblons ces innombrables illusions de la belle apparence, qui rendent à tout instant la vie digne d'être vécue et nous incitent à vivre l'instant suivant.

Onde a impetuosa força dionisiaca deverá pela disponibilidade de Apolo ser elevada de seu inferior a uma nuvem; exuberante efeito agradável da beleza que será contemplado por uma próxima geração.

§25 p. 150 Wo sich die dionysischen Mächte so ungestüm erheben, wie wir dies erleben, da muss auch bereits Apollo, in eine Wolke gehüllt, zu uns herniedergestiegen sein; dessen üppigste Schönheitswirkungen wohl eine nächste Generation schauen wird.⁷⁵

Que esse efeito seja ainda necessário, tornado garantia através da intuição, quando uma vez em sonho, uma velha existência helênica será posta no lugar de sua retrógrada sensibilidade: na modificação no interior do superior pórtico jônico, olhando para o alto horizonte através da pura e nobre linha que separa o seu espelhamento do seu transfigurado aspecto em mármore brilhante, circular em sua marcha solene e delicada na humana agitação da harmônica tonalidade sonora e rítmica da mímica – não se tornará lugar da contínua afluência da beleza onde Apolo com a mão elevada deve gritar: “Bem aventurado povo heleno! Que vasto dentro de vós deve ser Dioniso, quando tem semelhante necessidade do encanto do deus de Délos, para curar a vossa mania ditirâmbica!

§25 p. 150 Dass diese Wirkung aber nöthig sei, dies würde Jeder am sichersten, durch Intuition, nachempfinden, wenn er einmal, sei es auch im Traume, in eine althellenische Existenz sich zurückversetzt fühlte: im Wandeln unter hohen ionischen Säulengängen, aufwärtsblickend zu einem Horizont, der durch reine und edle Linien abgeschnitten ist, neben sich Widerspiegelungen seiner verklärten Gestalt in leuchtendem Marmor, rings um sich feierlich schreitende oder zart bewegte Menschen, mit harmonisch tönenden Lauten und rhythmischer Gebärdensprache – würde er nicht, bei diesem fortwährenden Einströmen der Schönheit, zu Apollo die Hand erhebend ausrufen müssen: »Seliges Volk der Hellenen! Wie gross muss unter euch Dionysus sein, wenn der delische Gott solche Zauber für nöthig hält, um euren dithyrambischen Wahnsinn zu heilen! «⁷⁶

Importante observação histórica a ser feita acerca da última passagem do livro em um ponto que nenhuma das traduções parece deixar claro: Nietzsche se refere à diferença entre teatro e escultura grega no tempo em que ele considera a tragédia já

75 L-L p. 142: Partout où les puissances dionysiaques se soulèvent avec la violence dont nous faisons aujourd'hui l'épreuve, il faut déjà qu'Apollon, enveloppé de nuées, soit descendu sur nous. Et sans doute sera-t-il donné à une prochaine génération de voir dans toute sa beauté l'effet de sa générosité.

76 L-L p. 142: Toutefois, que cet effet soit nécessaire, voilà ce dont chacun pourrait s'assurer par intuition en se transportant une fois, fût-ce en rêve, dans la vie de l'antiquité grecque: déambulant sous de vastes portiques ioniens en face d'un horizon coupé de lignes nobles et pures, côtoyant les marbre où se reflète la figure humaine transfigurée, entouré d'hommes à la démarche solennelle ou se mouvant avec légèreté, et qui ponctuent leurs harmonieuses paroles de gestes rythmés – comment, devant cet intarissable débordement de beauté, ne s'écrierait-il pas, levant les bras vers Apollon: « Bienheureux peuple des Hellènes! Combien Dionysos doit être grand parmi vous, si le dieu de Délos croit nécessaire d'utiliser de tels charmes pour guérir votre folie dithyrambique! ».

em fase de decadência quando cita a separação por uma “pura e nobre linha” entre o “espelhamento” e o “transfigurado aspecto em mármore brilhante”. Lembro que o “superior pórtico jônico” pertencia à Acrópole, que inicialmente abrigava os concursos em seu espaço. Somente no tempo de Péricles (444-429 a.C.), fase da construção do Teatro de Dioniso, os concursos serão definitivamente separados da Ágora. Dada a informação histórica, surge a seguinte hipótese: a partir da separação das instâncias e da instituição do Teatro de Dioniso, nos quais Sófocles e Eurípides serão representados somente no fim de suas vidas e onde Aristófanes tem seu apogeu, Nietzsche criará a idéia do ‘espelhamento’ análogo à ‘transfiguração em mármore brilhante’. Isso não significa o entendimento vulgar de ‘teatro como espelho da vida’! Rogo ao leitor que mantenha a distância tal pensamento durante a leitura desta tese. Recorro à conferência de Vidal-Naquet recentemente publicada:

Il ne faut pas chercher à voir dans la tragédie un miroir de la cité; ou, plus exactement, si l'on veut garder l'image d'un miroir, ce miroir est brisé et chaque éclat renvoie tout à la fois à telle ou telle réalité sociale et à toutes les autres, en mêlant étroitement les différents codes: spatiaux, temporels, sexuels, sociaux et économiques, sans parler de cet autre code que constitue le système, largement imaginaire, des classes d'âge. Si les Athéniens avaient voulu un miroir aussi direct que possible de la société telle qu'ils la voyaient, ils auraient inventé non la tragédie mais la photographie ou le cinéma d'actualités... La technologie contemporaine n'avait rien de la sorte à lui offrir.⁷⁷

⁷⁷ VIDAL-NAQUET, Pierre. *Le miroir brisé. Tragédie athénienne et politique*. Paris: Les Belles Lettres, 2002. pp. 61-62.

5.2.

A conformidade entre o Belo-apolíneo e o preceito grego de justa medida

§4 pp. 33-34 Diese Vergöttlichung der Individuation kennt, wenn sie überhaupt imperativisch und Vorschriften gebend gedacht wird, nur Ein Gesetz, das Individuum d.h. die Einhaltung der Grenzen des Individuums, dass *Maass* im hellenischen Sinne. Apollo, als ethische Gottheit, fordert von Seinigen das Maass und, um es einhalten zu können, Selbsterkenntnis. Und so läuft neben der ästhetischen Nothwendigkeit der Schönheit die Forderung des »Erkenne dich selbst« und des »Nicht zu viel!« her, während Selbstüberhebung und Uebermaass als die eigentlich feindseligen Dämonen der nicht-apollinischen Sphäre, daher als Eigenschaften der vor-apollinischen Zeit, des Titanenzeitalters, und der ausser-apollinischen Welt d.h. der Barbarenwelt, erachtet wurden.⁷⁸

A ‘necessidade estética da beleza’ somada à exigência das sentenças ‘Conhece-te a ti mesmo’ e ‘Nada em demasia’ cria, para Nietzsche, a idolatria da individuação, o chamado *principium individuationes*. Mas conhece de fato seu imperativo e prescrição na fundação da Grécia instituindo um pensamento e não uma lei. Os ‘indivíduos’ – isto é, o respeito aos limites dos seres individuais – tornar-se-ão a *medida* no sentido helênico nietzschiano, ou seja, em tudo que se desenvolveu referencialmente a Homero e não na tradicional helenização, período histórico posterior da Magna Grécia de Alexandre. Qual seria a relação entre o preceito de medida grego, o Belo e Apolo para Nietzsche, considerando seu desprezo por todo e qualquer tipo de imposição moral? A relação é positiva ou negativa como afirmam os que acreditam na oposição conflituosa entre Apolo e Dioniso?

O imperativo regulador grego é aquele que mantém os limites do indivíduo: a *medida*. No mundo dos fenômenos, cada coisa tem sua natureza específica: este é o princípio de individuação, esta natureza específica determina uma fronteira que separa cada ser individual de todos os outros. Apolo, enquanto divindade ética exige dos seus a medida e, para que possam mantê-la, a consciência. A arrogância e o orgulho, para este mundo apolíneo, serão desmerecidas pela *polis* e estão na esfera do não-apolíneo, fazem parte da Era dos Titãs, do mundo bárbaro. Para compreender a

⁷⁸ L-L p 40: Pensée comme impérative et régulatrice, cette divinisation de l'individuation ne connaît qu'Une loi, l'individu – je veux dire le maintien des limites de l'individu, la *mesure* au sens grec. Apollon, en tant que divinité éthique, exige des siens la mesure et, pour qu'ils puissent s'y maintenir, la connaissance de soi. C'est ainsi qu'à la nécessité esthétique de la beauté s'adjoint l'exigence du « Connais-toi toi-même » et du « Rien de trop », tandis que l'excès d'orgueil et la démesure sont considérés comme les démons spécifiquement hostiles de la sphère non apollinienne et, pour cette raison, comme le propre de l'époque pré-apollinien – l'âge des Titans – ou du monde extra-apollinien, c'est-à-dire barbare.

operação nietzschiana específica na ligação entre Apolo, o Belo e o ‘indivíduo’ será preciso investigar e desenvolver uma equação em duas partes:

- 1) De onde surge o conceito grego de “homem-medida” e quem é Apolo, deus das Artes, como e por que ele se torna deus do Estado Grego?
- 2) Qual é a relação estética entre a *medida* grega, Apolo e o conceito de Belo?

5.2.1.

Delfos e a instituição do homem-medida

Para explicar o primeiro ponto, remeto a algumas questões da história da religião e da história da formação da *polis*. A cidade não se forma, como no ideal platônico, por uma obra da razão. A *polis* é constituída em um meio vivo, entre lutas e paixões. Antes de tudo, seu nascimento foi marcado pela crise religiosa. Neste terreno, a *polis* se organiza e encontra sua autoridade na impessoalidade da potência mística. O sentimento que claramente domina a poesia grega é a crença na dissolução e a necessidade de manutenção constante da unidade. Na consciência grega, o elo entre *polis* e *nomos* é estreito. Mas o νόμος (*nomos*) é a uma só vez costume e lei, tradição e instituição. A urgência de leis escritas, que se faz sentir por toda parte, resulta menos do desejo de vulgarizar os costumes, até mesmo das ordens secretas, que de um instinto orgânico de regulamentação. Segundo Louis Gernet:

Dès le debut, le droit s’applique à la religion: les lois de Solon comportent une partie « civile », une partie « sacrée »; et Solon paraît avoir été précédé par Dracon dans ce domaine. Ce qui, pourtant, nous attire d’abord, ce qui, déjà, permet d’apercevoir certains caractères essentiels de la vie religieuse dans la cité, ce sont les lois profanes elles-mêmes. Il y a pour les premières législations – on peut dire: pour tous les droits qui se sont organisés vers cette époque – trois objets vraiment typiques: les funérailles, l’homicide, les successions. A tous les trois, la religion est intéressée.⁷⁹

A morte é a ocasião para o *genos* afirmar sua unidade. No período religioso arcaico, certas manifestações funerárias “desmedidas” teriam a capacidade de tornar o orto mais potente. Nessa fase, a força do *genos* tem amplos poderes. De certo modo, essas práticas religiosas e familiares do passado arcaico funcionam como corrupção

⁷⁹ GERNET, Louis & BOULANGER, André. *Le génie grec dans la religion*. Paris: Éditions Albin Michel, 1970, p. 137. O livro de Gernet sustenta o desenvolvimento deste ponto. Por ocasião da defesa desta tese, o Professor Francisco Murari chamou a atenção para o fato de que esta é apenas uma das leituras possíveis do contexto grego da formação da *polis*. Obviamente, estamos de acordo com ele. O Professor Murari e a opção pela abordagem de Louis Gernet deve-se ao fato de com ela podermos elucidar preceitos pertinentes ao Apolo de Nietzsche e suas implicações éticas e estéticas.

da *polis* que o *nomos* procurará restringir e conter, pois exaltam e distinguem os seres, sendo reprovadas como “desmedida”, a condição própria da *hybris*. O *nomos* orientará as manifestações religiosas em um certo sentido, afastando o perigo, ordenando e sugerindo a moderação. De um lado, uma orientação para o sentido da “medida”, disseminado pelas escolas que o formaram; de outro para a “piedade”, na condenação dos usos tradicionais sinistros que recomendam as crenças milenares. Nessa ação, a uma só vez múltipla e convergente, a cidade coloca em xeque as tendências particularistas.

Obviamente, não foi Delfos o criador da *polis*, mas a instituição de uma unidade religiosa contribuiu para sua orientação. No início do século VI a.C., de fato, a primeira guerra sagrada fornece a ocasião para que outros santuários assumam o papel protetor do grande santuário de Apolo; mas Delfos é desde sempre seu verdadeiro centro. De suas formas antigas, não subsistem mais do que lembranças muito vagas. Delfos tem um longo passado, sabe-se que ele remonta aos tempos creto-micênicos, mas existem poucas certezas: o oráculo foi inicialmente possuído por uma deusa-Terra sob os nomes Ge e, posteriormente, Themis, e conquistado em seguida por Apolo? Poseidon teria alguma coisa a ver com o oráculo? Dioniso não foi antigamente um deus profeta, tal como querem os órficos? O oniromântico, a adivinhação por sonhos, ou a cleromântica, a adivinhação por *sortes*, foram práticas anteriores à Pítia vaticinando?

Necessário reter é a multiplicidade de cultos e de usos cúlticos em um lugar que deve ter sido, em boa hora, um centro oracular muito procurado. Quanto ao resto, a história mais antiga do santuário não pode ser senão abstrata e conjectural. Existiria uma espécie de anacronismo para explicar Delfos pelas personalidades de seus deuses e, antes de tudo, pelas virtudes de Apolo, tornado o mestre do lugar: é Delfos, no fim das contas, quem deve explicar Apolo e não o inverso. De fato, sob o nome de Apolo de Delfos, ou Apolo Pítio, um culto com antecedentes creto-micênicos se desenvolveu, talvez submetido a influências orientais e recebendo alguma coisa dos invasores nórdicos. A tradição mais significativa pode ser aquela que não apenas faz vir Apolo de Creta, mas reporta a ele ter recorrido aos sacerdotes cretenses para expiar a morte da serpente Python: existiria nisso um indicativo de uma tradição creto-micênica dos ritos purificadores perpetuados em Delfos.

Certamente, de outro lado, a fase dionisiaca e mística teve influência sobre Apolo de Delfos. Entre ele e Dioniso há relações evidentes, as quais pouco se pode hesitar em fazer, ao menos na época antiga. O ano délfico é partilhado entre as duas divindades; Dioniso está presente no santuário onde está seu ‘túmulo’ e onde por vezes é associado a *omphalos* e ao tripé; é freqüentemente representado nos monumentos figurado como o deus délfico – em particular, sob um frontão do templo, Dioniso está com suas Thyades, fazendo *pendant* com Apolo que, sobre outro frontão, escolta as Musas. Justaposição ou síntese de cultos? Em todo caso, Apolo se encontra em Delfos, em uma certa atmosfera religiosa, ao lado de um Dioniso essencialmente orgiástico, cujos ritos teriam mesmo sido conjugados aos seus e cujas indicações de Plutarco e Pausânias testemunham apenas um sincretismo tardio. Além disso, Apolo foi exaltado como deus purificador inicialmente por uma virtude paralela que respondia a uma preocupação da qual a crise mística nos mostra a generalização: mais particularmente, ele foi incorporado pela atividade dos curandeiros inspirados. É sob a proteção de Apolo que os *Bakides* operam suas curas. As Sibilas têm uma afinidade especial com ele: seu nome é sinônimo desta adivinhação “extática” que preconiza uma religião nova praticada pelos videntes da época, na qual a Pítia, qualificada por vezes de Sibila, ficou consagrada desde então em Fragmentos. Apolo mesmo tem ligações íntimas com sectos e misticismos: lembramos Pitágoras e Orfeu; mais ainda, a glória do deus é pública pela propaganda de missionários que a lenda simboliza na pessoa de um Abaris⁸⁰, cuja ação eficaz contribui para fundar a concepção de um deus nacional.

Platão afirma que Apolo de Delfos inspirou as consultas dos exegetas da cidade. Em Atenas, ao menos, podemos constatar o quanto a penetração foi profunda: uma parte dos exegetas são qualificados *πυθόχρηστοι* (*pytokrestoi*); como o nome indica, são designados pelo oráculo, provavelmente a partir de uma lista proposta pela cidade e têm relação pessoal com Delfos: são representantes frente aos particulares e frente ao Estado. Sobretudo em matéria de purificação, os exegetas têm autoridade. É como deus purificador que Apolo se impõe logo de início. Pela tradição que ele representa e que foi oportunamente explorada, ele satisfaz uma

80 Poeta cita - indivíduo dos citas, povo nômade, notável na arte e na guerra, desaparecido por volta do Séc. II a.C.. Entre os sécs. V e II a.C., este povo habitou a Cítia, denominação dada pelos antigos gregos a regiões próximas ao Mar Negro e ao Mar Cáspio. Abaris cantou a viagem de Apolo ao país dos Hiperbóreos. O deus fez dele o sumo-sacerdote, concedeu-lhe o dom da adivinhação e presenteou-o com uma flecha que tinha o poder de transportá-lo pelos ares.

preocupação dominante sobre o modo oficial e autêntico que respondia às tendências próprias da cidade. Ele pôde fazer que Estados, mesmo mais tarde, fossem exorcizados sem outro mandato além de sua inspiração divina. Recurso momentâneo muito honroso: o que as cidades procuravam instintivamente era um órgão comum e consagrado; elas o encontraram em Delfos. O que encontraram não foi nada de particular nos ritos – além do emprego do louro que deriva de outras muito antigas concepções anteriores a Apolo – mas um instituto helênico de purificação, signo sensível e necessário da unidade. Após a batalha de Plátaia⁸¹, Apolo acenderá os fogos da Grécia, considerados corrompidos pela invasão e – lembrando os símbolos por onde se exprimem as dependências religiosas – os fará iluminar em seu próprio *foyer*. Não é necessariamente em Delfos que o deus ordena em geral a procura da purificação, ele orienta apenas a preocupação religiosa: vê-se introduzir sua qualidade mestra nas lendas locais ou já helênicas. À de Orestes ele deu forma definitiva. E em sua própria lenda gravada sobre antigos ritos, encontramos a idéia de uma divindade escrupulosa que necessita se purificar depois de matar um monstro.

