



ARTE E VIDA EM NIETZSCHE: O ESCOPO ESTÉTICO DE O NASCIMENTO DA TRAGÉDIA E HUMANO, DEMASIADO HUMANO

ART AND LIFE IN NIETZSCHE:
THE AESTHETIC SCOPE OF THE BIRTH OF TRAGEDY AND HUMAN, ALL TOO HUMAN

Manfred Rommel Mourão
Jovan Batista de Sousa

Manfred Rommel Mourão é doutorando em Letras (Literatura Comparada) pela Universidade Federal do Ceará (2016). Possui Mestrado em Letras - Estudos Literários, pela Universidade Federal do Piauí (2015); Graduação em Letras - Licenciatura Plena, pela Universidade Estadual Vale do Acaraú (2009) e especialização em Língua Portuguesa e Literaturas (2012) pela mesma universidade. Volta-se para o estudo da Teoria da Literatura, da Estética, do Jornalismo e da Narrativa Contemporânea.

RESUMO

Partindo da perspectiva do filósofo Friedrich Nietzsche em suas obras *O Nascimento da Tragédia* (1872) e *Humano, demasiado humano* (1878), o presente trabalho tem como objetivo analisar a relação arte e vida. Dada a influência de Arthur Schopenhauer (1788 - 1860) na obra do jovem Nietzsche, consideramos inicialmente os conceitos de conhecimento, vontade e arte no primeiro autor a fim de melhor compreendermos o pensamento do segundo. Adiante, das reflexões nietzschianas, apresentamos o florescimento e declínio da arte na Grécia clássica: salientamos de modo sucinto a representação da filosofia e ciência que, por sua vez, tomaram o lugar da arte e se tornaram o ponto de partida para uma avaliação sobre a vida como vontade de potência. A pesquisa tem caráter bibliográfico e averigua nas obras dos filósofos mencionadas o debate acerca da estética moderna, mas também expande tal compreensão examinando os posicionamentos de autores como Machado (1985) e Marton (2006). Demonstramos o antagonismo entre ciência e arte a partir do critério de verdade nietzschiano, concluindo que, segundo o filósofo, é preciso que o Ocidente desmistifique o conhecimento científico a fim de recuperar a própria verdade do mito e a arte como vontade de vida.

Palavras-chave: Arte; Ciência; Mito; Verdade; Vontade.

ABSTRACT

*Starting from the perspective of philosopher Friedrich Nietzsche in his works *The Birth of Tragedy* (1872) and *Human, all Too Human* (1878), the present work aims to analyze the relationship between art and life. Given the influence of Arthur Schopenhauer (1788 - 1860) on the work of young Nietzsche, we first consider the concepts of knowledge, will, and art in the first author in order to better understand the thought of the second. Ahead, from the Nietzschean reflections, we present the flourishing and decline of art in classical Greece: we briefly emphasize the representation of philosophy and science which, in turn, took the place of art and became the starting point for an evaluation about life as a will to power. The research has bibliographic character and investigates in the works of the mentioned philosophers the debate about the modern aesthetics, but also expands such comprehension by examining the positions of authors like Machado (1985) and Marton (2006). We demonstrate the antagonism between science and art from the Nietzschean criterion of truth, concluding that, according to the philosopher, the West needs to demystify scientific knowledge in order to recover the truth itself from myth and the art as the will to life.*

Keywords: Art; Science; Myth; Truth; Will.

CONSIDERAÇÕES INICIAIS

Friedrich Wilhelm Nietzsche (1844-1900) nasceu na Alemanha, filho de uma família de pastores. Influenciado pelo pai, pensou em seguir uma carreira teológica, mas, ao ingressar na universidade, mudou de ideia, e, através da leitura que fez de filósofos pré-socráticos, chega à filosofia e se torna um crítico de temas como a democracia, a religião, a arte, a cultura e a moral. Desde cedo se dedicou aos estudos e foi considerado um aluno brilhante (MARTON, 2006). Porém, sofria com problemas de saúde, chegando até mesmo a se internar e ter passado algum tempo sob cuidados médicos de sua mãe Franziska Oehler e sua irmã Elizabeth, ao final de sua vida.

Nietzsche, além do tempo que dedicava aos estudos, como um preenchimento do seu vazio, era um grande admirador da música que, para ele, era a linguagem artística verdadeira, superando a literatura. Escreveu várias obras e por elas acabou sendo vítima de exclusão da sociedade, ao se posicionar contra alguns valores do seu tempo. Em sua primeira obra, *O nascimento da tragédia* (1872), o filósofo expõe suas ideias a respeito de Arthur Schopenhauer e Richard Wagner. Partindo dessa perspectiva, o filósofo faz uma avaliação ontológica dos fenômenos, a partir de uma compreensão estética na qual é possível chegar a um entendimento daquilo que é metafísico no mundo físico (NIETZSCHE, 1995).

