

Ricardo José Camêlo da Silva

**ARTE, CONHECIMENTO E VERDADE
NO PENSAMENTO DO JOVEM NIETZSCHE**

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS
BELO HORIZONTE
2003

Ricardo José Camêlo da Silva

**ARTE, CONHECIMENTO E VERDADE
NO PENSAMENTO DO JOVEM NIETZSCHE**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Filosofia – Estética e Filosofia da Arte – da Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas (FAFICH), como parte dos requisitos para a obtenção do título de Mestre em Filosofia.

Orientadora: Prof^ª. Dr^ª. Virginia de Araujo Figueiredo

Universidade Federal de Minas Gerais

Belo Horizonte
Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas da UFMG
2003

Para

Marcelo Caiê

AGRADECIMENTOS

- À professora Virginia Figueiredo, pelo apoio inicial e pela gentileza de suas leituras e sugestões à dissertação.
- Ao professor Olímpio Pimenta, por sua amizade, atenção e pelos ensinamentos inestimáveis que abriram caminho para este trabalho.
- À professora Iracema Macedo, pelas leituras e pelo entusiasmo com o projeto.
- Aos amigos Alexandre Reis e Fabrício Soares, interlocutores preciosos nesta pesquisa.
- Aos meus pais, pela paciência e apoio incondicionais. Aos meus irmãos Arnaldo e Eduardo Olavo, pelo trato afável e fraterno. A todos, por acreditarem neste e em outros projetos.
- A Maria Lúcia, querida tia Malú, pelas sugestões e correções para tornarem o texto menos árido.
- Aos professores, amigos e alunos que me acompanharam durante o Mestrado.

Este trabalho teve o apoio financeiro da CAPES.

RESUMO: Esta dissertação aborda as reflexões do jovem Nietzsche sobre a Arte. Nela, pretendemos destacar as relações entre Arte e Conhecimento e entre Arte e Verdade. No primeiro momento, analisamos as conexões entre Arte e Conhecimento através da cultura grega antiga. No segundo momento, abordamos a formação da Linguagem e os vínculos entre Arte e Verdade. A partir dessas reflexões, tentaremos mostrar a importância da Arte em seu trabalho de juventude.

ABREVIATURAS

Para as citações das obras de Nietzsche, adotaremos a seguinte padronização: primeiro, aparece o título abreviado da obra consultada; segundo, o parágrafo ou capítulo examinado; e, por fim, o número da página correspondente ao trecho escolhido.

As abreviaturas são as que se seguem:

Obras

NT - O Nascimento da Tragédia

GC - Gaia Ciência

ABM - Além do Bem e do Mal

GM - Contribuição à Genealogia da Moral

CI - Crepúsculo dos Ídolos

CW - O Caso Wagner

EH - Ecce Homo

Textos

CR - Curso de Retórica

VM - Introdução Teorética Sobre Verdade e Mentira no Sentido Extra-Moral

DM - O Drama Musical Grego

VD - A Visão Dionisíaca do Mundo

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO

- 1.1. Prólogo. Apresentação e propósitos.....11

2 CAPÍTULO I

- 2.1. A Arte como fundamento da vida.....16
- 2.2. A Arte e a Música.....24
- 2.3. A Arte e a Linguagem.....27

3 CAPÍTULO II

- 3.1. *O Nascimento da Tragédia*, obra inaugural.....30
- 3.2. Sonho, prodigiosa fonte de imagens. O impulso apolíneo.....33
- 3.3. Dionisíaco, o impulso da embriaguez e da arte musical.....35
- 3.4. Música: linguagem originária e universal.....39
- 3.5. Incursão no mundo helênico.....41
- 3.6. O teatro grego. O diálogo entre Apolo e Dionísio.....43
- 3.7. Dionísio, um estrangeiro. O ator do palco trágico.....48
- 3.8. O mito e a sabedoria trágica. A articulação Vida e valor.....50
- 3.9. O coro trágico.....53
- 3.10. Racionalidade *versus* instinto. A decadência da tragédia.....58

4 CAPÍTULO III

- 4.1. A arte de interpretar.....65
- 4.2. Conhecimento, valor útil à vida.....69

4.3.	Metáforas e Verdade. A Linguagem enquanto relação.....	79
4.4.	Retórica e Linguagem.....	85
4.5.	Tropos: artifícios da retórica. O orador e o discurso.....	90
4.6.	A tendência moral do discurso.....	92
4.7.	A Verdade, filha do esquecimento e da repetição.....	95
4.8.	O mito em uma nova perspectiva. Arquitetura conceitual.....	99
5	CONCLUSÃO.....	102
6	BIBLIOGRAFIA.....	109

Como fenômeno estético, a existência ainda nos é *suportável* e, por meio da arte, nos são dados olhos e mãos e, sobretudo, boa consciência, para *poder* fazer de nós mesmos um tal fenômeno. Ocasionalmente, precisamos descansar de nós mesmos, olhando-nos de cima e de longe e, de uma artística distância, rindo de nós ou chorando por nós; precisamos descobrir o *herói* e também o *tolo* que há em nossa paixão do conhecimento, precisamos nos alegrar com a nossa estupidez de vez em quando, para poder continuar com a nossa sabedoria! E, justamente por sermos, no fundo, homens pesados e sérios, e antes pesos do que homens, nada nos faz tanto bem como o *chapéu do bobo*: necessitamos dele diante de nós mesmos – necessitamos de toda a arte exuberante, flutuante, dançante, zombeteira, infantil e venturosa, para não perdermos a *liberdade de pairar acima das coisas*, que o nosso ideal exige de nós.

Gaia Ciência, § 107

Pois os encantamentos inspirados pelos deuses, por meio das palavras, introduzem o prazer e afastam a dor; pois, nascendo junto com a opinião da alma, o poder do encantamento fascina, persuade e altera essa alma pelo enfeitiçamento.

Górgias – Elogio de Helena

1. INTRODUÇÃO

1.1. Prólogo: apresentação e propósitos

Este trabalho pretende abordar as reflexões sobre a Arte, bem como trazer à luz alguns dos elementos estéticos elaborados por Nietzsche no primeiro período do seu pensamento. Busca, ainda, examinar a gênese da linguagem que, entendemos, resulta de uma relação artística. A Arte, em suas várias manifestações, nos servirá de orientação neste exercício.

A primeira abordagem à qual nos ateremos tem como referência *O Nascimento da Tragédia no Espírito da Música*, de 1872, sua primeira publicação. Também nos serviremos de algumas preleções da mesma época, *A Visão Dionisíaca do Mundo*, que serviu de esboço para *O Nascimento...* e, ainda, *O Drama Musical Grego e Sócrates e a Tragédia*. Nessas obras, que compreendem o período de 1870 a 1872, são trazidos à discussão elementos basilares à sua concepção sobre a Estética.

O segundo momento de aproximação terá como referência o material publicado postumamente e que seria reunido sob o título de *O Livro do Filósofo*¹ obra, cujos fragmentos que de 1872 a 1875. O ensaio a que nos reportaremos, *Introdução Teorética Sobre Verdade e Mentira no Sentido Extra-Moral*, tem como questão a formação da linguagem e seus vínculos com a Arte.

Ainda nesse período, temos o texto *Curso de Retórica*, onde a arte retórica é pensada como a outra grande expressão artística dos antigos. A partir do exame que opõe antigos e modernos nessa manifestação artística, Nietzsche elege a metáfora como recurso estilístico apropriado à expressão dessa Arte. A partir daí, a metáfora, ou o

¹ *O Livro do Filósofo* é o título do volume que reuniria os *escritos póstumos*. Esses escritos, apesar de acabados e de apresentarem uma unidade temática, foram mantidos inéditos por Nietzsche. Dentre eles temos *A Filosofia na Época Trágica dos Gregos*, *Introdução Teorética Sobre Verdade e Mentira no Sentido Extra-Moral*, *Cinco Prefácios para Cinco Livros não escritos*.

Tropo, torna-se privilegiado modelo artístico e referencial para a compreensão da formação da linguagem.

A Arte é, portanto, o eixo comum sob o qual giram os dois momentos do pensamento de Nietzsche. No primeiro momento, a arte tem no simbólico² sua principal característica e, na música, sua maior expressão. No segundo, a metáfora ocupará esse lugar de expressão e a linguagem servirá como pano de fundo para aquela manifestação artística. Nesse deslocamento, a Arte permanece como elemento essencial. Nossa intenção é inferir dos textos os elementos estéticos peculiares a cada um desses momentos, assinalando suas fronteiras e principais variações, buscando destacar neles o mérito da Arte.

No primeiro momento da nossa pesquisa, que tem *O Nascimento...* como obra referencial, analisaremos os elementos que caracterizam na cultura grega a dissolução entre a Arte e o Conhecimento, um conhecimento que chamaremos de ‘sabedoria trágica’³. Daqui, esperamos trazer à luz noções basilares à elaboração e compreensão da estética nietzschiana, bem como os elementos por ela refletidos. Uma vez que a Arte e o Saber, para a cultura grega, não estavam dissociados, buscaremos elucidar o significado dessa ‘sabedoria trágica’ para o povo helênico, antes de uma tal desagregação com a Arte.

Derivada do par de instintos artísticos naturais e expressos por duas divindades gregas, o apolíneo e o dionisíaco, a Arte tem no sonho e na embriaguez as condições essenciais para o seu surgimento. A partir desse exame, buscaremos investigar as relações entre Arte e Saber, noções que nem sempre foram antagônicas para o grego

² O simbólico como expressão artística tem a música como principal via e é apontada assim por Nietzsche: “Agora a essência da natureza deve expressar-se por via simbólica; um novo mundo de símbolos se faz necessário, todo o simbolismo corporal, não apenas o simbolismo dos lábios, dos semblantes, das palavras, mas o conjunto inteiro, todos os gestos bailantes dos membros em movimentos rítmicos. Então crescem as outras forças simbólicas, as da música, em súbita impetuosidade, na rítmica, na dinâmica e na harmonia”. (NT § 2, 35)

³ Chamaremos de sabedoria trágica aquela sabedoria contrária à herança da sabedoria de Sileno, questão abordada no Capítulo II – O mito e a sabedoria trágica. A articulação vida e valor.

antigo. Em seguida examinaremos em que medida podemos entender, segundo Nietzsche, a justificação do mundo como fenômeno estético. Surge aqui a música como elemento principal dessa manifestação artística.

O segundo momento da nossa pesquisa pretende verificar o deslocamento das reflexões sobre a Arte, que, agora, se voltam para a formação da linguagem. Essa reflexão sobre a linguagem, de cujos procedimentos próprios da filologia Nietzsche vai se servir, tem por intuito compreender os processos que motivaram o surgimento das noções de Verdade e de Conhecimento. A partir de uma nova perspectiva, Nietzsche posiciona o homem perante a vida. A verdade, conseqüência de uma demorada sucessão de adaptações metafóricas, surge enquanto resultado de uma *relação estética*.⁴ O conhecimento, pensado enquanto utilidade, terá íntima relação com as necessidades práticas do homem. Ao colocar o conhecimento ao lado dos hábitos cotidianos do homem, Nietzsche aponta para um caminho diverso da tradição metafísica-gnoseológica e o insere num contexto mais humano. Diverso do conhecimento trágico-metafísico que permeava a índole do homem grego, o conhecimento agora é resultado da Arte e da dissimulação do intelecto.

Com o propósito de ilustrar a crítica feita à linguagem, tomaremos os textos *Introdução Teorética Sobre Verdade e Mentira no Sentido Extra-Moral* que é um esboço das reflexões de Nietzsche sobre a linguagem, e o *Curso de Retórica* onde a arte retórica é avaliada como a outra grande expressão artística do grego arcaico. A partir do desacordo entre antigos e modernos perante essa arte, nosso autor percebe nos Tropos, particularmente na metáfora, recurso privilegiado para a manifestação artística. Inverter a ordem das designações, transpor significados são os artifícios comuns à retórica. Ao radicalizar sua crítica à linguagem, Nietzsche toma os recursos estilísticos – próprios da

⁴ A verdade como resultante de um fazer artístico, é o que tentaremos desenvolver no Capítulo III – Conhecimento, valor útil à vida.

metáfora – de transposição e inversão, como sua mais rudimentar manifestação. É, então, assimilando-a a um instrumento que Fink indica:

A arte surge-lhe como o verdadeiro organon da filosofia porque o próprio fundo primordial do ser desempenha, ao criar o mundo, o papel do 'artista primordial'.⁵

A partir da oscilação operada no eixo desses escritos, procuraremos examinar uma hipotética permuta existente entre esses dois momentos concebidos como *relações estéticas* – por um lado, a Arte como meio de converter um saber pessimista em uma sabedoria trágica; por outro, a Arte como meio propício à formação da linguagem. À medida que avançarmos em nossa investigação, esperamos elucidar e compreender a formação dos elementos estéticos, que se entrecruzam em alguns pontos da obra de Nietzsche.

Pautamos nossa investigação a partir desse nexos peculiar entre Arte e Conhecimento. Como essa relação se manifesta num primeiro momento através da música, e essa torna-se a linguagem capaz de comunicar o uno primordial, é o que buscaremos no segundo capítulo. No outro momento, a Arte se manifesta na linguagem, pedindo de empréstimo os artifícios e recursos típicos da metáfora, tais como a transposição, a adaptação e a dissimulação. Como se manifestam essas relações estéticas, que resultam num conhecimento útil ao homem, será o eixo que determinará a nossa investigação no terceiro capítulo desta dissertação,

Dado esse lugar singular destinado à Arte no contexto da obra nietzschiana e no qual o Conhecimento, surge em dois momentos distintos, como resultado de um processo artístico, julgamos encontrar nesse período do seu pensamento elementos pertinentes para a compreensão de sua teoria sobre a Estética. É assim, que esperamos

⁵ FINK, E. 1988, p. 35.

elucidar alguns vínculos que relacionam Arte e Conhecimento na filosofia nietzschiana nos capítulos que se seguem.

2. CAPÍTULO I

*Ver a ciência com a ótica do artista, mas a arte, com a da vida...*⁶

2.1. A Arte como fundamento da vida.

A obra de Nietzsche é um desafio a todo aquele que se enreda em tramas indagativas nas quais a filosofia nos envolve. Sua obra é um desafio porque implica olhos e ouvidos aguçados para captar as variações tonais às quais seu estilo nos leva.⁷ Aproximar requer certa sutileza e sagacidade para compreender a pluralidade que a obra nietzschiana nos oferece. Portador de um “... espírito solitário, quase insondável, familiar e estranho ao mesmo tempo, que delirava trazer em si o monstruoso e que desabou num monstruoso delírio”⁸, sua obra se apresenta de modo labiríntico, arabesco. A Arte é dentre essa multiplicidade de manifestações, a que mais nos estimula a esse contato com seu pensamento. Uma vez constatada a relevância concedida à Arte em sua obra, optamos por tomar então por aquele ‘fio de Ariadne’ que nos conduzirá pelos seus muitos caminhos. Analisando aqui e ali, veremos que a arte não será abordada de forma sistemática, mas perpassará todo o seu escrito, tornando próximos e entrelaçados seu pensamento e seu estilo.

Nietzsche molda da leitura peculiar e distinta da metafísica da arte, sua filosofia. Já em *O Nascimento da Tragédia* traz intuições inovadoras para o campo da Estética, definindo sua posição perante a tradição filosófica. Não obstante o fato de que ele a tenha renegado posteriormente, assevera:

⁶ NT *Autocrítica*.

⁷ Em uma nota de rodapé, Salomé nos apresenta os aforismos enviados a ela pelo autor e intitulados *Para a Teoria do Estilo*. Num deles Nietzsche alerta: “5 – A riqueza da vida revela-se na riqueza de gestos. Devemos aprender a sentir tudo – comprimento e concisão das frases, pontuação, escolha das palavras, pausas, seqüência dos argumentos – como gestos.” p. 141.

⁸ LOU, Andreas-Salomé. *Nietzsche em suas Obras*, p. 31. A proposta de Lou Salomé, nessa biografia de Nietzsche, é mostrar as coincidências e afinidades entre sua vida e sua obra “... pois, em nenhum outro autor, a obra intelectual exterior e a biografia interior coincidem numa unidade tão plena”, p. 29.

Dito mais uma vez, hoje ele é para mim um livro impossível – acho-o mal escrito, pesado, penoso, frenético e confuso nas imagens, sentimental, aqui e ali açucarado até o feminino, desigual no tempo (ritmo), sem vontade de limpeza lógica, muito convencido e, por isso, eximindo-se de dar demonstrações...” Contudo, intercede: “Um livro altaneiro e entusiasta, que de antemão se fecha ao profanum vulgus dos ‘homens cultos’ mais ainda do que ao ‘povo’, mas que, como seu efeito demonstrou e demonstra, deve outrossim saber muito bem como procurar seus co-entusiastas e atraí-los a novas trilhas ocultas e locais de dança.”⁹

Entendemos que algumas das reflexões aqui abordadas permanecerão referenciais em grande parte de suas obras posteriores, aos quais Nietzsche irá sempre retornar, buscando reelaborá-los e refiná-los. É o que se pode dizer daqueles dois impulsos artísticos da natureza, o apolíneo e o dionisíaco, possibilitadores da criação artística do grego ático e, particularmente, no teatro das peças trágicas, onde a Arte assume o caráter de libertadora e de campo fecundo de afirmação da vida.

*Como fenômeno estético a existência é sempre, para nós, suportável ainda, e pela arte nos foram dados olho e mão e, antes de tudo, a boa consciência para, de nós próprios podermos fazer um tal fenômeno.*¹⁰

A cultura grega antiga, marco intelectual e artístico, torna-se o grande referencial para os românticos do século XVIII. Na esteira da idéia de cultura grega pensada por Winckelmann, surgem alguns admiradores e entusiastas desse pensamento e, de modo notável, aqueles da “Escola Romântica”, dentre eles Friedrich Schlegel e seu irmão August Wilhelm, além de outros protagonistas do círculo romântico, como Novalis, Schleiermacher e Schelling. Nesse contexto, herdeiro do Romantismo e,

⁹ NT *Tentativa de Autocrítica* § 3, 15-16. Em um artigo intitulado *Dionísio alegórico, Nietzsche e o Barroco*, Rodrigo Duarte alerta sobre a importância dessa obra para algumas questões posteriores a “... *Nascimento da Tragédia* – obra que o próprio Nietzsche renegou posteriormente por seu caráter schopenhaueriano, por um lado, e wagneriano, por outro, mas que seguiu influenciando sua obra posterior, por exemplo, no tocante ao papel da sonoridade musical”, p. 30. *Filosofia Unisinos*, v. 2 n° 2, 2000.

¹⁰ GC § 107, 154.

especialmente influenciado pela leitura de Jacob Burckhardt, é que Nietzsche está inserido.

Conviria que alguma vez se pesasse, diante dos olhos de um juiz insubornável, em que tempo e em que homens o espírito alemão se esforçou mais vigorosamente por aprender dos gregos; e se admitirmos com confiança que esse louvor único deveria ser atribuído à nobilíssima luta de Goethe, Schiller e Winckelmann pela cultura, haveria em todo caso que acrescentar que, desde aquele tempo e depois das influências imediatas daquela luta, tornou-se cada vez mais fraca, de maneira incompreensível, a aspiração de chegar por uma mesma via à cultura e aos gregos.¹¹

Ao voltar seu olhar crítico para essa cultura, o filósofo divide a história do pensamento grego antigo em dois momentos que ele põe em franca oposição: o mundo grego arcaico e o do saber socrático. Tendo como modelo temporal esse mundo grego clássico, Nietzsche evidencia o conflito e o antagonismo entre a Arte e o Saber Racional que floresceu com Sócrates e Platão. Para Nietzsche, a primeira conteria um valor afirmativo da vida, enquanto o segundo apareceria como pura decadência. Em oposição ao conhecimento socrático, fundado na Razão e na Lógica, que Nietzsche considera *décadent*, a Arte é entendida, já em sua primeira obra, como a grande possibilitadora da existência do mundo e como elo reconciliador entre o homem e a natureza, implicando um retorno aos instintos fundamentais do homem, assim assinalado por ele:

Sob a magia do dionisíaco torna a selar-se não apenas o laço de pessoa a pessoa, mas também a natureza alheada, inamistosa ou subjugada volta a celebrar a festa de reconciliação com seu filho perdido, o homem.¹²

¹¹ NT § 20, 120

¹² NT § 1, 31

Assim, de acordo com a avaliação nietzschiana, por um lado há o saber socrático que, tomando a razão como guia e princípio, desvaloriza o instinto artístico, característico do povo grego clássico. Ao tomar a Arte e o Conhecimento socrático como pólos diametralmente opostos, Nietzsche, a exemplo do mundo grego antigo, não hesita em atribuir à Arte um valor maior do que ao conhecimento racional. Nesse sentido, o discurso nietzschiano, ao valorizar o modo helênico de lidar com a Arte, retoma esse mesmo instinto como alternativa à racionalidade socrática e à tradição filosófica advinda com ela.

Prezando a Arte como grande motivadora da vida, Nietzsche nos apresenta uma forma distinta e rica de entendimento e interação com o mundo. Tomando como referência o grego de Homero e Píndaro, faz uma crítica à racionalidade socrática, e entende que, nela, a Arte e o Conhecimento apresentam-se dissociados, não havendo aproximação entre eles. De acordo com ele, tal dissociação pode ser percebida num momento determinado da Tragédia Ática, em que a racionalidade torna-se preponderante no teatro de Eurípides. Com ela o *efeito* da Tragédia toma novo rumo, esta já não se apóia mais sobre a tensão épica e no estímulo provocado pela incerteza dos acontecimentos; agora são as cenas retórico-líricas, imbuídas da paixão e dialética do protagonista, que dão sustentação à Tragédia Ática. Ao romper com o mítico e os deuses, fundando sua tragédia numa estética racionalista, Eurípides principia uma nova época no teatro grego. Privilegiando a Consciência, a Lógica e a Razão, Eurípides alinha suas peças trágicas à feitura do socratismo estético, que tem por princípio a inteligibilidade das coisas. No desfecho do drama, o espírito teórico se revela ainda mais claro. A solução do epílogo que era antes resolvido por um consolo ou reconforto metafísico, explicando assim o prazer e a alegria na tragédia,

será substituído, em Eurípides, pelo *deus ex machina*.¹³ Humano e racional, esse artifício possibilita o fortalecimento do homem teórico, o homem-espectador “que acredita em uma correção do mundo pelo saber, em uma vida guiada pela ciência”, substituindo, assim, “uma consolação metafísica por uma consonância terrena”.¹⁴ Desta forma, a beleza subordina-se à razão, dando sustentação ao lema socrático que afirma ser belo o que é consciente e racional.¹⁵ Sócrates é aqui representado como o protótipo do homem teórico:

*Agora, junto a esse conhecimento isolado, ergue-se por certo, com excesso de honradez, se não de petulância, uma profunda representação ilusória, que veio ao mundo pela primeira vez na pessoa de Sócrates – aquela inabalável fé de que o pensar, pelo fio condutor da causalidade, atinge até os abismos mais profundos do ser, e que o pensar está em condições não só de conhecê-lo, mas inclusive de corrigi-lo. Esta sublime ilusão metafísica é aditada como instinto à ciência, e a conduz sempre de novo a seus limites, onde ela tem de transmutar-se, que é o objetivo propriamente visado por esse mecanismo.*¹⁶

Contrastando com esse saber racional, Nietzsche percebe na Arte a *pedra de toque* da vida grega antes dessa chegada da razão. “Feiticeira da salvação e da cura”¹⁷, a Arte é a grande possibilitadora, senão a única, capaz de reconciliar o homem com o mundo. Entendido e elaborado a partir de dois impulsos naturais e contrapostos, essa concepção da Arte tem um tempo historicamente determinado. Os impulsos são aqui representados por dois deuses do Olimpo, Apolo e Dionísio. A

¹³ “Deus trazido pela máquina”. Expressão nascida do emprego, no teatro greco-latino, de um mecanismo para fazer baixar do teto da *skene*, um ator a encarnar um deus que intervinha na ação para provocar o seu desenlace. Como exemplo desse desenlace, podemos nos reportar à peça *Ifigênia em Áulis* – “Repentinamente, manifestou-se a todos nós, estupefatos, um acontecimento sobrenatural, sem dúvida um prodígio: todos ouvimos distintamente o ruído de um golpe rápido de gládio, mas a virgem desaparecera, sugada pela terra, sem que se pudesse ver ou conjecturar onde ocorrera o fato. O sacerdote deu um grito e nosso exército, uníssono, iniciou aclamações diante daquele milagre, obra, sem dúvida, de algum dos deuses, muito além da expectativa, inexplicável mesmo para quem o viu. De fato, jazia imóvel, recém-morta, uma corça descomunal e muito bela, cujo sangue inda fresco manchava o altar”.