Apolo encontra-se também associado, pelo pensamento que anima a proibição organizada do homicídio, ao desenvolvimento do direito penal. Às purificações que após um assassinato uma cidade exige para se salvaguardar ele forneceu o modelo. Mais ainda, ele pode ser considerado como um símbolo da legislação criminal: em Atenas, um dos tribunais que julgavam os crimes de sangue tinha lugar em um desses santuários, o Delfino, cujo nome atesta a virtude de Apolo Pítio. Mas seria um erro se representar o instituto délfico como o inspirador dessa legislação. Ele apenas forneceu uma espécie de justificativa religiosa; mas nem o princípio de uma representação pública, nem a distinção do assassinato voluntário e involuntário, nem

81 *Le Dictionnaire des Antiquités Grecques et Romaines de Daremberg et Saglio* : Platées (en grec ancien Πλάταια / Plataia, plus souvent au pluriel Πλαταιαί / Plataiai) est une cité de Béotie sur le versant nord du Cithéron, au sud-ouest de Thèbes, qui joue un rôle important lors des guerres médiques. Elle vole au secours d'Athènes en 490 av. J.-C. et près d'un millier de ses citoyens participent à la bataille de Marathon. En 479 av. J.-C. les Grecs dirigés par le lacédémonien Pausanias et par l'athénien Aristide battent complètement le général perse Mardonios lors de la dernière grande bataille terrestre des Guerres médiques. Tout au long du Ve siècle av. J.-C., les Platéens défendent avec acharnement leur indépendance contre la volonté hégémonique de Thèbes alliée de Sparte. Entre 429 av. J.-C. et 427 av. J.-C. ils soutiennent un siège héroïque de trois ans et ne se rendent que contraints par la famine. Sparte fait raser la ville et de nombreux Platéens se réfugient à Athènes ou ils reçoivent le droit de cité. La paix d'Antalcidas en 384 av. J.-C. les autorise, du moins leurs descendants, à rebâtir leur cité mais celle-ci est de nouveau détruite par Thèbes en 373 av. J.-C. et ses habitants connaissent un nouvel exil à Athènes. La ville est rebâtie après la victoire de Chéronée en 338 av. J.-C. et surtout après le saccage de Thèbes par Alexandre le Grand en 335 av. J.-C.

a concepção do assassino desculpável, nada lhe devem. É possível ver no mito de Orestes, tal qual um Ésquilo o apresentou, qual poderia ser a atitude de um deus face aos verdadeiros problemas? Seria embaraçoso dizer que ele seria como os vingadores implacáveis ou como os representantes de uma concepção mais moderna de justiça! Pode-se presumir, todavia, que os exegetas teriam uma certa participação na elaboração do direito penal. Por isso torna-se possível pensar em um papel indiretamente político de Delfos.

Não se duvida que a divindade seja reivindicada pela cidade: os deuses da cidade estão a seu serviço, para defendê-la e fazê-la prosperar. Este pensamento tem sua expressão jurídica: uma instituição que contribui para fixar as representações das divindades é aquela do juramento cívico cuja fórmula *νόμιμος ὄρκος* (*nomimos horkos*) invoca tais deuses representativos, sendo imposta aos cidadãos em suas relações com o Estado e impondo ao Estado suas relações com o estrangeiro; uma outra, altamente característica, é a maldição, a qual tem uma virtude penal – por vezes título de sanção legislativa – e atesta para a cidade a vontade e o poder de se apropriar das forças religiosas. Mas com ela a cidade não conseguirá confiscar o divino, o que acontece no outro caso, o propriamente jurídico.

O caráter próprio de Apolo, no sistema da cidade e das cidades, é a oposição à noção pluralista que subsiste para certas divindades inferiores da qual tal Zeus ou tal Hera é especificação local. Apolo Delio e Apolo Pítio tornam-se símbolos helênicos e singularmente agiram neste sentido impondo uma idéia de unidade soberana. A cidade permanecerá dominada por seus deuses, mas agora os deuses são helênicos e os heróis serão locais. A mesma necessidade de classificação dá seu sentido a uma distinção ritual que não foi inventada nessa data: o serviço dos seres religiosos comporta duas formas principais que mesmo os gregos qualificam pelos epítetos de “ctônico” e “olímpico”: eles diferem pelo momento do dia, pelas modalidades do sacrifício e pelo emprego das carnes vitimadas. A relação com o sistema social é clara: os deuses olímpicos seguem a expressão de Platão: “aqueles que possuem a cidade”⁸² e o ritual olímpico é aquele empregado pelas festas oficiais. Festas da cidade são marcadas por festejos religiosos datados. As cerimônias que têm um caráter sinistro podem até ser admitidas no calendário religioso, elas são mesmo

82 PLATÃO, *Leis*, IV, 717A.

necessárias; mas a cidade, enquanto tal, contenta-se em admiti-las. Isso responde a uma certa disposição de espírito e sentimento. Sob a égide da cidade, se organiza toda uma vida religiosa que a própria cidade não saberia monopolizar. A tendência que se indica pela fórmula de Platão – interdição de todas as *sacras* particulares na cidade ideal – apenas é indicada. A República não pode deixar subsistir a religião do *genos*, da família, aquela dos grupos secundários; ela supõe uma religião nacional, mas o novo sistema não denega um lugar para os mistérios: Delfos permanecerá igualmente patrono de Elêusis, mas esses mistérios jazem restritos aos iniciados.

Em troca, um espírito se afirma: aquele que simboliza os Sete Sábios, agrupados pela tradição em um catálogo mais ou menos fixo e relacionados a Delfos: aquele que reprova a “desmedida” na condução e no pensamento. Ele deu sua forma definitiva a certos mitos como o de Tântalo ou do Salmonida, cujas personagens insolentemente reais transformam-se em figuras da impiedade. Não é necessário se impressionar, se condenada – em conformidade com a própria política de Delfos – a tirania foi renovada sobre um plano diferente. Sob procedimentos estranhamente análogos, as mais antigas iniciativas de autoridade individuais a partir disso foram condenadas por uma *Nemesis* igualitária. Há um forte acento ético aplicado com a mesma intenção para exigências sublimadoras. A causa da disciplina e do bom senso poderia parecer pobre se não se avisar que o bom senso do homem-medida é uma conquista que se necessita defender e que sua disciplina é uma tensão singularmente educativa, mas há um reverso na estabilidade ritualística.

Nos domínios propriamente religiosos, onde o oráculo exerceu sua atividade, Delfos encorajou o culto a Dioniso: não contente em aceitar dividir seu próprio templo, Apolo adota o epíteto *Dionisodotos* e recomenda seu acólito à devoção nas cidades. Mas não é Apolo quem faz a fortuna de Dioniso: ele lhe deu uma espécie de consagração. Delfos encorajou o culto dos heróis: as cidades suplicantes encontram sempre alguém para indicar cujo serviço remediará as infelicidades públicas e a tradição pode assim se constituir a partir da qual toda canonização exige sua homenagem. Mas o culto antigo se reanimava mesmo como um símbolo comovente no quadro da cidade. O oráculo não criou isso arbitrariamente: ele confirmou e autorizou uma tendência dominante. Para além disso, uma religião antiga e sempre viva o sustenta quando recomenda as observações rituais do culto aos mortos.

Os modernos têm um sentimento de contradição quando constataam: de um lado, a eminente autoridade relacionada a Delfos e a devota complacência das cidades ao consultar seu deus; de outro, a discrição e sobretudo o espírito conservador que o mesmo deus porta para cumprir seu papel. São os hábitos do espírito moderno que fazem a contradição. Um instituto central e também autorizado parece supor uma doutrina, mas não é sob espécies doutrinárias que a unidade religiosa se faz, nem em Delfos nem em lugar algum. Um ensinamento doutrinário faz pensar em um organismo que Delfos não comporta. Um corpo sacerdotal como aquele que discernimos imperfeitamente – e que conhecemos melhor, aplicado ou distribuído em uma espécie de dogma – não estava à altura das tarefas teocráticas: sua “exegese” era puramente ritual. A lenda sagrada disposta é a r cita do combate de Apolo com a serpente, da purificação do deus – nem mais nem menos insignificante que outras lendas sagradas da fundação do santuário. Uma tradição se constitui diplomaticamente: na ordem religiosa, a palavra ordem, que resume o “ensinamento” do oráculo, é o conselho estereotipado: seguir a “lei da cidade”!

Na verdade, Delfos dota daquilo que solicita, restitui aquele que lhe   devoto. Sua virtude é conferir aos cidadãos uma boa consciência: “Conhece-te a ti mesmo” e “Nada em demasia” e sua ação não é menos real por isso. Para poder se referir a um centro nacional, o pensamento religioso   alargado e ordenado. Orientando a devoção das cidades frente às divindades que elas já conhecem, mas que conhecem em um horizonte ainda estreito, Apolo aparece como um intermediário entre o mundo dos homens e mundo dos deuses, inspira certa piedade impessoal. Uma especulação religiosa de g nero austero pôde se entreter sobre signo deste Apolo: discerne-se no ensinamento certa poesia e uma sabedoria que encontra em Delfos uma pátria espiritual.

Necessário   sublinhar seu caráter antigo. As coletividades que ele agrupa são, no princípio, de tipo pouco organizado: *ethn * tais quais se encontram distribuídas sobre aquela terra depois das últimas migrações e que permanecem, em maior número; apenas algumas são anteriores. São populações camponesas se reunindo em torno de uma divindade rural. Sob formas menos organizadas, e mesmo de tipo involuntário, o pensamento da unidade foi mais eficaz e se estendeu por toda a Grécia. A unidade faz de si mesma a atração exercida pelos grandes santuários, assim como, em torno de santuários já existentes, as federações religiosas são freqüentemente constituídas.   a mesma necessidade social que favorece o

estabelecimento das federações, mas seu funcionamento tem uma escala maior e uma maneira mais livre, mais desinteressada. De um lado, a Grécia ganha consciência de si própria: desde então, existem verdadeiramente os deuses nacionais representados de forma expressa por uma espécie de jogo de palavra espontâneo, o Zeus do Olimpo é o Zeus Olímpio tomado como protótipo para os cultos das cidades; de outro lado, o caráter dominante dessa via religiosa é o caráter estético. Duplo fator que fortemente influenciou a religião nacional: nada teria contribuído tanto para acentuar uma certa concepção estética dos deuses e um humanismo abstrato.

5.2.2.

Apolo, o Belo e a forma estética do homem-medida

*De l'origine de la poésie....les formules magiques et les incantations semblent être les formes primitives de la poésie. Lorsque le vers était employé pour un oracle – les Grecs disaient que l'hexamètre avait été inventé à Delphes – le rythme devait là aussi exercer une contrainte. Se faire prophétiser – cela signifie primitivement (d'après l'étymologie du mot grec qui me semble probable): se faire déterminer quelque chose; on croit pouvoir contraindre l'avenir en gagnant Apollon à sa cause: lui qui, d'après la représentation ancienne, est bien plus qu'un dieu prévoyant l'avenir. Telle que la formule est exprimée, à la lettre et d'après son exactitude rythmique, telle elle lie l'avenir: mais la formule est de l'invention d'Apollon qui, en tant que dieu des rythmes, peut lier aussi les divinités du destin. – Dans l'ensemble, y eut-il en somme jamais, pour l'homme ancien et superstitieux, quelque chose de *plus utile* que le rythme? Par lui on pouvait tout faire: accélérer un travail d'une façon magique; forcer un dieu à apparaître, à être présent, à écouter; accommoder l'avenir d'après sa propre volonté; décharger sa propre âme d'un trop-plein quelconque (la peur, la manie, la pitié, la vengeance), et non seulement sa propre âme mais encore celle du plus méchant démon, – sans le vers on n'était rien, par le vers on devenait presque un dieu.⁸³*

Explico sumariamente o termo poesia-ritmo do ponto de vista apolíneo. A palavra *Mousa* normalmente aparece no plural. A partir de Homero, as Musas são em número de nove; sob a condução de Apolo, elas regozijam os deuses do Olimpo por seus cantos e seus coros; são as deusas dos campos e das montanhas; Hesíodo evoca as Musas do Hélicon; aos homens doam a inspiração poética, mas também o conhecimento. São filhas de Mnemosyne e, por extensão, chega-se à poesia, música e cultura. O epíteto de Apolo, “condutor de musas”, remete ao seu contrário *a-mousos*,

83 NIETZSCHE, F. *Le gai savoir*, p. 102, Tome II, Laffont.

‘inculto’, do qual deriva *amousia*, “incultura, ignorância”⁸⁴: “a palavra *mousiké*, adjetivo de *mousikós*, considerada em si, significa musical, aquilo que se relaciona com as Musas. Usa-se *mousiké*, subentendo-se *techné* ou *episteme*. *Mousiké* tem, portanto, a raiz de *mousa* e por isto torna-se clara sua relação com as Musas”⁸⁵. Como adjetivo:

- a) *mousikós*, “que concerne às Musas, que é dotado pelas obras das Musas, culto, refinado, elegante”;
- b) *mousiké*, “arte das Musas, música e poesia, cultura filosofia”;
- c) pelo empréstimo latino, as palavras: *musa*, *musica*, *musaeum*;
- d) em francês, a relação entre *muse*, *musique* e *mosaïque* não é mais percebida;
- e) no grego moderno, encontramos *Mousa*, *mouseion* e *mousiké* no sentido “europeu” de “museu, música”.

A significação original da palavra é de tal maneira mal definida, que permite levantar várias hipóteses etimológicas para tentar explicá-la. Partindo de *month-ya*, o que permite a aproximação com *manthanein*, “aprender” e com a mesma raiz *men*, talvez se pudesse chegar a *mousa*, “o que deseja instruir ou a que fixa o espírito sobre uma idéia ou sobre uma arte”⁸⁵.

As definições anteriores reforçam sobremaneira a ampla gama de atribuições de *mousiké*, pois, como se pode verificar, o conceito pode ser compreendido:

- Quando associado às Musas, é portador da inspiração poética e do conhecimento.
- Extensivo à cultura, e, no caso contrário, como sua negação *a-mousos*, “inculto”, “ignorante”.
- Também extensivo à música (em sentido estrito), poesia, filosofia.
- No grego moderno, encontra-se a palavra “música”, porém entendida no sentido ‘europeu’ (isso atesta a diferença de significado que esta palavra adquiriu posteriormente com relação à concepção original).
- A explicação etimológica mais provável associa a palavra *mousa* a *manthanein* (*manthano*), “aprender”, sendo essa última também raiz da palavra “matemática”⁸⁶.

Dos pontos acima, os dois últimos são importantes para a questão em foco. Acerca do sentido moderno de música e sua diferença do sentido original de *mousiké*, Nietzsche nos fala:

84 ROQUE. *O conceito de mousiké na civilização grega*. São Paulo, s.d. 154p. Tese (doutorado) – Faculdade “Sedes Sapientiae”, pp. 29-30.

85 CHANTRAINE. *Dictionnaire étymologique de la langue grecque*. Paris: Klincksieck, 1980, II, p. 716.

86 SOUZA, Carlos Eduardo de Azevedo e. *Música na Grécia Antiga. Um estudo sobre a Mousiké e o Pitagorismo*. Monografia apresentada ao Centro de Cursos de Extensão da PUC-RIO como requisito parcial para a conclusão do Curso de Especialização em Arte e Filosofia do Departamento de Filosofia da Pontifícia Universidade Católica, Rio de Janeiro, 2005, pp. 17-18.

— La musique, comme nous la comprenons aujourd’hui, est également une irritation et une décharge complète des émotions, mais n’en reste pas moins seulement le débris d’un monde d’expressions émotives bien plus ample, un simple *résidu* de l’historionisme dionysien. Pour rendre possible la musique, en tant qu’art spécial, on a immobilisé un certain nombre de sens, avant tout le sens musculaire (du moins jusqu’à une certaine mesure: car à un point de vue relatif, tout rythme parle encore à nos muscles): de façon à ce que l’homme ne puisse plus imiter et représenter corporellement tout ce qu’il sent. Toutefois c’est là le véritable état normal dionysien, en tous les cas l’état primitif; la musique est la spécification de cet état, spécification lentement atteinte, au détriment des facultés voisines.⁸⁷

Sobre a etimologia da palavra *mousa* em sua ligação estrita com a *matemática* grega: *mousa* conduz a *manthano* (aprender); a nuance expressa nos textos mais antigos é ‘aprender praticamente, aprender por experiência, aprender a conhecer, aprender a fazer’, porém termina por estar próxima do sentido de ‘compreender’. Em ação ativa ou passiva: *mathesis*, ‘fato de aprender’, *mathema*, ‘o que é aprendido’, ‘conhecimento’; no plural *ta mathémata*, ‘as matemáticas’; com o derivado *mathematikós*, ‘quem deseja aprender cientificamente, matematicamente’⁸⁸. Não que os outros sentidos não sejam pertinentes ao trabalho aqui proposto, esta última definição, contudo, é especialmente importante para vislumbrarmos o Belo-Apolíneo nietzschiano e mesmo de sua estética. Relembrando:

- a) Aristóteles vê a matemática como filosofia teórica divergente da Física porque seus atributos são da ordem do acidente e por isso recusa a instauração de uma física matemática sob o requisito de não haver ciência do que é accidental, pois o acidente existe apenas pela palavra que o designa. A física aristotélica, próxima à metafísica, é preâmbulo indispensável da matemática, mas Aristóteles julga que os dados matemáticos são separáveis pelo pensamento, i.e podem ser submetidos a um processo de abstração (*ἀφαίρεσις*), aliás, para ele, a única abstração possível. Não há então relação entre abstração e metafísica para Aristóteles, já que a Metafísica deve ser aquela ciência que se ocupa dos primeiros princípios e das causas, que no sistema aristotélico podem ser abstraídas;
- b) As figuras geométricas, para Kant, são aquelas que “apresentam-se por si mesmas”. Kant afirma: para que um conceito atinja um significado determinado é preciso que o ajuizamento torne sensível um conceito por si mesmo abstrato. A Matemática é a ciência que preenche este requisito por atingir a significação a partir de “conceitos constitutivos *a priori*” pela “construção da **figura**”, um fenômeno presente nos sentidos. Não há ciência propriamente dita sem a matemática, pois uma ciência exige uma parte pura *a priori* sobre a qual se funda a parte empírica. A possibilidade de objetos determinados só pode ser conhecida por conceitos, não existe fora do pensamento, pois, conhecer a possibilidade das coisas determinadas

87 NIETZSCHE, F. *Le crépuscule des idoles*, 10, Tome II, Laffont, p. 996.

88 CHANTRAINE. *Dictionnaire étymologique de la langue grecque*. Paris: Klincksieck, 1980, II, p.

exige que o conceito seja construído e a consciência racional pela construção dos conceitos é matemática.

- c) O empenho de Nietzsche em fundar sua “ciência estética” está, como já vimos, na definição de “figura”: “denominação que presentifica” em oposição ao “abstracionismo dos conceitos”. Nietzsche fornece à arte frente à natureza paralelamente o mesmo estatuto que tem a ciência matemática para Kant – ou seja, a possibilidade de ser pensada apenas por meio da abstração teórica em condições determinadas, equiparando arte e ciência teoricamente a partir da presença significativa das figuras. A afirmação nietzschiana de que “todo o nosso conhecimento da arte é ilusório” corrobora a tese kantiana que afirma que a substituição da possibilidade lógica do conceito (quando o conceito não contradiz a ele mesmo) pela possibilidade transcendental (real) das coisas (quando um conceito corresponde a um objeto) é uma ilusão. Nietzsche ‘desvaloriza’ a ciência para elevar o estatuto da arte a partir do procedimento crítico kantiano que determina que para tornar possível uma ciência, a partir da aplicação das matemáticas à teoria dos corpos, necessita-se apresentar de início os princípios da construção dos conceitos que se relacionam de uma maneira geral à possibilidade da matéria, por conseqüência, tomar por fundamento uma análise completa do conceito da matéria em geral é uma tarefa da metafísica (filosofia pura) que não utiliza para este fim nenhuma experiência particular, mas apenas o que encontra no conceito tomado isoladamente (ainda que seja empírico) em relação às intuições puras no tempo e no espaço (a partir de leis detidas no conceito de natureza).