O modelo estético desenvolvido por Nietzsche difere do tradicional, por não tratar da adequação do belo, do bem e da verdade, mas do critério da configuração e intensificação da vida. A fundamentação, para tanto, ocorre a partir da época trágica dos gregos, em que a arte, para Nietzsche, é vista e analisada como a força vital e evidente, que representava para os helênicos a exaltação mais sadia da vida; em que a dança e o canto eram apresentados no espetáculo em forma de coro e tinham um papel fundamental na união dos personagens com os espectadores.

Tendo a arte trágica o papel primordial da união do sujeito com o mundo, uma verdade fundada na aparência e ilusão que se dava a partir do conhecimento instintivo e intuitivo tido como belo, o filósofo faz uma crítica radical a toda ideia de verdade, quando ela passa a ser dominada pela razão excessiva e predominante da vida; a verdade que nega a aparência e a ilusão, excluindo o falso pelo verdadeiro, a fim de explicar e corrigir o ser.

Por esta propositura, a escolha do nosso tema parte da necessidade de realizar uma análise da estética a partir da própria vontade de potência da vida, demonstra sua importância como critério

que se intensifica na arte, tendo como objetivo a configuração, intensificação e espelho do sujeito como uma forma sadia e resistente perante o sofrimento.

Para alcançar tal objetivo nos debruçamos nas ideias de Nietzsche com a pretensão de evidenciar a sua importância e relevância sobre a vida: a arte sendo criada a partir das próprias tragédias, como intensificadora e afirmadora daquela. Demonstramos também, de modo sucinto, a perda de sentido que a vida sofre quando se deixa dominar pelo conhecimento científico exacerbado, que segundo Nietzsche é a morte do homem. Ao se deixar elevar por uma crença fundada em um modelo exclusivo de verdade, o modelo racional científico, o homem estético estaria morto.

Desse modo, o presente estudo está estruturado em quatro pontos: no primeiro, tópico dois de nosso trabalho, intitulado *A vontade imanente à arte*, averiguamos a influência que Schopenhauer teve para Nietzsche, através da análise de sua ideia sobre vontade insaciável e a realização dela na arte, sobretudo na música, a representação da própria vontade. No tópico três, de nome *Origem e declínio da tragédia*, explanamos a causa do esmorecimento da tragédia grega a partir do antagonismo entre arte e ciência. Já no tópico quatro, *O dionisíaco e o apolíneo*, abordamos o equilíbrio e desequilíbrio ocorrido na arte a partir da oposição entre as forças encarnadas pelas duas divindades; e por fim, no tópico cinco, chamado de *Arte e verdade: Humano, demasiado humano*, abordamos a condição do artista e a verdade científica.

A VONTADE IMANENTE À ARTE

A elaboração deste trabalho se empenha em demonstrar algumas considerações estéticas a partir da perspectiva do filósofo Nietzsche quando da publicação de sua primeira obra, *O nascimento da tragédia*, em 1872; nesta obra a oposição entre o instinto estético e o instinto racional foi o ponto de partida para uma crítica radical à racionalidade. Para começarmos a compreender a reflexão, exposição e crítica de Nietzsche, cumpre abordar a vontade na obra de Schopenhauer, em quem o jovem Nietzsche se apoiou para fazer suas primeiras análises e críticas.

Arthur Schopenhauer (2001), em sua obra *O mundo como vontade e representação*, faz uma avaliação e uma distinção da coisa em si, ou o número, e o fenômeno, a sua representação, conforme antes o apontara o filósofo Immanuel Kant (1724 – 1804) em sua *Crítica da razão pura* (1781). Existe

1
Conforme Abel Jeannière (1995, p. 64): “De fato, a palavra grega *eidós* designa o aspecto exterior de uma coisa, é o aspecto físico, o *look*. (...) *Idea* não tem exatamente o mesmo sentido. Essa palavra designa uma realidade que não tem contornos materializáveis ou visíveis. Por exemplo a *idea*, ideia, de ímpar. O algarismo três é um ‘*eidós*’, o ímpar uma *idea*. Mas a alma também, que não tem contornos visíveis ou determináveis, é uma *idea*”.

2
“Ao falar das Ideias, Schopenhauer identifica um parentesco teórico entre Platão e Kant, e é levado a tratar a distinção kantiana entre caráter inteligível e empírico pela lente da relação *Ideia/fenômeno* ou, se se quiser, *liberdade/necessidade*”: (BARBOSA, 2001, p. 48).

a coisa em si, a realidade ela mesma; e existe o que nós somos capazes de compreender dessa realidade dos fenômenos: vivemos no mundo dos fenômenos, das representações, sob as quais se oculta a verdadeira essência de tudo, uma vontade universal eterna. Assim, todas as representações humanas, segundo Schopenhauer, têm um fundamento, uma origem, algo que explica tudo, inconsciente, e que rege as nossas representações. Este algo é a nossa vontade, fenômeno de uma vontade enquanto coisa em si.