¹⁴ NT § 17, 108

¹⁵ Cf. NT § 12, 81

¹⁶ NT § 15, 93

¹⁷ NT § 7, 56

Arte apolínea é aquela do figurador plástico; enquanto a Música, arte não figurada, representa o impulso dionisíaco por excelência.

Fonte “de profundo prazer e jubilosa necessidade”, o sonho, além de condição fundamental para a arte plástica, contém os elementos que possibilitam a criação artística. O homem, naturalmente propenso à Arte, mesmo no mais trivial de seus afazeres, é estimulado pela imagem. “Nós desfrutamos de uma compreensão imediata da figuração, todas as formas nos falam, não há nada que seja indiferente e inútil”¹⁸. O artista, a partir dessas imagens oníricas e prazerosas, e de suas experiências cotidianas, reinterpreta e elabora seu viver “e, com base nessas ocorrências, exercita-se para a vida”¹⁹. Apolo, expressão grega da capacidade de sonhar, é o poderoso deus configurador e divinatório. Divindade da luz, plasma o mundo a partir do caos, “é o princípio ordenador que, tendo domado as forças cegas da natureza, submete-as a uma regra”.²⁰ Artesão das formas, delimita-as precisamente. Sob seu signo, surge o mundo da individuação, do *principium individuationis* e da consciência de si. Distinguindo, determinando e fixando, dá às coisas seu sentido individual.

*Mas, tampouco deve faltar à imagem de Apolo aquela linha delicada que a imagem onírica não pode ultrapassar, a fim de não atuar de um modo patológico, pois, do contrário, a aparência nos enganaria como realidade grosseira: isto é, aquela limitação mensurada, aquela liberdade em face das emoções mais selvagens, aquela sábia tranquilidade do deus plasmador.*²¹

Sob o signo de Apolo, o deus configurador, o sonho é um dos estados fisiológicos em que os impulsos artísticos se manifestam no homem.

¹⁸ NT § 1, 28

¹⁹ NT § 1, 29

²⁰ DIAS, Rosa. *Nietzsche e a Música*, p. 26

²¹ NT § 1, 29

Contraposta àquele impulso apolíneo, e representada por Dionísio, o deus dilacerado, temos a Música, arte essencialmente dionisíaca. Seu estado correspondente é a embriaguez. Sob o signo de um deus transgressor, sombrio, contrário às limitações e clareza do apolíneo, o impulso dionisíaco aproxima-se de tudo aquilo que destrói, liberta, aniquila, abole o finito e o individual. “Dionísio é o deus do caos, da desmesura, da disformidade, da fúria sexual e do fluxo da vida; é o deus da fecundidade da terra e da noite criadora do som; é o deus da música, a arte universal, mãe de todas as artes”.²² O impulso dionisíaco, desperto pela beberagem narcótica e instigado pela “poderosa aproximação da primavera a impregnar toda a natureza de alegria”, faz o homem romper com as delimitações impostas pela necessidade e arbitrariedade e libertar-se das amarras do *Principium Individuationis*. Sob o encanto desse impulso o homem se une aos seus pares e celebra ainda a festa de encontro com a natureza.²³

Denominações buscadas junto aos gregos e expressões de impulsos contraditórios e diversos são unidos por um prodígio da “vontade helênica”.²⁴

A singularidade da Arte trágica pode ser entendida somente a partir da ação simultânea desses dois estados fisiológicos, o sonho e a embriaguez, o impulso apolíneo e o dionisíaco. Esse modo peculiar de se relacionar com a Arte remete a um saber alcançado graças a uma inversão de valores e que, elevado a uma alta potência, alça por sua vez, a vida até o mais alto grau.

Cientes dos horrores e dores do existir, os gregos arcaicos criaram artisticamente o Olimpo para si. Assim, “através daquele mundo intermédio dos olímpicos”, eles puderam suportar a dor do conhecimento trágico da existência. Ao viverem a vida, os deuses a legitimam, tornando-a digna e desejada de ser vivida.

²² DIAS, Rosa. *Nietzsche e a Música*, p. 27

²³ Cf. NT § 1, 31

²⁴ NT § 1, 27.

Encobrimo e afastando um saber que os destruiria e motivados pelo impulso apolíneo, os gregos exaltam a aparência. Essa exaltação artística, que tem no teatro grego seu principal signo, é entendida por Roberto Machado como manifestação indiscutível de valorização da vida.

*A apologia da arte já significa, como sempre significará para Nietzsche, uma apologia da aparência como necessária não apenas à manutenção, mas à intensificação da vida.*²⁵

A arte helênica, que traz consigo uma luta incessante de impulsos contrários e contraditórios, comporta ao mesmo tempo harmonia e desarmonia, dia e noite, prazer e dor, vida e morte. Um tal estado não acontece de modo indeterminado e será na Tragédia Ática que os impulsos encontrarão uma união pacífica. Importa aqui, para nós, a perspectiva de conjugação e amálgama dessas duas forças. Por suas características intrínsecas, essas forças querem se exercer sempre mais, fazendo surgir desse combate outras formas, diferentes figurações, variadas expressões.

Peculiar à poesia grega é a associação desta com a Música, seus “progenitores e porta-archotes” são Homero e Arquíloco, “com o sentimento seguro de que somente esses dois devem ser considerados como naturezas inteiramente originais, das quais um rio de fogo se derramou sobre todo o mundo helênico posterior”.²⁶ “Homero, o encanecido sonhador imerso em si mesmo, o tipo do artista *naif* (ingênuo), apolíneo, fita agora estupefato a cabeça apaixonada de Arquíloco, o belicoso servidor das musas que é selvagemmente tangido através da existência”.²⁷ Caracterizados pela estética moderna como artistas objetivo-épico e subjetivo-lírico, respectivamente, tais valorações, no entanto, são consideradas inadequadas

²⁵ MACHADO, Roberto. *Nietzsche e a Verdade*, p. 20.

²⁶ NT § 5, 43

²⁷ NT § 5, 43

por Nietzsche. Desprezando o artista subjetivo, tomando-o como um mau artista, um não-artista, enobrece, por outro lado, o artista objetivo, “uma vez que, sem objetividade, sem pura contemplação desinteressada, jamais podemos crer na mais ligeira produção verdadeiramente artística”.²⁸ Não obstante, ao poeta lírico também é possível a criação artística, pois uma propensão musical capacita o artista lírico a criar. O poeta lírico é antes de tudo um artista dionisíaco que rompe com a subjetividade e se identifica com o uno-primordial. A expressão desse contato se dá através da Música, tornando-a visível “como numa imagem similiforme do sonho, sob a influência do sonho”.²⁹ O poeta lírico é apenas um figurante no jogo dos impulsos, a Arte não emana dele, que é somente um *médium* de expressão. Nesse contexto, poderá o sujeito, enquanto artista, livre de sua vontade individual, louvar na aparência a sua redenção:

*Mas devemos sim, por nós mesmos, aceitar que já somos, para o verdadeiro criador desse mundo, imagens e projeções artísticas, e que temos a nossa suprema dignidade no nosso significado de obras de arte – pois só como fenômeno estético podem a existência e o mundo justificar-se eternamente – enquanto, sem dúvida, a nossa consciência a respeito dessa nossa significação mal se distingue da consciência que têm, quanto à batalha representada, os guerreiros pintados em uma tela.*³⁰

2.2. A Arte e a Música.

Dentro do contexto da obra nietzschiana, a Música tem lugar privilegiado. Ainda nos rastros da metafísica de Schopenhauer, em que esta Arte era compreendida “como vontade (...) isto é, como contraposição ao estado de ânimo

²⁸ NT § 5, 43

²⁹ NT § 5, 44

³⁰ NT § 5, 47

estético, puramente contemplativo, destituído de vontade”³¹, a Música, torna-se o elemento decisivo da metafísica estética de Nietzsche. Por apresentar este caráter de relação imediata da *vontade*, do uno primordial, a Música, Arte diferenciada³² das outras expressões artísticas, torna-se signo por excelência do impulso dionisíaco. Sua metafísica musical, associada imediatamente ao nome de Richard Wagner, traz em seu íntimo aquele desejo manifesto.

*A esses homens sérios sirva-lhes de lição o fato de eu estar convencido de que a arte é a tarefa suprema e a atividade propriamente metafísica da vida, no sentido do homem a quem, como o meu sublime precursor de luta nesta via, quero que fique dedicado este escrito.*³³

Celebrando a música de Wagner como grande expressão do seu tempo, Nietzsche defende a finalidade última da Música: “a afirmação da existência”. Porém, o entusiasmo da companhia teórica, tão exaltada no primeiro momento, recebe críticas ásperas do filósofo alguns anos mais tarde. No prefácio autocrítico a uma edição posterior de *O Nascimento...*, as posições são divergentes:

*Aqui falava em todo caso – isto se confessava com curiosidade e, não menos com aversão – uma voz estranha, o discípulo de um ‘deus desconhecido’ ainda, que, por enquanto, se escondia sob o capucho do douto, sob o peso e a rabugice dialética do alemão, inclusive sob os maus modos do wagneriano.*³⁴

³¹ NT § 6, 50

³² Vale conferir o ensaio “*Som musical e ‘reconciliação’*”. DUARTE, Rodrigo. In: *Kriterion*, 89, vol. XXXV, p. 74. Aponta DUARTE: “Em Schopenhauer, a superioridade da música é ainda mais evidente que em Hegel, pois nele não há qualquer instância que lhe ofusque o brilho, ou que lhe ameace a supremacia na tarefa de representar o mundo de modo independente do princípio de contradição”.

³³ NT *Prefácio para Richard Wagner*.

³⁴ NT – *Tentativa de Autocrítica*, § 3, 16.

Malgrado tal dissensão, não só no bojo de sua obra, como também na economia de sua vida, a música assume um grau nobre. No *Crepúsculo dos Ídolos*, essa relação ascende ao arrebatamento.

*Quão poucas coisas são necessárias para a felicidade! O som de uma gaita. – Sem música a vida seria um erro. O alemão imagina Deus cantando canções.*³⁵

É também por um tal enlevo que o poeta lírico exprime sua Arte, embriagado por um “sentimento lírico musical”. Agora artista da Música, ele reproduz esse uno primordial. É sob o transe da embriaguez musical, observa Nietzsche, que Arquíloco, o primeiro dos líricos, faz sua manifestação artística:

*(...) Vemos Dionísio e as Mênades, vemos o embriagado entusiasta Arquíloco imerso em sono profundo (...) e então Apolo se aproxima dele e o toca com seu laurel. O encantamento dionisíaco-musical do dormente lança agora à sua volta como que centelhas de imagens, poemas líricos, que, em seu mais elevado desdobramento, se chamam tragédias e ditirambos dramáticos.*³⁶

Posteriormente, Nietzsche identificará, nas manifestações artísticas da canção popular e da poesia lírica, a união entre a Palavra e a Música. Nesse processo, percebe os mesmos princípios norteadores da Tragédia Grega, através dos quais a Música gera imagens e palavras, e a linguagem, caudatária desta, procura imitá-la.

³⁵ CI *Sentenças e Setas*, § 33, 14

³⁶ NT § 5, 44

2.3. A Arte e a Linguagem.

Remetendo-nos a um texto posterior a *O Nascimento...*, vemos essa transposição som e imagem. Trata-se de *Introdução Teorética Sobre Verdade e Mentira no Sentido Extra-Moral*. Esse texto, que faz parte dos escritos inéditos inacabados, é da mesma época de *O Nascimento....* O filósofo encontrará na articulação entre Genealogia e Filologia o recurso conveniente para o estudo da querela proveniente da dicotomia entre ‘Verdade’ e ‘Mentira’, centrada na questão do valor. Minuciosamente, manifesta-se o propósito de trazer à luz o legado de falsificações e transposições que alimentaram e sustentaram o espírito humano na aventura de apreensão do ‘real’. Novamente a Arte será a notável articuladora nesse processo.

Vejamos. Procurando compreender de onde surge a noção de Verdade, Nietzsche indaga a origem da palavra e a entende como “a representação sonora de uma excitação nervosa”. Percebe aí, então, uma “aplicação falsa e injustificada do princípio da razão”. Numa seqüência de metáforas, transposições, invenções e designações, acreditamos chegar à essência das coisas. Chega-se ao extremo antropomorfismo. Por um lado, as palavras são delimitações, classificações, transposições, relações expressas “com ajuda das metáforas mais astuciosas”; na origem, a Linguagem é falsificação e a Verdade, seu resultado final. Resultado do esquecimento, pois é graças à capacidade de esquecer – esquecer que delimitou, designou, metaforizou – e ao sentimento de dominar, que o homem crê chegar à Verdade. É graças ao esquecimento, à inconsciência, à necessidade de viver gregariamente e ao sentimento de “designar uma coisa como vermelha, uma outra como fria, uma outra como muda”, que surge no homem “uma tendência moral para a verdade”.

Interessado em ordenar, organizar e dominar, o homem desenvolve primeiro a Linguagem e depois a Ciência; motivado pela vontade de verdade – uma vontade que o faz crer que nada é mais necessário do que o verdadeiro –, a Ciência então é elevada ao mais alto grau dentro dos valores humanos. O conceito, resultado das dissimulações do intelecto, portanto criação do homem, possibilita a este o domínio do mundo que “nem por isso fica verdadeiramente submetido, mas apenas domado”. Numa astuciosa inversão, o que era conceito passa a ser Verdade. Em nome do Conhecimento, o mundo vai sendo inventado e adaptado continuamente, segundo as exigências do homem. “Formar, ordenar, constituir – tais são as atividades próprias do intelecto; atividade que tem a conservação da vida como resultado e interesse”. O conhecimento útil torna-se indispensável à vida. A vida é agora entendida como prática e “experimentação de conhecimento”. Por outro lado, o conhecimento é o que possibilitará a manutenção da vida. Temos então um trajeto que culmina na junção vida-conhecimento. Durante um longo período de tempo, o intelecto produziu erros que, por felicidade, tornaram-se úteis e conservadores da espécie. Aos poucos, as crenças acabaram por se tornar num quase “espólio e o fundo comum da humanidade”. Herdada essa crença na permanência, inalterabilidade e igualdade entre as coisas, não mais duvidamos da liberdade de nossos pensamentos. A força do conhecimento será agora pautada pela idade, incorporação, bem como pelo “seu caráter de condição de vida”³⁷, não mais por seu grau de verdade. Toda variedade de impulsos toma partido pela verdade de tal forma que a busca do verdadeiro e o conhecer, na ordem das necessidades, passa a valer também como necessidade:

O conhecimento se tornou então parte da vida mesma e, enquanto vida, um poder em contínuo crescimento: até que os conhecimentos

³⁷ GC § 110, 137

*e os antiqüíísimos erros fundamentais acabaram por se chocar, os dois sendo vida, os dois sendo poder, os dois no mesmo homem.*³⁸

³⁸ GC § 110, 138

3. CAPÍTULO II

Entre todas as artes que crescem no solo de determinada cultura, a música aparece como a última planta, talvez porque é a mais interior e, portanto, a que chega mais tarde – no outono, no fenecer da cultura que lhe é própria.³⁹

3.1. O Nascimento da Tragédia, obra inaugural.

A música tem lugar destacado na filosofia de Nietzsche. A corroborar este fato, temos a sua obra inaugural, cujo primeiro título foi *O Nascimento da Tragédia no Espírito da Música* e, posteriormente, *O Nascimento da Tragédia ou Helenismo e Pessimismo*. Começado durante a batalha de Wörth, entre Prússia e França, concebido em meio a um sentimento de *fin de siècle* que perpassava a Europa, *O Nascimento...* traz em si algumas inovações para a Estética. A obra, marcada por uma expectativa e crença na renovação da cultura alemã, é iluminada pelo mundo artístico do grego ático e é, ao nosso ver, vértice de uma combinação peculiar, assim arranjado: Arthur Schopenhauer, que, em *O Mundo Como Vontade e Representação*, dá à estética musical um tom inovador e atribui à música primazia perante as outras manifestações artísticas; Jacob Burckhardt, para Nietzsche o ‘mestre dos mestres’, que chamou sua atenção para o mundo grego arcaico; e, finalmente, Richard Wagner, a quem o livro é dedicado, é exaltado como precursor na luta para tornar a arte ‘tarefa suprema da vida’.

Quando foi publicado *O Nascimento...*, Nietzsche era um jovem professor de letras clássicas em Basel. Recebida com reserva pelo meio acadêmico daquela época, a obra, uma mescla de Arte, Filosofia e Ciência, revela já o procedimento genealógico que marcará seus escritos. Em dois momentos posteriores, Nietzsche se volta de forma reflexiva sobre esse escrito. Em *Ecce Homo*, percebe as influências que o marcaram. “É politicamente indiferente – não-alemão (*undeutsch*), diriam agora –, tem cheiro

³⁹ Nietzsche contra Wagner – “Uma Música Sem Futuro”.

indecorosamente hegeliano, é impregnado em apenas algumas fórmulas com o cadavérico aroma de Schopenhauer”⁴⁰. Em *Tentativa de Autocrítica* cerca de 16 anos depois, “ante um olhar mais velho, cem vezes mais exigente”, este parece-lhe “... mal escrito, pesado, penoso, frenético e confuso nas imagens”. Não obstante, alguns anos mais à frente, um reconhecimento.

*As duas decisivas novidades do livro são, primeiro, a compreensão do fenômeno dionísio nos gregos — oferece a primeira psicologia dele, enxerga nele a raiz única de toda a arte grega. Segundo, a compreensão do socratismo: Sócrates pela primeira vez reconhecido como instrumento da dissolução grega, como típico décadent. “Racionalidade” contra instinto. A “racionalidade” a todo preço, como força perigosa, solapadora da vida!*⁴¹

Num dos planos que compõem o triedro da reflexão do jovem Nietzsche sobre a arte musical, está Jacob Burckhardt, seu “grande mestre” e com quem desenvolveu uma profunda amizade. Burckhardt é quem o faz atentar para aquela luminosa Grécia de Homero:

*Eu fui o primeiro a, em nome da compreensão daquele instinto mais antigo, daquele instinto helênico ainda rico e transbordante, considerar a sério aquele fenômeno maravilhoso que carrega o nome de Dionísio: ele só é possível de ser explicado a partir de um excedente de força. Quem segue os rastros dos gregos, como o mais profundo conhecedor de sua cultura hoje vivo, Jacob Burckhardt em Basiléia, sabe imediatamente que com isto foi dado um passo decisivo.(...).*⁴²

⁴⁰ EH – *O Nascimento da Tragédia* 1

⁴¹ EH – *O Nascimento da Tragédia* 1

⁴² CI – *O que devo aos antigos*, § 4, 115 – Sobre essa relação entre Nietzsche e Burckhardt, misto de amizade e educação há interessante artigo de Ducan Large intitulado *Nosso Maior Mestre Nietzsche, Burckhardt e o Conceito de Cultura*. Cadernos Nietzsche, vol. 9, p. 3-39, 2000

Uma interessante leitura pautada pela Estética é aqui trazida à discussão. Nietzsche desenvolve suas próprias reflexões filosóficas valendo-se não só de seus conhecimentos filológicos⁴³, mas também de uma referência da cultura do mundo grego antigo. Uma inovação nos é dada pela primeira vez: tomando por símbolos aquelas duas divindades do panteão grego – Apolo e Dionísio – Nietzsche confere a cada um deles um impulso artístico, com particularidades distintas. A partir desses dois instintos artísticos primordiais, conflituosos e discordantes, mas também de sua posterior união e conciliação, Nietzsche deriva a Arte.⁴⁴

(...) Ambos os impulsos, tão diversos, caminham lado a lado, na maioria das vezes em discórdia aberta e incitando-se mutuamente a produções sempre novas, para perpetuar nelas a luta daquela contraposição sobre a qual a palavra comum ‘arte’ lançava apenas aparentemente a ponte; até que, por fim, através de um miraculoso ato metafísico da ‘vontade’ helênica, apareceram emparelhados um com o outro, e nesse emparelhamento tanto a obra de arte dionisíaca quanto a apolínea geraram a tragédia ática.⁴⁵

Nietzsche confere a esses estados estéticos, a este duplo princípio ou estímulo, o núcleo de toda atividade artística. Dessa leitura metafísica da Arte, os impulsos se manifestam como o *médium* da redenção do Uno originário.

Com efeito, quanto mais percebo na natureza aqueles onipotentes impulsos artísticos e neles um poderoso anelo pela aparência (Schein), pela redenção através da aparência, tanto mais me sinto impelido à suposição metafísica de que o verdadeiro-existente (Wahrhaft-Seiende) e uno primordial, enquanto o eterno padecente e pleno de contradição necessita, para a sua constante redenção, também da visão extasiante, da aparência prazerosa (...).⁴⁶

⁴³ Cf. Salomé p. 71

⁴⁴ Vale conferir o ensaio do célebre professor Benedetto Croce sobre tal polêmica que perpassou o pensamento romântico – *El puesto del Arte en el Espíritu y en la Sociedad Humana*, in *Breviario de Estética – Lección Tercera*.

⁴⁵ NT § 1, 27

⁴⁶ NT § 4, 39

Essa primeira obra de Nietzsche, *O Nascimento da Tragédia*, ficará marcada para sempre por aquela contribuição a Estética: o pensamento da arte a partir dos dois impulsos. Enquanto inovações estéticas, esses estados, mediadores da produção artística, são assim entendidos: um, enquanto estado estético do sonho, da aparência, é o princípio estimulador da arte imagética, derivado do instinto apolíneo, onde cada pessoa é um artista consumado; é a expressão do *principium individuationis*. O outro é o estado estético da embriaguez, que remete o indivíduo à totalidade originária, levando-o a um modo de indistinção. Do domínio das artes musicais, é o estado do dionisíaco e se apresenta como interventor e destruidor da individuação. Da união pacífica entre esses dois estados estéticos, surgirá a tragédia enquanto resultado harmônico e equilibrado dos impulsos.

Voltemos a cada um deles de modo particular.

3.2. Sonho: prodigiosa fonte de imagens. O impulso apolíneo, princípio da individuação.

*A bela aparência do mundo do sonho, em cuja produção cada ser humano é um artista consumado, constitui a precondição de toda arte plástica, mas, também, como veremos, de uma importante metade da poesia.*⁴⁷

A proposta kantiana, que aponta para um intelecto ordenador do espaço e do tempo, tem no “mundo do sonho” estreita correspondência: “Nós desfrutamos de uma compreensão imediata da figuração, todas as formas nos falam, não há nada que seja

⁴⁷ NT § 1, 28

indiferente e inútil”. Divindade da luz, Apolo, o deus grego dos “poderes configuradores, é ao mesmo tempo o deus divinatório”, tem seu reino também no “mundo interior da fantasia”.⁴⁸

O indivíduo de propensões artísticas tem no sonho prodigiosa fonte de interpretação e exercício para a vida. Além da grande força instintiva e para além da transitoriedade da aparência, o onírico comporta em si uma outra realidade da “‘divina comédia’ da vida”,⁴⁹ na qual o indivíduo sofre, vive e a deseja como se fosse uma realidade efetiva: “São fatos que prestam testemunho preciso de que o nosso ser mais íntimo, o fundo comum a todos nós, colhe no sonho uma experiência de profundo prazer e jubilosa necessidade”.⁵⁰ Assim, o sonho manifesta uma realidade ao indivíduo de propensões artísticas, porém, dentro dos limites “[d]aquela linha delicada que a imagem onírica não pode ultrapassar”. De modo semelhante, ao homem de propensões filosóficas, manifesta-se “a premonição de que, também sob essa realidade na qual vivemos e somos, encontra-se uma outra, inteiramente diversa, que portanto também é uma aparência”.⁵¹

*A verdade superior, a perfeição desses estados, na sua contraposição com a realidade cotidiana tão lacunarmente inteligível, seguida da profunda consciência da natureza reparadora e sanadora do sono e do sonho, é simultaneamente o análogo simbólico da aptidão divinatória e mesmo das artes, mercê das quais a vida se torna possível e digna de ser vivida.*⁵²

Os efeitos provocados pelo estado onírico e pela profusão de imagens daí decorrentes são atestados pelo prazer que experimentamos com o sonho. É exemplo disso a necessidade que leva o sonhador a afirmar: “É um sonho! Quero continuar a

⁴⁸ NT § 1, 29

⁴⁹ Cf. NT § 1, 29

⁵⁰ NT § 1, 29

⁵¹ NT § 1, 28

⁵² NT § 1, 29

sonhá-lo!” Para os gregos, Apolo seria a grande expressão do limite, da luz, da clareza. Divindade de poderes premonitórios, “mesmo quando mira colérico, paira sobre ele a consagração da bela aparência”.⁵³ Apolo seria, então, a esplêndida imagem divina do *principium individuationis*. Assim, a partir desse impulso artístico apolíneo, marcado pela clara delimitação dos contornos, molda-se uma realidade única para o homem, o qual emancipa-se enquanto artista e indivíduo. Nesse comércio entre sonho e realidade, o indivíduo torna-se o mediador privilegiado.