Mas o que a equiparação valorativa nietzschiana entre matemática (ciência) e arte tem a ver com Apolo, o Belo e o homem-medida? Ora, é apenas pela criação de sua ‘ciência estética’ que será possível investigar e esclarecer a segunda parte da equação que tracei no início deste ponto. Retorno às questões da metafísica kantiana: somente o que carrega em si seu próprio fim, o homem, é capaz de um ideal da beleza, assim como a humanidade em sua pessoa, enquanto inteligência, é, entre todos os objetos do mundo, a única capaz do ideal de *perfeição*.

Deve-se observar que prazer e desprazer não são representações da perfeição, mas que esta os pressupõe; é porque temos prazer com uma concordância que para nós há uma perfeição; mas não é qualquer prazer que significa uma perfeição, apenas aquele que é causado pelo entendimento. (Rx 746)⁸⁹

Existe um ser no mundo cuja representação nos constrange justamente a evocar essa ficção prévia, bastante indecisa para ser apenas um monograma e insuficiente para ser uma imagem propriamente falando, mas com contornos bastante precisos para que apareça “pré-desenhado pela natureza”. O homem distingue-se de todos os outros seres pelo fato de ser capaz de atribuir fins a todas as coisas, submetendo-os aos seus próprios, “que ele pode fixar para si mesmo”. Se a

89 Lebrun, G.: *Op. Cit.*, pp. 753-754.

beleza livre não pode aparecer plenamente em um objeto que estava parcialmente sujeito à utilização técnica e definido por ela, como, *a fortiori*, ela conservaria um sentido em um ser definido por sua aptidão universal aos fins, o homem? Se houve algum engano na atribuição à média de um caractere anatômico humano feito valor de norma divina, foi talvez apenas na especificação da norma, não na interpretação da medida como signo de uma norma.

A *idéia normal* do Belo é distinta do *ideal na figura humana*? A K.U. oferece o recuo necessário para entrever a diferença entre essas duas modalidades do Belo em um imaginário que o Ideal ainda não teria esclarecido nem o museu deformado. Essa reserva exprime mais do que uma opinião estética. Através da colocação em perspectiva da beleza aderente sobre a beleza livre, é a origem do *pathos da adequação* que está em causa. Na figura humana, o *ideal* grego consiste na expressão ética, sem o qual o objeto não aprazeria universal e positivamente. O que difere em muito da visão negativa de uma apresentação academicamente correta. A expressão visível de idéias éticas que dominam internamente o homem pode ser tirada somente da experiência. Já para Aristóteles, na *Ética a Nicomaco*, o Bem é aquilo que se estende em todas as circunstâncias, mas carrega as seguintes diferenças:

- 1) nas atividades que se desenvolvem por elas mesmas;
- 2) em várias dessas, o bem resulta dos atos;
- 3) nos atos, o resultado é mais importante que a ação.

Mas tornar por assim dizer visível na expressão corporal, como efeito interior, a sua ligação a tudo o que nossa razão conecta ao moralmente-bom na idéia da suprema conformidade a fins requer idéias puras da razão e grande poder da faculdade de imaginação reunidos naquele que quer apenas ajuizá-las, e muito mais ainda naquele que as quer ‘apresentar’, ou seja, “criá-las”. A correção de um tal ideal da beleza prova-se no fato de que ele não permite a nenhum atrativo dos sentidos misturar-se à complacência em seu objeto e, não obstante, inspira um grande interesse por ele; demonstrando que o ajuizamento segundo um tal padrão de medida jamais pode ser puramente estético e o ajuizamento segundo um ideal de beleza não é nenhum simples juízo de gosto. (K.U. §17, p. 81). Norma e base da beleza, a estátua grega, por falta de “Charakteristische”, não poderia passar pela bela individualidade plástica por excelência. (*Anthrop.*, §71B)

Esta é então a diferença que encontramos entre por exemplo o ‘Apolo’ de Winckelmann e o Apolo de Nietzsche. A concepção de belo “ideal” para Winckelmann conduz a precisar o que ele entende por *mimesis*. Sua argumentação o distancia do ‘realismo’ que ele atribui aos pintores holandeses e o induz a recusar a arte barroca. Necessário é investigar como a reflexão decorrente da concepção de belo absoluto, único, e a admiração do autor pela Grécia Antiga – mesmo sendo ainda pouco nítido na terminologia – antecipa uma problemática: a interação entre ética e estética, que demonstra como a concepção de Winckelmann transita entre a noção de *καλαγαθος* (bel-prazer) e as teses fundamentais do classicismo alemão. Nas páginas que Winckelmann consagra a *Apollon du Belvédère*, uma correlação se estabelece entre os termos *zärtlich* ou *zart* (terno, delicado) e *erhaben* (que se eleva, que transcende, sublime). A constelação “escolha”, “ordem”, “harmonia” e “sentido” da interação ética e estética explica como é concebida a *mimesis*, para Winckelmann: o artista deve escolher, fazer uma triagem da realidade para desenhar e exprimir em sua obra uma intenção, uma *idéia*. A *mimesis* não é então o caso de uma representação fiel da realidade, no sentido pelo qual entende a arte realista, ela implica uma idealização, uma estilização da realidade. Essa concepção, que se encontra primeiramente em Longino, funda-se sobre a idéia de que a “imitação” deve conduzir ao *sublime* e se opõe à interpretação aristotélica no modo como ela prevaleceu para os racionalistas alemães e franceses.

Outro corolário é em que medida intervém na estética de Winckelmann a dimensão platônica? “Belle nature” é praticamente sinônimo de “belo corpo”. A lei prescrita: “representar as pessoas parecendo melhores do que elas são (as embelezando)” foi por todo o tempo a lei suprema seguida pelos artistas gregos. Ela supõe necessariamente a intenção de representar uma natureza mais bela e mais perfeita. A beleza sensível conduz o artista à *belle nature*, a beleza ideal o conduz aos traços sublimes: uma diz respeito ao humano, a outra ao divino. Segundo toda verossimilhança, houve na formação dos belos corpos gregos nas obras dos mestres antigos maior unidade na constituição geral, uma articulação mais nobre das partes.

O estudo da natureza deverá, por consequência, ser um caminho mais penoso e mais longo que conduza ao conhecimento do belo perfeito, que não está no estudo das obras da Antiguidade. Segundo os preceitos de Winckelmann para a arte, a imitação do belo na natureza ou bem visa um objeto particular, ou bem parecem noções inspiradas por diferentes objetos que se comportam em uma síntese. A

primeira empresa consiste em fazer uma cópia semelhante, um retrato; a segunda via conduz ao belo universal e a suas imagens ideais: na concepção de Winckelmann, é a via que seguem os gregos:

Notre nature n'engendrera pas facilement un corps aussi parfait que celui de l'Antinoüs Admirandus et l'idée ne pourra rien représenter qui soit supérieur aux proportions transcendantes les proportions humaines, d'une belle divinité dans l'*Apollon du Vatican*: ce que la nature, l'esprit et l'art ont été capables de produire est là sous nos yeux.⁹⁰

Winckelmann acredita que a imitação dessas obras permite a aquisição de uma inteligência mais rápida, na medida em que o artista encontra condensado em uma obra o que está disperso em toda a natureza e onde ele aprenderá como a mais bela natureza pode elevar-se acima dela mesma com ousadia e sabedoria. Esta imitação ensinará a segurança do pensamento e da concepção, pois nessas obras se desenham os limites do belo humano e do belo divino. Quando o artista se funda sobre essas bases e deixa a regra grega da beleza conduzir sua mão e seus sentidos, assegura a via que o levará com segurança à imitação da natureza. As noções da totalidade e da perfeição na natureza antiga o purificam e tornam mais aparentes as noções de nossa natureza dividida: ele terá, descobrindo essas belezas, as relações do belo perfeito e a ajuda das formas sublimes constantemente presentes diante de seus olhos e fará disso uma regra.

La vérité est le fondement et la cause de la perfection et de la beauté; une chose, quelle qu'en soit la nature, ne peut être belle et parfaite si elle n'est pas authentique, si elle n'est pas tout ce qu'elle doit absolument être, si elle n'a pas tout ce qu'elle doit absolument avoir.⁹¹

A observação escrupulosa da natureza não é obrigatoriamente suficiente para atingir os conceitos perfeitos da beleza, do mesmo modo que apenas o estudo da anatomia não pode ensinar as proporções harmoniosas do corpo. Mesmo se a imitação da natureza pudesse tudo dar ao artista, ele não chegaria à justeza dos contornos que só pode ser aprendida com os gregos. Nas figuras gregas, o contorno mais nobre reúne ou circunscreve todas as partes da mais bela natureza e das belezas ideais. A linha que separa a plenitude da natureza do supérfluo é muito estreita: o artista grego traça o contorno de suas figuras com extrema minúcia. Enfim, o caráter geral que distingue antes de tudo as obras-primas gregas é uma nobre simplicidade e uma serena grandeza, tanto na atitude quanto na expressão. Todas as ações e atitudes

90 WINCKELMANN, J. J. *Réflexions sur l'imitation des œuvres grecques en peinture et en sculpture*. Traduction de Marianne Charrière. Marseille : Éditions Jacqueline Chambon, 1991, p. 26.

91 WINCKELMANN. *Op. cit.*, p. 81.

das figuras gregas que não possuem esta característica de sabedoria, porque soam muito fogosas e muito violentas, caem sob um termo que os pintores da Antiguidade chamavam *parenthysis*. O termo significa “mau pathos”, mas essa é uma atestação isolada (*bapax*), sinônimo de *parenthysos*, que se encontra apenas nos textos de Longino, isto é, pseudo-Longino.

Até o momento, não parece haver diferença entre os conceitos de Belo, antes se pode afirmar inclusive, e o próprio Nietzsche o atesta, a influência de Winckelmann em seu pensamento. Contudo o problema está no ponto de partida:

Mes idées sur l'imitation des œuvres grecques en peinture et en sculpture sont centrées sur quatre points I: la perfection de la nature des Grecs. II: la supériorité de leurs œuvres. III: leur imitation. IV: la pensée des Grecs dans le domaine de l'art, en particulier pour ce qui a trait à l'allégorie.⁹²

Já é possível começar a entrever a disparidade no que concerne à valorização da alegoria que tornará igualmente positivo o uso do ornamento. Mas é de uma parte sobre o próprio conceito de natureza que se funda a distância entre um e outro; de outra, sobre a concepção de arte. Para Winckelmann, arte é contorno, forma no sentido oposto ao conteúdo, tal como para Hegel. “Após a *belle nature* e o nobre contorno, a ciência dos drapeados é a terceira qualidade que distingue as obras da Antiguidade”. Porém, o mais grave está no modo como vê a natureza:

Peut-être ce gladiateur est-il une statue telle que celles qui se trouvaient là où avaient lieu les grands jeux de la Grèce, là où chaque vainqueur avait sa statue. Ces statues devaient absolument être réalisées d'après la position dans laquelle se trouvait le vainqueur au moment où il recevait le prix et les artistes des Jeux olympiques tenaient tout particulièrement à cette exactitude. Ne doit-on pas alors en conclure que les artistes travaillaient vraiment d'après nature?⁹³

– e seu completo desconhecimento do conceito de φύσις grego. Ainda que φύσις contenha divergências internas mesmo entre os gregos, sem um entendimento geral mínimo não é possível sequer compreender as diferenças que facilmente são encontradas: «Pythagore regarde le soleil avec des yeux différents d'un Anaxagore. Celui-ci y voit un dieu, l'autre y voit une pierre, comme dit un philosophe ancien. Anaxagore peut bien être le Moderne, les connaisseurs n'en prendront pas moins le parti de Pythagore »⁹⁴.

⁹² *Idem, ibidem*, p. 101.

⁹³ WINCKELMANN. *Op. cit.*, p. 112.

⁹⁴ *Idem, ibidem*, p. 122.

Ora, essa natureza-superfície atribuída aos gregos é aquela contra a qual Nietzsche travará sua batalha, resquício da tal natureza-morta cartesiana. O homem é medida sim para os gregos, mais do que isso, como vimos, sua humanidade se dará pelo fato de interiorizar a medida, aceitar seu limite individual frente à *polis*, frente à natureza e frente ao cosmos. Esse será o homem necessariamente Belo, o homem apolíneo. O problema estético para Nietzsche não estará nesta valorização da medida, ele a considera indispensável para qualquer possibilidade de Arte. O problema está nesta medida entendida simplesmente como superfície, como contorno em oposição ao conteúdo; ou ainda como a hipocrisia que baseia a moral sem ética, sobretudo a católica.

Quanto à afirmação sobre Hegel, seu juízo é contrário a Kant, conseqüentemente ao de Nietzsche, porque sua estética não nos faz sair do mundo da “representação”: o próprio das belas-artes consiste, para Hegel, em adornar o conteúdo com o máximo de vida e em instaurar a partilha mais eqüitativa entre o signo e o sentido que ele permite irradiar. O critério da fidelidade expressiva permanece portanto medida suprema: o classicismo é celebrado como uma liberação em relação à típica rigidez das artes arcaicas.

Para Hegel, enquanto nas imagens simbólicas do Egito o sentido extravasava a forma, na estatuária grega ele é incorporado à figura sensível, de modo que é posto em evidência o valor silencioso semântico da obra plástica. A *Estética* de Hegel, como qualquer sistema das belas-artes em termos kantianos, é um breviário da beleza aderente. Kant nos conduz da estética à Lógica transcendental quando afasta taxando de inútil a definição desastrada que a “antiga metafísica” dava à verdade: *adequação do conceito ao objeto*, que Hegel pretende reabilitar, contra tudo e contra todos, e reformular. Como se ousa decretar, pergunta Hegel, a impossibilidade de todo critério geral de verdade material, sob o pretexto de que a verdade, de fato, é sempre o acordo de um *certo* conceito com um *certo* conteúdo? O argumento excessivamente escrupuloso traçado por Kant, contra o qual se insurge Hegel, realmente não é honesto, visto que já supõe invalidada a definição clássica da verdade: na própria formulação, implica a possibilidade de um conceito ser dado *begriffslos* (sem conceito).

De fato, a *adequatio* mencionada não reúne, posteriormente, dois termos dados separadamente: o conceito e a *Sache* que ele reflete são inseparáveis e convém levar a sério a metáfora cartesiana *tanquam imagines rerum*. É aberrante, para Hegel, colocar em suspenso a noção de adequação e, pelo que chama coincidentemente ‘um

estranho instinto’, situar-se de um só golpe no país da não-verdade, da não-adequação possível. Segundo Kant, seria um prejuízo fazer do adágio clássico uma exigência incondicional – assim como, em estética, estabelecer que o belo é sempre a adequação de uma forma a uma matéria. Mas a *Idéia do Belo* governa toda a interpretação hegeliana sobre a beleza e o dogmatismo pré-crítico de Winckelmann readquire vida – coisa da qual Hegel não fará mistério: “É pela Idéia do belo que devemos começar... Damos assim sua significação plena às palavras de Platão: deve-se considerar o belo e não os objetos particulares qualificados de belos”⁹⁵.

Recuperemos as prerrogativas kantianas da *Analítica do Belo*:

- 1) o Belo concerne à forma do objeto que consiste na limitação, é a apresentação de um conceito indeterminado do entendimento;
- 2) sua complacência está ligada à representação da qualidade;
- 3) oferece um prazer direto e comporta um sentimento de promoção de vida;
- 4) é vinculável a atrativos e à faculdade de imaginação lúdica;
- 5) no Belo, o ânimo é atraído pelo objeto e a complacência contém um prazer positivo.

O Belo da natureza (auto-subsistente) inclui uma conformidade a fins em sua forma, pela qual o objeto parece predeterminado à nossa faculdade do juízo, i.e, constitui em si um objeto de complacência. Do belo na natureza é preciso procurar um fundamento fora de nós, externo. A beleza auto-subsistente da natureza revela-nos uma técnica da natureza que a torna representável como um sistema segundo leis, cujo princípio não é encontrado em nossa inteira faculdade do entendimento de modo que estes têm de ser ajuizados como pertencentes não simplesmente à natureza em seu mecanismo sem fim, mas também à analogia com a arte. Se as belas-artes são artes do gênio, como já vimos, é por meio dos impulsos, estimulação externa, que elas serão produzidas.

A arte não amplia o nosso conhecimento dos objetos na natureza, mas sim o nosso conceito de natureza ao conceito da natureza como arte. Seu juízo estético concerne à forma do objeto, ou seja, a investigação da qualidade, conceito dependente de quem ajuíza, como veremos mais adiante. O gosto no belo pressupõe e mantém o ânimo em *serena* contemplação. A oposição primordial em Apolo seria a idéia de uma verdade superior abastecida pela perfeição de um estado de consciência reparador e sanativo, análogo simbólico da aptidão divinatória e da arte que torna a vida digna de ser vivida. A sábia tranquilidade do deus plasmador não permite que

95 HEGEL. *Esthétique*, I, pp. 18-19.

se tome a imagem onírica como realidade grosseira. Apolo é o olhar ciclópico solar. A sabedoria e a beleza da aparência nos são comunicadas por meio deste olhar ciclópico e de suas produções.