*Sim, poder-se-ia dizer de Apolo que nele obtiveram a mais sublime expressão, a inabalável confiança nesse principium e o tranqüilo ficar aí sentado de quem nele está preso, e poder-se-ia inclusive caracterizar Apolo com a esplêndida imagem divina do principium individuationis, a partir de cujos gestos e olhares nos falam todo o prazer e toda a sabedoria da ‘aparência’, juntamente com a sua beleza.*⁵⁴

3.3. Dionisíaco, o impulso da embriaguez e da Arte Musical.

Contraposto e complementar àquele impulso plasmador e representado por Dionísio, o deus dilacerado, temos o impulso dionisíaco, o impulso da arte não-figurada, a Arte Musical.

*Dionísio é o deus do caos, da desmesura, da disformidade, da fúria sexual e do fluxo da vida; é o deus da fecundidade da terra e da noite criadora do som; é o deus da música, a arte universal, mãe de todas as artes.*⁵⁵

Sob o signo de um deus transgressor, sombrio, contrário às limitações e à clareza do apolíneo, o impulso dionisíaco abole e aniquila o finito e o individual.

⁵³ NT § 1, 29-30

⁵⁴ NT § 1, 30

⁵⁵ DIAS, Rosa. *Nietzsche e a Música*, p. 27.

Precedente e complementar do impulso apolíneo, seu estado fisiológico correspondente ao da embriaguez⁵⁶, o êxtase. Desperto pela beberagem narcótica e instigado pela “poderosa aproximação da primavera a impregnar toda a natureza de alegria”, faz o homem romper com os limites impostos pela necessidade e arbitrariedade e libertar-se das amarras do *Principium Individuationis*. Esse estado o eleva até o esquecimento de si. Ao esvaecer-se a individualidade, realiza-se uma unidade mística com a natureza. “*As festas de Dionísio não somente estabelecem um pacto entre os homens, mas também reconciliam o ser humano com a natureza*”⁵⁷, uma “reconciliação” até então impossibilitada pela individualidade e pelas “delimitações” estabelecidas pelo impulso apolíneo.

*Agora o escravo é homem livre, agora se rompem todas as rígidas e hostis delimitações que a necessidade, a arbitrariedade ou a ‘moda impudente’ estabeleceram entre os homens. Agora, graças ao evangelho da harmonia universal, cada qual se sente não só unificado, conciliado, fundido com o seu próximo, mas um só, como se o véu de Maia tivesse sido rasgado e reduzido a tiras, esvoaçasse diante do misterioso uno-primordial. Cantando e dançando, manifesta-se o homem como membro de uma comunidade superior: ele desaprendeu a andar e falar, e está a ponto de, dançando, sair voando pelos ares.*⁵⁸

Antíteses estilísticas e complementares, as duas forças são companheiras na criação artística. Porém, elas se exercitam enquanto uma “luta (...) incessante onde intervêm periódicas reconciliações.” De forma contraposta e concomitante, os dois impulsos se manifestam. Porém, diverso daquele impulso que busca a “perfeição dos

⁵⁶ Este estado fisiológico de embriaguez é associado, num primeiro momento, ao vinho é, às vezes, entendido como uma embriaguez bárbara não artística. Quando observado com acuidade, revela-nos também uma embriaguez sexual, de transe, bestialidade e até de um êxtase divino. A máscara e a indefinição da identidade seriam outro de seus caracteres. Marcel Detienne, no ensaio *Dioniso a Céu Aberto* faz uma leitura sugestiva nesse sentido.

⁵⁷ VD § 2

⁵⁸ NT § 1, 31

estados”, o dionisíaco, quando se manifesta, destrói os limites impostos pelo apolíneo, devolve o indivíduo ao estado de indistinção, de perda da consciência.

Sob a magia do dionisíaco, torna a selar-se não apenas o laço de pessoa a pessoa, mas também a natureza alheada, inamistosa ou subjugada volta a celebrar a festa de reconciliação com seu filho perdido, o homem.⁵⁹

Distinta daquela embriaguez bárbara, não artística, a embriaguez dionisíaca, enquanto estado estético, converte-se em fenômeno artístico para o grego. Sob o frêmito da embriaguez, rompem-se as hostis limitações impostas pela necessidade e arbitrariedade, unificando e conciliando o homem com uma comunidade diferenciada, superior. Esse movimento de indistinção, possibilitado pelo ditirambo dionisíaco, manifesta-se como recurso indispensável à peça trágica.

Ao espectador se faz, pois, a exigência dionisíaca, a qual consiste em que a ele tudo se apresente magicamente transformado, em que ele vê sempre algo mais que o símbolo, em que todo o mundo visível da cena e da orquestra é o reino dos milagres. Mas, onde está o poder que leva o espectador a esse estado de ânimo crente em milagres, mediante o qual vê transformadas magicamente todas as coisas? Quem vence o poder da aparência, e a enfraquece, reduzindo-a a símbolo? É a música.⁶⁰

A Música, linguagem do impulso dionisíaco por excelência, dos seus mistérios, “dos sentimentos obscuros que não podem ser explicados pela categoria da beleza”⁶¹, torna-se a expressão original das contradições.

Justamente por isso, é impossível, com a linguagem, alcançar por completo o simbolismo universal da música, porque ela se refere simbolicamente à contradição e à dor primordiais no coração do Uno-primigênio, simbolizando, em conseqüência, uma esfera que está acima e antes de toda aparência. Diante dela, toda aparência é antes meramente símile: daí por que a linguagem, como órgão e

⁵⁹ NT § 1, 31

⁶⁰ VD § 3

⁶¹ Cf. DIAS, Rosa. *Nietzsche e a Música*, p. 24.

*símbolo das aparências, nunca e em parte nenhuma é capaz de volver para fora o imo da música, mas permanece sempre, tão logo se põe a imitá-la, apenas em contato externo com ela, enquanto o sentido mais profundo da música não pode, mesmo com a maior eloqüência lírica, ser aproximado de nós um passo sequer.*⁶²

Através do seu simbolismo se comunicarão as emoções mais instintivas.

De caráter violento e torrencial, a música dionisíaca, diversa daquela cautelosa arquitetura sonora apolínea, torna-se elemento privilegiado de mediação dos “diferentes modos de prazer e desprazer”.⁶³

*No ditirambo dionisíaco, o homem é incitado à máxima intensificação de todas as suas capacidades simbólicas; algo jamais experimentado empenha-se em exteriorizar-se, a destruição do véu de Maia, o ser uno enquanto gênio da espécie, sim, da natureza. Agora a essência da natureza deve expressar-se por via simbólica; um novo mundo de símbolos se faz necessário, todo o simbolismo corporal, não apenas o simbolismo dos lábios, dos semblantes, das palavras, mas o conjunto inteiro, todos os gestos bailantes dos membros em movimentos rítmicos. Então, crescem as outras forças simbólicas, as da música, em súbita impetuosidade, na rítmica, na dinâmica e na harmonia.*⁶⁴

Mediado pelo som, os pensamentos mais íntimos da natureza são manifestados: a Vontade, o ser Uno. Perante sua magia, o véu de Maia desaparece. Dar-se-á então a mais profícua união entre os dois impulsos.

À fusão íntima e freqüente entre uma espécie de simbolismo dos gestos e o som dá-se o nome de linguagem. Na palavra, a essência da coisa é simbolizada pelo som e por sua cadência, pela força e o ritmo de som, e a representação concomitante, a imagem, a aparência da essência são simbolizadas pelo gesto da boca. Os símbolos podem e têm que ser muitas coisas; mas brotam de uma maneira instintiva e com uma regularidade grande e sábia. Um símbolo notado (achado) é um conceito: dado que, ao retê-lo na memória, o som se extingue do todo, ocorre que no conceito fica conservado somente o símbolo da

⁶² NT § 6, 51

⁶³ VD 4

⁶⁴ NT § 2, 34-35

*representação concomitante. O que nós podemos designar e distinguir, isso o 'concebemos'.*⁶⁵

3.4. Música: linguagem originária e universal.

É de modo explícito que Nietzsche sintetiza a importância da música nesse primeiro momento de sua reflexão estética. Vale dizer que, quando ele pensa na Arte, é a Música que aparece como seu maior expoente.

*Difícil como é de se apreender, esse fenômeno primordial da arte dionisíaca só por um caminho direto torna-se singularmente inteligível e é imediatamente captado: no maravilhoso significado da dissonância musical; do mesmo modo que somente a música, colocada junto ao mundo, pode dar uma noção do que se há de entender por justificação do mundo como fenômeno estético.*⁶⁶

A Música que, desde o tempo clássico, estava associada à ordenação cósmica, será o elemento decisivo na expressão e compreensão do uno-primordial, nesse primeiro momento da obra nietzschiana. Com a peculiar capacidade de dizer tudo sem palavras, a música emancipa-se em relação aos outros fenômenos estéticos e é elevada a um alto grau de espiritualidade nas artes. A Música toma o caráter de linguagem universal, expressão primordial do universo, “reflexo imediato da vontade mesma”⁶⁷ e, por isso, linguagem metafísica por excelência. Essa perspectiva, que toma a Música como expressão estética da essência, termina por influenciar de modo definitivo a estrutura de *O Nascimento da Tragédia*.

Ao aceitar o postulado de Schopenhauer que, em *O Mundo Como Vontade e Representação*, apontava para uma realidade mais fundamental, para além dos

⁶⁵ VD 4

⁶⁶ NT § 24,

⁶⁷ Cf. NT § 16, 97

fenômenos, nosso autor encontra argumentos basilares para *O Nascimento...* Nietzsche cita Schopenhauer:

Em conseqüência de tudo isto, podemos considerar o mundo fenomenal, ou a natureza, e a música como duas expressões diversas da mesma coisa, a qual é, por isso, a única mediadora da analogia de ambas cujo conhecimento é exigido a fim de se compreender tal analogia. A música é, por conseguinte, quando encarada como expressão do mundo, uma linguagem universal no mais alto grau, que inclusive está para a universalidade dos conceitos mais ou menos como esses conceitos estão para as coisas individuais. (...) Todas as possíveis aspirações, excitações e exteriorizações da vontade, todos aqueles processos no interior do ser humano, que a razão atira no amplo conceito negativo do sentimento, podem ser expressos através de um número infinito de melodias possíveis, mas sempre na universalidade da mera forma, sem a matéria, sempre unicamente segundo o em si, e não segundo o fenômeno, tal como a alma mais íntima deste, sem corpo. (...) Pois a música, como dissemos, difere de todas as outras artes pelo fato de não ser reflexo do fenômeno ou, mais corretamente, da adequada objetividade (objektität) da vontade, porém reflexo imediato da própria vontade e, portanto, representa o metafísico para tudo o que é físico no mundo, a coisa em si mesma para todo o fenômeno.⁶⁸

Na metafísica schopenhaueriana, entendia que por intermédio da Arte, chegaríamos à verdade primordial e, em especial, a arte musical possibilitaria o acesso ao *em si* do mundo. Assim, a relação entre Música e Vontade se dá por via direta. Além dessa peculiar linguagem universal destinada à Música, Schopenhauer percebia que na Tragédia, com suas dores e contradições, há um outro *lúmen* da expressão artística do grego:

Como ápice da arte poética, tanto com respeito à grandiosidade do efeito, como à dificuldade da realização, deve-se considerar a tragédia, que, como tal, é reconhecida. É muito significativo e digno de atenção para o conjunto de nossas considerações que o fim desta mais alta realização poética seja a apresentação do lado terrível da vida, que o sofrimento inominável, a miséria da humanidade, o triunfo da maldade, o cínico domínio do acaso, a queda sem salvação do justo e inocente, nos sejam aqui revelados, pois nisto reside uma

⁶⁸ NT § 16, 98-99

*indicação significativa sobre a constituição do mundo e da existência.*⁶⁹

Amparado pela metafísica musical schopenhaueriana de um lado e a tragédia como excepcional expressão da arte grega, por outro, Nietzsche descobre a sua senda para a leitura do mundo ático. Para ele, no entanto, a relação entre Música e Vontade não se dá de modo direto ou imediato; em vez disso, ela é simbólica. A Música é focalizada em seu aspecto produtivo, elemento fundamental para a realização da tragédia, caráter esse que termina por dar o título a sua obra *O Nascimento da Tragédia no Espírito da Música*.

3.5. Incursão no mundo helênico.

A excursão que Nietzsche faz no mundo grego arcaico revela-se no modo particular de compreensão da manifestação artística daquele povo. O grego homérico como referência, vale lembrar, também foi um pensamento comum aos românticos. Lacoue-Labarthe descreve assim esse momento:

*E na Alemanha pensante daqueles dias, ou seja, também nessa Alemanha que pensa porque está ou crê estar em 'dia' na história, apesar de tudo (...), e apesar, sobretudo (ou talvez até por causa), da crise aberta por Kant, rasgo ou schize que ninguém nem nada consegue saturar, na verdade é ainda Winckelmann quem domina". Termina por citar Winckelmann: "O único meio de nos tornarmos grandes e, se possível, inimitáveis, é imitando os Antigos".*⁷⁰

Partindo desses pressupostos e motivado pela amizade com Jacob Burckhardt, Nietzsche volta suas reflexões para esse momento histórico peculiar vivido pela Arte grega antiga. A Arte se apresenta como resultado da ação de dois impulsos naturais e

⁶⁹ *O Mundo como Vontade e Representação* § 51.

⁷⁰ LACOUÉ-LABARTHE, Philippe. *Hölderlin e os Gregos* in *A Imitação dos Modernos*.

contrapostos, o apolíneo e o dionisíaco, tomados como esferas distintas e complementares dessa manifestação. Diversamente daquela tradição que apontava a arte grega como derivada da “serenidade” e da medida, o filósofo encontra dupla origem para essa arte e, junto a essa serenidade e harmonia, percebe a desmesura e a violência do impulso dionisíaco. Tomado pela primeira vez como fenômeno estético, a quebra do *principium individuationis* inaugura para o grego uma ética diferenciada dos bárbaros. Junto a essa força desmesurada e caótica, surge o elemento apolíneo como força plasmadora, delimitando, fixando e determinando precisamente o sentido individual das coisas.

Enquanto nos bárbaros o dionisíaco tomava o aspecto de uma sensualidade desenfreada e de uma crueldade ritual exagerada, nos gregos esse Dioniso selvagem, que nos poemas de Homero não tinha o direito de sentar-se à mesa com os deuses do Olimpo, espiritualiza-se e torna-se o gênio da arte. Apolo impôs os laços da beleza ao deus poderoso, refreou o que havia de irracionalmente natural em Dioniso – a mistura da volúpia e da crueldade, retirou-lhe das mãos as armas mortíferas, ao ensinar-lhe a medida.⁷¹

São impulsos artísticos e naturais: o apolíneo, que tem no sonho seu correlato fisiológico e cujo signo é o da figuração plástica, tem o ritmo e a dinâmica como pressupostos, enquanto a Música, Arte não figurada, representa o impulso dionisíaco por excelência e a embriaguez, sua manifestação fisiológica característica, tem a melodia e a harmonia como caráter.

Enquanto o ritmo e o dinamismo continuam sendo, em certa maneira, aspectos externos da vontade manifesta em símbolos, e quase continuam levando em si o tipo da aparência, a harmonia é símbolo da essência pura da vontade. No ritmo e no dinamismo, então, tem que caracterizar, todavia, a aparência individual como aparência. Portanto, a música pode ser desenvolvida até converter-se em arte da aparência. O resíduo insolúvel, a harmonia, fala da vontade fora e

⁷¹ DIAS, Rosa. *Nietzsche e a Música*, p. 29-30.

*dentro de todas as formas de aparência, não é, pois, meramente simbolismo do sentimento, senão do mundo.*⁷²

3.6. O Teatro grego. Diálogo entre Apolo e Dionísio.

Uma chave que possibilita ao filósofo compreender a Tragédia, expressão mais elevada da Arte Grega, está no processo de formação desse teatro, apontado por ele e pela história como um grande canto coral. Era da multidão de atores desse coro, sutilmente vinculados aos personagens que irrompiam sentimentos lírico-musicais. Artisticamente embriagada, a multidão de atores se entendia interiormente como parte de uma só coisa. Esse processo de encantamento do coro, entendido como profenômeno dramático, no qual seus personagens eram metamorfoseados e despojados de seu passado social, era condição de possibilidade do drama ático. O encantamento torna-se a circunstância peculiar a toda arte dramática.

*O encantamento é o pressuposto de toda a arte dramática. Nesse encantamento, o entusiasta dionisíaco se vê a si mesmo como sátiro, e como sátiro por sua vez contempla o deus, isto é, em sua metamorfose ele vê fora de si uma nova visão, que é a últimação apolínea de sua condição. (...) Nos termos desse entendimento, devemos compreender a tragédia grega como sendo o coro dionisíaco a descarregar-se de novo em um mundo de imagens apolíneo.*⁷³

Um dos aspectos da Tragédia ática, segundo o helenista Jean-Pierre Vernant, é o seu cunho de peça estrutural do povo grego. Estimulada pelos concursos, a tragédia chega à condição de instituição social, junto com os órgãos políticos e judiciários. Peculiar a esse momento é a tensão, a ambigüidade e os conflitos de valor que permeiam a consciência trágica.

⁷² VD § 4

⁷³ NT § 8, 60

Mas a lógica da tragédia consiste em ‘jogar nos dois tabuleiros’, em deslizar de um sentido para outro, tomando, é claro, consciência de sua oposição, mas sem jamais renunciar a nenhum deles. Lógica ambígua, poder-se-ia dizer. Mas não se trata mais, como no mito, de uma ambigüidade ingênua que ainda não se questiona a si mesma. Ao contrário, a tragédia, no momento em que passa de um plano a outro, demarca nitidamente as distâncias, sublinha as contradições. (...) E essa tensão, que nunca é aceita totalmente, nem suprimida inteiramente, faz da tragédia uma interrogação que não admite resposta. Na perspectiva trágica, o homem e a ação se delineiam, não como problemas; eles se apresentam como enigmas cujo duplo sentido não pode nunca ser fixado nem esgotado.⁷⁴

Mas onde se faz notar primeiro esse germe cujo desenvolvimento resultou na tragédia e no ditirambo dramático? Imbuído por um ânimo genealógico, Nietzsche procura desvelar esse elemento oculto. E entende Homero e Arquíloco como os “progenitores e porta-archotes” da peculiar associação da poesia com a música.

A tal respeito, a própria Antiguidade nos dá uma explicação figurada, quando coloca lado a lado, em esculturas, pedras gravadas etc., como progenitores e porta-archotes da poesia grega, Homero e Arquíloco, com o sentimento seguro de que somente esses dois devem ser considerados como naturezas inteiramente originais, das quais um rio de fogo se derramou sobre todo o mundo helênico posterior. Homero, o encanecido sonhador imerso em si mesmo, o tipo do artista naïf (ingênuo), apolíneo, fita agora estupefato a cabeça apaixonada de Arquíloco, o belicoso servidor das musas que é selvagemmente tangido através da existência.⁷⁵

Interpretados pela Estética Moderna como fenômenos dicotômicos e contrapostos, tendo por um lado a subjetividade e por outro a objetividade, Nietzsche aponta para uma leitura diversa dessa tradição. Preterindo o artista subjetivo, tomando-o como um mau artista, um não-artista, enobrece por outro lado o artista objetivo, “uma vez que, sem objetividade, sem pura contemplação

⁷⁴ VERNANT, p. 22

⁷⁵ NT § 5, 43

desinteressada, jamais podemos crer na mais ligeira produção verdadeiramente artística”.⁷⁶

Impõe-se a dúvida sobre a criação artística do poeta lírico. Ele que “sempre diz ‘eu’ e trauteia diante de nós toda a escala cromática de suas paixões e de seus desejos. “(...) De onde então vem a reverência que demonstrou para com tal poeta precisamente o oráculo délfico, o lar da arte ‘objetiva’, em sentenças das mais singulares?”⁷⁷

Uma vez mais a Música aponta a saída. Para o poeta lírico, a criação artística advém de uma propensão musical que o capacita a criar. O poeta lírico é antes de tudo um artista dionisíaco que rompe com a subjetividade e se identifica com o uno-primordial, e a expressão desse contato se dá através da música, tornando-a visível “como numa *imagem similiforme do sonho*, sob a influência apolínea do sonho”⁷⁸. Figurante apenas no jogo dos impulsos, a Arte não emana do poeta lírico que é apenas um *médium* da expressão desses impulsos. A criação artística de Arquíloco, o primeiro lírico dos gregos, seria resultado desse processo. Artista da Música e da Palavra, seu modo de criar comporta os dois impulsos artísticos.

*Vemos Dionísio e as Mênades, vemos o embriagado entusiasta Arquíloco imerso em sono profundo (...): e então Apolo se aproxima dele e o toca com o seu laurel. O encantamento dionisíaco-musical do dormente lança à sua volta como que centelhas de imagens, poemas líricos, que em seu mais elevado desdobramento se chamam tragédias e ditirambos dramáticos.*⁷⁹

Introdutor da canção popular na literatura, Arquíloco inicia um novo universo na Poesia. A canção popular, oposta à poesia épica, é resultado da aliança das duas forças artísticas sua “prodigiosa propaganda”, seu *perpetuum vestigium*.

⁷⁶ NT § 5, 43

⁷⁷ NT §, 5 43

⁷⁸ NT § 5, 44

⁷⁹ NT § 5, 44

A canção popular, porém, se nos apresenta, antes de mais nada, como espelho musical do mundo, como melodia primigênia, que procura agora uma aparência onírica paralela e a exprime na poesia. A melodia é, portanto, o que há de mais universal, podendo por isso suportar múltiplas objetivações, em múltiplos textos. Ela é também de longe o que há de mais importante e necessário na apreciação ingênua do povo. De si mesma, a melodia dá à luz a poesia e volta a fazê-lo sempre de novo; é isso e nada mais que a forma estrófica da canção popular nos quer dizer: fenômeno que sempre considereirei com assombro, até que finalmente achei esta explicação.⁸⁰

Prodigiosa fonte de onde surgem centelhas de imagens, a melodia da canção popular, em sua variada policromia e agitação, contrasta com o equilíbrio e a ordem do *epos*. Esse lirismo “desigual e irregular” passa a ser rejeitado pelos rapsodos antigos.

Na poesia da canção popular, vemos (...) a linguagem empenhada ao máximo em imitar a música; daí começar com Arquíloco um novo universo da poesia, que contradiz o homérico em sua raiz mais profunda. Com isso, assinalamos a única relação possível entre poesia e música, palavra e som: a palavra, a imagem, o conceito buscam uma expressão análoga à música e sofrem agora em si mesmos o poder da música.⁸¹

Nietzsche concebe a gênese da linguagem verbal dessa aliança musical-gestual que pode ser percebida na canção popular e que se dá no âmago dos estados estéticos.

Devemos agora transportar esse processo de uma descarga da música em imagens para uma massa popular no vigor da juventude, lingüisticamente criativa, a fim de chegarmos a uma idéia de como se origina a canção estrófica popular e de como todo o tesouro verbal é excitado pelo novo princípio de imitação da música.⁸²

⁸⁰ NT § 6, 48

⁸¹ NT § 6, 49

⁸² NT § 6, 50

Uma análise mais profunda, assegura Nietzsche, nos fará compreender as diferentes variações de cor, construção e diálogos em Homero e Píndaro que, alheados “*em meio a uma música infinitamente mais desenvolvida, arrastavam a um entusiasmo embriagado e que, seguramente, em seu efeito primordial, incitaram à imitação todos os meios expressivos dos homens contemporâneos*”.⁸³

Anterior à palavra, a música dionisíaca incita o impulso apolíneo a produções imagéticas tais que essa sugestiva artimanha imagético-musical termina por influenciar a relação entre Música e Palavra. Tomando a canção popular como contraposta à poesia épica, Nietzsche a entende como *perpetuum vestigium* da mescla apolíneo/dionisíaca, fonte originária do labor artístico. A canção popular assume o caráter de espelhamento da música do mundo, uma melodia original que busca uma expressão onírica que lhe seja similar, fazendo surgir daí a poesia. Afirmado seu pensamento, Nietzsche nos alerta quanto a estes fenômenos imagísticos. Tomando a sinfonia de Beethoven como exemplo e contraposta à estética moderna, aponta:

*Mas, até mesmo no caso em que o poeta do som tenha falado de uma composição de imagens figuradas, como ao atribuir a uma sinfonia a designação de ‘Pastoral’ e chamar a uma frase de ‘Cena Junto ao Arroio’, a uma outra de ‘Alegre Reunião de Camponeses’, também se trata apenas de representações similiformes, nascidas da música – e não porventura dos objetos imitados pela música, representações que não nos podem instruir em aspecto nenhum sobre o conteúdo dionisíaco da música, sim, que não têm qualquer valor exclusivo em face de outras figurações.*⁸⁴

⁸³ NT § 6, 49

⁸⁴ NT § 6, 50

E conclui:

Toda essa discussão se prende firmemente ao fato de que a lírica depende tanto do espírito da música quanto a própria música, em sua completa ilimitação, não precisa da imagem e do conceito, mas apenas os tolera junto de si.⁸⁵

3.7. Dionísio, um estrangeiro. O ator do palco trágico.

Delineado um eixo onde se articula a tragédia dos gregos, eixo que tem nos dois instintos naturais a fonte da criatividade artística dos helenos, interessa-nos agora buscar compreender os modos de interação desses impulsos. Para principiar, é interessante perceber que a arte dos gregos tinha somente o impulso apolíneo como referência. Deus de raízes essencialmente rurais, Dionísio ainda não fazia parte do Olimpo.

Em suas mais memoráveis epifanias, Dionísio é tão estranho quanto estrangeiro. É o estrangeiro portador de estranheza. Mas uma estranheza que se difunde através do desconhecimento, ou melhor, do não-reconhecimento. O relato de Pausânias esclarece-lhe a motivação óbvia: um deus estrangeiro é um desconhecido, a tal ponto que os metimneus hesitam entre duas categorias, deus ou herói. Como reconhecer um deus que não se conhece? Ainda mais que Dionísio aparenta ser divindade recente: não nasceu ele de Sêmele, filha de Cadmo, há apenas mil anos, como muito a propósito lembra o historiador Heródoto? Ao que se acrescenta um rumor persistente, que o próprio Dionísio parece reforçar quando aparece em Tebas, na abertura das Bacantes: que ele seria filho natural de Sêmele, e não filho de Zeus e de uma mortal. Injuriosa calúnia, mas que não impede Dionísio de ser como Hércules um bastardo oficial de Zeus e de começar sua carreira como parente pobre da família dos Olímpios.⁸⁶

No entanto, o vigor e a alegria de suas festas terminam por medrar naquela Grécia arcaica marcada pela medida e clareza. A desmesura das celebrações dionisíacas encontravam no ímpeto sexual e nas beberagens narcóticas forças para transgredir as

⁸⁵ NT § 6, 51

⁸⁶ DETIENNE. *Dionísio a céu aberto*, p. 27

convenções sociais, “precisamente as bestas mais selvagens da natureza eram aqui desaçaimadas”.⁸⁷ Contrários a essas excitações, os gregos sentiam-se seguros e protegidos pela figura de Apolo, “o qual não podia opor a cabeça de Medusa a nenhum poder mais ameaçador do que esse elemento dionisíaco brutalmente grotesco. É na Arte dórica que se imortalizou essa majestosa e rejeitadora atitude de Apolo”.⁸⁸ No entanto, esse cuidado tornou-se impossível, quando começaram a surgir impulsos semelhantes nas raízes do helenismo.

*Agora a ação do deus délfico restringiu-se a tirar das mãos de seu poderoso oponente as armas destruidoras, mediante uma reconciliação concluída no devido tempo. Essa reconciliação é o momento mais importante na história do culto grego. (...) Era a reconciliação de dois adversários, com a rigorosa determinação de respeitar doravante as respectivas linhas fronteiriças e com o periódico envio mútuo de presentes honoríficos: no fundo o abismo não fora transposto por ponte nenhuma.*⁸⁹

Essa compreensão do dionisíaco no cerne da civilização grega possibilita a Nietzsche o entendimento da importância da música para a tragédia. “Ter encontrado o dionisíaco no âmago da civilização apolínea leva Nietzsche ao coração da tragédia e, portanto, à música”.⁹⁰ Essa percepção inédita termina por corroborar a influência que a música terá no bojo dessa manifestação artística. Decisivo, o elemento musical definirá o espaço de expressão e harmonia no palco trágico.

Como se define o espaço da tragédia? Exclusão do cotidiano, mas também exclusão da razão. O coro trágico separa o teatro da pólis; a tragédia é um evento essencialmente musical. É a música que suscita a embriaguez e, graças a ela, Dionísio aparece na cena, quer como visão, projeção do espectador, quer em pessoa: mas essas duas

⁸⁷ NT § 2, 33

⁸⁸ NT § 2, 33

⁸⁹ NT § 2, 33-34

⁹⁰ DIAS, Rosa. *Nietzsche e a Música*, p. 26. É com muita acuidade que Dias faz esse traçado da música no interior da obra de Nietzsche.

*modalidades da apresentação são o inessencial, pois apenas marcam as duas formas históricas do trágico.*⁹¹

O ditirambo dionisíaco incitava no homem suas capacidades simbólicas para expressar a natureza: no corpo, através dos lábios, semblantes e palavras; na Música, através da rítmica, da dinâmica e da harmonia. “O cântico e a mímica desses entusiastas de tão dúplice disposição eram, para o mundo greco-homérico, algo de novo e inaudito: a música dionisíaca em particular, excitava nele espantos e pavores”. A Música dos gregos, antes da chegada do deus Dionísio, era a música apolínea, uma “arquitetura dórica em sons, mas apenas em sons insinuados, como os que são próprios da cítara”.⁹² Mais próxima das artes plásticas, expressava uma ondulação rítmica, um movimento cadenciado e que, cautelosamente, procurava manter-se distanciada daquele caráter musical essencialmente dionisíaco: “a comovedora violência do som, a torrente unitária da melodia e o mundo absolutamente incomparável da harmonia”.⁹³ Distintas entre si, enquanto a música apolínea reproduz o fenômeno, a dionisíaca manifesta o querer.

3.8. O mito e a sabedoria trágica. A articulação Vida e valor.

Um traço peculiar à *paidéia* do homem grego ático é sua relação com o mito que, este confundido com sua vida, manifesta-se de variadas formas em seu cotidiano. Poesias exaltam os feitos de Zeus que fez os homens surgirem e habitarem o deserto de Egina. Louvável é também a ação de Prometeu que moldou os homens a partir do barro. Mesclando a linhagem divina com a terrena, o mito estende-se sobre

⁹¹ KOSSOVITCH, p. 127

⁹² NT § 2, 34

⁹³ NT § 2, 34

a vida grega. Envoltos nessa atmosfera mítica⁹⁴, o grego manifesta em suas várias artes. No teatro, particularmente nas tragédias, esse envoltório mítico atinge um alto grau de articulação com a vida do grego arcaico. Entrelaçado com as tramas, o mito oferece o enredo para o desenvolvimento das peças trágicas. Alheamento nessa atmosfera mítica, essa é a realidade do ático.

*Nestes tempos primitivos, os gregos gozam, por assim dizer, de um sentido a priori do mito; parecendo despertar do sonho de seu mundo fabuloso, (...) estes não percebiam os objetos como exteriores a eles, senão que os contemplavam; não eram senão íntima criação na visão do povo; daqui a liberdade da visão, já que cada qual vê tudo o que seus olhos lhe permitem.*⁹⁵

Esse modo peculiar de o grego olímpico se relacionar com a Arte enleada ao mito revela-nos uma forma de conhecimento particular ao grego ático, que chamaremos ‘sabedoria trágica’. Alcançada graças a uma inversão de valores, essa sabedoria revela o valor afirmativo que a vida tem no âmago da cultura helênica. O mito de Sileno, usado por Nietzsche para ilustrar a questão, adverte sobre as conseqüências trágicas da busca do conhecimento. Depois de perseguido, Sileno é capturado pelo rei Midas numa floresta. Respondendo à dúvida do monarca sobre o que seria melhor e preferível entre todas as coisas, Sileno traz em suas palavras a dor e o terror.

⁹⁴ Burckhardt nos descreve de modo refinado esse momento: “Porque se acham envoltas na brilhante e densa atmosfera do mito, rica em elementos telúricos e cósmicos, na religião e na poesia, em visões do mundo e em experiências incorporadas. As imagens que surgem desse mundo são consideradas como as autênticas de tempos remotos, mas sempre de uma maneira um pouco livre. As variantes mais díspares e as contradições mais fortes, inevitáveis quando as coisas reconhecem uma origem tão diversa, não perturbam a nação. A isto se acrescenta sua facilidade para a ficção, sobretudo em questões genealógicas. Autores primitivos e posteriores, mesmo aqueles que parecem perseguir um relato fiel, não se limitam a contemplar as coisas através do mito, senão que seguem fabulando, rodeando em uma forma absolutamente estranha ao seu mundo contemporâneo.” BURCKHARDT, Jacob. *História de la Cultura Griega*, vol. 1, p.28.

⁹⁵ BURCKHARDT, J. p. 46, v. 1.

*Estirpe miserável e efêmera, filhos do acaso e do tormento! Por que me obrigas a dizer-te o que seria para ti mais salutar não ouvir? O melhor de tudo é para ti inteiramente inatingível: não ter nascido, não ser, nada ser. Depois disso, porém, o melhor para ti é logo morrer.*⁹⁶

Ciente dos horrores e dores do existir, o grego arcaico cria artisticamente o Olimpo para si. – “Agora se nos abre, por assim dizer, a montanha mágica do Olimpo e nos mostra as suas raízes”.⁹⁷ – Entre eles, efeito do impulso, da “criação onírica”, há o luminoso mundo dos deuses. Ao viverem a vida, os deuses a legitimam, tornando-a digna e desejada de ser vivida. Por meio dessa transfiguração artística, os gregos suportaram a dor do conhecimento trágico da existência.

*De que outra maneira poderia aquele povo tão suscetível ao sensitivo, tão impetuoso no desejo, tão singularmente apto ao sofrimento, suportar a existência, se esta, banhada de uma glória mais alta, não lhe fosse mostrada em suas divindades? O mesmo impulso que chama a arte à vida, como a complementação e o perfeito remate da existência que seduz a continuar vivendo, permite também que se constitua o mundo olímpico, no qual a ‘vontade’ helênica colocou diante de si um espelho transfigurador. Assim, os deuses legitimam a vida humana pelo fato de eles próprios a viverem – a teodicéia que sozinha se basta!*⁹⁸

Então, os helenos, invertendo a sabedoria de Sileno, rejubilam a vida de tal modo que “a pior coisa de todas é para eles morrer logo; a segunda pior é simplesmente morrer um dia”.⁹⁹ Encobrimo e afastando um saber que os destruiria e motivados pelo impulso apolíneo, os gregos atribuem à vida o mais alto valor. Essa extraordinária inversão de valores comporta aquele vislumbre trágico, tomando-o como potência criadora e afirmativa da vida. No dizer de Eugen Fink, o patético trágico será a descoberta que modificará a atuação de Nietzsche e o libertará da

⁹⁶ NT § 3, 36

⁹⁷ NT § 3, 36

⁹⁸ NT § 3, 37

⁹⁹ NT § 3, 37

herança de Schopenhauer. A ‘sabedoria trágica’ terá a característica de aceitação da vida com o que ela traz de horrível e medonho, bem como o assentimento do declínio e da morte, mas não como uma atitude heróica.

*A aceitação trágica mesmo do declínio da própria existência nasce do conhecimento fundamental de que todas as formas finitas são apenas ondas temporárias na grande maré da vida, não significa destruição pura e simples, mas o regresso ao fundo da vida do qual surgiram todas as coisas individualizadas.*¹⁰⁰

3.9. O coro trágico.

Potencialidades estéticas contrárias e contraditórias, os dois impulsos artísticos, o apolíneo e o dionisíaco, são unidos por um milagre metafísico da ‘vontade’ helênica. Indissociáveis e paralelos, somente enquanto conciliados, que podemos compreendê-los como fontes artísticas.

*Assim como a embriaguez é o jogo da natureza com o ser humano, assim o ato criador do artista dionisíaco é o jogo com a embriaguez. Quando não se o experimenta em si mesmo, esse estado somente se pode compreender de maneira simbólica: é algo similar ao que ocorre quando se sonha e quando se descobre que o sonho é sonho. De igual modo, o servidor de Dionísio tem que estar embriagado e estar por detrás de si mesmo como observador. Não é na alternância entre sobriedade e embriaguez, senão na combinação de ambas que se mostra o artista dionisíaco.*¹⁰¹

Da união entre esses impulsos originários e conflituosos surgirá como resultado a Tragédia, tomada como o mais alto grau da expressão artística do grego antigo. Nesse ritual artístico, o antagonismo das forças instintivas encontra uma conjugação pacífica e o jogo musical-imagético atinge seu grau mais elevado.

¹⁰⁰ FINK, Eugen. *Nietzsche e a Filosofia*.

¹⁰¹ VD § 1

A Música, elemento artístico e transfigurador, será a fonte prodigiosa dos elementos artísticos do teatro. Estimulado pela Música, o coro articula ao seu redor um espaço singular de diferenciação. Dessa expressão lírica, surgirão os heróis trágicos e o desenrolar da trama.

A força intrínseca do mito encontrará no impulso dionisíaco uma aliança que o elevará a um grau máximo de expressão; por outro lado, esse impulso artístico musical terá o mito como excepcional aliado em suas conquistas. Assim, cúmplices na produção artística, essa união revelará grande “capacidade alquímica” de transformar a dor da existência. Vejamos:

(...) O conhecimento básico da unidade de tudo o que existe, a consideração da individuação como causa primeira do mal, a arte como a esperança jubilosa de que possa ser rompido o feitiço da individuação, como pressentimento de uma unidade restabelecida (...). A verdade dionisíaca se apossa do domínio conjunto do mito como simbolismo de seus conhecimentos e exprime o fato, em parte no culto público da tragédia, em parte nas celebrações secretas das festividades dramáticas dos mistérios, mas sempre debaixo do velho envoltório mítico. Qual força foi essa que libertou Prometeu de seu abutre e transformou o mito em veículo da sabedoria dionisíaca? A força hercúlea da música: é ela que, chegando na tragédia à sua mais alta manifestação, sabe interpretar o mito com nova e mais profunda significação; de tal modo que já tivemos antes de caracterizar isso como a mais poderosa faculdade da música.¹⁰²

Em sua configuração primitiva, segundo Nietzsche, “a tragédia surgiu do coro trágico e que originariamente ela era só coro e nada mais que coro”.¹⁰³ Nela não havia antítese entre coro e espectador – um fenômeno artístico que se perdeu para nós, espectadores contemporâneos.

O coro ditirâmico é um coro de transformados, para quem o passado civil, a posição social estão inteiramente esquecidos;

¹⁰² NT § 10, 71

¹⁰³ NT § 7, 52

*tornaram-se os servidores intemporais de seu deus, vivendo fora do tempo e fora de todas as esferas sociais, (...) ao passo que no ditirambo se ergue diante de nós uma comunidade de atores inconscientes que se encaram reciprocamente como transmudados.*¹⁰⁴

Célula primária onde se desdobram e exteriorizam a Música e o mito, o coreuta será o ponto de articulação entre Apolo e Dionísio.

*No primitivo ditirambo primaveral do povo, o ser humano quer expressar-se não como indivíduo, senão como ser humano geral. O fato de deixar de ser um homem individual é expresso pelo simbolismo do olho, pela linguagem dos gestos, de tal maneira que, enquanto sátiro, enquanto ser natural entre outros seres naturais, fala com gestos e, desde logo, com a linguagem intensificada dos gestos, com o gesto do baile.*¹⁰⁵

Outro traço dessa linha de formação do drama grego, resultante da combinação entre imagem e música, completa-se com o herói que, mediado pelo ator, será aquela voz dissonante do coro e que surgirá como “máscaras daquele proto-herói, Dionísio”.¹⁰⁶ Esse drama grego, se visto por nós, espectadores contemporâneos, seria, segundo Nietzsche, algo que a nós soaria completamente bárbaro e estranho. A pleno sol, despojado dos efeitos de luz da tarde, num espaço imenso e aberto, grandes bonecos mascarados e de cores intensas eram levados ao palco pelo ator, verdadeiro “guerreiro de Maratón”, perante “um público que censurava inexoravelmente qualquer exagero no tom, qualquer acento incorreto, em Atenas, onde (...) até a plebe possuía um juízo fino e delicado”.¹⁰⁷ Esses ‘atores ideais’, com seriedade e entusiasmo, encenavam, durante várias horas, centenas de versos. Esse ator, com suas roupagens, sentia que “representava uma elevação por cima da forma cotidiana de ser homem, e sentia também dentro de si uma exaltação em que as palavras (...) tinham que ser para ele uma

¹⁰⁴ NT § 8, 60

¹⁰⁵ DM

¹⁰⁶ Cf. NT § 10, 69

¹⁰⁷ DM

linguagem natural”.¹⁰⁸ Complementar a esse espetáculo, o ouvinte-espectador, pleno de unção, era motivado por um estado de ânimo festivo.

A alma do ateniense que ia ver a tragédia nas grandes dionísias continuava tendo em si algo daquele elemento de que nasceu a tragédia. Esse elemento é o impulso primaveral, que explode com uma força extraordinária, um irritar-se e enfurecer-se, tendo sentimentos mesclados, que conhecem, ao aproximar-se a primavera, todos os povos ingênuos e a natureza inteira.¹⁰⁹

No palco, lugar onde se desenvolvem as tramas, o herói surgirá do coro e para os espectadores, enquanto uma voz que destoa das demais:

Não sei quem asseverou que todos os indivíduos enquanto indivíduos são cômicos e, portanto, não trágicos: de onde se deduz que os gregos não podiam suportar em absoluto indivíduos na cena trágica.¹¹⁰

O coro trágico reconhece no palco a existência de figuras vivas e reais, tal como o coro das Oceânides, que acredita ver o titã Prometeu à sua frente.

Agora o coro ditirâmico recebe a incumbência de excitar o ânimo dos ouvintes até o grau dionísíaco, para que eles, quando o herói trágico aparecer no palco, não vejam algum informe homem mascarado, porém uma figura como que nascida da visão extasiada deles próprios.¹¹¹

Sob o efeito dos delírios provocados pela Música, agora, todos, coro e espectadores, estão sob aquele transe mítico que levava Arquíloco a criar. Sob a máscara da individuação, surgem as figuras trágicas na forma de Édipo, Antígona e Prometeu. Esses protagonistas, que, sob o impulso apolíneo, separam-se do coro e

¹⁰⁸ DM

¹⁰⁹ DM

¹¹⁰ NT § 10, 69

¹¹¹ NT § 8, 62

falam como heróis individuais, vivem as aventuras que os levarão à queda. O coro, na interpretação nietzschiana, será o porta-voz e a expressão da dor originária de Dionísio.

“O conhecimento mata a atuação; para atuar, é preciso estar velado pela ilusão (...) não é o refletir, mas é o verdadeiro conhecimento, o relance interior na horrenda verdade, que sobrepesa todo e qualquer motivo que possa impelir à atuação. (...) Na consciência da verdade, uma vez contemplada, o homem vê agora, por toda parte, apenas o aspecto horroroso e absurdo do ser; agora ele compreende o que há de simbólico no destino de Ofélia, agora reconhece a sabedoria do deus dos bosques, Sileno: isso o enoja.”¹¹²

A sabedoria trágica revela que o distinto morre e cai vencido, promovendo o seu retorno à indiferenciação original. Dionísio, com suas mil máscaras, é salvo então pela Música, aqui representada pelo coro satírico do ditirambo, que, com seus bálsamos, “tem o poder de transformar aqueles pensamentos enojados sobre o horror e o absurdo da existência em representações com as quais é possível viver”.¹¹³

Na queda, o herói sai do centro do palco e é logo recolhido no seio do coro, do coletivo, regressando à totalidade primitiva. Em sua debilidade, Édipo, Antígona e as outras individualidades que representam o herói voltam à unidade do coro e ao imo da natureza. E Dionísio renasce uma vez mais. A Música e o coro, porta-voz dos ditirambos dionisíacos, mostram-nos que a morte e a queda propiciam a floração de uma nova vida.

Esse aspirar ao infinito, o bater de asas do anelo, no máximo prazer ante a realidade claramente percebida, lembram que, em ambos os estados, nos cumpre reconhecer um fenômeno dionisíaco que torna a nos revelar sempre de novo o lúdico construir e desconstruir do mundo individual como eflúvio de um arquiprazer, de maneira parecida à comparação que é efetuada por Heráclito, o Obscuro, entre a força plasmadora do universo e uma criança que,

¹¹² NT § 7, 56

¹¹³ NT § 7, 56

*brincando, assenta pedras aqui e ali e constrói montes de areia e volta a derrubá-los.*¹¹⁴

Aqui a Tragédia tem seu ápice. O mito toma um caráter intemporal, falando a todos do fundo das eras. Para além da sabedoria de Sileno, a sabedoria trágica aponta para a arte maior do grego: a exaltação irrestrita da vida, com suas dores e contradições, afirmando-a com o que ela traz de conflituoso e enigmático.

3.10. Racionalidade *versus* instinto. A decadência da tragédia.

Com Sócrates, inicia-se a idade da razão na cultura do grego ático. De modo taciturno, a dialética se introduz por entre as tramas da tragédia. Seu primeiro efeito será sentido na quebra da unidade entre a música e a palavra ou na dissociação daquela dualidade apolíneo-dionisíaca, tão cara ao grego homérico. Essas duas forças artísticas, dependentes entre si, são dissociadas pelas leis de uma estética incipiente. Instaura-se uma nova perspectiva no teatro grego, cuja estrutura será agora orientada pela Razão e a Lógica em detrimento da vida. Nas peças de Eurípides, percebe-se esse privilégio dado à estética consciente a que Nietzsche irá chamar de “socratismo estético”.

A valorização da Palavra, em detrimento da Música, aparta o espectador daquele efeito trágico provocado pela miscelânea música-mito-trama peculiar à tragédia helênica. Os deuses olímpicos dão lugar agora ao homem da vida comum e suas peripécias mundanas.

Quem tiver compreendido de que matéria os tragediógrafos prometéicos anteriores a Eurípides formavam os seus heróis e quão longe deles estava o propósito de trazer à cena a máscara fiel

¹¹⁴ NT § 24, 142

da realidade, tal pessoa também estará esclarecida sobre a tendência inteiramente divergente de Eurípides. Por seu intermédio, o homem da vida cotidiana deixou o âmbito dos espectadores e abriu caminho até o palco, o espelho, em que antes apenas os traços grandes e audazes chegavam à expressão, mostrou agora aquela desagradável exatidão que também reproduz conscienciosamente as linhas mal traçadas na natureza. Odisseu, o heleno típico da arte antiga, vai agora baixando sob as mãos dos novos poetas, até a figura do graeculus, que, doravante, como escravo doméstico, bonachão e espertalhão, está no centro do interesse dramático.¹¹⁵

A partir do liame Sócrates-Eurípides, nosso autor percebe o ocaso da Tragédia e o início de uma completa imposição do conceito sobre a imagem e a Música. Esse novo modelo de cultura acaba se tornando Arte e engendrando uma nova interação com ela. Desprovida de qualquer originalidade, a Arte torna-se agora superficial e meramente entretenimento.

Junto a essas novas diretrizes do teatro grego, percebe-se uma nova inversão de valores, as palavras de Sileno voltam a ecoar próximas a essa *décadent* interação entre a arte e a vida. Com a depreciação da vida, a arte, prodigiosa forma de expressão de seu júbilo, passa a ser expressão da esmaecida cor da razão. Em Sócrates, essa valorização da razão em detrimento da vida é levada ao extremo.

Em todos os tempos, os grandes sábios sempre fizeram o mesmo juízo sobre a vida: ela não vale nada.... Sempre e por toda a parte se escutou o mesmo tom saindo de suas bocas. Um tom cheio de dúvidas, cheio de melancolia, cheio de cansaço da vida, um tom plenamente contrafeito frente a ela. O próprio Sócrates disse ao morrer: viver significa estar há muito doente – eu devo um galo a Asclépio curador.¹¹⁶

O ocaso artístico da Tragédia Grega contrastou, segundo Nietzsche, com o principiar do racionalismo nas tramas das peças de Eurípides. Caracterizado pelo

¹¹⁵ NT § 11, 73-74

¹¹⁶ CI O Problema de Sócrates, § 1, 17

diálogo e um enredo permeado pela razão, as peças eurípidianas exigem agora um público esclarecido, dotado de uma consciência lógica.