O impulso artístico apolíneo homérico, da arte bela, é ao mesmo tempo poder configurador e poder divinatório. Mas como só é possível atingir a absorção na beleza da aparência de forma incompleta, o inexprimível sublime de Homero é criado como o próprio ser desta cultura popular apolínea, do artista do sonho, da faculdade do sonho e da natureza em geral. Homero é então o artista ingênuo porque é o meio pelo qual a natureza configurada em arte pode contemplar a si mesma para que possa ser glorificada. No puramente apolíneo, a abstração da realidade por meio da arte significa a concepção da existência empírica e do mundo em geral como representação, suscitada a todo instante: Uno-Primordial exigindo o sonho como a aparência das aparências. O sonho adquire um caráter sensível e traz em si o mistério da criação poética. A bela aparência está intrinsecamente ligada ao fenômeno plástico, pois, “na realidade onírica todas as formas falam”. O sonho é uma experiência de profundo prazer e de jubilosa necessidade. A evocação do deslumbrante esplendor do sonho olímpico de Homero foi necessária para a proteção em face às perturbações das potências titânicas da natureza, da Moira, finitude humana, reinando sem piedade sobre todos os conhecimentos. A transformação da primitiva teogonia titânica dos horrores no impulso homérico da beleza apolínea torna-se, por insensíveis transições, a teogonia da alegria olímpica de Hesíodo, passando a reclamar a presença da arte na vida como ornamento. O ornamento apresenta-se em Nietzsche como adorno em oposição a ornato, paralelo à concepção do arabesco, sobre a qual esclarece Luiz Costa Lima:

Ao passo que a dialetização do classicismo, entre o equilíbrio ideal e a deformação caricatural, conduz a “estética do feio e do realismo ideal”, que Oesterle exemplifica com Hölderlin, o arabesco traspassa o classicismo na subversão de seus próprios princípios, seja pelo maneirismo, seja pelo romantismo.⁹⁶

Ainda que não relacionemos diretamente Nietzsche ao movimento romântico, pois seus argumentos carregam uma crítica explícita ao Romantismo, é preciso considerar a diferença nietzschiana entre ornato positivo de Apolo enquanto impulso artístico — paralelo ao arabesco — e ornamento negativo, ligado diretamente e apenas

96 COSTA LIMA, Luiz. *Opus cit.*, 2000, p. 212.

ao útil e à finalidade da arte dórica e da ópera, equivalente ao adorno. O ornamento positivo como coroamento da existência é o encanto que nos arrasta a continuar vivendo. Este mesmo impulso engendra o mundo olímpico que por meio da “vontade” helênica reflete sua própria imagem transfigurada em divindade. A sentença de Sileno será invertida pelo homem homérico: “Para eles, a pior coisa é pensar na morte próxima, em segundo lugar, morrer um dia!”. Início da decadência heróica enxergada com um olhar acurado na épica homérica, onde *Lied* do homem apolíneo, o lamento, transformar-se-á em hino à vida, mas ele ainda não é de todo negativo, antes necessário, pois por tal embriaguez apolínea, embriaguez do olho, o artista plástico e o poeta épico partilham o mesmo processo criativo:

- 1) atiram-se à contemplação das imagens;
- 2) o aspecto, a causalidade e a diversidade estão nas coisas;
- 3) o espelho da aparência os protege de qualquer identificação;
- 4) buscam o *eu* subjacente às coisas sem "identificação", i.e, um *eu* não referente à subjetividade.

Mas como funcionam então as duas categorias estéticas nietzschianas? « Que signifient les oppositions d'idées entre *apollinien* et *dionysien*, que j'ai introduites dans l'esthétique, toutes deux considérées comme des catégories de l'ivresse?⁹⁷. Na catalogação das artes para Kant e Aristóteles comparada à ‘ciência estética’ nietzschiana é preciso ver como Nietzsche se vira sem o conceito de útil e sem o conceito de representação! Na verdade, é preciso investigar no que se denomina (ou se autodenomina) arte o que há de verdadeiramente artístico, lembrando a impossibilidade da linguagem criar o fato. Neste caso, surge a necessidade de averiguar o quanto Apolo e Dioniso funcionam nas chamadas artes, o quanto o artista conseguiu apreender da natureza os instintos naturais e o quanto foi capaz de configurar em impulsos artísticos? Nietzsche amplia o conceito de útil e de representação às últimas consequências, pois a Arte justificará o mundo como fenômeno estético e será capaz de criar novos mundos, novas Esferas.

Recordando: na catalogação das artes para Aristóteles temos o acento sobre as artes que comandam a matéria e o conhecimento:

- 1) a arte útil;
- 2) a parte arquitetônica da arte poética.

97 NIETZSCHE, F. *Le crépuscule des idoles*, 10, Tome. II, Laffont, p. 996.

A arte útil é também no sentido arquitetônico mas, difere desta, na medida em que a arquitetura é o que faz conhecer a especificidade – isto é, a composição – enquanto a parte arquitetônica da arte poética faz conhecer apenas a matéria da composição. A natureza de Aristóteles é dupla, de uma parte como matéria, de outra como forma:

- a) a forma (*μορφή*) concerne antes ao fim e constitui o princípio mesmo do uso ou da funcionalidade do existente;
- b) a especificidade (*εἶδος*) reporta-se ao que se chama “causa formal”, que corresponde à essência do existente.

O princípio da arte – como qualquer outro princípio para Aristóteles – parte da definição e da razão de ser. De fato, na razão de ser também certas partes existem como matéria. Aristóteles mantém uma profunda ambigüidade entre “razão de ser” e “definição”:

- a) definição (em ocorrência) reporta-se ao modelo escolhido;
- b) razão de ser (finalidade) no caso da arte não pode senão concordar com a definição que deu a função da coisa e requer uma certa matéria.

Os instintos estéticos naturais são a fórmula nietzschiana para a *Urbild* de Kant. Os instintos estéticos naturais são considerados a partir de sua natureza própria e têm o Princípio como objetivo, isto é, visam uma origem. A pergunta será: Qual origem? Como a noção de “imagem originária” (*archetypen*) impõe-se necessariamente a nós? E o que se deve entender por “imagem originária”? Para Kant, um passo à frente de Aristóteles, as artes são:

- 1) *formadoras* (*bildende*): artes dos jardins, arquitetura;
- 2) de imitação (*nachbildende*): pintura, escultura.

“Aquelas concernem aos objetos belos, estas às belas representações dos objetos” (Rx 1816). Segundo Lebrun, deve-se observar que, na maior parte das *Reflexionen*, a *Urteilkraft* é a faculdade de apreciar a beleza aderente: “A faculdade de julgar é aquela que distingue o conveniente (*das Schickliche*), quer dizer, aquilo que não transgride a idéia que é dada” (Rx 819). Certamente o ‘bom gosto’ só se forma e só se conserva pela obediência a certas normas chamadas *Muster* (modelos), temas culturais que necessariamente orientam o juízo, mas que devem ser distinguidos dos *Modelle* objetivos, *Vorbilder* presentes no pensamento ou na recordação do homem de ofício (*Handwerk*). Sobre a diferença entre *Urbild*, *Muster* e *Modell* (cf. Rx 1869 e 722):

- 1) *Urbild* concerne à criação genial;
- 2) *Muster* concerne à imitação;
- 3) *Modell* concerne à cópia (*Abdruck*).

Quando as formas são produzidas pela mão do homem, é quase impossível evitar que o sujeito de gosto não julgue a habilidade técnica (*Geschicklichkeit*) do autor em função da idéia diretora que ele lhe atribui (*Vorbild*). Desde que a coisa é visada como produto fabricado (*Handwerk*), é inevitável que seja posta a questão da adequação da forma ao conteúdo espiritual. Essa visão artesanal do mundo invade até mesmo o reino da beleza natural: falaríamos de um *belo* homem ou de um belo cavalo se as normas da fabricação humana não continuassem, sem o sabermos, a governar nossa apreciação? A natureza, quando ela aparece, não é mais julgada como a arte, mas enquanto ela é realmente uma arte, é verdade sobre-humana. Sombra do homem-artesão, o “Deus-artista” barra todo acesso à beleza livre.

5.3.

A conformidade entre o Sublime-dionisíaco e a “desmedida” do Uno-primordial

§17 pp. 103-104 Auch die dionysische Kunst will uns von der ewigen Lust des Daseins überzeugen: nur sollen wir diese Lust nicht in den Erscheinungen, sondern hinter den Erscheinungen suchen. Wir sollen erkennen, wie alles, was entsteht, zum leidvollen Untergange bereit sein muss, wir werden gezwungen in die Schrecken der Individualexistenz hineinzublicken – und sollen doch nicht erstarren: ein metaphysischer Trost reisst uns momentan aus dem Getriebe der Wandelgestalten heraus. Wir sind wirklich in kurzen Augenblicken das Urwesen selbst und fühlen dessen unbändige Daseinsgier und Daseinslust; der Kampf, die Qual, die Vernichtung der Erscheinungen dünkt uns jetzt wie nothwendig, bei dem Uebermaass von unzähligen, sich in's Leben drängenden und stossenden Daseinsformen, bei der überschwänglichen Fruchtbarkeit des Weltwillens; wir werden von dem wüthenden Stachel dieser Qualen in demselben Augenblicke durchbohrt, wo wir gleichsam mit der unermesslichen Urlust am Dasein eins geworden sind und wo wir die Unzerstörbarkeit und Ewigkeit dieser Lust in dionysischer Entzückung ahnen. Trotz Furcht und Mitleid sind wir die glücklich-Lebendige, nicht als Individuen, sondern als das *eine* Lebendige, mit dessen Zeugungslust wir verschmolzen sind.⁹⁸

98 L-L p. 101: L'art dionysiaque lui aussi veut nous persuader de ce plaisir éternel de l'existence, à ceci près toutefois que ce plaisir, nous ne devons pas le chercher dans les phénomènes, mais derrière eux. Sans doute nous faut-il reconnaître que tout ce qui voit le jour doit nécessairement s'apprêter à décliner et périr dans la souffrance; sans doute sommes nous contraints de plonger notre regard dans les terreurs de l'existence individuelle – mais non pour en rester de figés d'horreur: une consolation métaphysique nous arrache, momentanément, au tourbillon des formes changeantes. Pour de brefs instants, nous sommes réellement l'être originel lui-même, nous ressentons son incoercible désir, et son plaisir d'exister; les luttes et les tourments, l'anéantissement des phénomènes, tout cela nous paraît soudain nécessaire, étant donné la surabondance des innombrables formes d'existence qui se pressent et se précipitent vers la vie, la fécondité débordante du vouloir universel; l'aiguillon furieux de ces tourments nous transperce dans le temps même où nous ne faisons pour ainsi dire plus qu'un avec l'incommensurable et originel plaisir d'exister et où, ravis dans l'extase dionysiaque, nous pressentons l'indestructible éternité de ce plaisir; – où, nonobstant terreur et pitié, nous connaissons la

A citação acima é a definição resumida da teoria de Nietzsche para a *katharsis*, da qual trataremos mais detalhadamente no último capítulo. Para além disso, trata-se de uma explicação preciosa sobre a arte dionisiaca e o Uno-primordial. Vale ressaltar o ‘também’ da primeira frase: “Também a arte dionisiaca quer nos persuadir ao eterno prazer da existência”. O parágrafo inicia a seção. No fim da seção anterior, Nietzsche trata do prazer da arte plástica, triunfo do apolíneo; a presença do ‘também’ indica que a Arte em si mesma está ligada ao eterno prazer da existência. Procurar este prazer por detrás dos fenômenos não seria descrever das aparências? Mais uma inversão de Nietzsche. Se nos voltamos para a ‘verdade’ por trás das aparências nos depararemos com a consolação metafísica que nos impede de enxergarmos apenas por um instantâneo golpe de vista o terror da existência individual. Essa consolação metafísica é a crença no Uno-primordial, ele mesmo incoercível avidez e prazer da existência, o qual nem o mecanismo das mutações formais externas deve lacerar, por isso, o combate, o sofrimento e a destruição do fenômeno obscuro, para que se chegue à felicidade da vida *única*, não como indivíduo, mas na fusão do prazer da procriação.

Relembrando Empédocles: o Um não conhece limite porque é o princípio de todo limite. *Migma* = Ilimitado = Um (*Sphairos*). O princípio único e o número ilimitado são uma categoria: o *ápeiron*. Mas o Um contém o desenvolvimento das formas como um limite, onde os corpos encontram seu fim e sua plenitude, pois sem essas bordas o mundo sombrearia no excesso e se perderia pela proliferação. O termo cessa a expansão e modera a natureza. Contendo as formas, o Um se identifica necessariamente com tudo o que cresce. A ordem e a beleza do mundo refletem sua perfeição indivisível. Ele penetra nas coisas como uma força, crescimento e medida de crescimento. Duplo aspecto do Um de Empédocles:

1. dinamismo e pausa;
2. movimento e completude.

A continuidade das mudanças e o retorno cíclico dos elementos ao seu ponto de partida sugerem a chegada à completude integral e *transcendente* (*ἐκείσε*) do Um. A *arché* de Empédocles é propriamente o Um, que não pode se dividir enquanto Um; é necessária outra força que a venha rachar. O Um, que carregaria a verdade das coisas, não se satisfaz mantendo a vida individual em seu élan. Insaciável, aspira a tornar-se a

félicité de vivre, non pas comme individus, mais en tant que ce vivant *unique* qui engendre et procrée, et dans l'orgasme duquel nous nous confondons.

verdade do todo e a triunfar sobre sua própria fragmentação. A atração dos semelhantes reforça os efeitos da Discórdia e os elementos se concentram em suas diferenças. A terra torna-se terra libertando-se do que não é ela mesma. Em *Sphairos*, os dois movimentos opostos estão detidos e se exprimem pela forma esférica que opõe o centro (Amor, tendência centrípeta) à periferia (Ódio, tendência centrífuga). Pleno, o universo se basta a si mesmo. Como os corpos vivos sucumbem aos germes vindos do exterior, o cosmos perecerá por uma ação externa.

Empédocles aceita o “Uno” na multiplicidade indivisível da tétrade. Desse modo, mantém nas mãos as pontas finais da corrente: de um lado, o múltiplo, o divisível absoluto; de outro, a unidade, o indivisível efetivo. O elo da Harmonia que une diferentes elementos é mais do que necessário e decisivo para que uma unidade última não seja considerada. A simetria importa mais que a medida efetiva. A proporção tanto governa a sensação como determina os corpos. E se não existem grandezas últimas, a eternidade do elemento não sofre atenuação. O elemento nasce dele mesmo, em suas partes e em sua totalidade. Empédocles pensa que todos os corpos, à exceção dos elementos, estão submetidos à geração e à corrupção por eles mesmos; bem como vem a nascer e perecer a extensão de suas massas. As coisas *tornadas* (τὰ θνητὰ) têm por fundamento os elementos, nascem de sua união e perecem por sua separação. Na esfera, toda diferença é abolida. A Discórdia é banida e não se reconhece mais nem elementos nem partes do mundo que o constituem, fundido no Um. O mistério da esfera: ela é Um fora do tempo e expande tudo o que no tempo e no devir se desenvolve e se iguala.

Para Empédocles não há alteração porque os elementos não nascem e todo o resto nasce a partir dos elementos. Para Aristóteles, este é o erro da gênese, pois nada nasce *physis* = *mixis*. Para Empédocles *physis* = *sikrasis* (gênesis entendida como força de crescimento) = *migma* = modelo original. Aos quatro elementos não correspondem quatro qualidades contrárias; eles se compõem de nuances variadas. Lembrando que as *qualidades* se misturam às coisas, elas tanto reúnem os elementos quanto separam. A qualidade é diferente dos atributos, *kategorias*, em todos os seguintes casos:

- 1) para Empédocles, as qualidades são nuances variadas dos elementos;
- 2) para Parmênides, as qualidades são as oposições;
- 3) para Aristóteles: o conceito de qualidade é solidário ao conceito de substrato (apenas assim podem ser apresentadas como contrárias);
- 4) para Kant, qualidade está ligada à noção de espaço.

A noção de qualidade será então sempre pertencente a Apolo, determinante da beleza aparente e imediatamente sanadora. Mas essa é a noção que dirige ao ‘Uno’. O que murmura Dioniso? O que neste murmúrio surdo é contrário ao ‘gosto’ de Kant? É evidente que Nietzsche fala contra a exacerbação da beleza aderente, contra o ‘bom gosto’, contra o que é simplesmente agradável na arte em favor de uma arte sublime. É a cantilena, a ladainha, iniciada com os pré-românticos; seguida pelos românticos alemães⁹⁹. Mas se Nietzsche tivesse tomado o caminho germânico de modo linear não teria encontrado dissonância no coro dos alemães e o livro bem poderia ter sido aceito em sua época. Por que o murmúrio de Dioniso parece tão ‘ábsono’? A resposta não pretende esgotar a questão, mas demandará que se atente aos pontos capitais e paradoxais deste capítulo traçados até agora:

- 1) a relação tensa entre abstração e metafísica;
- 2) a ligação intrínseca, porém divergente, entre arte e natureza;
- 3) a compreensão problemática dos termos forma e substância;
- 4) os problemas que a separação radical entre sensação e conhecimento acarreta para a arte;
- 5) o paralelismo possível entre arte e ciência.

Estes cinco pontos perfazem a chave de leitura de *Die Geburt der Tragödie* e esclarecem, ao menos parcialmente, o “livro impossível” de Nietzsche.

Para Aristóteles, a abstração matemática está separada da metafísica por um pequeno desvio: a matemática, ciência do acidente, será possível somente quando se verifica a diferença entre ‘Filosofia’ e ‘Ciência’. Enquanto a filosofia constrói axiomas, a ciência os demonstra. A geografia geral da metafísica em Kant localiza a abstração – conceito puro sem objetivação, por conseguinte sem significação – a meio caminho da razão pura e em ligação pontual com a experiência. O que demonstra que a relação entre metafísica e matemática está na diferença de codificação: enquanto a metafísica procura a construção dos axiomas por meio da linguagem, a matemática procura leis para esses axiomas pela dedução lógica de seus próprios códigos. A metafísica permanece como um problema teórico que não será resolvido, melhor dito: ou a metafísica necessitará da matemática para tornar possível uma ciência da natureza, ou permanecerá restrita à reflexão “subjética”, via paralela traçada pela ontologia baseada na “fé”, seja em Deus, seja no Sujeito. Nietzsche não tomará nem a rota que conduz a Deus nem o caminho percorrido pelo sujeito. Em

⁹⁹ As influências e as diferenças serão desenvolvidas no próximo capítulo.

curva mirabolante, encontrará na Arte a possibilidade de resolução do problema: Arte como *arché* e *telos* do mundo, ou seja inversão da utilidade e da finalidade clássicas. A suficiência desta ‘abstração estética’ não alcança o resultado visado, mas tornar-se-á um novo problema.

A hierarquia dos saberes aristotélicos, na ordem dos termos seguintes: ciências teóricas (Física, Matemática e a Teologia), a arte (conhecimento somado à técnica), experiência e sensação, não encontra lugar para a arte livre. O estatuto da arte livre está na aporia teórica das « choses spontanées autant qui sont pourtant produites par l’art », isto é, no que delibera como efeito. A arte que não é técnica (arte útil e parte arquitetônica da arte poética) não encontra estatuto para Aristóteles, mas sua existência é atestada como « imitation de la nature » pela relação entre definição e razão de ser. Kant procura resolver a aporia do que “delibera sendo efeito” pela diferença entre: a) Natureza: agir que engendra um produto natural, fruto de um instinto; b) Ofício: ser conduzido pelas formas canônicas, cuja referência é um modelo objetivo; c) Arte: fazer (livre de um indivíduo) que engendra uma obra produtora de efeitos. Portanto, outro problema teórico se instaura: a diferença entre liberdade na natureza (demiurgia) e liberdade na arte, livre-arbítrio que põe a razão em funcionamento na ação. O problema torna-se ainda maior: como explicar o ‘gosto puro’ e o ‘bom gosto’? Nesta linha de raciocínio, Kant chega a propor que, em comparação com a natureza, a arte produz ‘obras mortas’. Nietzsche procura reencontrar a vivacidade da arte, relocalizando os seguintes axiomas:

1. a verdadeira arte não está na *technè* de Aristóteles – diretamente relacionado ao estatuto do ofício em Kant – mas na concepção mesma de natureza como força instintiva produtora, ou, melhor ainda, em eterna configuração;
2. o efeito continuará no ‘reino’ do acaso porque se mantém constante, isto é, o efeito não será o mesmo para um indivíduo ou para um povo, mas mesmo participando da ordem do casual é eternamente mantido sem poder ser explicado, conhecido ou determinado.