Excisar da tragédia aquele elemento dionisíaco originário e onipotente e voltar a construí-la de novo puramente sobre uma arte, uma moral e uma visão do mundo não-dionisíacas – tal é a tendência de Eurípides que agora se nos revela em luz meridiana.¹¹⁷

Com Eurípides, inicia-se um novo gênero artístico: a *nova comédia ática*. Partindo de uma racionalidade lógica, as tramas de Eurípides vão se diferenciar das tramas de seus antecessores por conter esse novo elemento. De modo agonístico, o filósofo percebe esse momento:

Homo poeta. – “Eu mesmo, que fiz inteiramente só essa tragédia das tragédias, até onde ela possa estar pronta; eu, que primeiramente atei o nó da moral na existência, e depois o apertei de forma tal que somente um deus o poderá desatar – como exige Horácio! –, eu próprio matei agora todos os deuses no quarto ato – por moralidade! Que será agora do quinto ato? De onde tirarei a solução trágica? – Devo começar a imaginar uma solução cômica?¹¹⁸

Essas manifestações tornaram-se o legado do moderno, como apontará Dias:

Na cultura moderna, onde domina a palavra, o que prevalece são os ideais do homem teórico que, armado de conhecimentos poderosos, põe a vida a serviço da ciência. O protótipo desse homem teórico é Fausto. Descontente, ele entrega-se à magia e ao diabo por sede de saber. Privilegiando o conhecimento em detrimento da arte, essa cultura socrática ou alexandrina desclassifica o dionisíaco e exige que ele se torne visível à razão, de modo que o trágico – a afirmação da existência – ceda lugar ao otimismo do saber e à febre de viver.¹¹⁹

Também aquele profícuo enleamento entre os espectadores e a cena trágica surge de maneira renovada: o herói trágico perdeu a linhagem divina, já não é mais

¹¹⁷ NT § 12, 78

¹¹⁸ GC § 153, 161-162

¹¹⁹ DIAS, Rosa Maria. *Nietzsche e a Música*, p. 72

aquele espelho dos deuses e em seu lugar está “o homem da vida cotidiana”.¹²⁰ Cessa também aquela oposição dialética entre Apolo e Dionísio, contraste fundamental ao nosso autor para compreensão da realidade do mundo. Em sua proposta de uma racionalidade radical, os impulsos artísticos são separados e, não mais emparelhados, se enfraquecem. Ao negar o dionisíaco, par oposto e complementar ao apolíneo, esse desaparece da cena trágica.

*O que pretendias tu, sacrílego Eurípides, quando tentaste obrigar o moribundo a prestar-te mais uma vez serviço? Ele morreu sob tuas mãos brutais: e agora precisas de um mito arremedado, mascarado, que, como o macaco de Hércules, só saiba engalanar-se com o velho Fausto. E assim como o mito morreu para ti, também morreu para ti o gênio da música: e mesmo se saqueaste com presas ávidas todos os jardins da música, ainda assim só pudeste chegar a uma arremedada música mascarada. E porque abandonaste Dionísio, por isso Apolo também te abandonou: afugenta todas as paixões de teu covil e as conjura em teu círculo, afila e aguça como se deve uma dialética sofisticada para as falas de teus heróis – também os teus heróis têm paixões arremedadas e mascaradas e proferem apenas falas arremedadas e mascaradas.*¹²¹

Esse atrevimento da intelecção, revelado já no prólogo, exclui aquela tensão peculiar às peças trágicas. Aqui um personagem individual no início da peça esclarece aquilo que antecede a trama, seu desenrolar, bem como seu desfecho. Esclarecido em relação às cenas que se desenrolarão, o espectador aproxima-se daquele “homem teórico”. Tudo em nome de um socratismo estético, cuja essência é: “tudo deve ser inteligível para ser belo”. Construída a partir da figura de Sócrates, que é, no dizer de Fink, seu grande expoente:

Sócrates representa a figura histórica do racionalismo grego pelo qual a existência grega perdeu não só a esplendorosa certeza dos

¹²⁰ NT § 11, 73

¹²¹ NT § 10, 72

*seus instintos como também, de modo mais radical, o seu fundo de vida, a sua profundidade mística.*¹²²

Nietzsche compreende nas tragédias de Eurípides a grande manifestação desse racionalismo:

*Aquele deslocamento da posição do coro que Sófocles recomendou através de sua prática e, segundo a tradição, até mesmo por escrito, é o primeiro passo para o aniquilamento do coro, processo cujas fases se sucedem com assustadora rapidez em Eurípides, em Agatão e na Comédia Nova. A dialética otimista, com o chicote de seus silogismos, expulsa a música da tragédia: quer dizer, destrói a essência da tragédia, essência que cabe interpretar unicamente como manifestação e configuração de estados dionisíacos, como simbolização visível da música, como o mundo onírico de uma embriaguez dionisíaca.*¹²³

A partir de uma perspectiva inédita Nietzsche percebe o elemento dionisíaco na cena trágica. Dando dois princípios para a arte do grego antigo, introduz a noção desta enquanto resultado de uma incessante luta e reconciliação dos dois elementos. A imobilidade de uma das forças ou a preponderância de uma sobre a outra seria algo desastroso à criação artística. Esse momento, no entanto, ocorre quando a força da palavra termina por desemparelhar os dois instintos. Ao estabelecer uma distinção entre as duas manifestações culturais, Nietzsche caracteriza a tragédia pela “certeza da indestrutibilidade da vida”, tomando a Música como sua manifestação peculiar; já a cultura socrática é assinalada pela desmesurada valorização da Palavra e do saber.

O mal teve seu ponto de partida no diálogo. Sabe-se que, no início, o diálogo não fazia parte da tragédia. Ele só se desenvolveu a partir do momento em que teve dois atores, isto é, relativamente tarde. Havia, antes, algo análogo na troca de palavras entre o herói e o corifeu, mas, como um estava subordinado ao outro, a disputa dialética era impossível. Desde que dois personagens principais se encontravam face a face, com direitos iguais, viu-se nascer, em razão de um

¹²² FINK, Eugen. *Nietzsche e a Filosofia*, p. 29

¹²³ NT § 14, 90

*instinto profundamente helênico, a justa e, precisamente, a justa de palavras e argumentos.*¹²⁴

Metafisicamente anterior aos fenômenos, a Música torna-se agora caudatária da Palavra. Com o progressivo menosprezo pela Música na peça trágica euripídiana, com o desenvolvimento do novo ditirambo ático, o mito, poderosa força mística e de encantamento do grego, perde sua fonte originária. Para Duarte, a fértil oposição dos dois impulsos termina por dar lugar a uma empobrecedora oposição entre o dionisíaco e o socrático.

*A oposição dialética entre Apolo e Dionísio, onde cada um dos dois impulsos se realiza em função da realização do outro, dá lugar a uma empobrecida contraposição entre o dionisíaco e o socrático, na qual a efetivação de um dos termos só pode se dar pela aniquilação do outro. Na prática, isso significou o início de um milenar e absoluto império do conceito – (...) – sobre a imagem e o som musical, que veio a engendrar o modelo de cultura vigente à época de Nietzsche, do qual podemos nos considerar herdeiros.*¹²⁵

Convertida agora em mero “retrato imitativo da aparência”, a música do novo ditirambo não mais propicia aquele estado mítico intuitivo, portador de uma universalidade e veracidade únicas. Em sua indigência artística, a Música torna-se reflexo desbotado da aparência.

Ao contrário, tal evento é imediatamente despido de todo caráter mítico pela pintura sonora (Tonmalerei) do novo ditirambo; agora a música se tornou indigente reflexo da aparência e por isso infinitamente mais pobre do que esta: pobreza pela qual a música rebaixa ainda mais, para o nosso sentimento, a aparência mesma, de modo que, agora, por exemplo, uma batalha imitada musicalmente dessa maneira se esgota em ruído de marchas, toques de trombetas etc., e nossa fantasia fica detida justamente nessa superficialidade. A pintura sonora é, portanto, em todos os sentidos, o inverso da força criadora de mitos, da verdadeira música: por seu intermédio, a

¹²⁴ Sócrates e a Tragédia

¹²⁵ DUARTE, Rodrigo. *Kriterion* 89, vol. XXXV, p. 82.

*aparência se faz ainda mais pobre do que é, enquanto, através da música dionisíaca, a aparência singular se enriquece e se alarga em imagens do mundo.*¹²⁶

Com a perda de um tal estado estético mítico-musical, cessa uma generosa via de comunicação que em sua linguagem fazia movimentar os signos, que, expressos verbalmente ou através dos gestos e olhares, foram linguagem peculiar àquele teatro anterior de Sófocles e Ésquilo. A ópera moderna se apresenta então como a manifestação artística onde esses ideais da cultura socrática são levadas a termo. Nela, a palavra torna-se primaz, o artista, perante o homem teórico e o leigo crítico, perde seu valor.

¹²⁶ NT § 17, 105-106

4. CAPÍTULO III

O homem, um animal complexo, mendaz, artificial e intransparente, e para os outros animais inquietante, menos pela força que pela astúcia e inteligência, inventou a boa consciência para chegar a sua alma como algo simples; e toda a moral é uma decidida e prolongada falsificação, em virtude da qual se torna possível a fruição do espetáculo da alma. Desse ponto de vista, o conceito de 'arte' incluiria bem mais do que normalmente se crê.¹²⁷

4.1. A arte de interpretar.

Em suas múltiplas variações, para buscar aquele elemento não revelado nos textos, seja para alcançar aquelas condições particulares onde se cristaliza um novo conceito, ou ainda para inquirir os traços peculiares a inéditas formações valorativas, a investigação exige um espírito paciente e perseverante. O procedimento genealógico, bem como o filológico, ambos instigados por esse princípio inquiridor, demandam essa constância e espera paciente. Michel Foucault ressalta a meticulosidade e a minúcia como apetrechos necessários à investida genealógica, dada a cor cinzenta que a distingue e a encobre. Diz:

Daí, para a genealogia, um indispensável demorar-se: marcar a singularidade dos acontecimentos, longe de toda finalidade monótona; espreitá-los lá onde menos se os esperava e naquilo que é tido como não possuindo história – os sentimentos, o amor, a consciência, os instintos; apreender seu retorno não para traçar a curva lenta de uma evolução, mas para reencontrar as diferentes cenas onde eles desempenharam papéis distintos; até definir o ponto de sua lacuna, o momento em que eles não aconteceram (Platão em Siracusa não transformou-se em Maomé).¹²⁸

A partir da hipótese de que o primeiro instante do seu pensamento irá influir decisivamente nas suas reflexões da maturidade, o procedimento genealógico surge

¹²⁷ ABM § 291, 194

¹²⁸ FOUCAULT, Michel. *Microfísica do Poder*, p. 15

como singular articulação entre eles.¹²⁹ Esse procedimento é também um exercício de restauração e construção do que é investigado. O que nos é manifesto, porém, pode ser apenas um indício desbotado e dissimulado e pode pouco nos informar sobre o objeto estudado. Ou este não se manifesta, oculta-se, e perde-se nas entranhas do texto e do tempo e emudece. O difícil contato entre signo e significante torna-se mais remoto entre o leitor moderno e o texto do passado. Por isso o ato de demorar-se, ponderar, meditar são valiosos aliados nessa busca. A filologia igualmente perseverante e minuciosa, quer colher na estrutura do texto aquele elemento mudo e obscuro, e fazê-lo falar. O passado apresenta-se numa trama textual, fina e pacientemente lavrada e bordada, cujo enredo exige uma leitura também atenta e sutil.

É então como um leitor minucioso e atento, cauteloso e pertinaz, e com a paciência de um restaurador, que Nietzsche perscruta o texto do passado, do grego ático, da cultura pessimista. Uma leitura feita com o olhar híbrido do filósofo-filólogo. Blondel indaga:

Ler. Mas que texto? O da realidade, afirma-se: entendamos o texto da (...) cultura (kultur) e, em particular, o da cultura decadente: a moral. Mas por que não tomar literalmente estas expressões, por que não considerar Nietzsche literalmente? E se a cultura fosse para Nietzsche filólogo, com efeito, exatamente um texto, um discurso determinado? E se, em particular, a 'cultura' decadente, a moral, fosse na verdade, literalmente, uma maneira de falar? Nesta hipótese, o genealogista se encontraria diante de um texto e de um discurso cuja ordem, tipo e disposição poderiam bem com efeito, depender de uma análise retórica, lingüística, filológica.¹³⁰

¹²⁹ Se, nesse primeiro momento, podemos antecipar, seu procedimento genealógico é motivado pela busca do surgimento da verdade, o momento posterior, particularmente em *Genealogia da Moral*, seu motivo é o entendimento dos conceitos 'bom' e 'mau'. Ambos pensados e compreendidos a partir das suas condições histórico-fisiológicas. Em nossa dissertação, entender esse primeiro momento será de grande valor. É o que tentaremos a partir desse capítulo.

¹³⁰ BLONDEL, Eric. *As Aspas de Nietzsche: filologia e genealogia*. In: *Nietzsche hoje?*, p. 111

Motivado por compreender e mesmo resgatar aquela índole artística e luminosa do espírito olímpico, Nietzsche volve sua leitura ao “inacessível” texto do passado grego. Nesse momento, a confusão entre filosofia e filologia resulta na inquietação e no temor de parir uma quimera, “um centauro”. Porém, dessa mesma indefinição, o filósofo obtém utensílio ímpar de aproximação ao legado dos antigos.

Na tentativa de interpretação do passado, interpretação que é refletida, matutada, sutilmente artística e de sóbria agudez, Nietzsche nos alerta para o grau fisiológico que esta deve conter em sua natureza. Escreve o filósofo:

(...) Ofereço um exemplo do que aqui denomino “interpretação”: a dissertação é precedida por um aforismo do qual ela constitui o comentário. É certo que, a praticar desse modo, a leitura como arte, faz-se preciso algo que precisamente em nossos dias está bem esquecido — e que exigirá tempo, até que minhas obras sejam “legíveis” —, para o qual é imprescindível ser quase uma vaca, e não um ‘homem moderno’: o ruminar...¹³¹

O corpo torna-se, assim, a própria metáfora interpretativa; ruminar, ouvir, ver, iludir, esquecer são alguns dos tropos que expressam sua empresa filosófica.

O grego antigo, onde o pensamento moderno encontra generoso material de investigação, é a orientação a partir da qual Nietzsche faz suas reflexões sobre a arte e a cultura modernas. A difícil compreensão do texto do passado é o grande estorvo para os modernos, enigma que se apresenta tanto para o filólogo quanto para o genealogista.¹³² O exercício exige grande esforço de ambos, e seus resultados podem, algumas vezes, encobrir mais que revelar, tão surdos e tateantes estamos

¹³¹ GM Prólogo § 8, 14-15

¹³² LACOUÉ-LABARTHE, num ensaio sobre Hölderlin e os gregos, indica a resistência que se apresenta à leitura moderna: “Por trás de uma temática ainda em larga medida tributária a Winckelmann e a Schiller (mesmo se Hölderlin constrói categorias inteiramente novas), em primeiro lugar isso, perfeitamente insólito na época: a saber, que a Grécia, como tal, a Grécia ela mesma, não existe. Mas que ela é pelo menos dupla, dividida – quase rasgada. E que aquilo que nós conhecemos dela, que é talvez o que ela foi ou o que manifestou de si mesma, não é o que ela realmente era – o que, em contrapartida, talvez nunca tenha aparecido”. *Hölderlin e os Gregos*, in: *A Imitação dos Modernos*.

perante suas manifestações artísticas e culturais. Em sua mirada crítica voltada aos gregos, Nietzsche expressa assim essas dificuldades:

Propus-me narrar deste elevado diálogo espiritual o que a nossa surdez moderna dele pode ouvir e compreender: isto quer, com certeza, dizer o mínimo. (...) (Os sábios) Manifestam nos seus diálogos, como também já nas suas personalidades, os grandes traços do gênio grego, do qual toda a história grega é uma impressão vaga, uma cópia difusa e que, por isso, nos fala em termos pouco claros. Mesmo que interpretássemos corretamente toda a vida do povo grego, encontraríamos sempre apenas o reflexo da imagem que brilha em cores mais vivas nos seus gênios mais elevados.¹³³

Da proximidade entre Filosofia e Filologia em sua formação, Nietzsche encontra o recurso para suas investigações filosóficas. Expediente comum ao longo de sua obra e de modo singular nesse momento de reflexão sobre a linguagem, a metódica pesquisa filológica, para ele valioso e articulado instrumento, não lhe turva a índole artística que, para além da paciente reconstrução dos textos antigos, não busca apenas a origem, quer também trazer vida aos heróis, à cultura e à civilização passadas, iluminando seus aspectos mais significativos. É com um intuito crítico e artístico que Nietzsche investiga as origens e transformações da linguagem, bem como os valores morais nela infundidos e legados pela história. Uma vez mais a cultura helênica irá orientar suas meditações.

¹³³ A Filosofia na Idade Trágica dos Gregos, § I, 21.

4.2. Conhecimento, valor útil à vida.

*Eu temo que não venhamos a nos ver livres de Deus porque ainda acreditamos na gramática...*¹³⁴

No primeiro período do pensamento nietzschiano, essa dúplice atividade envolvendo a Filosofia e a Filologia revela-se de modo peculiar em seus escritos. Embora recorra a procedimentos próprios da Filologia, e que lhe permitem um contato rico e fecundo com o texto e o pensamento do passado, seu legado não é obra de um filólogo. Na fronteira entre essas disciplinas, Nietzsche parece hesitar entre absorver ou não a Filologia em suas investigações filosóficas. Assim, após a publicação de seu livro, em 1872, surgem comentários críticos contundentes por parte da comunidade filológica, entre os quais o do helenista Wilamowitz, que apontam algumas contradições filológico-históricas em sua obra, entre outros anacronismos. Porém, a interpretação de Nietzsche dos gregos já não se firmava no sentido filológico erudito, mas construía o mundo helênico a partir de uma perspectiva criativa e por meio de inéditas intuições filosóficas. Este generoso comércio Filosofia-Filologia pode ser observado também ao longo de sua obra. No ensaio escrito sob a forma de exposição contínua *Introdução Teorética Sobre Verdade e Mentira no Sentido Extra-Moral*, datado de 1873 e publicado postumamente, podemos inferir, uma vez mais, o privilégio dado à Arte e à Filologia. Não obstante a particularidade de ser uma publicação póstuma, entendemos que nele estão contidos alguns dos elementos basilares da sua meditação sobre a origem da Linguagem e do Conhecimento, noções investigadas com minúcia em obras posteriores.

Outro texto do mesmo período é a compilação *Curso de Retórica*, cujo estudo é a formação da Linguagem e seus desdobramentos e onde estão delineadas as primeiras intuições e esboços que serviram como preparação para a exposição *Sobre*

¹³⁴ CIA 'Razão' na Filosofia, § 5, 29.

a Verdade. Valendo-se ainda da relação entre filologia e filosofia, Nietzsche começa a delinear suas críticas à linguagem.

No primeiro momento do nosso estudo, a linguagem musical foi entendida como possibilitadora do acesso ao ser originário, “para o cerne mais íntimo das coisas”.¹³⁵ Nesse outro momento, Nietzsche passa a investigar o estabelecimento da linguagem, assim como os artifícios empregados em seu processo de formação, tais como as ousadas transposições metafóricas, as designações impróprias e as arbitrárias denominações dadas às coisas e à realidade.

A partir da compilação *Curso de Retórica*, outras figuras de linguagem, ou tropos além da metáfora, são trazidas à discussão. A metáfora, núcleo onde se desenvolvem as mais atrevidas criações e falsificações, é compreendida e inserida como elemento estético na construção da argumentação crítica da linguagem. A retórica, tomada como outra intensa manifestação artística grega ática, será o sítio onde Nietzsche colherá os resultados mais generosos desse emprego artístico-metafórico.

Ao tratar da questão do Conhecimento Nietzsche não apresenta seus resultados de maneira sistemática. É no ensaio *Sobre Verdade e Mentira* que vamos encontrar suas primeiras considerações a respeito desse tema e, além disso, o inédito vínculo da verdade com a teoria da linguagem. Nesse ensaio, o conhecimento é entendido como algo contingente dentro da atividade humana. O ato de conhecer, submisso às necessidades do homem, não comportaria nenhum grau de objetividade.

Pois não há para este intelecto uma missão mais vasta que exceda a vida humana. É apenas humano e só tem o seu possuidor e produtor para o tomar tão pateticamente como se os eixos do mundo se movessem à sua volta. Mas se nos pudéssemos entender

¹³⁵ Cf. NT § 16, 97

*com a mosca, conviríamos que também ela evolui no ar com o mesmo pathos e sente voar nela o centro deste mundo.*¹³⁶

Relacionar-se e apropriar-se seriam também os outros modos do conhecer. O ‘instinto de conhecimento’, entendido como uma atividade cognoscente que pressupõe analogias e relações, tem por finalidade possibilitar ao homem assenhorar-se daquilo que o rodeia, habituá-lo a uma regra familiar. A origem da linguagem coincidirá com a crença equivocada, na qual as palavras comportam uma relação imediata com as coisas, conferindo àquelas uma fixidez que elas não possuem. A meditação nietzschiana sobre o conhecimento continuará sendo feita ao longo de sua obra. Mais tarde, o conhecimento permanecerá ainda ligado à idéia de relação.

*Oh, que fácil satisfação a dos homens do conhecimento! Examine-se, quanto a isto, os seus princípios e soluções para os enigmas do mundo! Quando reencontramos nas coisas, sob as coisas, por trás delas, algo que infelizmente nos é bem conhecido ou familiar, como a nossa tabuada, a nossa lógica ou nosso querer e desejar, como ficam imediatamente felizes! Pois ‘o que é familiar é conhecido’: nisso estão de acordo.*¹³⁷

Assim, a partir dessas perspectivas de associação do que é familiar, daquilo que é útil e habitual, aproximando o igual do desigual, usando engenhosos artifícios de assimilação, Nietzsche posiciona o homem perante a Vida e a Verdade. A Verdade é agora elaborada e compreendida como resultado de uma teoria da linguagem. Essa análise do conhecimento, elaborada a partir de seus primeiros

¹³⁶ VM § 1, 89

¹³⁷ GC § 355, 251

ensaios, se notabilizará pelo uso dos procedimentos genealógico¹³⁸ e filológico, levados a cabo como essencial recurso nessa empreitada.

Os motivos da formação da Verdade, enquanto conclusão de uma paz entre os homens, denunciam uma arbitrária relação lógico/necessária entre a *palavra* e a *coisa*, entre o *ser* e o *discurso*, e apontam para o valor moral subjacente a essa correspondência. Do viver gregário, surgiu para o homem a necessidade de uniformizar o significado das coisas. Do estabelecimento dessa convenção, surge a ‘noção de verdade’. Do íntimo desse encadeamento, *relação estética/valor moral*, surgirá a linguagem que, resultado final de uma inédita mescla, será um recurso valioso à vida em coletividade.

Distinto daquele conhecimento trágico que permeava a índole do homem grego, o conhecimento, agora, é resultado da arte e da dissimulação. Obra do intelecto humano, terá íntima relação com as necessidades práticas do homem, apontando para um caminho diverso do caminho trilhado, até então, pela tradição metafísica. O Conhecimento colherá seus resultados a partir de juízos de valor. Esse valor, antes centrado na afirmação da vida com suas dores e contradições, é pautado, agora, pela utilidade que tem para essa mesma vida.

¹³⁸ Esse método genealógico tem uma interpretação muito clara em Foucault: “Fazer a genealogia dos valores, da moral, do ascetismo, do conhecimento não será, portanto, partir em busca de sua ‘origem, negligenciando como inacessíveis todos os episódios da história; será, ao contrário, se demorar nas meticulosidades e nos acasos dos começos; prestar uma atenção escrupulosa à sua derrisória maldade; esperar vê-los surgir, máscaras enfim retiradas, com o rosto do outro; não ter pudor de ir procurá-las lá onde elas estão, escavando o *basfond*; deixar-lhes o tempo de elevar-se do labirinto onde nenhuma verdade as manteve jamais sob sua guarda”. *Nietzsche, A Genealogia e a História*, in: *Microfísica do Poder*.

Um juízo passa a ter seu valor quando favorece, conserva e desenvolve a espécie humana. Diverso daquela “sabedoria trágica” do grego ático, que afirmava a vida com o que ela traz de horrível e de enigmático, o Conhecimento passa a ter por lema aquele princípio capital ao homem teórico, com o seu otimismo do saber, e para o qual “tudo deve ser inteligível para ser belo”.¹³⁹

Marcado por interesses que privilegiam acima de tudo a conservação da espécie humana e a preservação do indivíduo enquanto membro de uma cultura comunitária, o conhecimento recebe um sinal biológico e gregário. Essa idéia do conhecer, confundido com o fisiológico, posteriormente será a marca de seus estudos:

*Conhecer é, pois, apropriar-se. Trata-se de uma atividade de todos os seres vivos, mais ainda, de todas as células, tecidos e órgãos; no limite, é todo o corpo que conhece e, ao fazê-lo, simplesmente desempenha uma atividade fisiológica.*¹⁴⁰

Nesse movimento de valorização do conhecimento, a linguagem se desenvolve como um mecanismo refinado para circulação dos signos/metáforas. Através do uso da linguagem, que resulta do duplo movimento da interpretação de signos e da interiorização dessa interpretação, o homem, sujeito da arte, se insere num contexto moral e social.