Recuperemos as prerrogativas básicas da *Analítica do Sublime*:

- 1) pode ser encontrado em um objeto sem forma, na medida em que seja representada ou que o objeto enseje representar nele uma “ilimitação” pensada em sua totalidade;
- 2) apresenta um conceito semelhante à razão;
- 3) sua complacência está ligada à representação da quantidade e contém um prazer negativo, i.e, admiração ou respeito e proporciona somente um prazer indireto;

- 4) é produzido pelo sentimento de uma momentânea inibição das forças vitais e pela imediatamente consecutiva efusão intensa das mesmas;
- 5) não é um jogo enquanto comoção, mas seriedade na ocupação da faculdade de imaginação, sendo por isso incompatível com atrativos;
- 6) nele, o ânimo é atraído e alternadamente repellido pelo objeto, pois comporta um movimento ligado ao ajuizamento.

Sabemos que o sublime puro só pode ser encontrado na natureza. No sublime não há nada que conduza a princípios objetivos especiais e as formas da natureza conforme a estes. A natureza em seu caos suscita as idéias do sublime quando somente poder e grandeza podem ser vistos. O conceito do sublime na natureza não é tão importante e rico em conseqüências como o conceito de belo na natureza. Em geral, o sublime na natureza não denota nada conforme a fins na própria natureza, mas somente no “uso” possível de suas intenções para suscitar em nós o sentimento de conformidade a fins totalmente independente da natureza. Considera-se o sublime apenas em objetos da natureza, pois o sublime da arte é sempre limitado às condições da concordância com a natureza. Dele é preciso procurar um fundamento em nós e na maneira de pensar que introduz a representação da primeira sublimidade: um fundamento interno, i.e., “instintivo”, ausência de forma, o ilimitado, o *apeíron*, *Sphairos*, o Uno-Primordial de Nietzsche.

Em termos elementares: Apolo é o fogo dos olhos; Dioniso, o ar nos ouvidos. A Φύσις grega formada por quatro elementos, onde *Sphairos* toma a forma equilibrada deles impede qualquer aparente contradição, que poderia se dar no fato de Apolo ser sempre entendido como olímpico e Dioniso como ctônico. Nesta equação, encontramos a ausência do elemento água, que talvez possa ser inferido pelo próprio oráculo de Delfos e sua relação obscura com Poseidon. A magia dionisiaca torna o homem um “filho pródigo” da natureza e propicia esta reconciliação. O homem é comparado à fera, “desaprende a andar e falar e está a ponto de dançando, sair voando pelos ares”, de seus gestos fala o encantamento. O homem torna-se a própria obra de arte, força artística de toda natureza para a satisfação do Uno-Primordial.

O ser humano é tomado por um imenso terror quando transviado das formas cognitivas da aparência fenomenal e quando seu “princípio de individuação” fica suspenso por um momento. Este momento de terror é análogo à embriaguez dionisiaca, cuja intensificação favorece o auto-esquecimento e o reencontro com o ‘Uno’. O dionisiaco é a realidade inebriante que procura destruir o indivíduo e

libertá-lo por meio da identificação mística, cuja imagem verdadeira é Sileno vaticinando sua terrível sentença: “Raça efêmera e miserável, o melhor para ti é inatingível; não ter nascido, nada ser, não-ser. Mas, depois disso, o que de melhor podes desejar é morreres cedo!”.

O grego dionisiaco, sonhador de alma híbrida (a + b), conjuga: a) *mousiké* apolínea: batimentos cadenciados em ondas rítmicas, potência plástica, arquitetura sonora na ordem dórica, som fixado pela cítara; b) *mousiké* dionisiaca: violência comovedora do som, torrente unânime do *melos*, mundo incomparável da melodia. Da conjugação resulta o ditrambo, essência da natureza expressa simbolicamente. A singular mistura de Apolo e Dioniso forma o duplo caráter emocional dos sonhadores dionisiacos. É assim que pela primeira vez a arte usurpa a natureza e da aniquilação do “princípio de individuação” advém o fenômeno artístico. A metáfora dramática é uma imagem substitutiva, semelhante à *idéia* para o filósofo, onde um impulso irresistível o faz metamorfosear-se para viver e agir por outros corpos e outras almas; aproximado do ator, onde por metamorfose age como se fosse outro, pelo impulso artístico do conluio entre o belo e o sublime.

Na tragédia, o artista consegue ser ao mesmo tempo onírico e extático. Este homem, quando exaltado pela embriaguez dionisiaca até a auto-renúncia mística de si mesmo, faz-se solitário e apartando-se do coro em delírio, apodera-se dele a potência do sonho apolíneo, sua unidade e estado próprio são identificados à essência das forças primordiais do mundo e uma visão simbólica lhe é revelada. Um novo mundo de símbolos faz-se necessário então, um mundo que abarque a simbólica corporal (atitudes e gestos da dança) e a palavra (expressão do rosto e dos lábios). Em suma, a Tragédia Grega, um novo mundo simbólico surgido frente à estupefação do grego apolíneo na contemplação de sua verdadeira natureza dionisiaca.

O processo do poeta lírico-dionisiaco é a possibilidade positiva do lírico na arte-livre:

- 1) o poeta identifica-se absolutamente com o Uno-Primordial (sofrimento e contradições);
- 2) reproduz primeiramente a imagem fiel desta unidade primordial em forma de *mousiké*, que pode ser qualificada como repetição ou moldagem segunda do mundo (ainda Uno-primordial);
- 3) por meio do sonho apolíneo esta primeira “forma” musical manifesta-se ao poeta de maneira sensível como “visão simbólica”;
- 4) esta “visão simbólica” é reflexo, sem forma e sem sujeito, do sofrimento primordial na *mousiké*;

- 5) o poeta produz uma nova imagem em forma de símbolo particular ou exemplo e para chegar a isto deverá ter abdicado de toda a sua subjetividade sob a influência dionisíaca;
- 6) a imagem que mostra, na identificação presente e absoluta do artista com a alma do mundo, é uma cena de sonho, que simboliza os conflitos e sofrimentos originais pelo prazer primordial da aparência;
- 7) O *eu* lírico, não como *eu* *personalizado*, forma-se no mais profundo abismo do ser e sua “subjetividade”, na forma entendida pelos modernos, é uma ilusão.

5.4.

Arte, alóctone: coisa de “gênio”

§5 p. 36 Wir nahen uns jetzt den eigentlichen Ziele unsrer Untersuchung, die auf die Erkenntniss des dionysisch-apollinischen Genius und seines Kunstwerkes, wenigstens auf das ahnungsvolle Verständniss jenes Einheitsmysteriums gerichtet ist.¹⁰⁰

O verdadeiro objetivo de *Die Geburt der Tragödie* é, nas palavras de seu próprio autor, uma *Erkenntniss* do gênio apolíneo-dionisíaco e de suas obras de arte. Pois deste gênio pode-se apenas julgar (no sentido kantiano do termo) por pressentimentos e ter um conhecimento mínimo. A produção da *Kunstwerke* cada vez mais se complica aos olhos de Nietzsche, pois não apenas dependente de inúmeros fatores e de contexto apropriado, isto que se chama Arte, sem lugar próprio ou definido, está “nas mãos do gênio”. Esperando de antemão que todo e qualquer “clichê romântico” de arte e de gênio tenha sido já rechaçado da cabeça do leitor, mergulho na questão.

Do mesmo modo que *Trieb* neste livro tem várias acepções diferentes, que por vezes podem parecer contraditórias, sendo necessária primeiramente uma compreensão primordial da palavra em termos nietzschianos e posteriormente o entendimento paulatino de seus desdobramentos e complementos, o termo *Genius* exige igualmente um esclarecimento prévio a partir do sentido kantiano. Segundo Lebrun, se o conceito kantiano de “gênio” pertence a *Aufklärung*, é, sobretudo, porque ele afasta a questão da origem e da essência do poético e não propõe dele nem uma simbólica nem uma psicologia mítica. O procedimento de Kant em relação ao gênio é o seguinte: “Eu procuro as causas físicas do gênio — imaginação,

recordações —: estas não estão em nosso poder; eu procuro as forças que dão ao natural a sua direção, portanto apenas o *principium* formal” (Rx 960)¹⁰¹.

Ora, julgo ser exatamente isso que Nietzsche pretende ao buscar e diferenciar os instintos naturais estéticos dos impulsos artísticos culturais. Este seria um modo de inversão da visada kantiana próprio a Nietzsche? Obviamente, não. Como espero já ter demonstrado não há anástrofe nietzschiana quanto a Kant! Seguindo este impulso, realizo um certo deslocamento ao perguntar: qual é o conceito de arte que está em jogo em *Die Geburt der Tragödie*?

Na Introdução da *Crítica da faculdade de juízo*¹⁰², Kant delimita a “extensão geográfica” da filosofia: a) os conceitos têm seu campo (*Feld*) determinado segundo a relação que possui o objeto com a faculdade de conhecimento; b) território (*Boden*) é parte do campo em que é possível um conhecimento – território para os conceitos; c) domínio (*Gebiet*) é parte do campo em que os conceitos ditam suas leis. Os conceitos da experiência possuem território (globalidade de todos os objetos dos sentidos), mas não possuem domínio, apenas domicílio (*Aufenthalt*), porque são produzidos por legislação, mas não são legisladores, por serem empíricos, portanto, contingentes às regras.

Que a arte seja uma modalidade do instinto ou a natureza uma vasta fábrica, que a oposição se apague em benefício de um ou de outro termo, não está previsto nenhum lugar para uma coisa que não seria nem inteiramente natureza nem inteiramente artifício.¹⁰³

A arte é portanto este ser alóctone sem lugar determinado, um indiscernível: território sem domínio entre vida, filosofia e ciência.

§2 p. 7 Darauf hin sollte es schon mit einiger Rücksicht und Schweigsamkeit behandelt werden; trotzdem will ich nicht gänzlich unterdrücken, wie unangenehm es mir jetzt erscheint, wie fremd es jetzt nach sechzehn Jahren vor mir steht, – vor einem älteren, hundert Mal verwöhnteren, aber keineswegs kälter gewordenen Auge, das auch jener Aufgabe selbst nicht fremder wurde, an welche sich jenes verwegene Buch zum ersten Male herangewagt hat, – *die Wissenschaft unter der Optik des Künstlers zu sehn, die Kunst aber unter der des Lebens...*¹⁰⁴

100 L-L p. 42: Nous approchons désormais du but proprement dit de notre enquête, laquelle vise à la connaissance du génie dionysiaque-apollinien et de l'œuvre d'art qui en procède, ou cherche tout au moins à nous donner une idée de cette mystérieuse union.

101 Apud, LEBRUN, Gerard. *Opus cit.*, 2002, p. 560.

102 KANT, Immanuel. *Opus cit.*, 1995, “Do domínio da filosofia em geral”, pp. 18-20.

103 LEBRUN, Gerard. *opus cit.*, p. 531.

104 *Ensaio de autocritica*, L-L p. 13: Cela devrait suffire à lui assurer quelque considération et à lui valoir le silence; néanmoins je ne veux pas réprimer à quel point, passé seize années, il m'est devenu étranger, – étranger à un regard qui a vieilli, qui est cent fois plus difficile, mais qui n'est en aucun cas devenu plus froid et pour qui n'est pas non plus devenue étrangère la tâche même que ce livre audacieux avait osé pour la première fois entreprendre, – *d'examiner la science dans l'optique de l'artiste, mais l'art dans celle de la vie...*

A tarefa então se complexifica porque exige que se investigue detidamente o vocabulário próprio que Nietzsche desenvolve em *Die Geburt der Tragödie* para os seguintes pontos:

- 1) A diferença entre *Genius* e *Geist*;
- 2) Como se apresenta o *Genius* em geral no pensamento de Nietzsche e em seus desdobramentos;
- 3) O *Genius* pelo seu potencial de metempsicose;

5.4.1. *Genius* e *Geist*

Dois termos de extrema importância em *Die Geburt der Tragödie*, *Genius* e *Geist*, de certo modo se contrapõem, mas se complementam. Nietzsche cria ao longo do livro um vocabulário característico; desenvolvido por vezes de forma cifrada, permitindo assim que um termo empregado carregue sua própria crítica. Os dois termos, dos quais trato no momento, encontram-se neste caso. Para a *metafísica estética*, tanto o “espírito” quanto “gênio” têm seus pólos positivos e negativos de compreensão e de forma alguma são sinônimos; muito pelo contrário: enquanto “espírito” tem uma conotação histórica e mais abrangente; gênio apresenta um sentido específico, determinantemente prático. *Geist* pode aproximar-se então, em certo nível, de seu entendimento corrente de “Espírito de Época”, termo caro a Burkhardt, professor do jovem Nietzsche, mas não deverá ser compreendido somente deste modo, pois isto restringiria o caráter específico que toma o termo *Geist* em *Die Geburt der Tragödie*.

Para Nietzsche, a Música, por exemplo, é diferente do “espírito da música”; assim como o “espírito da Natureza” não é o mesmo “espírito das Ciências”. Fala-se também em um “espírito-dionisiaco” e em um “espírito não-dionisiaco” – *des Geistes und des Ungeistes* –, mas não há nenhuma referência a um possível “espírito apolíneo”, somente ao “gênio apolíneo”. É desta forma que o “Espírito Alemão”, este “nosso Espírito crítico-histórico de formação dissolve o sensível”.¹⁰⁵ O procedimento de Nietzsche arrisca uma certa mistura do Espírito nas correntes filosóficas alemãs, através de Kant e Schopenhauer, e torna possível arrematar a existência prazerosa do

¹⁰⁵ §23 p. 140: ...,bei strenger Prüfung, sich so durch den kritisch-historischen Geist unserer Bildung zersetzt fühlt,....

cientificismo socrático através da prova de seu limite, esvaecido no próprio terreno das ciências. Mas, além disso, propõe através dessas provas um limite profundo e uma séria reflexão da interrogação da ética e da arte como via única, como única noção direta e preparada da sabedoria dionisiaca, que carrega a marca deste signo metafísico. Para fundamentar minha afirmação, parto novamente das definições kantianas. Na §49 da KU, Kant difere *espírito* do modo pelo qual ele é estimulado, *idéias estéticas*, conferindo:

Espírito, em sentido estético, significa o princípio vivificante no ânimo. Aquilo porém, pelo qual este princípio vivifica a alma, o material que ele utiliza para isso, é o que, conformemente a fins, põe em movimento as forças do ânimo, isto é, em um jogo tal que se mantém por si mesmo e ainda fortalece as forças para ele.

Kant nos mostra como a faculdade da imaginação (enquanto faculdade de conhecimento produtiva) é poderosa na criação de uma espécie outra da natureza a partir da matéria que a natureza efetiva lhe dá. Sempre que a experiência nos parece trivial, recorremos à faculdade de imaginação e assim a remodelamos segundo aquelas já citadas “leis” analógicas, mas também segundo princípios que se situam mais acima na razão e que nos são tão naturais como aqueles segundo os quais o entendimento apreende a natureza empírica; neste caso sentimos nossa liberdade da lei da associação, a qual é inerente ao uso empírico daquela faculdade, de modo que segundo ela na verdade tomamos emprestado da natureza a matéria, a qual porém pode ser reelaborada por nós para algo diverso, a saber, para aquilo que ultrapassa a natureza.

Tais representações da faculdade da imaginação podem chamar-se *idéias*, em parte porque aspiram a algo situado acima dos limites da experiência, e assim procuram aproximar-se de uma apresentação dos conceitos da razão (das idéias intelectuais), o que lhes dá a aparência de uma realidade objetiva; por outro lado, e na verdade, principalmente porque nenhum conceito pode ser plenamente adequado a elas enquanto intuições internas.

O poeta ousa tornar sensíveis idéias racionais de entes invisíveis,... mas transcendendo as barreiras da experiência mediante uma faculdade da imaginação que procura competir com o jogo (*Vorspiel*) da razão no alcance de um máximo, ele ousa torná-lo sensível em uma completude para a qual não se encontra nenhum exemplo na natureza. E é propriamente na poesia que a faculdade de idéias estéticas pode mostrar-se em sua inteira medida. Esta faculdade, porém, considerada somente em si mesma, é propriamente só um talento (da faculdade da imaginação).¹⁰⁶

106 KANT, Immanuel. Opus cit., 1995, p. 160.

Ora, submetida a um conceito, uma representação da faculdade da imaginação pertencente a sua apresentação ampliará esteticamente o próprio conceito de maneira ilimitada, portanto a faculdade da imaginação pode ser também criadora e pôr em movimento a faculdade de idéias intelectuais (a razão), ou seja, faz pensar, por ocasião de uma representação, – o que na verdade pertence ao conceito do objeto, mais do que nela pode ser aprendido e distinguido. Mas é preciso diferenciar as *idéias estéticas* daquelas formas que não constituem a apresentação de um próprio conceito dado, mas somente expressam, enquanto representações secundárias da faculdade de imaginação, as conseqüências conectadas com elas e o parentesco do conceito com outros. Estas são chamadas *atributos* (estéticos) de um objeto, cujo conceito, enquanto idéia da razão, não pode ser apresentado adequadamente. Eles não representam como os *atributos lógicos* àquilo que se situa em nossos conceitos de sublimidade e majestade da criação, mas algo diverso que dá ensejo à faculdade da imaginação de alastrar-se por um grande número de representações afins, que permitem pensar mais do que se pode expressar em um conceito determinado por palavras; e fornecem uma *idéia estética* que serve de apresentação lógica daquela idéia da razão, propriamente para vivificar o ânimo enquanto ela abre a este a perspectiva de um campo incalculável de representações afins.

A arte bela, porém, não procede deste modo somente na pintura ou na escultura (onde se usa habitualmente o nome dos atributos); a poesia e a retórica também tiram o espírito, que vivifica suas obras, unicamente dos atributos estéticos dos objetos que acompanham os atributos lógicos e impulsionam a faculdade da imaginação para nesse caso pensar, embora de modo não desenvolvido, mais do que se deixa compreender em um conceito, por conseguinte em uma expressão lingüística determinada. Por outro lado, até um conceito intelectual pode ao contrário servir como atributo de uma representação dos sentidos e assim vivificar esta última através da idéia do supra-sensível, mas somente mediante o uso do elemento estético, que apenas em âmbito subjetivo é inerente à consciência do supra-sensível.

Portanto, as faculdades do ânimo, cuja reunião (em certas relações) constitui o *gênio*, são as da imaginação e do entendimento. Só que, visto que no seu uso para o conhecimento a faculdade da imaginação está submetida à coerção do entendimento e à limitação de ser adequada ao conceito do mesmo; e que do ponto de vista estético contrariamente a faculdade da imaginação é livre para fornecer, além daquela concordância com o conceito, todavia espontaneamente, uma matéria rica e não elaborada para o entendimento, a qual este em seu conceito não considerou e a qual este, porém, aplica não tanto objetivamente para o conhecimento, quanto subjetivamente para a vivificação das faculdades de conhecimentos; assim, o gênio consiste na feliz disposição, que nenhuma ciência pode ensinar e nenhum estudo pode

exercitar, de encontrar idéias para um conceito dado e, por outro lado, de encontrar para elas a *expressão* pela qual a disposição subjetiva do ânimo daí resultante, enquanto acompanhamento de um conceito, pode ser comunicada a outros. O último talento é propriamente aquilo que se denomina **espírito**; pois expressar o inefável no estado de ânimo por ocasião de uma certa representação e torná-lo universalmente comunicável – quer a expressão consista na linguagem, na pintura ou na arte plástica – requer uma faculdade de apreender o jogo fugaz da faculdade da imaginação e reuni-lo em um conceito que é coerção de regras (e que justamente por isso é original e ao mesmo tempo inaugura uma nova regra, que não pode ser inferida de quaisquer princípios ou exemplos anteriores).¹⁰⁷

Esta é justamente a diferença própria entre os impulsos artísticos como *idéias estéticas*. Lebrun nos lembra que enquanto o gosto encontra a imagem que convém a um *conceito determinado*, o gênio acha, *para as imagens* embaralhadas que acompanham um conceito, o equivalente verbal ou plástico que, rapidamente, as fará surgir no ouvinte ou no espectador. O gênio, então, não tem nada a ver com a profusão das imagens. O conceito de genialidade é cunhado por Kant para resolver o obscuro problema da expressão. O princípio que vivifica a alma é a faculdade de apresentação de idéias estéticas. *Idéia estética* é a representação da faculdade da imaginação que dá muito a pensar, sem que contudo qualquer *conceito* possa lhe ser adequado, e conseqüentemente nenhuma linguagem alcança inteiramente nem pode tornar compreensível. Vê-se facilmente que ela faz *pendant* com uma *idéia* da razão, que inversamente é um conceito ao qual nenhuma *intuição* (representação da faculdade de imaginação) pode ser adequada. O signo genial é um signo sintomático no qual transparece uma significação que jamais será uma *Idéia da razão*.

Em uma palavra, a idéia estética é uma representação da imaginação associada a um conceito dado, a qual se liga a uma tal multiplicidade de representações parciais no uso livre das mesmas, que não se pode encontrar para ela nenhuma expressão que denote um conceito determinado, a qual portanto permite pensar de um conceito muita coisa inexprimível, cujo sentimento vivifica as faculdades de conhecimento, e à linguagem, enquanto simples letra, insufla espírito.¹⁰⁸

107 KANT, Immanuel. Opus cit., 1995, pp. 162-163.

108 KANT, Immanuel. Opus cit., 1995, §49, p 162.

5.4.2.

Gênio da espécie, gênio da natureza: questão de “gosto”

É evidente que erram em muitos sentidos os que afirmam o todo como uma unidade e postulam como matéria uma realidade única, corpórea e dotada de grandeza.

Aristóteles, *Metafísica*

Ao se referir à faculdade simbólica do ditirambo dionisiaco, logo na §2 de *Die Geburt der Tragödie*, Nietzsche afirma o “Um” como o gênio da espécie, isto é, gênio da natureza. Pois a força instintiva da faculdade simbólica do ditirambo dionisiaco teria a capacidade de aniquilar o Véu de Maia¹⁰⁹, a constituição própria do *σύνολον* (o Todo). Aristóteles nos lembra que a possibilidade do *σύνολον* é a “matéria determinada por uma forma”; e “forma é o fim ao qual tende a matéria em seu devir”. Ou seja, este “Um”, já em termos aristotélicos, não é uma substância, mas uma possibilidade de configuração. Será neste sentido que Nietzsche vai opor a Faculdade Simbólica ao Gênio da Espécie (da Natureza), ou seja, novamente encontramos a separação determinante entre instinto estético e impulso artístico. Mas quem ou o que é este Gênio em termos gerais? Para tentar esclarecer o problema, parto da distinção kantiana entre artes mecânicas e artes estéticas:

Se a arte, conformemente ao *conhecimento* de um objeto possível, simplesmente executa as ações requeridas para torná-lo efetivo, ela é arte *mecânica*; se, porém, ela tem por intenção imediata o sentimento de prazer, ela chama-se arte *estética*. Esta é ou arte *agradável* ou arte *bela*, ela é agradável se o seu fim é que o prazer acompanhe as representações enquanto simples *sensações*; ela é arte bela se o seu fim é que o prazer as acompanhe enquanto *modos de conhecimento*.¹¹⁰

Para Kant, as artes belas são as que necessariamente devem ser consideradas artes do gênio, pois cada arte pressupõe regras. Mas o conceito de arte bela não admite que o juízo sobre a beleza de seu produto seja deduzido de qualquer regra que tenha um *conceito* como fundamento determinante, por conseguinte que ponha como fundamento um conceito da maneira como ele é possível. Portanto, a própria arte bela não pode ter idéia da regra segundo a qual ela deva realizar seu produto. É assim que a natureza dá a regra à arte através do gênio:

¹⁰⁹ A expressão de influência schopenhauriana será mais tarde posta em seu devido lugar, isto é, no que ela deve a Schopenhauer.

¹¹⁰ KANT, Immanuel. *Opus cit.*, 1995, p. 151.

Gênio é o talento (dom natural) que dá a regra à arte. Já que o próprio talento enquanto faculdade produtiva inata do artista pertence à natureza, também se poderia expressar assim: *Gênio* é a inata disposição de ânimo (*ingenium*) *pela qual* a natureza dá a regra à arte.¹¹¹

São quatro os pontos kantianos que definem o gênio na §46 da *Crítica da faculdade do juízo*:

- 1) é um *talento* para produzir aquilo para o qual não se pode fornecer nenhuma regra determinada, e não uma disposição de habilidade para o que possa ser aprendido segundo qualquer regra; conseqüentemente, *originalidade* tem de ser sua primeira propriedade;
- 2) visto que também pode haver uma extravagância original, seus produtos têm que ser ao mesmo tempo modelos, isto é, *exemplares*, por conseguinte, eles próprios não surgiram por imitação e têm de servir a outros como padrão de medida ou regra de ajuizamento;
- 3) ele próprio não pode descrever ou indicar cientificamente como realiza sua produção, mas que ela como *natureza* fornece a regra; e por isso o próprio autor de um produto, que ele deve a seu gênio, não sabe como as idéias para tanto se encontram nele e tampouco tem em seu poder imaginá-las arbitrária ou planejadamente e comunicá-las a outros em tais prescrições, que se ponham em condição de produzir produtos homogêneos (eis por que presumivelmente a palavra “gênio” foi derivada de *genius*, o espírito peculiar, protetor e guia, dado conjuntamente a um homem por ocasião do nascimento e de cuja inspiração aquelas idéias originais procedem);
- 4) a natureza através do gênio prescreve a regra não à ciência, mas à arte, e isto também somente na medida em que esta última deva ser arte bela.

A análise do gênio é o melhor exemplo da continuidade que liga a Beleza transcendental (*Schein*) ao Fenômeno estético (*Erscheinung*): a idéia estética que suscita o gênio é uma representação intuitiva cuja formulação alusiva demarca justamente o caráter inexprimível. Gerard Lebrun nos mostra como todos os traços que Kant atribui ao gênio são variações em torno do conceito de “limite”: « Pour eux, l’art s’arrête quelque part (die Kunst irgendwo still steht), car une limite lui est imposée au-delà de laquelle il ne peut aller, qu’il a sans doute atteinte depuis longtemps déjà et qu’il ne peut plus faire reculer ». Não há nada de místico na genialidade assim entendida: apenas a relação do homem com seus limites transpostos para o nível expressivo.

C’est dire que, là encore, si le rationalisme « limité » rompt avec l’optimisme progressiste des Lumières, il n’annonce en rien le romantisme. Mieux encore: en posant les idées esthétiques comme des contenues essentiellement indéchiffrables, il met à jour un des postulats herméneutiques communs à l’intellectualisme et à l’irrationalisme. Alors que celui-là tient le mythe pour une fable, celui-ci prétend découvrir le sens « vrai » des images: deux manières de confondre les symboles

111 KANT, Immanuel. *Opus cit.*, 1995, p. 153.

imaginaires avec les signes du langage et de comprendre leur contenu comme significations seulement voilées.¹¹²

Neste ponto, permito-me uma breve discussão com Lebrun sobre o entendimento comum de metafísica. Uma compreensão prosaica de metafísica faz com que a partir dela não seja possível vislumbrar a saída de Nietzsche para o problema e assim passo a afirmar mais uma vez a *metafísica estética* nietzschiana. Lebrun afirma a busca metafísica como busca da compreensão do supra-sensível e vê nisto a mesma dificuldade de respeitar o limite, o mesmo risco embutido na genialidade. Com efeito, seu livro intitula-se *Kant et la fin de la métaphysique*, mas há nele uma ressalva, não sem problemas, para um possível “renascimento” da metafísica. Provavelmente, seria este o motivo que o leva à seguinte afirmação:

Mais l'ironie du génie est de nous convier à retrouver un « contenu réel » sous le « contenu apparent » de l'œuvre, comme si ce qu'il y avait à comprendre devait toujours être énonçable et que toute interprétation (*Auslegung*) dût s'achever sur une explication.¹¹³

Mesmo caracterizando este movimento da genialidade em registro irônico, isto não o exime de diferenciar o “real” do “aparente”. Imagino que a esta altura já deva estar claro que a metafísica aqui referida constantemente é aquela que busca os primeiros princípios, as forças originárias, não um motivo transcendente, mas o lugar transcendental. Por isso, é de fato surpreendente quando Lebrun opõe a noção de genialidade a toda e qualquer descrição “genética” da arte – isto é: a toda e qualquer possibilidade “orgânica” da arte – falando de incompatibilidade entre estes dois pontos: genialidade x arte “orgânica”. Com efeito, a incompatibilidade não parece estranha, pois, obviamente a arte, como tudo o mais, não surge por geração espontânea! Contudo, o problema da organicidade, ou do organismo da natureza, na metafísica em geral é determinante. Opor genialidade à organicidade é traçar uma incompatibilidade entre a metafísica aristotélica e a metafísica kantiana, pois esta oposição só poderia ser operacionalizada dentro de um entendimento equivalente entre a metafísica platônica e a metafísica aristotélica.

Acredito já ter demonstrado a diferença – pelo menos no que há de importante para este trabalho – entre o que afirmo serem duas correntes metafísicas (a platônica e a aristotélica), grosso modo, poderia dizer: a metafísica é supra-sensível para Platão. Para Aristóteles, a metafísica são os princípios originais, ou seja, a

112 LEBRUN, Gerard. *Op cit*, p. 619.

113 *Idem, ibidem*, p. 622.

explicação subliminar da Física. Pode-se falar em substância permanente na metafísica platônica porque a ordenação do mundo fará diferença entre espaços superior e inferior, o que significa afirmar a metafísica platônica baseada em um entendimento universal espacial; já em termos aristotelicos interessam os móveis, os movimentos, as forças originais; o que permite falar em uma metafísica predominantemente espaço-temporal. Esses móveis serão transformados por Kant nos princípios fundamentais, já que tempo e espaço passam a ser então condições *a priori* do homem. Na tradição platônica, Tomás de Aquino tornará a espacialidade platônica ontológica, possibilitando o amplo desenvolvimento da ontologia em uma compreensão metafísica. Isto posto, a distinção entre “real” e “aparente” pode ser cuidadosamente afastada com relação à obra de arte na *metafísica estética* nietzschiana porque nela o lugar para o substrato ou para o transcendente platônico permanece deslocado. O que realmente atua na metafísica estética são as forças originais e os princípios fundamentais, o que espero já ter esclarecido nos pontos anteriores.

§2 pp. 7-8 Was ich damals zu fassen bekam, etwas Furchtbares und Gefährliches, ein Problem mit Hörnern, nicht nothwendig gerade ein Stier, jedenfalls ein *neues* Problem: heute würde ich sagen, dass es das *Problem der Wissenschaft* selbst war – Wissenschaft zum ersten Male als problematisch, als fragwürdig gefasst.¹¹⁴

Reconheço o exagero de Nietzsche. A suspeita sobre a ciência tem seu lugar primevo na *Crítica da razão pura*, como o próprio título assevera. Apesar do questionamento kantiano ter passado — e continuar passando — em branco para muitos. Todavia, a problemática que Nietzsche propõe mostra-se por outro prisma: o problema será colocado sobre o território da *arte*¹¹⁵, já que o problema da ciência não pode — ou não pôde? — ser reconhecido no território da ciência. Eis aí a novidade, o “problema com chifres” de Nietzsche!

Não há uma ciência do belo, mas somente crítica, nem uma ciência bela, mas somente arte bela. Pois no que concerne à primeira, deveria então ser decidido *cientificamente*, isto é, por argumentos, se algo deve ser tido por belo ou não; portanto, se o juízo de beleza pertencesse à ciência, ele não seria nenhum juízo de gosto. No que concerne ao segundo aspecto, uma ciência que como tal deve ser bela é um contra-senso. Pois se nela, como ciência, se perguntasse por razões e provas, ela responder-nos-ia com frases de bom gosto.¹¹⁶

114 *Ensaio de autocritica*, L-L pp. 12-13: Ce qu'il me fut donné de saisir alors de terrible et d'effrayant, ce problème à cornes qui, sans être nécessairement, au sens strict, un taureau, était en tout cas un problème *neuf*, je dirais aujourd'hui que c'était le *problème de la science* lui-même — la science pour la première fois saisie comme problématique et suspecte.

115 As traduções utilizam o termo “terreno”, contudo, na edição original lê-se: hingestellt auf den Boden der Kunst. Leipzig: Alfred Kröner Verlag, s/d, p. 35.

116 KANT, Immanuel. *Opus cit.*, 1995, §44, p. 150.

O conceito kantiano de gosto¹¹⁷ muda de significado quando o fenômeno da arte passa a ocupar o primeiro plano. Em face da obra de arte, o ponto de vista do gosto é secundário. Kant considera de importância moral indagar se a natureza pode, seja como for, agradar alguém, mas diante dela não se pode diferenciar um bom de um mau gosto. Em face da arte, tal diferenciação não deixa a menor dúvida; aí, o gosto é, ao contrário, apenas uma condição restritiva do belo, não contendo seu genuíno princípio. O prazer na arte estética não pode ser um prazer do gozo a partir da simples sensação, mas um prazer de reflexão, isto já está determinado em seu conceito para que seja possibilitada a comunicabilidade universal de um prazer. Assim, a arte estética é, enquanto arte bela, uma arte que tem por padrão de medida a faculdade de juízo reflexiva e não a sensação sensorial imediata.

O gosto é, porém, simplesmente uma faculdade de ajuizamento e não uma faculdade produtiva, e o que lhe é conforme nem por isso é uma obra de arte bela; pode ser um produto pertencente à arte útil e mecânica ou até mesmo à ciência segundo determinadas regras que podem ser aprendidas e têm de ser rigorosamente seguidas. Mas a forma prazenteira que se lhe dá é somente o veículo da comunicação e uma maneira por assim dizer da apresentação, com respeito à qual em certa medida ainda permanece livre, embora ela de resto esteja comprometida com um determinado fim. Assim se reivindica que o serviço de mesa ou também um tratado moral e mesmo um sermão tem que conter esta forma de arte bela, sem, entretanto, parecer procurada; mas nem por isso se chamará a elas de obras da arte bela... assim, se pode perceber, em uma obra que deve ser de arte bela, freqüentemente um gênio sem gosto e em uma outra um gosto sem gênio.¹¹⁸

A obra do gênio pode parecer “estrangeira”, mas é preciso que permaneça inteligível para que possa ser apreciada. Disso decorre o acordo do gênio com o gosto. Não que o gênio deva-se curvar ao gosto: o gênio kantiano é o ponto de equilíbrio. E é por não terem compreendido este ponto de equilíbrio que os *Stürmer* e os românticos teriam criado o homem superior condenado às sombras. Do ser atormentado romântico para o “insensato” ou o filisteu, um pequeno salto, ou um problema de entendimento. Por isso, Kant explica:

Le génie n'est pas, comme le veut Gerard, une force particulière de l'âme (car elle aurait un objet déterminé), mais un principium de l'animation de toutes les autres facultés, par des Idées des objets que l'on veut. Trouver suppose une animation des facultés de connaissance et non seulement une acuité des facultés d'apprendre. Mais cette animation doit être dirigée par la production d'une Idée tendant vers un but;

¹¹⁷ O que perfaz a amplitude originária do conceito de gosto é que através dele designa-se uma forma própria de conhecimento. Ele pertence ao âmbito que, no modo do juízo reflexivo, abrange, no particular, o universal, o qual deve ser subsumido. O gosto, assim como o juízo, são julgamentos do individual com vistas a um todo, a ver se ele se ajusta a todos os outros, a ver se, portanto, “combina”. É preciso ter “sentidos” para isso — pois ele não é demonstrável.

¹¹⁸ KANT, Immanuel. Opus cit., 1995, p. 158.

autrement, il ne s'agirait pas d'une invention, mais d'une découverte faite au hasard (Rx 949).¹¹⁹

A afirmação esclarece porque, na “metafísica do artista”, o “artista” buscado por Nietzsche só poderá “operacionalizar-se” a partir do conceito alemão de “formação” (*Bildung*), mas, como sempre próprio ao que vem de Nietzsche, em um entendimento completamente dispar do histórico conceito “clássico” alemão. Winckelmann afirma que o estudo da arte é um assunto totalmente diverso do estudo da crítica. Segundo ele, devem ser despertados o coração e a sensibilidade ainda na juventude por meio da explicação das mais belas passagens dos escritores antigos e modernos, especialmente dos poetas, preparando-os dessa maneira para contemplar o belo. Ao mesmo tempo, o olho haverá de acostumar-se a captar o belo na arte. Portanto, “assim como a verdade convence, mesmo quando não se pode demonstrá-la, o belo contemplado desde a tenra idade, agradará sem a necessidade de maior instrução”¹²⁰. Definitivamente, esta forma de estudo da arte não poderia ser assimilada por Nietzsche. Um conceito “metafísico” de formação apreende algo do conceito grego *φύσις* (*physis*). Formação, como *φύσις* (*physis*), não conhece nada exterior às suas metas estabelecidas. Logo, o conceito de formação nietzschiano ultrapassa o mero cultivo de aptidões preexistentes, do qual é derivado. O cultivo de uma aptidão é o desenvolvimento de algo já existente, de modo que o exercício e a manutenção sejam apenas meios para um fim. Na formação, o assimilado não é um meio que perde sua função. Nada desaparece na formação adquirida, tudo é preservado.