Não é senão pelo esquecimento deste mundo primitivo de metáforas, não é senão pela solidificação do que originariamente era uma massa de imagens a surgir, numa vaga ardente, da capacidade original de imaginação humana, não é senão pela crença invencível de que este sol, esta janela, esta mesa, é uma verdade em si, em resumo, não é senão pelo fato de o homem se esquecer de si enquanto sujeito, e enquanto sujeito da criação artística que vive com algum repouso, alguma segurança, alguma

¹³⁹ Cf. NT § 12, 81

¹⁴⁰ MARTON, Scarlett. *Nietzsche – Das forças cósmicas aos valores humanos*, p. 199

coerência: se pudesse sair um só instante dos muros da prisão dessa crença, estaria imediatamente acabada sua 'consciência de si'.¹⁴¹

O bom emprego da linguagem e o correto uso dos seus signos irão pautar agora as novas regras da vida comunitária. O hábito dessas vivências termina por sustentar um mecanismo lingüístico imprescindível à grei. Idéia que reaparecerá em outros momentos de sua obra, como podemos ver no aforismo 268 de *Para Além do Bem e do Mal*, intitulado *O que é afinal a vulgaridade?* Exposição onde podemos encontrar vestígios alinhados e indissociáveis desse primeiro momento das suas reflexões.

Palavras são sinais sonoros para conceitos; mas conceitos são sinais-imagens, mais ou menos determinados, para sensações recorrentes e associadas, para grupos de sensações. Não basta utilizar as mesmas palavras para compreendermos uns aos outros; é preciso utilizar as mesmas palavras para a mesma espécie de vivências interiores, é preciso, enfim, ter a experiência em comum com o outro. Por esse motivo, indivíduos de um povo se entendem melhor do que membros de povos diversos, mesmo que estes se sirvam da mesma língua; ou melhor, quando as pessoas viveram juntas por muito tempo, em condições semelhantes (clima, solo, perigos, necessidade, trabalho) nasce algo que 'se entende', um povo. Em todas as almas, um mesmo número de vivências recorrentes obteve primado sobre aquelas de ocorrência rara: com base nelas, as pessoas se entendem cada vez mais rapidamente – a história da linguagem é a de um processo de abreviação --; com base nesse rápido entendimento, as pessoas se unem cada vez mais estreitamente. (...) As valorações de uma pessoa denunciam algo da estrutura de sua alma, e aquilo em que ela vê suas condições de vida, sua autêntica necessidade. Supondo, então, que desde sempre a necessidade aproximou apenas aqueles que podiam, com sinais semelhantes, indicar vivências semelhantes, necessidades semelhantes, daí resulta que em geral, entre todas as forças que até agora dispuseram o ser humano, a mais poderosa deve ter sido a mais fácil comunicabilidade da necessidade, que é, em última instância, o experimentar vivências apenas medianas e vulgares. (...).¹⁴²

A associação imediata entre linguagem e sua interiorização consciente define seu caráter gregário, uma vez que a linguagem não pode ser demarcada pelo aspecto

¹⁴¹ VM § 1, 96-97

¹⁴² BM § 268, 182-183

particular mas, antes, pelo seu emprego usual e comum a todos. Assim, é enquanto instrumento útil à espécie, que a linguagem se aproxima do gregário. É, enquanto meio de comunicação entre pares, que a linguagem se exerce e se afirma.

O uso da linguagem, repertório dos signos de comunicação, é, sobretudo, um modo de coerção. O emprego correto das designações “válidas e obrigatórias” será o princípio para seu uso e sua legislação, pautando, a partir daí, as noções de *verdade* e *mentira*. Para Kossovitch a linguagem é uma malha que une e conserva o rebanho.

Os mecanismos gregários são constituídos em vista da comunicação. Associados a um grupo indiferenciado de forças, formam uma malha conservativa pela qual se processa a circulação de mensagens. É neste universo que a linguagem se impõe: é ela que faz circular o apelo das forças enfraquecidas. A associação da linguagem à consciência é obrigatória, já que esta não pode definir um comportamento singular, gregária que é, por essência.¹⁴³

Nesta atividade que visa à conservação da espécie, o homem recorre à arbitrariedade e à dissimulação, usadas como artifícios na construção da linguagem. A linguagem, por sua vez, será elaborada a partir do conceito. O conceito, no entanto, não passa de uma recordação, de uma experiência original: “Todo conceito nasce da identificação do não-idêntico”.¹⁴⁴ De modo tal que a adequação justa entre objeto e sujeito revela uma contradição absurda. Isso leva Nietzsche a apontar a linguagem como resultado de uma *relação estética*:

Mas parece-me, sobretudo, que a percepção justa – isto significaria a expressão adequada de um objeto no sujeito – um absurdo contraditório, porque entre duas esferas absolutamente diferentes, como o sujeito e o objeto, não existe causalidade, nem exatidão, mas uma relação estética, isto é, uma transposição insinuante, uma tradução balbuciante numa língua totalmente

¹⁴³ “Signos e Poderes em Nietzsche”, p. 54

¹⁴⁴ VM § 1, 93

*estranha: para o que, em todo o caso, seriam necessárias uma esfera e uma força intermediárias construindo e imaginando livremente.*¹⁴⁵

Nietzsche se vale novamente da Arte para compreender como a linguagem superou a impossibilidade da relação sujeito-objeto. Ao colocar o Conhecimento ao lado das necessidades e dos hábitos cotidianos do homem, insere-o num contexto artístico, diluindo seu caráter epistemológico e evidenciando sua especificidade antropomórfica.

*Pois não há para este intelecto uma missão mais vasta que exceda a vida humana. É apenas humano e só tem o seu possuidor e produtor para o tomar tão pateticamente como se os eixos do mundo se movessem à sua volta.*¹⁴⁶

Essa peculiaridade de um intelecto dissimulador¹⁴⁷ e prático tem na conservação do indivíduo sua grande meta.

*Enquanto meio de conservação do indivíduo, o intelecto desenvolve as suas forças principais na dissimulação; esta é, com efeito, o meio pelo qual, os indivíduos mais fracos e menos robustos, subsistem, na medida em que lhes é recusada a possibilidade da luta pela existência com os cornos e com os dentes de um predador.*¹⁴⁸

Essa mesma arte de dissimular, torna-se, também, uma utilidade para a vida gregária do homem.

¹⁴⁵ VM § 1, 97

¹⁴⁶ VM § 1, 89

¹⁴⁷ Aqui fazemos alusão a uma passagem do texto *Sobre verdade e mentira*, em que Nietzsche aponta: “Enquanto meio de conservação do indivíduo, o intelecto desenvolve as suas forças principais na dissimulação”. VM § 1, 90. Ver também Thomaz Brum: *As artes do intelecto*, em especial o capítulo *Ilusões e metáforas*.

¹⁴⁸ VM § 1, 90

Com o homem, esta arte da dissimulação atinge o auge: a ilusão, a lisonja, a mentira, o engano, as intrigas, os ares de importância, o falso brilho, o uso da máscara, o véu da convenção, a comédia para os outros e para si próprio, em resumo o circo perpétuo da lisonja, são aí de tal forma a regra e a lei, que quase nada é mais inconcebível nos homens do que um instinto honesto e puro de verdade.¹⁴⁹

Absorvidos na ilusão provocada pelo intelecto, além disso, por “tédio e necessidade” e motivado pela conciliação entre os pares, através de uma experiência em comum com o outro, o homem pode agora viver social e gregariamente com os seus. Entendendo que estas forças da linguagem impelem a um interesse comum, Kossovitch indica nelas o mecanismo fundante da consciência e da troca.

Nas forças gregárias a identidade toma a forma das ‘almas iguais’. Em cada consciência está envolto o Outro, mas como reflexo do Si. A consciência é superfície refletora. Espelho, ela é resultado de uma disposição determinada das forças. A consciência não é independente da força; ao contrário, é um mecanismo produzido por um sistema de dependências. O Si e o Outro não são assimétricos e a disjunção é inoperante.¹⁵⁰

A linguagem toma esse caráter agregador, trazendo à comunidade um ganho traduzido numa facilidade de troca de signos entre os homens. Mas esse ganho termina por afastá-lo do mais íntimo de si.

Para falar inteiramente verdade, que sabe o homem de si próprio? E, de qualquer maneira, poderia ele aperceber-se integralmente dele, tal como é, como se estivesse exposto numa vitrine iluminada? Não lhe esconderá a natureza a maior parte das coisas, mesmo sobre o seu corpo, com a finalidade de o manter afastado das dobras dos seus intestinos, da corrente rápida do seu sangue, das vibrações complexas das suas fibras, com uma consciência orgulhosa e quimérica?¹⁵¹

¹⁴⁹ VM § 1, 90

¹⁵⁰ Kossovitch, p. 51

¹⁵¹ VM § 1, 90-91

Agora duas vertentes¹⁵² irão pautar a necessidade desse conhecimento ativo do homem. Por um lado, o caráter biológico que necessita conservar-se e desenvolver-se, por outro o gregário que precisa viver em sociedade e comunicar-se.

*Na medida em que, face aos outros indivíduos, o indivíduo se quer conservar, a maior parte das vezes é para a dissimulação que numa situação normal utiliza o intelecto: mas, como o homem, por tédio e necessidade simultaneamente, quer existir socialmente e gregariamente, tem necessidade de concluir a paz, e procura, de acordo com isto, que pelo menos desapareça do seu mundo o mais grosseiro bellum omnium contra omnes.*¹⁵³

O Conhecimento passa, então, a ser entendido como um recurso antropomórfico cujos desígnios e limites são pautados pelas necessidades mais triviais do homem. Começa a esboçar-se então um engenhoso instrumento antropológico indispensável à vida em comunidade, o *instinto da verdade*.

*Esta conclusão da paz traz com ela qualquer coisa que se assemelha ao primeiro passo para a obtenção deste enigmático instinto da verdade. Quer dizer que está agora fixado o que doravante deverá ser 'verdade', o que quer dizer que se encontrou uma designação das coisas uniformemente válida e obrigatória, e a legislação da linguagem fornece, inclusivamente, as primeiras leis da verdade: porque nasce aqui, pela primeira vez, o contraste entre a verdade e a mentira.*¹⁵⁴

A atividade cognoscente tem, portanto, um valor enquanto utilidade para a vida, a ponto de dar ao Conhecimento o signo de uma arte vital, como Brum aponta:

Grande metáfora humana, o conhecimento é considerado um grande olhar que interpreta. Olhar interessado e dirigido à vida e suas necessidades. -- Interpretação útil e doadora de sentido humano a um mundo essencialmente inumano, o conhecimento produz esta obra de arte vital que é o mundo articulado que

¹⁵² Nietzsche e As Artes do Intelecto. Porto Alegre: L&PM, 1986, Brum e Marton apontam nessa direção.

¹⁵³ VM § 1, 91

¹⁵⁴ VM § 1, 91

*percebemos. A vontade formadora, ligada ao conhecimento enquanto instrumento da potência serve, assim, à vida em seu duplo aspecto: conservação e intensificação.*¹⁵⁵

“Interpretando” esse mundo que nada tem de humano, o homem, com seu olhar interessado, insere nele suas medidas e julgamentos. O homem busca sempre conservar e intensificar a sua vida ao conhecer e interpretar. Instrumento útil à preservação da espécie, o Conhecimento perde qualquer sentido transcendente. Através das metáforas, das abstrações, do seu *olhar formador*, o homem vai articulando e organizando o mundo que o rodeia.

4.3. Metáforas e verdade. A linguagem enquanto relação.

Partindo do pressuposto de Immanuel Kant, o introdutor da cultura socrática¹⁵⁶, aquela que aposta na ciência como alvo supremo da sabedoria, Nietzsche parte das teses cujas conjecturas nos dizem que só podemos conhecer *fenômenos* e não a *coisa-em-si*:

*A enorme bravura e sabedoria de Kant e Schopenhauer conquistaram a vitória mais difícil, a vitória sobre o otimismo oculto na essência da lógica, que é, por sua vez, o substrato de nossa cultura. Se esse otimismo, amparado nas aeternae veritatis, para ele indiscutíveis, acreditou na cognoscibilidade e na sondabilidade de todos os enigmas do mundo e tratou o espaço, o tempo e a causalidade como leis totalmente incondicionais de validade universalíssima, Kant revelou que elas, propriamente, serviam apenas para elevar o mero fenômeno, obra de Maia, à realidade única e suprema, bem como para pô-la no lugar da essência mais íntima e verdadeira das coisas, e para tornar por esse meio impossível o seu efetivo conhecimento, ou seja, segundo uma expressão de Schopenhauer, para fazer adormecer ainda mais profundamente o sonhador.*¹⁵⁷

¹⁵⁵ BRUM, J. T. *As Artes do Intelecto*, p. 14.

¹⁵⁶ Cf. NT § 18, 109. “Todo o nosso mundo moderno está preso na rede da cultura alexandrina e reconhece como ideal o *homem teórico*, equipado com as mais altas forças cognitivas, que trabalha a serviço da ciência, cujo protótipo e tronco ancestral é Sócrates”.

¹⁵⁷ NT § 18, 110-111.

Nietzsche encontra na metáfora e na linguagem, enquanto resultado de uma *relação estética* com os ‘fenômenos’, uma possibilidade de aproximação e correspondência com o mundo.

É no ensaio *Sobre Verdade e Mentira* que o autor expõe suas primeiras meditações sobre a linguagem, ao explicar a formação da palavra como resultado de um delicado e demorado processo de transformação metafórica, no qual a Arte exercerá papel importante. A Arte, através da sua principal manifestação, a música, era entendida anteriormente como meio privilegiado de acesso ao cerne das coisas. Neste momento, porém, as reflexões sobre a Arte sofrem um deslocamento tal, que sua função agora não excederá o papel de *dissimuladora e falsificadora*. Diversamente daquela força simbólica da Música, que era seu modo de expressão anterior, a Arte será assinalada agora pela metáfora e pela ilusão. Aqueles instintos originais e naturais, propiciadores da Arte Grega, não são mais evocados nessas reflexões. Assim, se as primeiras reflexões sobre a Arte, nas quais a Música ocupava um lugar privilegiado de manifestação do uno-primordial, neste momento mais cético aparece fundamentando o processo da linguagem como um regresso arbitrário e ilusório do sujeito sobre as coisas.

Ao examinar a questão – “O que é uma palavra?” –, percebe que, em sua formação, oculta-se um demorado e elaborado processo, que é mescla de ilusões e transposições metafóricas. Resultado da representação sonora de uma “excitação nervosa”, entende que, já em sua origem, a palavra é um equívoco. Num primeiro momento, uma imagem é representada no lugar de uma excitação nervosa: primeira metáfora. Em seguida, um som articulado transforma a imagem: segunda metáfora. Numa seqüência arbitrária de imposição de metáforas, transposições, invenções e

designações, nas quais elementos distintos são relacionados, acreditamos alcançar a essência das coisas.

Por um lado, as palavras são delimitações, classificações, transposições, relações expressas “com ajuda das metáforas mais astuciosas”. Por outro, a Verdade, resulta do esquecimento desses artifícios. Assim, a utilidade, o esquecimento, e o hábito servirão como recurso valioso na conquista dessa Verdade. Pois é graças à capacidade de esquecer – esquecer que delimitou, designou, metaforizou – o sentimento de dominar, que o homem crê chegar à Verdade. É devido também ao esquecimento, à inconsciência, à necessidade de viver gregariamente e ao sentimento de “designar uma coisa como vermelha, uma outra como fria, uma outra como muda” que surge no homem “uma tendência moral para a verdade”.

O que é então uma verdade? Uma multidão movente de metáforas de metonímias, de antropomorfismo, em resumo, um conjunto de relações humanas poética e retoricamente erguidas, transpostas, enfeitadas, e que, depois de um longo uso, parecem a um povo firmes, canônicas e constrangedoras: as verdades são ilusões que nós esquecemos que o são, metáforas que foram usadas e que perderam a sua força sensível, moedas que perderam o seu cunho e que a partir de então entram em consideração, já não como moeda, mas apenas como metal.¹⁵⁸

Assim, de modo arbitrário, prático e humano, surgem com as palavras aquelas outras possibilidades, além das de trocas de signos e vivências em comum, de interagirmos com o mundo e o outro. Os conceitos se formam através de uma relação pautada pela utilidade e pela substituição artística e metafórica, primeiramente da excitação nervosa e, em seguida, da própria imagem numa excitação nervosa.

¹⁵⁸ VM § 1, 94

*Acreditamos que sabemos alguma coisa das próprias coisas quando falamos da árvore, de cores, da neve e de flores e, no entanto, só temos metáforas das coisas, que não correspondem de forma alguma às entidades originais. Tal como o som enquanto figura na areia, o 'x' enigmático da coisa em si é tomado uma vez como excitação nervosa, depois como imagem e, enfim, como som articulado. Em todo caso, não existe lógica na proveniência da linguagem e todo o material no interior do qual e com o qual o homem da verdade, o cientista, o filósofo, trabalham e assim constroem, se não cai do céu, podemos, contudo, estar absolutamente certos de que não provém também da essência das coisas.*¹⁵⁹

A linguagem assim estabelecida perde seu caráter expressivo original e natural, antes preservado pela Música. A dissimulação, que é a atividade específica do intelecto humano, será nossa marca de distinção.

*Tudo o que distingue o homem do animal depende desta capacidade de fazer volatilizar as metáforas intuitivas num esquema, para logo dissolver uma imagem num conceito.*¹⁶⁰

A veracidade torna-se ponto chave para a vida gregária. Fazer o uso correto das metáforas será obrigação de todo aquele que deseja existir social e gregariamente. A partir daí, surge uma obrigação social que irá orientar nosso convívio.

*Ser verídico, isto é, empregar as metáforas usuais: logo, em termos de moral, ouvimos falar de uma obrigação de mentir segundo uma convenção firme, de mentir gregariamente num estilo constrangedor para todos.*¹⁶¹

Desta obrigação de mentir segundo uma convenção, surge uma tendência moral no homem que pautará tanto sua ação quanto seu discurso. Para se tornar confiante e útil ao outro, ele emprega as metáforas e designações costumeiras.

¹⁵⁹ VM § 1, 93

¹⁶⁰ VM § 1, 95

¹⁶¹ VM § 1, 94

Generaliza suas impressões em conceitos descoloridos e frios. A falsificação, de caráter moral terminará por exigir do homem que viva em sociedade, que discursar de um modo indireto, regulado e determinado. A moral, quando surge, ainda em estado rudimentar, já exige do homem que ele seja verdadeiro.

(...) Em contraste com o mentiroso, em que ninguém tem confiança, que todos excluem, o homem demonstra a ele próprio o que a verdade tem de honrosa, confiante e útil. Como ser 'razoável', ele coloca agora a sua ação sob a dominação das abstrações; deixa de sofrer por ser arrastado por impressões súbitas, por intuições; generaliza todas estas impressões em conceitos descoloridos e mais frios com a finalidade de ligar a estes o comportamento da sua vida e da sua ação.¹⁶²

Portanto, a Verdade, resultando diretamente da metáfora, é tomada como tropo decisivo no processo de formação da palavra. Aliada à atividade criadora e dissimuladora do intelecto, a metáfora, com seus mecanismos de transposição e inversão, propicia aquela condição que resulta no conceito. O conceito, por sua vez, quando corretamente aplicado, possibilita-nos um entendimento com o outro e vai fortalecer a coesão social.

Quem estiver impregnado desta frieza dificilmente acreditará que o conceito, posto a nu e octogonal como um dado, como este, inamovível, não é outra coisa senão o resíduo de uma metáfora e que a ilusão da transposição artística de uma excitação nervosa em imagens, se não é a mãe, é contudo a avó de todo o conceito. No jogo de dados dos conceitos, chamamos 'verdade' ao fato de contar com precisão os seus pontos, ao fato de formar rubricas corretas e de nunca pecar contra a ordem das castas e a série de classes.¹⁶³

As metáforas tornam-se então fundamentais à afirmação da vida, e seu processo de incorporação e utilidade, os princípios norteadores da conduta humana.

¹⁶² VM § 1, 94-95

¹⁶³ VM § 1, 95

Posteriormente, ao abordar esse tema, Nietzsche apontou a que níveis chegou esse grau de assimilação da metáfora na vida humana.

Durante enormes intervalos de tempo, o intelecto nada produziu senão erros; alguns deles se revelaram úteis e ajudaram a conservar a espécie: quem com eles se deparou ou os recebeu como herança, foi mais feliz na luta por si e por sua prole. Esses equivocados artigos de fé, que foram continuamente herdados, até se tornarem quase patrimônio fundamental da espécie humana, são os seguintes, por exemplo: que existem coisas materiais, corpos, que uma coisa é aquilo que parece; que nosso querer é livre, que o que é bom para mim também é bom em si. Somente muito depois, surgiram os negadores e questionadores de tais proposições; – somente muito depois, apareceu a verdade, como a mais fraca forma de conhecimento. Parecia que não éramos capazes de viver com ela, que nosso organismo estava ajustado para o oposto dela; todas as suas funções mais elevadas, as percepções dos sentidos e todo tipo de sensação trabalhavam com aqueles erros fundamentais, há muito incorporados. Mais ainda: essas proposições tornaram-se, mesmo no interior do conhecimento, as normas segundo as quais se media o que era ‘verdadeiro’ e ‘falso’ – até nas mais remotas regiões da pura lógica. Portanto, a força do conhecimento não está no seu grau de verdade, mas na sua antiguidade, no seu grau de incorporação, em seu caráter de condição para a vida.¹⁶⁴

Vestimenta fugaz, as metáforas que cobrem o corpo das coisas estão alheias à essência dessas. Apenas a crença no mais elevado grau e sua incorporação progressivamente crescente é que as sustenta. Tomada enquanto valor moral e praticada na vida diária, a metáfora, então firma-se com nitidez na consciência e no comércio da linguagem.

Malgrado o surgimento ilegítimo do conceito, no qual a linguagem irá encontrar sua forma mais primitiva, encontramos uma vez mais a Arte como núcleo desse deslocamento. Porém, agora, diverso daquele nobre fazer artístico universal, de interação com o ser original, a Arte esteia-se na dissimulação e no disfarce. Vejamos então o que decorre dessa nova manifestação.

¹⁶⁴ GC § 110, 137

4.4. Retórica e Linguagem.

A compilação *Curso de Retórica* é um importante referencial para o problema nietzschiano da formação da Linguagem. Trazidos ao nosso conhecer hoje em dia, devido aos trabalhos pacientes de Colli e Montinari, o conjunto, rico e audaz, destes escritos póstumos, revela as primeiras noções da doutrina lingüística de Nietzsche. Elaborado como introdução ao curso sobre a gramática latina, nele encontramos as primeiras intuições que serviram de esboço e preparação para o texto *Sobre a Verdade e a Mentira*.

No conjunto dessa compilação, que agrupa escritos dos anos de 1872, 1873 e 1875, além do *Curso de Retórica*¹⁶⁵, temos os ensaios *Extratos do Curso de História da Eloqüência Grega*, *Fragmentos Sobre a Linguagem*, *Da Origem da Linguagem*, *Extratos de Ler e Escrever* e o fragmento *Cícero e Demóstenes*.

Esses escritos revelam-nos não só o modo metuculoso como Nietzsche preparava suas lições, como a profundidade de suas meditações sobre temas diversos, como a oratória grega e a romana, tratados sobre a retórica dos gregos e sobre a origem da Linguagem. Buscando circunscrever o núcleo estilístico da Retórica, são abordadas e examinadas, nesse conjunto de escritos, diversas figuras de linguagem, além da metáfora. A partir da proveitosa investigação em torno dessas figuras, empregadas como elementos basilares na construção da sua argumentação, Nietzsche enceta sua crítica à Linguagem. Indissociável da Retórica, seu mais nobre remate, a Linguagem resulta melhor elaborada dessa relação.

Mas não é difícil provar que aquilo que se chama “retórico” como um meio de uma arte consciente, já estava atuando, na linguagem e em seu vir a ser, como meio de uma arte inconsciente e que, sob

¹⁶⁵ Não há um consenso sobre a época em que o *Curso de Retórica* foi escrito. Graças a uma pesquisa biográfica, a hipótese aceita é o ano de 1872, pressupondo-o como fonte das intuições do autor sobre a linguagem. Ver *Cadernos de Tradução*, vol. 4, p. 23.

*a clara luz do entendimento, a retórica é o aperfeiçoamento de artifícios que repousam na linguagem. Não há nenhuma ‘naturalidade’ não retórica da linguagem à qual se pudesse apelar: a própria linguagem é o resultado das meras artes retóricas.*¹⁶⁶

Se, nos escritos anteriores, que examinavam a tragédia antiga, notava-se a presença da metafísica da música de Schopenhauer, já as pesquisas nietzschianas sobre os estudos retóricos são orientadas pelos os escritos de Richard Wolkmann e Gustav Gerber, principais inspiradores de suas teorias críticas da linguagem.¹⁶⁷

A importância dada à Eloquência e à Retórica chama a atenção para o destacado mérito que o grego conferia à arte do bem discursar. A Eloquência, que vimos, anteriormente, ser o atributo fundamental do ator na cena trágica, revela-se cara ao grego ático e é ela que ocupa o lugar mais alto na escala das artes.