Le génie n'est pas comme un daimon, qui nous doterait d'inspirations et de révélations. On doit avoir beaucoup appris ou avoir étudié formellement et méthodiquement pour avoir l'étoffe d'un génie. Le génie n'est pas non plus une espèce et une source particulière de connaissance; il doit pouvoir être communiqué et rendu intelligible à chacun. Le génie, sans doute, rencontre ce que le talent et l'application ne peuvent apporter: mais si les illuminations prétextées amant obscurum et qu'il est impossible de les regarder et de les examiner de près, si elles ne débouchent pas sur une Idée qu'on peut circonscrire, alors l'imagination vagabonde et, puisque le produit n'est rien, le génie n'avait donc produit qu'une illusion (Rx 899).¹²¹

Por isso mesmo, segundo Kant, no campo científico, o maior descobridor não se distingue do mais laborioso imitador e aprendiz senão por uma diferença de grau, e, contrariamente, se distingue especificamente daquele que a natureza dotou para a arte bela, ou seja, do gênio. Justamente no fato de que o talento científico é feito para

119 Lebrun. *Op. cit.* p. 633.

120 WINCKELMANN, Johann J: 1958, p. 35.

a perfeição sempre maior e crescente dos conhecimentos e de toda utilidade que deles depende e igualmente para a instrução de outros nos mesmos conhecimentos reside uma grande vantagem face àqueles que merecem a honra de chamarem-se gênios; porque para estes a arte cessaria em algum ponto enquanto lhe é posto um limite além do qual ela não pode avançar e que presumivelmente já foi alcançado a tempo e não pode mais ser ampliado; e, além disso, uma tal habilidade tampouco se deixa comunicar, mas quer ser outorgada a cada um imediatamente pela mão da natureza, portanto, morre com ele, até que a natureza em contrapartida dote igualmente um outro, que não necessite mais do que mais um exemplo para deixar atuar de modo semelhante o talento do qual ele é consciente.

Ora, visto que a originalidade do talento constitui um (mas não o único) aspecto essencial do caráter do gênio, espíritos superficiais crêem que eles não podem mostrar melhor que eles seriam gênios brilhantes do que quando renunciam à coerção escolar de todas as regras, e crêem que se desfile melhor sobre um cavalo desvairado do que sobre um cavalo treinado. O gênio pode somente fornecer uma *matéria* rica para produtos de arte bela; a elaboração da mesma e a *forma* requerem um talento moldado pela escola, para fazer dele um uso que possa ser justificado perante a faculdade do juízo.¹²²

A *phronesis* tem como condição essencial dirigir-se a uma situação concreta, abranger as circunstâncias em sua infinita variedade, subtraindo-se ao conceito racional de saber, pressupondo um vetor da vontade, um fim. Daí, segundo Aristóteles, seu caráter espiritual, ultrapassando a idéia de capacidade (*dýnamis*) como determinação do ser moral (*hexis*), inexistente sem o conjunto das virtudes éticas, determinando, em seu exercício, a diferenciação entre o factível e infactível, conveniente e inconveniente, pressupondo uma ética que o aperfeiçoa.

O gênio de Nietzsche completamente iniciado na sabedoria artística torna-se, a uma só vez, criador e espectador de uma “comédia artística” ao concordar em causar o eterno prazer. A condição superior deste homem-artista não estará para Nietzsche na genialidade em geral, mas no “ato da procriação artística” onde se fundem gênio e artista original do mundo possibilitando o vislumbre de algo sobre o eterno da Arte. É preciso entender que para Nietzsche o gênio é aquele mesmo “dom da natureza” kantiano que dá a regra à arte e necessita de intensa formação. Mas o acréscimo é determinante: este “dom da natureza” não apenas fornece a regra à arte, mas é aquele que tem a possibilidade de ser impulsionado ou de intuir os instintos estéticos da natureza e transformá-los em impulsos artísticos de modo próprio, realizando a

121 Lebrun. *Op. cit.* p. 633.

função do talento científico: busca da perfectibilidade e aumento dos conhecimentos e de toda utilidade que deles depende e igualmente para a instrução de outros nos mesmos conhecimentos. Ou seja, a *metafísica estética* cria uma habilidade artística que se deixa comunicar, um correlato da ciência. Assim sendo, haveria um gênio lírico, um gênio épico, um gênio apolíneo-dionisíaco, mas há também um não-gênio. Este não-gênio seria justamente uma falha operacional na transposição destes instintos estéticos naturais para estes impulsos artísticos culturais: esta falha operacional está na expressão da desordem subjetiva. E será justamente a subjetividade – exemplificada por Nietzsche a partir do fenômeno Arquíloco – tomada erroneamente pela tradição como Gênio. Ou seja, uma lírica subjetiva nunca será composta por um gênio lírico para Nietzsche:

§5 p. 39 –, so sind dagegen die Bilder des Lyrikers nichts als er selbst und gleichsam nur verschiedene Objectivationen von ihm, weshalb er als bewegender Mittelpunkt jener Welt » ich « sagen darf: nur ist diese Ichheit nicht dieselbe, wie die des wachen, empirisch-realen Menschen, sondern die einzige überhaupt wahrhaft seiende und ewige, im Grunde der Dinge ruhende Ichheit, durch deren Abbilder der lyrische Genius bis auf jenen Grund der Dinge hindurchsieht. Nun denken wir uns einmal, wie er unter diesen Abbildern auch *sich selbst* als Nichtgenius erblickt d. h. sein » Subject «, das ganze Gewühl subjectiver, auf ein bestimmtes, ihm real dünkendes Ding gerichteter Leidenschaften und Willensregungen; wenn es jetzt scheint als ob der lyrische Genius und der mit ihm verbundene Nichtgenius eins wäre und als ob der Erstere von sich selbst jenes Wörtchen »ich« spräche, so wird uns jetzt dieser Schein nicht mehr verführen können, wie er allerdings diejenigen verführt hat, die den Lyriker als den subjectiven Dichter bezeichnet haben. In Wahrheit ist Archilochus, der leidenschaftlich entbrannte liebende und hassende Mensch nur eine Vision des Genius, der bereits nicht mehr Archilochus, sondern Weltgenius ist und der seinen Urschmerz in jenen Gleichnisse vom Menschen Archilochus symbolisch ausspricht: während jener subjective wollende und begheerende Mensch Archilochus überhaupt nie und nimmer Dichter sein kann.¹²³

122 KANT, Immanuel. Opus cit., 1995, p. 156.

123 L-L p. 45: Ce pourquoi, étant le centre moteur de ce monde, il peut se permettre de dire «je». Mais ce « je » n'est pas de même nature que celui de l'homme éveillé, de l'homme empirique-réel; c'est, absolument parlant, le seul « je » véritablement existant et éternel, le seul qui repose sur le fondement des choses, – ce choses à travers la copie desquelles le génie lyrique plonge son regard jusqu'à ce fondement même. Mais imaginons-le à présent, ce génie lyrique, lorsque, parmi l'ensemble de ces copies, il s'aperçoit aussi lui-même comme non-génie, c'est-à-dire lorsqu'il aperçoit son «sujet», tout le fouillis subjectif des passions et des volitions dirigées vers un objet déterminé qui passe à ses yeux pour chose réelle: si tout se passe alors comme si le génie lyrique et le non-génie qui lui est lié ne faisaient qu'un, et comme si c'est spontanément que le premier utilisait ce malheureux petit mot « je » pour parler de lui-même, cette apparence ne pourra plus nous égarer comme elle a bien évidemment égaré ceux qui ont fait du poète lyrique le poète subjectif. En vérité Archiloque, le passionné, l'homme brûlant d'amour et de haine, n'est qu'une vision du génie du monde lui-même qui exprime symboliquement sa douleur originaire dans ce substitut analogique qu'est l'homme Archiloque, alors que l'homme Archiloque, celui qui veut et qui désire subjectivement, sera bien toujours incapable, lui, d'être poète.

A tradução francesa transcrita na nota ajuda muito pouco ou quase nada neste caso. Arrisco uma tradução livre do ponto crucial da passagem: “Assim somos contra a construção da lírica não por ela mesma e não de qualquer maneira em suas diversas objetivações, mas porque ele (Arquíloco) moveu o centro do mundo obtendo o direito de dizer »Ich«: não sendo este »Ichheit« diferente dele mesmo, para controlar esta realidade empírica dos Homens, sendo esta a única verdade geral e eterna, pois no fundo das coisas repousa o »Ichheit«, através dele figura o Gênio lírico, salvo o fundo das coisas enquanto elas mesmas”. Mas o que segue é justamente o fato desta realidade empírica dos homens não ter a capacidade de formar o poeta, expresso deste modo: o não-gênio jamais será poeta, jamais atingirá o gênio lírico. Diferente do gênio plástico épico, o gênio lírico criará um mundo alegórico a partir do desprendimento místico de si mesmo. Enquanto o olhar do gênio épico é um afetuosos olhar próximo que acredita nas paixões como força motora do mundo. O exemplo é esclarecedor: Aquiles, na épica, não é a cólera. A cólera de Aquiles será a construção do mundo das aparências. Poderíamos explicar assim os passos da construção poética relativizando lírica e épica:

- a) no primeiro passo da lírica: pronúncia do »Ich«;
- b) no primeiro passo da épica: a cólera impulsiona Aquiles;

O que cria a possibilidade do não-gênio na lírica é justamente a sedução pelo »Ich«; na épica seria o equivalente a tomar Aquiles pela cólera. Quanto ao gênio apolíneo-dionisíaco da tragédia Ática, seu desenvolvimento dar-se-á no último capítulo desta Tese, totalmente a ele dedicado.

5.4.3.

O *Genius* e o potencial para a μετεμψύχωσις (metempsychose)

Parce que Perséphone rend au bout de neuf ans à la lumière du soleil ceux qui ont payé la dette de leurs anciennes fautes. De ces âmes se forment les rois illustres et célèbres par leur puissance, et les hommes les plus fameux par leur sagesse; et dans les siècles suivants, ils sont renommés auprès des mortels comme de saints héros.

Os versos acima são atribuídos por Platão a Píndaro¹²⁴. Obviamente, embrenho-me por um arriscado desvio neste ponto, mas é imprescindível percorrer o caminho que me cabe; no momento, desvelar o processo “metafísico” do gênio:

124 PLATÃO, *Menon*, 81.

aquele que “consiste na feliz disposição, que nenhuma ciência pode ensinar e nenhum estudo pode exercitar”; aquele “princípio de animação de todas as outras faculdades”; aquele que “não pode descrever ou indicar cientificamente como realiza sua produção, mas que ela como *natureza* fornece a regra”. Ou seja, será preciso descobrir por que a palavra “gênio” mesmo para Kant foi derivada de *genius*, “espírito peculiar, protetor e guia, dado conjuntamente a um homem por ocasião do nascimento, e de cuja inspiração aquelas idéias originais procedem”?

»§5 p. 41 Nur soweit der Genius im Actus der künstlerischen Zeugung mit jenen Urkünstler der Welt verschmilzt, weiss er etwas über das ewige Wesen der Kunst¹²⁵«. O iniciado na sabedoria artística, segundo a *metafísica estética*, deve ser realmente “iniciado”. No decorrer deste trabalho, tenho procurado afastar misticismos gerais e superficiais que costumam caracterizar as leituras de Nietzsche, bem como demonstrar que a forma escrita que atrai tantos adeptos, sobretudo pela aparente facilidade, se avaliada com rigor, tende a revelar vias tortuosas da história da filosofia, principalmente no que dela diz respeito à Estética. A linguagem cifrada de Nietzsche provavelmente decorre em parte de sua grande intimidade com os textos gregos e da intensidade de seus estudos sobre esta civilização¹²⁶. Todavia, como todos os outros termos e casos em Nietzsche, a interpretação é sempre própria e particular. Evito a palavra idiossincrasia, em primeiro lugar, pelo tom pejorativo que carrega; em segundo lugar, porque as abordagens nietzschianas, apesar de poderem ser caracterizadas como muito originais, não abandonam uma acuidade objetiva – mesmo que as críticas em geral enfatizem o contrário. Mas, repito, a leitura de Nietzsche exige realmente um certo grau de decifração, o que em meu entender gerou muitos problemas em relação à recepção de seus trabalhos, tanto na recepção positiva quanto na negativa.

A palavra “metempsicose” aparece uma única vez em *Die Geburt der Tragödie*, na minha apreciação, em uma das mais difíceis passagens do pequeno livro. Reproduzo apenas a parte que será pertinente a este ponto:

§10 p. 67 Es ist früher angedeutet worden, dass das homerische Epos die Dichtung der olympischen Cultur ist, mit der sie ihr eignes Siegeslied über die Schrecken des Titanenkampfes gesungen hat. Jetzt, unter dem übermächtigen Einflusse der tragischen Dichtung, werden die homerischen Mythen von Neuem umgeboren und zeigen in dieser **Metempsychose**, dass inzwischen auch die olympische Cultur von

125 L-L p. 47: Il n’y a que dans la mesure où le génie, dans l’acte de la procréation artistique, se confonde avec cet artiste originaire du monde, qu’il sait quelque chose sur l’essence éternelle de l’art:...

126 Assim demonstrem seus estudos iniciais para o projeto de criação de uma enciclopédia de filologia.

einer noch tieferen Weltbetrachtung besiegt worden ist.¹²⁷ (*grifo meu*)

Mais uma vez julgo que a tradução francesa (transcrita) ajuda pouco. Nietzsche afirma que o Epos homérico – que em outra passagem é qualificado como o canto de constituição da civilização helênica – vence o eterno combate titânico – definido, grosso modo, como a impossibilidade da harmonia¹²⁸. O que Nietzsche apresenta como “metempsicose” estaria, por um lado, neste “entre-tempo” da civilização olímpica em que se desenvolve a tragédia grega, uma “consideração mais profunda do mundo”. Mas de onde vem esta palavra tão perigosa – que Lacoue-Labarthe em nota indica como metamorfose em um outro fragmento – e o que realmente significa no contexto do livro?

O termo complicado exige de minha parte que dê conta de suas duas referências plausíveis, que não se excluem, antes se complementam principalmente dentro da tese que venho desenvolvendo: Erwin Rohde e, o já muito explorado aqui, Empédocles de Agrigento. Rohde, contemporâneo e amigo de Nietzsche, lança em 1897 um livro chamado *Psyché*, no qual traça os percursos da alma no pensamento grego. O mais importante neste momento é o fato de nesta época o trabalho de Rohde desvelar as possíveis linhas do orfismo¹²⁹ e seus desdobramentos: o coroamento do edifício do orfismo é a fé na força divina e imortal da alma. Para a alma, é um obstáculo e uma pena estar unida ao corpo e partilhar os instintos; também aspira ela, desde que elevada a sua plena inteligência, a se liberar para se pertencer completamente e tornar-se senhora de suas energias. Rohde opõe de modo enfático a forma fantasmal que a alma toma na épica homérica à condição viva que ela tem nas rapsódias órficas. Obviamente, as lendas órficas sobre o nascimento do gênero humano não nos fazem conhecer a origem e o motivo da doutrina órfica da alma, tão diferente de concepções tradicionais. De fato, não fazem senão nos mostrar a via – uma das numerosas vias – pela qual se pode deduzir o que poderia-se chamar a história mais antiga da humanidade e colocar em relação a teogonia órfica e a convicção já existente na época da diversidade da alma.

127 L-L, p. 70: Nous avons indiqué plus haut que l'épopée homérique est la poésie de la civilisation olympienne, le chant où elle a célébré sa victoire sur les terreurs du combat contre les Titans. Mais voici que sous l'influence dominante de la poésie tragique, les mythes homériques renaissent sous une nouvelle forme, témoignant par cette métempsychose qu'entre-temps la civilisation olympienne a été à son tour vaincue par une conception du monde plus profonde.

128 Esta harmonia de certo modo seria positiva porque o eterno combate das forças titânicas dificulta em alto grau todo e qualquer desenvolvimento da raça humana. Daí, na sequência a referência ao mito de Prometeu e a Ésquilo.

A crença que no homem vive um deus que não se torna livre senão quando pode quebrar as correntes do corpo estaria profundamente enraizada no culto de Dioniso e em seus êxtases; é possível inferir que os fiéis órficos teriam recebido isso conjuntamente ao culto “entusiasta” do deus. Encontra-se já na Trácia, ligada à religião dionisíaca, a crença na metempsicose, que lá aparece de uma maneira ingênua: repousando essencialmente sobre a idéia de que a alma, para gozar da plenitude da vida depois da morte do corpo ao qual ela está unida, deve necessariamente unir-se a um novo corpo, idéia de todo estranha aos órficos.

O orfismo crê, entretanto, na doutrina da metempsicose, mas a liga de uma maneira particular a convicção de que a alma divina é chamada a gozar de uma vida pura e livre. Esta crença poderia concorrer à concepção de que não existe senão um número limitado de almas e para que algum corpo terrestre não seja privado de seu habitat psíquico cada um deles deve habitar sucessivamente vários sem estar de uma maneira durável ligada a algum, assim como crê a psicologia popular de vários povos. Contudo, é mais provável que a idéia de uma passagem da alma através de muitos corpos não venha espontaneamente aos órficos, mas tenha sido fornecida por tradição estrangeira. Não existe nenhum motivo para separar da sabedoria popular a hipótese que Rohde apresenta primeiro, a saber, que esta crença é, ela também, uma daquelas que os órficos receberam da Trácia juntamente ao culto a Dioniso. Como outros místicos (bramas, budistas e maniqueus, etc.), os teólogos órficos teriam recebido da tradição popular a crença na metempsicose e a adaptaram ao edifício de sua doutrina, do modo mais apropriado:

129 No projeto da Enciclopédia de filologia encontram-se igualmente inúmeras referências dos estudos de Nietzsche sobre o orfismo e o pitagorismo.

La doctrine orphique ne paraît pas avoir désigné par un terme précis la « transmigration des âmes ». Plus tard, on l'appela d'un nom qui n'en rend au fond pas bien l'idée: *παλιγγενεσία*: et semble que ce nom-là soit le plus ancien ...Le terme de *μετενσωμάτωσις* n'est pas rare (on le trouve plusieurs fois); l'expression qui nous est la plus familière: *μετεμψύχωσις* (metempsychosis) est précisément celle dont les Grecs se servaient le moins.¹³⁰

A metempsicose talvez fosse útil para dar uma forma sensível e impressionante a idéia de um encadeamento indissolúvel de faltas e expiações, de provações e penas purificadoras, idéia que constituía a base de toda a ética religiosa grega. É assim, e em vista deste mesmo resultado, que eles conservaram e desenvolveram a antiga crença em um reino de almas situado nas entranhas da terra (Hades). Aristóteles, se bem que não acreditasse na existência histórica de Orfeu, não ignorava as teorias sobre a alma contida nos “ditos versos órficos”. Eurípides e Aristófanes tinham Orfeu por um autor de *télétai*, às quais imputa-se a dupla definição da *Etymologicum Magnum*. “As *télétai* são um sacrifício de caráter místico, mas Crísipo diz também que é justo chamar de *télétai* as récitas sagradas”. Da mesma forma que os Eleatas, Empédocles nega o devir e o perecer em sua mudança qualitativa, pois para ele o ser permanente não é uma unidade indivisível. Segundo Rohde,

Empédocle unit en lui d'une manière curieuse la sobriété d'une étude aussi rationnelle que possible de la nature avec une foi tout à fait irrationnelle, et avec la spéculation théologique. Parfois une tendance scientifique se fait sentir jusque dans le domaine de sa croyance. Mais, le plus souvent, la théologie et la science se côtoient dans son esprit sans se mélanger.¹³¹

O modo pelo qual Rohde define Empédocles não deixa de me remeter ao próprio Kant. O conceito de Empédocles acerca da recorrência permanente tem sido por vezes designado pelo seu “ciclo cósmico”. Contudo, ele é proposto como uma tese metafísica geral. A sua aplicação mais clara e mais importante encontra-se, sem dúvida, na teoria a respeito do nascimento e da morte do universo, mas foi também por ele aplicada ao ciclo vital dos animais¹³². Inicialmente, tratamos do poema *Da natureza*. No momento, será preciso esclarecer alguns pontos de *Catharmes*.

Neste mundo que se move e se transforma mecanicamente, que Empédocles teve a genialidade de não fazer intervir neste processo nenhuma idéia de finalidade, há também as almas, forças psíquicas que têm suas próprias fibras. Em sua distinção entre a percepção sensível e a faculdade de pensar, a primeira se produz enquanto

130 ROHDE, E. *Psyché*, p. 374, nota 3.

131 ROHDE, E. *Psyché*, p. 407.

132 Talvez seja possível inclusive desenvolver um paralelo entre este “ciclo cósmico” empedocleano e a idéia não-estóica de “eterno retorno” de Nietzsche.

cada um dos elementos, pelos quais a mistura constitui o sujeito que percebe, entrando em contato pelos poros, “vias” que ligam o interior do corpo ao exterior com um elemento da mesma natureza existente no objeto percebido, adquirem então a noção de sua presença.

Como vimos, o ‘pensar’ tem seu lugar próprio no sangue do coração, onde os elementos e suas energias são mais uniformemente repartidos, ou, de preferência, é o sangue precisamente o pensar e a faculdade de pensar. Para Empédocles, a matéria viva e suas funções confundem-se completamente. Por aquele que pensa, ou ‘espírito’, não se entende aqui nada que se pareça a uma alma existente em substância, mas uma faculdade que compreende e que une as atividades do sentido, mas que não é menos que as diversas forças da percepção ligada aos elementos, aos sentidos e ao corpo. As forças mudam, esta faculdade também, quando muda a maneira de ser do corpo. Tanto percepção quanto pensamento – enquanto manifestações vitais das matérias cuja mistura constitui os seres orgânicos – estão presentes em todos os organismos, no homem, nos animais e mesmo nas plantas.

De fato, a percepção e o pensamento são inerentes aos elementos, e esses se encontram misturados em todas as coisas tendo também neles *φρόνησις* (*phronesis*) e uma parte da razão. Se à soma dessas forças espirituais dá-se o nome de alma – Empédocles não usou jamais o substantivo *ψυχή* –, que habitualmente é reservada a um substrato comum e permanente das diversas manifestações psíquicas, somos levados pela lógica do sistema de Empédocles a tomar a alma por perecível. Quando uma coisa morre, é aniquilada e os elementos pelos quais ela foi formada se separam da combinação que até então os mantinha juntos. A “alma”, que não será aqui senão o produto supremo desta combinação de elementos, deve desaparecer no momento de sua dissolução, do mesmo modo que ela nasceu de outra vez no momento de sua união. Mas os versos 113-119 de *Da Natureza* falam da imperecibilidade das partes elementares das quais se compõe o corpo do homem, mesmo após a sua dissolução. Para Rohde:

Personne ne parle d'une manière plus nette et plus catégorique des âmes qui habitent dans l'homme et aussi dans autres êtres organisés. Pour lui, ce sont des *daimones* qui, déchus et tombes dans le monde des corps, doivent traverser de nombreuses formes de vie avant de pouvoir espérer leur délivrance.¹³³

133 ROHDE, E. *Psyché*, p. 409.

Na introdução de seu poema, Empédocles expõe – a partir de suas próprias experiências e a partir do ensinamento dos *daimones* que conduziram sua alma a este vale de lágrimas¹³⁴ –, que, em virtude de um decreto divino e da lei da necessidade, todo *daimon* “sanguinário” – que verte sangue ou come carne de seres vivos –, ou ainda perjuro, é banido por longo tempo do cerco dos bem-aventurados. Daí parte a idéia, seguida pelos Estóicos e de forma alegórica por Lucrécio (III, 978 sq., também citado por Nietzsche) e outros, que o reino dos infernos é precisamente a Terra e que não existiria Hades, nem ele seria necessário.

O *daimon* decaído precipita-se nas “províncias da infelicidade”, no reino das contradições, no antro da miséria, devendo percorrer muitas encarnações “após as peregrinações da vida”. Este *daimon*, que, na punição de seu crime, deve passar pelas formas dos homens, dos animais e mesmo das plantas, não é evidentemente outra coisa que a linguagem popular e os teólogos também chamam de *psyché* ou alma. O que os adeptos da metempsicose disseram de sua origem divina, de sua falta e de seu exílio no corpo terrestre não é senão a repetição do que disse Empédocles. Mas Empédocles faz um tentativa que lhe é particular: determinar exatamente a natureza da “falta” cometida pelos espíritos, pelas quais eles são condenados a **ἐνσωμάτωσις** (ensomátosis) e estende a metempsicose também às plantas. Segundo Rohde, o conceito de metempsicose seria atribuído aos pitagóricos apenas por ignorância dos autores que assim o fazem.

A palavra *psychè* não figura nos fragmentos do poema *Da natureza*. A doxografia descobriu a alma em Empédocles na consciência, no ato pelo qual o elemento captura o mesmo: foi assim que Aristóteles discerniu a *alma* do poema *Da natureza*: *Si l'on considère que l'âme se définit par la connaissance et par la perception de ce qui est, on dit alors que l'âme se confond avec les principes, que l'on en pose un ou plusieurs*. É o movimento e a sensação que caracterizam os seres animados. Se Aristóteles nota no início de seu tratado sobre a alma que os predecessores de Empédocles estudaram apenas a alma humana, é porque a noção aplica-se a todas as formas vivas, o homem serve apenas de arquétipo. Sem dúvida, Empédocles não definiu a alma nos termos que Aristóteles estabelece: *elle serait une sorte d'harmonie, l'accord des contraires qui règne également dans le corps*. Na verdade, Empédocles jamais definiu a alma, nem a distinguiu da vida dos

134 Empédocles é o primeiro a representar a estada na terra como o verdadeiro inferno, pleno de tormentos e de terrores, como o antigo Hades.

corpos, servindo-se do termo *harmonia* para qualificar a ligação, lhe dando uma acepção mais concreta. É Afrodite, conciliadora dos tecidos, que faz a *coerência* dos corpos; sobrevivente mesmo à *Philotès*, ela assegura a tenebrosa unidade da esfera. Aristóteles faz vibrar toda a gama de sentidos que ele conhece da palavra, à união do conceito, procurando fazer coincidir o termo originalmente empedocleano com a idéia que ele tem da alma. Se bem que a *doxa* da alma-harmonia não pertença a Empédocles, a atenção recai sobre ele, desde que ele tratou de definir o termo harmonia com precisão:

car l'harmonie, c'est le mélange et la somme des contraires, et le corps est fait de contraires. Mais si l'harmonie est la proportion des éléments mélangés ou leur somme, l'âme ne peut être rien de cela... Si nous considérons l'harmonie sous ses deux aspects, à savoir la somme des grandeurs en premier lieu (dans les corps doués d'un mouvement et d'une position), lorsqu'elles s'agencent de manière à ne rien accueillir en leur sein qui leur convienne, et, en seconde lieu, la proposition des parties du mélange, ce n'est pas bien dit non plus.¹³⁵

Os membros são acrescentados ao terceiro estado da zoogonia por síntese: neste momento os corpos formam um todo homogêneo e a ele não falta nada. Esta primeira definição de alma-harmonia, Aristóteles a recusa, dizendo que a soma dos membros não é senão a soma de várias somas, já que os membros comportam cada um deles uma proporção particular e representam então cada um uma soma. As duas definições colocam o mesmo problema: como conceber as diferentes faculdades da alma enquanto *sínteses*, como supor que a carne e os ossos contêm sua própria alma?

car le mélange des éléments ne comporte pas la même proposition dans la chair et dans l'os; il y aurait alors un grand nombre d'âmes distribuées à travers le corps tout entier, si tout y est formé d'un mélange d'éléments et si la proposition du mélange est harmonie et âme. Sur ce point en tout cas, on pourrait aussi interroger Empédocle. Ne dit-il pas que chacun des membres doit sa nature à la proportion?¹³⁶

Se a alma for definida tendo uma parte de movimento e outra parte de

la réflexion, du jugement et de la sensation, il semble en découler que la réflexion et la pensée ne se distinguent pas de la sensation, puisque aussi bien, dans les deux cas, l'âme discerne et reconnaît quelque chose qui est et c'est ainsi que les Anciens ont dit que la pensée et la sensation sont une même chose, comme Empédocle par exemple a professé que, tournée vers ce qui est là, l'intelligence croît dans les hommes et ailleurs que c'est la raison pour laquelle leur pensée se donne à elle-même les apparences divers.¹³⁷

135 ARISTOTE, *De anima*, 407 b, 30-408 a 20.

136 *Idem, ibidem*, 407 b, 30-408 a 20.

137 *Idem, ibidem*, 407 b, 30-408 a 20.

Mesmo onde sua qualidade de guia conduz à saúde, ou seja, em sua atividade médica, Empédocles indica os meios pelos quais se pode obter na série de nascimentos, formas e condições de vida mais favoráveis e que determinem a libertação do retorno à vida terrestre. Trata-se de conservar puro o *daimon* que há em nós do que o liga estritamente à existência na terra. Esta purificação se serve antes de tudo de meios oferecidos pela religião, dos quais Empédocles não faz menos caso do que os antigos catárticos. É preciso manter o *daimon* interior distante de toda espécie de “pecado” (κακότης) e particularmente da efusão do sangue e da consumação da carne, pois que a carne foi precedida da morte de *daimones* que habitam nos animais abatidos. A pureza e o asceticismo que, aqui então, torna inútil uma moral positiva, transforma o homem, preparando o caminho para nascimentos mais puros e melhores; enfim aqueles que são assim santificados renascem como “videntes, poetas, médicos, condutores de homens” e após terem escalado o degrau supremo da vida terrestre, vão se juntar aos outros imortais. Tornados deuses, eles também se libertam das dores humanas, da morte e de tudo que é perecível. Empédocles sente que ele mesmo já chegou ao último grau e por isso pode indicar o caminho para os outros homens.

Entre o que, de uma parte, o místico diz das almas que viveram antigamente uma vida divina e que têm sido lançadas no mundo dos elementos sem estarem jamais a ele ligadas, e o que, de outra parte, ensina o fisiólogo a respeito das forças psíquicas que são inerentes aos elementos, ligadas aos corpos compostos por esses elementos e que perecem no momento em que o corpo se dissolve, existe, ao que parece, uma insolúvel contradição. Para tirar inteiramente à prova o verdadeiro pensamento de Empédocles, não se tem o direito nem de pôr de lado uma parte de suas declarações nem, lá onde se fazem ouvir nitidamente duas vozes, querer realizar o acordo do filósofo com ele mesmo por uma interpretação que as conciliem. Para Rohde, as duas vozes não dizem a mesma coisa; portanto, se nos colocamos do ponto de vista de Empédocles, não existe nenhuma contradição entre as idéias que ele exprime porque elas se reportam a objetos totalmente diferentes.

As forças e as faculdades psíquicas do sentir e do perceber – que são funções da matéria – nascem na matéria e são determinadas por ela, do mesmo modo que o pensar – que não é outra coisa senão o sangue do coração –, e não constituem em seu conjunto a essência e o conteúdo desta alma, sendo energias e faculdades deste corpo, também não pertencem a um ser psíquico especial e invisível. O *daimon* que é

a alma não nasce de elementos e não está eternamente encadeado a eles. Para sua infelicidade, ele cai neste mundo – constituído pelos quatro elementos e pelas duas forças, o Amor e Discórdia – do qual ele é totalmente estrangeiro, pois que vem do mundo dos espíritos e dos deuses; os elementos é que se lançam uns aos outros. Sem dúvida, este *daimon*, que vive por ela só em um mundo estranho e hostil, não faz senão entrar em organismos terrestres que têm já eles mesmos sentidos, sensações e percepções, e também inteligência e faculdade de pensar, como produto supremo de sua composição material, e, no que concerne especialmente ao homem, o sangue do coração. Sem se misturar e sem poder se misturar, este *daimon* existe *ao lado* do corpo e de suas energias no que se chama vida.

A luz da reflexão teológica, a “alma” (*daimon*) aparece sem dúvida para Empédocles essencialmente diferente também de seu modelo primitivo da *psyché* homérica, a qual, uma vez separada do corpo, não tem senão a consistência de uma sombra e não tem mais que uma existência fantasmática. Para Empédocles, a “alma” é de origem divina e muito nobre para este mundo de aparências, do qual é preciso separar-se para gozar da realidade e da plenitude da vida. Relegada ao corpo, ela conserva sua individualidade distinta, não participa da sensação e da percepção habituais, nem do pensamento, que não é outra coisa senão o sangue do coração; tudo o mais se trata na forma “superior” de conhecimento, que é a excitação extática.

Empédocles fala de êxtase, do *furor* que leva ao *animi purgamento*, que é preciso distinguir sem dúvida daquele que produz a *alienatio mentis* (φρονεῖν ἁλλοῖα). Um ἐνθουσιαστικόν (*estusiástikon*) próprio ao *daimon* que constitui seu θειότατον (*teiótaton*): órgão especial que torna possível a união com o divino enquanto ἄνθος της ούσια ἡμῶν (*antos tes ousia hemon*)¹³⁸, que sem dúvida desenvolve a profunda intuição filosófica, penetrando além da consciência sensível de um campo limitado e conhecendo o conjunto do universo em sua verdadeira essência. Ele carrega qualquer coisa da “consciência” da Natureza. Seu dever supremo é livra-se a si mesmo de sua infeliz união com os corpos e os elementos do mundo; os preceitos relativos à purificação e ao asceticismo não concernem senão a ele.

Entre esta alma-*daimon*, que aspira retornar a sua pátria divina, e o mundo dos elementos, não há nenhum elo íntimo e necessário; todavia, como eles estão enlaçados um ao outro, reina entre eles um certo paralelismo de destinação e de destino. Pois, no mundo da natureza, que obedece às forças mecânicas, as partes

individuais separadas tendem a retornar a sua origem, à íntima fusão, à rigorosa unidade da qual elas saíram anteriormente. Um dia, quando toda luta chegar ao fim, reinará o « Amor » em sua plenitude, e será para o poeta – “que não descreve o mundo da atração mecânica sem que pensamentos éticos deslizem em seu espírito” – o estado de bondade perfeito e de perfeita felicidade. Quando o mundo cessar de ser e até que ele seja formado novamente, nenhum *daimon* poderá ser encadeado a organismos individuais. Rohde pergunta-se então se estarão todos na feliz comunidade dos deuses eternos?

Parece que para Empédocles os deuses e os *daimones* não devem ter uma vida eterna: ele diz várias vezes que eles “vivem por longo tempo”, mas não atribui nada à eternidade. Eles também devem gozar um certo tempo da “felicidade do mais profundo repouso” quando entrarão na unidade do divino Espírito universal – assim como os elementos e as forças entram na unidade do *Sphairos* – para não retornar à existência senão no momento da formação de um novo mundo. Parece que a energia divina concebida como supra-sensível está retida no *Sphairos*, onde tudo se encontra e se une. Na multiplicidade criada por **νεῖκος** (*neikos*), que constitui a condição atual do Universo, a divindade ela mesma é também concebida como separada dos elementos e das forças. Mas a “querela furiosa” penetra inclusive na divindade e a divide; assim nascem os *daimones* individuais, fragmentos do divino, uma defecção no nível do único **θεῖον** (*teion*): os *daimones* individuais são **φυγάδες θεόθεν** (*phigádes teóten*).

Obrigados a viverem neste mundo desde que ele existe, enfim um dia são purificados e relevados do mundo a altura divina, quando todas as coisas são novamente fundidas pela **φιλία** (*philia*), os *daimones* individuais são reabsorvidos na divindade universal e retornam com ela ao *Sphairos*. É assim que Rohde, por conjectura, reconstrói as “fantasias” de Empédocles, pois seus versos não oferecem indicações suficientes que permitam uma descrição segura e certa deste processo renovado sem cessar¹³⁹.

Tem-se por vezes defendido a idéia de que Empédocles reserva a palavra “mortal” para os compostos dos elementos que não alcançam a unidade total, e que teria, em qualquer caso, relutância em descrever o uno (entendido como a Esfera) ou a pluralidade (identificada com os elementos) como sendo mortais. Mas a Esfera é

138 ‘Encarnado’.

139 RODHE, E. *Psyche*, pp. 404-417.

também mortal. A doutrina metafísica de Empédocles sobre a alternância entre Amor e Discórdia contém, assim, atraentes propriedades explanatórias. Ela pode explicar tanto a separação fundamental para a cosmogonia – algo não explicável na cosmogonia de Parmênides, na qual o Amor é a única causa cósmica –, como para a mistura do mundo vivo (assunto que os Milésios trataram de forma verdadeiramente inadequada, apegados que estavam à idéia da separação como mecanismo causal básico a operar no cosmos). Esta interpretação das funções cósmicas do Amor e da Discórdia é amplamente defendida por Aristóteles na *Metafísica* (A4, 985 a 25).

Empédocles não faz qualquer tentativa para justificar a doutrina das *Purificações* em termos do *Da Natureza*. Não obstante, indica claramente que os mesmos poderes e o mesmo padrão de mudança governam o destino dos homens, tal como prevalecem no cosmos em geral. Se ele considera o homem um deus, ou um fragmento do espírito divino decaído, seguramente é devido ao fato de ele ver uma certa afinidade entre ele e o deus do *Da Natureza*, o *Sphairios*. A afinidade reside na compartilhada capacidade de pensar. É nela que Empédocles vê a perfeição, como o sugere não apenas a associação que faz entre a “mente sagrada” e a divindade, como ainda a sua noção de que o sangue, a matéria por meio da qual pensamos, é uma mistura aproximadamente equivalente dos quatro elementos, que naturalmente se encontram misturados de modo perfeito na Esfera. De fato, talvez o deus que existe em cada um de nós seja na realidade um fragmento da Esfera: geralmente sujeito ao conflito entre os elementos, mas que um dia há de se unir a todos os seus outros fragmentos e a todas as demais coisas em único e perfeito pensador. Esta conjectura aponta para uma explicação do fato de Empédocles não se referir à alma (*psychê*) nas *Purificações*, apesar de sua crença na metempsicose, esta potencialidade do *Genius*:

Mas por fim vêm para o meio dos homens terrenos como adivinhos, bardos, médicos e príncipes; e daqui se erguem como deuses superiores em horarias e a compartilhar com os outros imortais da sua lareira e a sua mesa, sem quinhoarem das humanas tristezas ou canseiras.¹⁴⁰

140 Pré-socráticos, 332.