*Os gregos cultivaram a eloquência com um interesse e uma constância superiores aos que puseram em qualquer outro campo; empregaram uma energia cujo símbolo poderia ser a educação que Demóstenes se impôs a si mesmo; é o elemento mais tenaz da essência grega. (...)*¹⁶⁸

A eleição da Retórica como modelo artístico revela uma nova tonalidade da leitura que Nietzsche faz da Arte. Diversa da expressão artística do teatro grego, a arte retórica quer seduzir o ouvinte com seus enredos míticos e dissimuladores. A Música, antes entendida como a grande possibilitadora do contato universal, do “diálogo” com o ser mais íntimo da natureza, surge agora como artifício artístico. A

¹⁶⁶ CR § 3, 37. Cumpre aqui observar que Nietzsche se vale também desse recurso estilístico em pelo menos uma de suas obras. A retórica como uma nova forma de argumentação em *O Nascimento da Tragédia* é analisada de modo detalhado por Margutti: *Nietzsche, a filosofia e a retórica: Uma análise da ‘Origem da Tragédia’ enquanto forma de argumentação*, in: *Kriterion* 89.

¹⁶⁷ A esmerada tradução de Thelma Lessa da Fonseca do *Curso da Retórica* aponta, em suas apresentação, para as fortes relações entre esse texto e os trabalhos de Gustav Gerber sobre a linguagem. Ver também a dissertação de Rogério Antônio Lopes. *As Lições de Nietzsche sobre a Linguagem in: Elementos de Retórica na Obra de Nietzsche*.

¹⁶⁸ *Extractos del curso de historia de la elocuencia griega*, p. 167

musicalidade é tomada enquanto uma função rítmica necessária ao orador. Nesses escritos, a dissimulação e os artifícios da linguagem serão o *leitmotiv* da interpretação nietzschiana da Arte.

Resultado de um longo e inigualável desenvolvimento no seio da cultura helênica, a arte do bem falar tornou-se a distinção do grego perante outros povos.

Nada faz crer que uma arte assim caiu do céu; os gregos trabalharam nela mais que nenhum outro povo e mais que em qualquer outra coisa (o que equivale a dizer que intervieram muitíssimos indivíduos). Sem dúvida nenhuma, houve, desde o princípio, uma eloqüência natural inigualável, como a que aparece em Homero; mas não se trata de um começo, senão do final de um longo desenvolvimento cultural, do mesmo modo que Homero não é mais que um dos últimos testemunhos da religião antiga.¹⁶⁹

Para a investigação do conceito de Retórica enquanto Arte, nosso autor assumiu como mote a diferença entre antigos e modernos frente a esse fazer artístico. Exaltada pelos antigos como elevada atividade espiritual, a Retórica, envolvida por um véu mítico, longe de forjar aquele ânimo para a verdade, revelava os traços, hábitos e costumes de uma comunidade enredada numa espécie de encantamento:

Em geral, o sentimento para o verdadeiro em si está muito mais desenvolvido, enquanto a retórica emerge de um povo que vive ainda em meio a imagens míticas e que ainda não conhece a absoluta necessidade da fidelidade histórica.¹⁷⁰

Republicana em sua essência, para a Retórica, o debate não só é aceito como chamado à manifestação, o que marcará de modo significativo sua inserção na vida da *pólis* grega e que terminaria por coroar a formação do homem antigo.

¹⁶⁹ *Extractos del curso de historia de la elocuencia griega*, p. 168

¹⁷⁰ CR § 1, 29

Peculiarmente persuasora, seus diálogos, similares às tensões dos diálogos trágicos, comportam a ambigüidade e a arte de jogar com o entendimento e a seriedade da vida. Nela:

Há que se habituar a suportar opiniões e pontos de vista e, igualmente, a sentir um certo prazer no antagonismo; deve-se gostar de escutar do mesmo modo que de falar: como ouvinte, deve-se poder apreciar, em alguma medida, a arte empregada.¹⁷¹

A Retórica, enquanto requintada manifestação artística, teve um grau diferenciado, tanto para o grego quanto para o romano antigos, em relação ao moderno. A preparação do ouvinte antigo culminava habitualmente na retórica. O mito, elemento retórico indissociável dos *Diálogos* platônicos, graças ao seu conteúdo verossímil, torna-se sequaz companheiro dessa arte do bem falar. O mito será o elemento motivador daquele estado, similar ao propiciado pelo coro trágico, criando um envoltório, no qual a arte retórica pode acontecer com todo o seu vigor.

O mítico e o retórico são empregados quando a escassez do tempo não admite nenhuma instrução científica. O apelo a testemunhos é um artifício retórico; da mesma maneira, os mitos platônicos são introduzidos através de apelo a testemunhos.¹⁷²

Já o moderno vê a Retórica com reserva e sua relação com ela passa por “uma leve censura”.¹⁷³ Os artifícios empregados no discurso denotam uma intencionalidade para a qual o grego e o romano antigos estavam ritmicamente preparados. A arte retórica, arte da bela eloquência, sedutora por natureza, quer envolver e encantar o ouvinte, inserindo-o num estado peculiar que resulta de uma “*extraordinária preparação dos sentidos rítmicos nos gregos e romanos por um*

¹⁷¹ CR § 1, 29

¹⁷² CR § 1, 31

¹⁷³ Cf. CR § 3, 36

enorme e contínuo exercício de audição do falado".¹⁷⁴ Ante essa vigorosa manifestação artística, alerta Nietzsche: "*Nós somos muito mais descoloridos e abstratos*".¹⁷⁵

*Também reside aí o fundamento da idéia de que mesmo a prosa da antiguidade seja uma ressonância do discurso oral, de cujas regras ela se forma: enquanto cada vez mais nossa prosa deva ser explicada a partir do escrever, nossa estilística se dá a perceber através do ler. Mas o leitor e o ouvinte querem uma forma de exposição muito diferente; dessa maneira, a literatura antiga nos soa 'retórica', isto é, dirige-se primeiro ao ouvido para seduzi-lo.*¹⁷⁶

É o próprio Nietzsche que faz uma indicação sobre as artes da leitura e da elocução como atividades fisiológicas. Da permuta fértil entre autor e leitor, temos nos *Extratos do Curso de História da Eloquência Grega*:

*... O modo epidêmico... aspira a atuar sobre o leitor; assim é possível formar-se uma imagem do leitor grego da época de Isócrates: é lento, saboreia cada frase treinando o olho e o ouvido, acolhe um texto escrito como um vinho de marca, sente em si mesmo toda a arte do autor.*¹⁷⁷

Como resultado desse peculiar relacionamento inconsciente e de uma interpretação de estímulos, a Linguagem encontra suas raízes nas artes retóricas.

*O formador da linguagem não concebe coisas ou eventos, mas estímulos: ele não devolve sensações, mas apenas imagens delas. A sensação que é suscitada por um estímulo nervoso não contém a própria coisa: essa sensação é exposta exteriormente através de uma imagem.*¹⁷⁸

¹⁷⁴ CR § 3, 36

¹⁷⁵ CR § 3, 37

¹⁷⁶ CR § 3, 36

¹⁷⁷ *Extractos del curso de historia de la elocuencia griega*, p. 169

¹⁷⁸ CR § 3, 37

Estímulos nervosos, imagens sonoras são, portanto, os artifícios que nos incitam nesse caminho da linguagem.

Não são as coisas que residem na consciência, mas a maneira por que nós nos relacionamos com elas, o (πιθανον). A essência das coisas nunca é apreendida. Nossas exteriorizações sonoras não esperam de forma alguma que nossa percepção e nossa experiência nos provenham de um conhecimento multifacetado, de alguma maneira respeitável, das coisas: elas sucedem imediatamente, quando um estímulo é produzido. No lugar das coisas, apreende apenas marcas. Esse é o primeiro ponto de vista: a linguagem é retórica, pois quer transmitir apenas uma DOXA e não uma EPISTEME.¹⁷⁹

4.5. Tropos: artifícios da Retórica. O orador e o discurso.

A Linguagem Retórica, podemos perceber, é constantemente estimulada por artifícios sonoros, por si, bastante imprecisos. “(...) Cabe, sobretudo, perguntar como um ato de alma pode ser exposto através de uma imagem sonora? (...) Pois, sendo um estranho – o som – como poderia surgir aqui algo mais exato do que uma imagem?”¹⁸⁰ Vestígios de um processo inacabado, o que permanece são os pálidos destaques do que é característico de uma determinada coisa. Emblemático de tal situação é a sinédoque, na qual uma expressão figurada substitui de modo parcial o aspecto geral do todo.

Quando o retórico diz ‘velas’ em vez de ‘barco’, ‘ondas’ em vez de ‘mar’, é introduzida a sinédoque, uma ‘conotação’; mas ocorre o mesmo quando se chama a cobra de δρακων, propriamente, ‘que tem olhar brilhante’, ou serpens, o que é rasteiro; mas por que o caracol também não se chama serpens? Uma percepção unilateral substitui a intuição completa.¹⁸¹

¹⁷⁹ CR § 3, 37

¹⁸⁰ Cf. CR § 3, 37

¹⁸¹ CR § 3, 37-38

A metáfora e a metonímia são duas das manifestações, de refinada riqueza artística, pelas quais a linguagem trópica se apresenta. Mudando significados, transpondo sentidos, “a metáfora mostra-se na designação do gênero, o genus no sentido gramatical é um luxo da linguagem e pura metáfora”.¹⁸² A metonímia, uma outra figura de linguagem, consiste em substituir a causa pelo efeito. “Nós dizemos ‘a bebida é amarga’, ao invés de dizer que ela desperta em nós uma sensação deste tipo”; ‘a pedra é dura’, como se duro fosse algo diferente de um juízo nosso”.¹⁸³ Assim o tropo, artificioso em si, dá um significado às palavras que, de início, elas não têm, mudando, substituindo, acentuando marcas, fazendo uso de habilidosos recursos:

*In summa: os tropos não se interpõem às palavras de quando em quando, mas são sua própria natureza. Absolutamente não se pode falar de uma significação própria, que apenas em casos especiais seria transposta.*¹⁸⁴

A linguagem usada pelo artista tem no discurso sua forma de expressão por excelência. As ‘tonalidades’ e ‘cores’ que as metáforas contêm, no entanto, são antes lentamente fixadas, por uma imposição gradual e unânime, dos seus usuários, caso contrário perdem sua força e prestígio.

*Se eles não acabam por se impor, qualquer um se volta contra o usus e fala de barbarismos e de solecismos. Uma figura que não encontra quem a compre torna-se erro. O que é considerado erro, quando retomado por algum usus torna-se figura. (...) Mas as formas de enálage, hipálage, pleonasma, de fato já estão atuantes no vir a ser da língua, da sentença. A totalidade da gramática é produto da assim chamada figurae sermonis.*¹⁸⁵

¹⁸² CR § 3, 38

¹⁸³ Cf. CR § 3, 38

¹⁸⁴ CR § 3, 38

¹⁸⁵ CR § 3, 38-39

Um discurso proferido terá validade, aceitação e mesmo alcançará seus efeitos segundo o grau de clareza e pureza que contiver. Enquanto num fazer artístico, o orador deve se guiar pelo contexto no qual o discurso for proferido, sob essas circunstâncias a persuasão alcançará seu fim, que é o de convencer. “É diferente, o orador idoso, do jovem”. Observa: “A eloquência epidíctica demanda muito mais ornamento do que a jurídica”.¹⁸⁶ Alerta o autor:

*Assim, in summa: pureza e clareza em toda a parte, mas tudo modificado segundo as características do lugar, da circunstância, daquele que discursa, dos ouvintes – o sentimento do estilo, que demanda uma expressão modificado em cada caso.*¹⁸⁷

O orador, enquanto artista, terá que harmonizar as nuances e cadências de sua fala. Cativar o ouvinte pressupõe uma espécie de logro artístico por parte do orador. A sua fala deve conter uma naturalidade tal que o ouvinte seja por ela persuadido e a compreenda como justa.

*Semelhante à música, em que o mesmo ritmo atravessa ileso uma peça, mas, no interior dele, delicadas modificações são necessária, o estilo característico é o domínio artístico próprio do orador: aqui ele é artista imitador, ele discursa como o ator, a partir de um personagem estranho ou de uma causa estranha a ele. (...) A arte do orador está em jamais deixar que a artificialidade seja percebida. Daí o estilo característico que é, certamente, produto da arte mais elevada, tal como a ‘naturalidade’ do bom ator.*¹⁸⁸

Lembrando aquele ator da cena trágica, cuja fala comportava um dom peculiar e terminava por promover uma interação diferenciada com os espectadores, um “estado de ânimo festivo”, também o orador, artista da fala, busca, através da

¹⁸⁶ Cf. CR § 4, 42

¹⁸⁷ CR § 4, 42

¹⁸⁸ CR § 4, 42

arte retórica, gerar um tal espaço mítico-poético que comporte a autoridade da verdade.

Goethe assinala que todos os personagens representados em Sófocles são os melhores oradores, pois, após cada um falar, tem-se sempre a impressão de que sua causa é a mais justa e a melhor. Este é o próprio efeito do estilo característico pelo qual Sófocles se distinguiu na maturidade, segundo seu próprio testemunho.¹⁸⁹

4.6. A tendência moral do discurso.

A naturalidade do discurso proferido será o diferencial na conquista do ouvinte, alerta Nietzsche. A Retórica aproxima-se da natureza imitando-a, na tentativa de convencer o ouvinte de sua veracidade. A naturalidade ao pronunciá-la e a retidão nela expressas irão conferir ao discurso persuasivo a sobriedade necessária à Verdade.

Apenas quando o palestrante e sua linguagem são adequados um ao outro é que o ouvinte acredita na seriedade e na verdade da causa defendida; ele se entusiasma pelo orador e acredita nele – notadamente se ele próprio (o orador) acredita em sua causa e é probo.¹⁹⁰

Próprio da arte retórica é o sábio equilíbrio entre o probo e o artístico. Por um lado, a ‘propriedade’ suscita um efeito moral no ouvinte, por outro, a clareza, ao possibilitar o entendimento do discurso, atende àquela exigência dos antigos – a disputa e a probidade:

Essa deve ser esclarecida pela disposição agonística dos antigos – toda conduta pública do indivíduo é uma disputa: não apenas a força convém aos combatentes, mas também as armas reluzentes. É preciso portar armas não apenas próprias, não apenas para

¹⁸⁹ CR § 4, 43

¹⁹⁰ CR § 5, 43

*vencer, mas para vencer 'elegant': é a exigência de um povo agonístico.*¹⁹¹

Desse equilíbrio entre o artístico e a naturalidade da fala resultará um discurso belo, digno e de elevado caráter moral. A harmonia entre a fala e os tropos empregados suscita aquela mescla entre o apolíneo e o dionisíaco. Para os antigos, o desequilíbrio ou a preponderância de uma tendência sobre a outra inviabilizava o exercício da Arte.

*De outro lado, onde se aspira puramente à impressão artística, a confiança moral dos ouvintes é rompida facilmente. Esse é um jogo no limite entre o estético e o moral: uma unilateralidade anularia o êxito. O encantamento estético deve aumentar a confiança moral e nenhum dos dois deve superar o outro: a admiratio dos combatentes é o meio principal do πιθων.*¹⁹²

Instrumento útil no sistema político e social do grego antigo, a palavra e seu emprego justo e adequado tornam-se o poder de comando e de domínio sobre outrem. Com o advento da *pólis*, a palavra, ainda com o mesmo poder eficaz dos rituais religiosos, insere-se num outro contexto, agora de debate, discussão e argumentação. Em última instância, o público será o juiz dessa contenda. Uma escolha puramente humana servirá como fiel para medir a força de persuasão dos dois discursos; uma medida humana assegura a vitória de um dos oradores sobre seu adversário.

Todas as questões de interesse geral que o soberano tinha por função regularizar e que definem o campo da arché são agora submetidas à arte oratória e deverão resolver-se na conclusão de um debate; é preciso, pois, que possam ser formuladas em discursos, amoldadas às demonstrações antitéticas e às argumentações opostas. Entre a política e o logos, há assim relação estreita, vínculo recíproco. A arte política é essencialmente exercício da linguagem; e o logos, na origem, toma

¹⁹¹ CR § 5, 43

¹⁹² CR § 5, 44

*consciência de si mesmo de suas regras, de sua eficácia, através de sua função política.*¹⁹³

4.7. A Verdade, filha do esquecimento e da repetição.

A Linguagem, cujo processo foi extremamente complexo para ser elaborada por um indivíduo isolado, tem seu estado inicial num emaranhado de gestos e gritos.¹⁹⁴ Nesse processo de formação da palavra e da linguagem, ocorrido de modo lento e tramado com zelosa urdidura, entram peculiaridades especiais, tais como transposições audaciosas, inesperadas aproximações e uma incrível habilidade para distorcer ou mesmo edificar um conceito.

*É necessário aqui, admirar o homem em virtude de ser um gênio poderoso da arquitetura que consegue erigir, sobre fundamentos móveis e de uma certa forma sobre água corrente, uma cúpula intelectual infinitamente complicada. (...) Em virtude de ser um gênio da arquitetura, o homem eleva-se muito acima da abelha: esta constrói com a cera que recolhe da natureza, ele com a matéria bem mais frágil dos conceitos que apenas deve fabricar a partir dele próprio.*¹⁹⁵

Arquiteto de abstrações, o homem alicia o esquecimento para auxiliá-lo em suas construções. Numa definição qualquer que nos é dada, acreditamos estar contida nela uma verdade. Porém, essa definição tem um valor limitado pelo próprio homem, medida e criador delas. Que, já na origem, tinha sido a metáfora e não as próprias coisas; foi exatamente o esquecido pelo homem.

¹⁹³ VERNANT, J. P. *As Origens do Pensamento Grego*, p. 34-35. Uma outra leitura detalhada dessa questão foi abordada por Keith Ansell-Person, que analisou o pensamento político de Nietzsche da juventude à maturidade.

¹⁹⁴ Essa idéia, nós a encontramos no ensaio intitulado *Del Origen del Lenguaje*, usado como introdução para o curso de gramática latina: “*Primeiro, um estado sem linguagem, com gestos e gritos. Sobre ele se haveriam formado gritos e gestos convencionais. Estes meios se haviam adaptado totalmente a uma linguagem pantomímica de gritos e de cantos. Mas isto resultou por demais perigoso. Então se havia chegado a encontrar um novo meio de expressão. Por meio da língua e dos lábios se havia podido produzir uma grande quantidade de articulações. Havia-se percebido as vantagens da nova linguagem e terminado o processo*”. (p. 177)

¹⁹⁵ VM § 1, 95-96

Não é senão pelo esquecimento deste mundo primitivo de metáforas, não é senão pela solidificação do que originalmente era uma massa de imagens a surgir, numa vaga ardente, da capacidade original de imaginação humana, não é senão pela crença invencível de que este sol, esta janela, esta mesa, é uma verdade em si, em resumo, não é senão pelo fato de o homem se esquecer de si enquanto sujeito, e enquanto sujeito da criação artística, que vive com algum repouso, alguma segurança, e alguma coerência: se pudesse sair um só instante dos muros da prisão desta crença, estaria imediatamente acabada a sua 'consciência de si'.¹⁹⁶

Se tomarmos o inseto e o pássaro como referenciais, veremos que esses têm uma interação com o mundo distinta da humana. Indagar qual das relações é a mais justa, escapa até mesmo às regras antropomórficas.

(...) Uma vez que, para poder ser respondida, deveríamos já medir com a medida da percepção justa, ou seja, com uma medida não existente.¹⁹⁷

A percepção justa, entendida como adequação entre sujeito e objeto, revela um absurdo contraditório. Uma relação tal, observa o filósofo, só seria possível por meio daquele exercício estético visto anteriormente.¹⁹⁸

Através da repetição, vamos dando forma ao mundo do conhecimento. A herança de uma imagem produzida exaustivamente adquire um caráter singular de pura realidade. No entanto, “a solidificação de uma metáfora não garante absolutamente nada no que diz respeito à necessidade e à autorização exclusiva desta metáfora”.¹⁹⁹ Neste sentido, conclui Brum:

Perceber os objetos como idênticos, unos e permanentes já é, pois, obra (ou arte) do intelecto humano. São as categorias que tornam o mundo passível de aparecer como mundo de objetos subsistentes e constantes no espaço e no tempo. O intelecto, aparelho da abstração e arranjo, tem como a arte esta semelhança que a vontade de formar estabelece. Formar, ordenar, constituir – tais

¹⁹⁶ VM § 1, 96-97

¹⁹⁷ VM § 1, 97

¹⁹⁸ VM § 1, 97. Foi o que procuramos demonstrar no tópico 3.2 Conhecimento, valor útil à vida.

¹⁹⁹ VM § 1, 97

*são as atividades próprias do intelecto; atividades que têm a conservação da vida como resultado e interesse.*²⁰⁰

Interessado em ordenar, organizar e dominar, o homem desenvolve primeiro a Linguagem – resultado de uma miscelânea de metáforas. Essa Linguagem, princípio da gregariedade, atinge um alto grau dentro dos valores humanos, mas, no entanto, termina por nos apartar do que temos de mais pessoal e singular.

*Nós não nos estimamos mais o suficiente quando nos comunicamos. Nossas vivências próprias não são de modo algum loquazes. Elas não poderiam comunicar a si mesmas, se elas quisessem. Isto acontece porque lhes falta a palavra. Para o que temos palavra, já estamos um passo adiante de sua concernência. Em todos os discursos há um grão de desprezo. A fala, ao que parece, foi inventada apenas para o que é ordinário, mediano, comunicável. Com a fala, vulgariza-se imediatamente o falante. A partir de uma moral para surdos-mudos e outros filósofos.*²⁰¹

O conceito, resultado das dissimulações do intelecto, portanto criação do homem, possibilita a este o domínio do mundo, que “nem por isso fica verdadeiramente submetido, mas apenas domado”.²⁰² Assim, o que antes era contingente (conceito), através de uma inversão, passa a ser necessário (verdade).

Conhecer é circunstancial à existência de um mundo constantemente ajustado. Em nome do Conhecimento, o mundo vai sendo inventado e adaptado continuamente, segundo as exigências do homem. As considerações familiares a nós pouco se assemelham ao resultado de uma atividade da imaginação. Mesmo as leis da natureza, só as conhecemos pelos seus efeitos, nada sabemos de suas essências. Do conjunto de relações das leis naturais estamos apartados, delas apenas nos aproximamos através da contribuição do tempo, espaço e das relações de sucessão e número, que são expressões de nossa opaca medida humana. Construir, dispor,

²⁰⁰ BRUM, J. *As Artes do Intelecto*, p. 62

²⁰¹ CI *O que falta aos alemães*, § 26, 83

²⁰² VM § 2, 100

estabelecer, impor, são atividades humanas, cujo maior interesse é a conservação da vida. O Conhecimento torna-se indispensável à Vida, entendida como prática e experimentação daquele.

*Toda legalidade que nos é imposta pelo curso dos astros e pelo processo químico coincide no fundo com estas propriedades que nós próprios concedemos às coisas, de forma que nos impomos a elas justamente por este fato.*²⁰³

Durante um longo período de tempo, o intelecto produziu erros que, por felicidade, tornaram-se úteis e conservadores da espécie. Os herdeiros desses erros combateram para que eles se mantivessem. Aos poucos, as crenças tornaram-se herança comum da humanidade. Herdamos então a crença na permanência, na inalterabilidade e na igualdade entre as coisas e não mais duvidamos da liberdade de nossos pensamentos. Estas transformações, incorporadas com o tempo, tornaram-se parâmetros para medir Verdade e Falsidade, aplicadas inclusive nas mais remotas regiões da Lógica. Assim a idade, a incorporação, bem como a função de manter a vida fortalecem e solidificam o Conhecimento.²⁰⁴

Aos poucos, juízos e convicções permearam o cérebro humano. Toda variedade de impulsos tomou partido pela Verdade, de tal forma que a busca do verdadeiro e do conhecer entraram também na ordem das necessidades.

O conhecimento se tornou então parte da vida mesma e, enquanto vida, um poder em contínuo crescimento: até que os conhecimentos e os antiqüíssimos erros fundamentais acabaram por se chocar, os dois sendo vida, os dois sendo poder, os dois no mesmo homem. O pensador: eis agora o ser no qual o impulso para a verdade e os erros conservadores da vida travam sua primeira luta, depois que

²⁰³ VM § 1, 98-99

²⁰⁴ Como faz notar Pimenta Neto, em *A invenção da verdade*. De modo pormenorizado, no capítulo *Da verdade*.

*também o impulso à verdade provou ser um poder conservador da vida.*²⁰⁵

4.8. O mito em uma nova perspectiva. Arquitetura conceitual.

Agora, esse envoltório mítico tem como pressuposto a Ciência. Primeiro a linguagem, depois a Ciência, são os mestres de obra na construção e no preenchimento do “columbário dos conceitos”. Usando a abelha como metáfora, Nietzsche evoca a imagem da comunidade nessa lida, tal como a ação do animal gregário nessa edificação. A construção dos favos pelo enxame é a imagem que sugere uma distribuição sistematicamente regular e geométrica dos conceitos, também como signo da atividade instintiva da abelha na elaboração e preenchimento desses favos-conceitos. Arquitetura “fria e regular” que oculta a atividade de transposição da metáfora através da qual o homem molda o mundo à sua imagem para dominá-lo.

*Tal como a abelha trabalha simultaneamente na construção dos favos e no preenchimento destes com mel, também a ciência trabalha sem cessar neste grande columbário dos conceitos, no sepulcro das intuições, e constrói incessantemente degraus novos e mais altos, dá forma, limpa, renova os favos velhos e esforça-se sobretudo por encher esta frágil armação monstruosamente alteada e aí arrumar todo o mundo empírico, ou seja, o mundo antropomórfico.*²⁰⁶

Ao homem racional Nietzsche contrapõe o homem intuitivo. Em ambos o desejo de dominar a vida é latente. O homem intuitivo assemelha-se àquele homem teórico socrático. Conduzido pela prevenção e a previdência, toma como verdadeiros os conceitos forjados e torna-os indubitáveis por seu intelecto emancipado. No cientista encerrar-se-ia o último grau de amadurecimento de uma tal razão. Junto a

²⁰⁵ GC § 110, 138-139

²⁰⁶ VM § 2, 99

essa construção, o cientista trabalha incessantemente contra as verdades divergentes das verdades científicas. Seu principal motivador, o instinto, formador de metáforas e dos volatilizados conceitos, fica apenas domado. Esse instinto encontra no mito e na arte domínio fecundo para sua ação. Confunde as células dos conceitos, transpõe e inventa novas metáforas e busca incessantemente dar ao mundo um encanto e uma novidade semelhantes a um mundo de sonho.

O dia ativo de um povo estimulado pelo mito, por exemplo o dos gregos antigos, é, com efeito, tal como acontece no mito pelo prodígio agindo continuamente, mais análogo ao sonho do que ao dia do pensador desencantado pela ciência. Quando cada árvore pode falar como uma ninfa ou quando, sob a máscara de um touro, um deus pode raptar virgens, quando a própria deusa Atenas se mostra repentinamente, enquanto conduz pelos mercados de Atenas uma bela parelha, em companhia de Psístrato – era no que acreditava o honesto homem de Atenas –, então, a todo momento, tal como no sonho, tudo é possível, e toda a natureza é uma provocação para o homem, como se fosse a mascarada dos deuses que se tivessem tornado um jogo de mistificação dos homens sob todas as formas.²⁰⁷

Assim, com uma “tendência invencível” por se deixar enganar, o homem acredita nos contos épicos como fatos reais e se extasia, como o grego ático, “quando em cena, o ator desempenha o papel de rei de uma forma mais real do que acontece na realidade”. O intelecto, artífice da dissimulação, liberta-se do trabalho escravo tanto quanto puder enganar sem danos “e celebra então as saturnais”. Lança, confunde e desloca abstrações, de tal modo que:

Atirou para bem longe o sinal da servidão: normalmente ocupado com a atividade morna de mostrar o caminho e os instrumentos a um pobre indivíduo que aspire à existência, e como um servidor buscando presas e despojos para o dono, transformou-se em dono e pode agora permitir-se apagar de seu rosto a expressão de indigência.²⁰⁸

²⁰⁷ VM § 2, 100

²⁰⁸ VM § 2, 101

Este intelecto, agora emancipado, toma as armações conceituais como brinquedos para ações mais audazes. Recompondo-o, aproxima o diferente, separa o que é semelhante, revelando não ter “necessidade do expediente da indigência” e que daqui por diante será conduzido pelas intuições e não mais pelos conceitos. No entanto:

Destas intuições não há nenhum caminho regular que vá dar ao país dos esquemas fantomáticos, das abstrações: a palavra não é feita para elas, o homem torna-se mudo quando as vê, ou então só fala através de metáforas proibidas e uniões conceituais inéditas para responder de uma forma criadora, pelo menos por meio da destruição e logro das antigas barreiras conceituais, imbuído da poderosa intuição do homem.²⁰⁹

Agora surgem dois personagens que Nietzsche procura contrapor: de um lado, o homem racional insensível à Arte que tem medo da intuição e busca, por meio da previdência e da prudência, dominar a vida; de outro, o homem intuitivo, que também anseia esse domínio da vida mas despreza a razão e a abstração, “só tomando por real a vida disfarçada em aparência e beleza”. Tal como o grego antigo, o homem intuitivo surge como um modelo mais favorável à formação de uma civilização onde a “arte pode-se fundar na vida”.

Enquanto o homem conduzido por conceitos e por abstrações só se defende contra a infelicidade, sem mesmo conseguir a felicidade a partir destas abstrações, enquanto aspira ser o mais rapidamente possível libertado do sofrimento, pelo contrário, colocado no coração de uma cultura, o homem intuitivo recolhe imediatamente, a partir das intuições, juntamente com a defesa contra o mal, uma iluminação de brilho contínuo, um desabrochar, uma redenção.²¹⁰

²⁰⁹ VM § 2, 101

²¹⁰ VM § 2, 102

5. CONCLUSÃO

A obra de Nietzsche comporta uma variegada expressão das investigações filosóficas, dentre elas podemos salientar aquelas relativas à Arte, ao Conhecimento, à Ilusão e à Verdade. Escrita em grande parte sob a forma ligeira do aforismo, que lhe permitiu, porém, expressar com profundidade e originalidade suas reflexões, tem seu contraponto estilístico em *O Nascimento da Tragédia no Espírito da Música*. Apresentada sob a forma de um texto contínuo e com estilo peculiar, nela, malgrado nos encontrarmos no *romper do dia* de sua obra, já podemos vislumbrar questões decisivas para o contexto do seu pensamento. Período fértil, alguns ensaios dessa mesma época de juventude, apresentam já a mesma criatividade filosófica dos períodos posteriores. Falamos do texto *Introdução Teorética Sobre a Verdade e a Mentira no Sentido Extra-Moral*, onde encontramos elementos basilares à sua crítica da linguagem, e onde são apontadas questões que serão retomadas em outros momentos do seu pensamento.

Partindo desse mosaico, onde a Arte surge como uma das figuras de destaque, é que voltamos nossa pesquisa. Abordando a Arte a partir de duas perspectivas distintas – primeiro, sua expressão na tragédia ática e depois em sua manifestação na Linguagem –, procuramos traçar os elementos peculiares àqueles momentos que Nietzsche chamou de *relações estéticas*. Em sua obra de estréia, ele revelou aquela intenção que, crucial aos pensadores do século XVIII, em particular os da Escola Romântica, buscava resgatar o espírito luminoso e artístico do grego da época arcaica. Entendendo que sua época atravessava um período *décadent*, certamente influenciado pela guerra franco-prussiana onde, entre os estrondos, o livro surgia,²¹¹ sua tentativa de renovação da

²¹¹ Relata o próprio Nietzsche: “Enquanto o troar da batalha de Wörth se espalhava por sobre a Europa, o cismador de idéias e amigo de enigmas, a quem coube a paternidade deste livro, achava-se algures em

cultura alemã, procurou resgatar os valores artísticos peculiares àquele momento da arte grega, e que ele pensou ser possível através da música de Richard Wagner. Elaborando suas teses sobre a Música a partir da concepção estético-musical de Schopenhauer, Nietzsche a associou ao impulso dionisíaco, tornando-a então o autêntico *medium* de expressão do ser originário, a linguagem metafísica por excelência. É então a partir dessa proposta de uma linguagem universal, que a melodia da canção popular é entendida como espelho musical do mundo.

De si mesma, a melodia dá à luz a poesia e volta a fazê-lo sempre de novo; é isso, e nada mais, que a forma estrófica²¹² da canção popular nos quer dizer: fenômeno que sempre considere com assombro, até que finalmente achei esta explicação. Quem examinar à luz de tal teoria uma coletânea de canções populares, Des Knaben Wunderhorn (A corneta mágica do menino), por exemplo, descobrirá incontáveis exemplos de como a melodia incessantemente geradora lança à sua volta centelhas de imagens, as quais, em sua policromia, em sua abrupta mudança, em sua turbulenta precipitação, revelam uma força selvagem à aparência épica e ao seu tranqüilo fluir.²¹³

A Música passa assim a ocupar, definitivamente, lugar de destaque na Estética e na obra de Nietzsche ao assumir a finalidade de grande afirmadora da existência. Fonte de onde brotam sentimentos lírico-poéticos, a Música, que está associada ao estado estético da embriaguez, é a grande estimuladora do estado estético apolíneo, estado do sonho gerador de imagens. A Música é pensada então como núcleo da Tragédia Grega que, por meio do coro dionisíaco, incita o mundo de imagens apolíneo a se exercer. A

um recanto dos Alpes, muito entretido em cismas e enigmas e, por conseqüência, muito preocupado e despreocupado ao mesmo tempo, anotando os seus pensamentos sobre os gregos (...)". Tentativa de Autocrítica, § 1.

²¹² O tradutor da obra, Jacó Guinsburg, em nota, comenta esta passagem: "Cabe reportar-se à raiz grega da palavra strofé, que quer dizer 'volta', 'virada' cênica da evolução do coro, para entender-se a interpretação proposta".

²¹³ NT § 6, 48-49

Arte, que tem sua grandiosa expressão por meio da Música nesse primeiro momento, para além do lúdico ou do prazer que possa suscitar, revela-se também como uma espécie de bálsamo para o herói trágico. Expressa através do coro trágico, ao reconfortar o herói em sua queda – queda motivada pela sabedoria trágica da existência –, a Música por meio desse mesmo coro, encoraja-o a viver.

É nesse coro que se reconforta o heleno com o seu profundo sentido das coisas, tão singularmente apto ao mais terno e ao mais pesado sofrimento, ele que mirou com olhar cortante bem no meio da terrível ação destrutiva da assim chamada história universal, assim como da crueldade da natureza, e que corre o perigo de ansiar por uma negação budista do querer. Ele é salvo pela arte, e através da arte salva-se nele – a vida.²¹⁴

A Música, fonte pródiga de imagens que envolvia o teatro ático numa espécie de encantamento, e que incitava Arquíloco a poetar, motivou também a filosofia de Nietzsche. Mas não qualquer música, e sim aquela música que diz sim à vida, que o tornava “melhor filósofo”, que, incorporando-se como uma vestimenta, o acompanhou sempre. “De que sofro, quando sofro do destino da música? Do fato de que a Música foi despojada de seu caráter afirmativo, transfigurador do mundo, de que é Música de *décadence* e não mais a flauta de Dionísio...”²¹⁵

Assim, nesse primeiro instante, a Arte, através da Música, se instaura como singular estimulante para a vida.

A questão da música nos traz algumas dificuldades, que, apontadas por muitos de seus comentadores, já haviam sido percebidas pelo próprio Nietzsche. O conflito é:

²¹⁴ NT § 7, 55

²¹⁵ EH *O Caso Wagner*, § 1, 102

se da cultura grega arcaica restou-nos somente os libretos – “*Eu afirmo, com efeito, que o Ésquilo e o Sófocles que conhecemos nos são conhecidos unicamente como poetas do texto, como libretistas, ou seja, que precisamente nos são desconhecidos*”²¹⁶ – cabe a questão: como compreender, então, essa importância da Música para o grego antigo?

Por outro lado é possível apontar também inovações e intuições originais, peculiares ao seu pensamento e relevantes para a Estética. A duplicidade e contraposição das forças artísticas, aqui pensadas a partir da imagem das divindades olímpicas Apolo e Dionísio, e que regem a criação artística do grego arcaico, surgem como uma dessas inovações. Ou ainda a tese da superação do pessimismo que, alcançada pelos gregos através da arte, também demarcam essa originalidade. Ou como Nietzsche aponta: Sócrates reconhecido pela primeira vez como instrumento da dissolução grega, defensor da racionalidade contra o instinto, típico *décadent*.²¹⁷

As influências dessa “racionalidade” surgida com Sócrates, que terminaram por influenciar as peças trágicas de Eurípides, orientaram-nos a partir desse segundo momento. Nietzsche sugere que, ao introduzir essa racionalidade em suas peças trágicas, Eurípides rompe com o envoltório mítico, tão caro ao entendimento dessa manifestação da Arte. O tragediógrafo, ao relegar à Música um papel secundário, afasta também aquele efeito embriagador-criativo provocado por ela. Eurípides iniciando novos preceitos em suas peças, forma um outro público para suas apresentações, o público do homem sóbrio, do homem teórico representado aqui pela figura de Sócrates.

Antes a Arte tinha aquele aspecto pródigo em criar imagens e expressar a natureza por via simbólica; agora a Arte participa daquele surgimento e fixação da linguagem, isto por meio da metáfora, porém de modo menos fecundo em relação ao

²¹⁶ DM

²¹⁷ *Ecce Homo – O Nascimento da Tragédia*, § 1.

caráter generoso da Música. A linguagem conceitual é então associada imediatamente àquele tipo que Nietzsche chamou de homem teórico, o homem da ciência. Através da Linguagem, que se firma a partir do abandono e do esquecimento daquele princípio artístico, o homem teórico encontra o meio adequado para estabelecer a diferença entre Verdade e Mentira, o Conhecimento e o Erro. Se antes o conhecimento tinha o caráter de promover a vida e, orientado pela Arte instaurava aquela *sabedoria trágica* tão essencial ao grego e à sua valorização da vida, agora o conhecimento traz em seu âmago o caráter instrumental, que, na figura do homem teórico com seu otimismo fundado na dialética, elege a Verdade como finalidade última a ser alcançada.

Ao apontar, desde as peças trágicas euripidianas, a decadência do elemento artístico como imprescindível à vida, Nietzsche percebe na formação da Linguagem a volta desse mesmo elemento, porém, pensado agora enquanto utensílio às suas exigências práticas. O Conhecimento assim instituído, revela aquela necessidade básica ao viver gregário do homem, e o liame entre eles será amplamente pautado pela linguagem. Necessária ao homem e às suas questões práticas, a linguagem assemelha-se àquela carência do sonhador que toma o estado onírico como essencial à sua vida – “É um sonho! Quero continuar a sonhá-lo!”²¹⁸

Surgem dois pontos em contraste entre os textos. Um revela a dissolução da consciência, que resulta naquele contato com a natureza mesma; no outro, a formação dessa consciência consolida-se a partir da linguagem. Nesse estado de perda da consciência, a Arte servirá como prodigiosa provedora para uma tal condição. Nele o homem está imerso numa coletividade no coro trágico. Marcadamente artístico, nesse momento o homem tem o ganho de uma aproximação com o mais íntimo da natureza, nesse caso uma aproximação consigo mesmo. Noutro, o alcance da consciência se dá no coletivo, e a Linguagem é o meio onde essa conquista ocorrerá. Esse estado será

²¹⁸ NT § 1, 29

norteados pelos princípios de necessidade e utilidade. Aqui o afastamento da natureza e do mais íntimo de si aproxima-se daquele *principium individuationis*, marca do apolíneo.

Ao encetar sua crítica à Linguagem, o filósofo aponta para a incapacidade desse utensílio em ser o meio de cristalização da Verdade. Por meio da Linguagem, fica impossibilitada a expressão dos pensamentos e mesmo da Verdade.

Mas, se a Linguagem é um meio impróprio para apreensão de pensamentos, o que estamos lendo no contato com os textos de Nietzsche? Talvez a solução de tal problema esteja em seu próprio texto que, ao valorizar a metáfora, supera as limitações da escrita. A metáfora surge então como o grande exercício artístico do filósofo, que indica, por um lado, a impossibilidade de um contato da palavra com o pensamento, mas, por outro lado, aponta para a generosa capacidade do intelecto humano em redefinir conceitos.

A aproximação dessas reflexões sobre a Arte, através das culturas trágica e moderna, nos revelam perspectivas diferenciadas de contato e de apropriação do fazer artístico. A cultura Ática, orientada pela Música, elemento artístico unificador e restaurador, encontra na Arte o *leitmotiv* para viver, atividade que expressa uma postura afirmativa e artística diante da vida. Por outro a cultura moderna, herdeira do socratismo estético, relega à Arte o aspecto de indigente reflexo da aparência, impossibilitando assim o renascimento do espírito trágico entre eles.

Devido ao contraste marcante entre as culturas, ática e moderna, relativas ao contato com a arte, Nietzsche parece encontrar um obstáculo ao seu desejo de fazer renascer aquele modelo de pensamento e aquela atividade, próprios da arte trágica. Não obstante, nesse primeiro momento, a Arte instaura-se como elemento notável e

principal motivador de seu exercício filosófico, e marcará definitivamente sua obra posterior.

6. BIBLIOGRAFIA

NIETZSCHE, Friedrich. *O Nascimento da Tragédia, ou Helenismo e Pessimismo*. Tradução, notas e posfácio de Jacó Guinsburg. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

———. *Além do Bem e do Mal – Prelúdio a uma filosofia do futuro*. Tradução, notas e posfácio de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

———. *Genealogia da Moral*. Tradução de Paulo César de Souza. São Paulo: Editora Brasiliense, 1997.

———. *A Gaia Ciência*. Tradução, notas e posfácio de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

———. *O Caso Wagner: um problema para músicos / Nietzsche contra Wagner: dossiê de um psicólogo*. Tradução, notas e posfácio de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

———. *El Libro del Filósofo*. Tradução de Ambrosio Berasain. Madrid: Taurus Ediciones, 1974.

———. *Obras Incompletas*. Tradução de Rubens Rodrigues Torres Filho. São Paulo: Nova Cultural (Coleção Os Pensadores), 1987.

———. *Curso de Retórica*. Tradução de Thelma Lessa da Fonseca. In: Cadernos de Tradução. São Paulo: Departamento de Filosofia da USP, 1999.

Outras obras:

ANDREAS-SALOMÉ, Lou. *Nietzsche em suas obras*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1999.

ANSELL-PEARSON, Keith. *Nietzsche Como Pensador Político: Uma Introdução*. Tradução de Mauro Gama e Cláudia Martinelli. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editores, 1997.

BARRENECHEA, Miguel Angel & PIMENTA NETO, Olímpio José (orgs.). *Assim Falou Nietzsche*. Rio de Janeiro: Sette Letras, 1999.

BOYER, A. *Por que não somos nietzschianos*. Tradução de R. L. Ferreira. São Paulo: Ensaio, 1993.

BURCKHARDT, Jacob. *Historia de la Cultura Griega*. V. I. Barcelona: Editorial Iberia, 1974.

BRUM, J. Tomaz. *Nietzsche – As Artes do Intelecto*. São Paulo: Editora Mestre Jou, 1986.

CARPEAUX, Otto Maria. *Uma Nova História da Música*. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1958.

COLLI, G. *O Nascimento da Filosofia*. Campinas: Ed. Unicamp, 1998.

CROCE, Benedetto. *Breviario de Estetica. Cuatro lecciones seguidas de dos ensayos y un apêndice*. Tradução de José Sanchez Rojas. Madrid: Espasa-Calpe, 1967.

D'ANGELO, Paolo. *A Estética do Romantismo*. Lisboa: Editorial Estampa, 1998.

DELEUZE, Gilles. *Nietzsche*. Lisboa: Edições 70, 1965.

———. *Nietzsche e a Filosofia*. Tradução de E. F. Dias e R. J. Dias. Rio de Janeiro: Editora Rio, 1976.

DE MAN, Paul. *Alegorias da Leitura – Linguagem figurativa em Rousseau, Nietzsche, Rilke e Proust*. Rio de Janeiro: Editora Imago, 1996.

DETIENNE, Marcel. *Dionísio a Céu Aberto*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editores, 1988.

———. *Os Mestres da Verdade na Grécia Arcaica*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editores, 1988.

DIAS, Rosa Maria. *Nietzsche e a Música*. Rio de Janeiro: Editora Imago, 1994.

———. *Nietzsche Educador*. Rio de Janeiro: Editora Scipione, 1991.

EURÍPIDES. *Medeia*. Tradução de Maria Helena da Rocha. Coimbra: Atlântida, 1968.

FERRAZ, Maria Cristina Franco. *Nietzsche o Bufão dos Deuses*. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1994.

FOGEL, Gilvan. *Nietzsche e a Arte*. Rio de Janeiro: Funarte, 1984.

FOUCAULT, Michel. *As Palavras e as Coisas*. São Paulo: Editora Martins Fontes, 1995.

———. *Microfísica do Poder*. Rio de Janeiro: Edições Graal, 2001.

FINK, Eugen. *Nietzsche e a Filosofia*. Editora Presença, Lisboa: Portugal, 1998.

HOLLINRAKE, R. *Nietzsche, Wagner e a filosofia do pessimismo*. Tradução de Álvaro Cabral, Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editores, 1986.

HENRY, Michel. *A Morte dos Deuses. Vida e Afetividade em Nietzsche*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editores, 1985.

HÖLDERLIN, Friedrich. *Reflexões; seguidas de Hölderlin, Tragédia e Modernidade, por Françoise Dastur*. Tradução de Márcia C. de Sá Cavalcante e Antônio Abranches. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1994.

KOSSOVITCH, Leon. *Signos e Poderes em Nietzsche*. São Paulo: Ática, 1979.

LACOUÉ-LABARTHE, Philippe. *A Imitação dos Modernos – Ensaio sobre Arte e Filosofia*. Org. Virgínia de Araújo Figueiredo e João Camilo Penna. São Paulo: Paz e Terra, 2000.

LEBRUN, Gerard. *O Averso da Dialética*. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

———. *Por que ler Nietzsche hoje?* In: *Passeios ao Léu*, São Paulo: Brasiliense, 1983.

———. *Quem era Dionísio?* In: *Kriterion*, vol. XXVI, nº 74-5 (1985), 39-66.

MARTON, Scarlett. *Nietzsche – Das Forças Cósmicas aos Valores Humanos*. São Paulo: Brasiliense, 1990.

———. (Org.) *Nietzsche Hoje? Colóquio de Cerisy*. Tradução de Milton Nascimento e Sônia Salzstein Goldberg. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1985.

MACHADO, Roberto. *Nietzsche e a Verdade*. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1999.

NABAIS, Nuno. *Metafísica do Trágico – Estudos sobre Nietzsche*. Lisboa: Relógio D'Água Editores, 1997.

PIMENTA NETO, Olímpio José. *A Invenção da Verdade*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1999.

———. *Razão e Conhecimento em Descartes e Nietzsche*. Belo Horizonte. Ed. UFMG, 2000.

ROSSET, Clement. *Alegria, a Força Maior*. Rio de Janeiro: Relume- Dumará, 2000.

SAFRANSKI, Rüdiger. *Nietzsche, Biografia de uma tragédia*. São Paulo: Geração Editorial, 2001.

SCHACHT, Richard. *Nietzsche*. London: Routledge e Kegan Paul, 1993.

SCHOPENHAUER, Arthur. *Obras Incompletas*. São Paulo: Abril Cultural (Coleção Os Pensadores), 1985.

VERNANT, Jean Pierre. *As Origens do Pensamento Grego*. São Paulo: Difel, 1986.

———. VIDAL-NAQUET, Pierre. *Mito e Tragédia na Grécia Antiga*. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1977.

Artigos:

ANDRADE, Sônia Maria Viegas. *O Mito de Pandora*. In: *Kriterion*, vol. XXX, nº 79/80.

BORNHEIM, Gerd. *Nietzsche e Wagner: o sentido de uma ruptura*. In: *Cadernos Nietzsche*, vol. 14, p. 11-25, 2003.

DUARTE, Rodrigo A. P. *Som musical e “Reconciliação”, a partir do Nascimento da Tragédia de Nietzsche*. In: *Kriterion*, vol. XXXV, nº 89, julho/94, 74-90.

_____. *Dionísio alegórico, Nietzsche e o Barroco*. In: *Filosofia Unisinos*, vol. 2 nº 2, 2000.

LARGE, Ducan. *“Nosso maior mestre”: Nietzsche, Burckhardt e o conceito de cultura*. In: *Cadernos Nietzsche*, vol. 9, p. 3-39, 2000.

LATERZA, Moacyr. *Nietzsche e O Nascimento da Tragédia*. In: *Kriterion*, vol XXVI, nº 74-5, 1985, 19-37.

MARGUTTI PINTO, P. R. *Nietzsche, a filosofia e a retórica: uma análise da “Origem da Tragédia” enquanto forma de argumentação*. In: *Kriterion*, vol. XXXV, nº 89, 1994, 45-73.

PEIXOTO, Maria Campolina Diniz. *O mundo dionisíaco e a techné filosófica*. In: *Síntese*, vol. 23, nº 73, 1996, 209-228.

ABSTRACT: This dissertation tries to make an approach on young Nietzsche's reflections about art. In our study, we intended to detail the relationship between art and knowledge, art and truth. At first, we have analysed the connection between art and knowledge through elements from Greek culture. In a second moment, we analysed language formation and the connections between art and truth. Our intention, in a sense, is to demonstrate the importance of art in Nietzsche's earlier works.