O papel da vontade na filosofia de Schopenhauer é de apresentar aquilo que fundamenta as nossas representações e o que explica as nossas ideias, impulsos, desejos. A vontade é a própria essência da vida. Não existe conhecimento da coisa em si, mas apenas aquilo que somos capazes de conhecer através das nossas ideias e percepções, ou seja, nós enquadrámos o tempo e o espaço nas nossas intuições e com isso alteramos um dado objeto. Como superar essa “alteração”, essa distorção do objeto pelo indivíduo, e chegar à coisa em si?

As ideias, no sentido platônico, têm como fundamento a elevação do sujeito a uma contemplação pura, na qual as coisas do mundo sensível são apenas uma cópia dessas ideias, uma representação; não aquilo que seria realmente capaz de nos dar um conhecimento verdadeiro das coisas – o objeto contemplado juntamente com o sujeito que se elevam e se tornam únicos.¹

Partindo de Platão (428/427 – 348/347), diz-nos Schopenhauer tendo em vista a contemplação das ideias, o sujeito que conhece, logo sai do estado de indivíduo que conhece para o estado de puro sujeito, isento de vontade, sem nenhuma obrigação; entregue totalmente a sua contemplação. O indivíduo enquanto indivíduo que conhece, por sua vez, está submetido ao princípio da razão, ligando sempre o tempo, o espaço e a causalidade às suas intuições; tentando, assim, explicar tudo sob o princípio da razão. Isto é, a superficialidade das ciências extrai as particularidades e dá forma; enquanto o sujeito que conhece não se submete a esse princípio, como o indivíduo que não se eleva como puro sujeito que conhece. As ideias têm como princípio e fundamento a união do sujeito ao objeto, o que é contrário do conceito, abstrato e discursivo, que está sempre mudando.

Schopenhauer, recorrendo a essa distinção da coisa em si e das ideias, no que diz respeito aos filósofos Platão e Kant, fala da vontade a partir delas: qual é o papel dela, a função e poder que ela tem sobre nós e como fazer para que essa vontade, sendo da própria essência do homem, seja realizada?²

De acordo com o Schopenhauer (2001), em regra geral, o conhecimento permanece sempre a serviço

da vontade; do mesmo modo que ele nasceu para este destino e está, por assim dizer, implantado sobre a vontade como a cabeça está sobre o tronco. Sendo o conhecimento a serviço da vontade, para a realização dos desejos e satisfações dela, o ser humano há de ser sempre escravo de suas próprias vontades e a imaginação será sempre tomada por outro desejo ainda não realizado, tendo como princípio a razão, fundamentada na satisfação. Levado por essa vontade insaciada, o indivíduo, em sua própria imaginação, é tomado por uma angústia que lhe levará ao conflito consigo mesmo.

Somente com a abstração de si, quando o princípio de individuação (pelo qual o indivíduo se vê apenas como fenômeno entre fenômenos) cede à imersão no objeto contemplado, e pode o sujeito ser um com este: objeto e sujeito ao mesmo tempo. Assim, se toda sua imaginação está vaga, isso levará este indivíduo a um esquecimento de si em prol de outro objeto. Por essa via, ele pode chegar a uma contemplação pura, fora dos princípios e fundamentos da razão, passando do estado de indivíduo para puro sujeito que conhece e tendo como objeto principal as ideias, princípio de todo conhecimento puro, verdadeiro, imutável. Assim, ideias contempladas pelo puro sujeito passam a ser o seu próprio espelho, subsistindo o objeto fora da relação com a vontade e se confundindo em um único Ser e consciência, através de uma visão totalmente intuitiva.

Schopenhauer, tendo as ideias como conhecimento especial, aquilo que constitui a objetividade adequada da vontade, a própria essência do mundo e que subsiste até mesmo fora do mundo, independentemente de qualquer coisa, irá dizer que

este conhecimento é a arte, é a obra do gênio. A arte reproduz as ideias eternas que concebeu por meio da contemplação pura, isto é, o essencial e o permanente de todos os fenômenos do mundo; aliás, segundo a matéria que emprega para esta reprodução, toma o nome de arte plástica, poesia ou música (SCHOPENHAUER, 2001, p. 194).

A arte, desse modo, em sua contemplação e reprodução das ideias, não possui relação com o princípio da razão, no qual o gênio é levado pela aptidão para fora da sujeição da vontade, tornando-se, assim, um único ser em sua intuição. A arte em sua reprodução é a cópia mais perfeita das ideias, é a objetividade mais adequada da vontade, tornando-se o objeto mesmo, em que a sua substância é a contemplação pura. O sujeito que a conhece sai do estado de indivíduo para uma realização acima de sua personalidade ou de relação com o mundo sensível.

As ideias são as formas eternas, aquilo que constitui a essência do mundo. A arte, sendo a reprodução das ideias, segue conforme o artista

nos facilita a contemplação do prazer estético. Em outras palavras, o conhecimento artístico é aquele que o artista não conhece a realidade, mas apenas a ideia.

Como nós somos guiados pela vontade, essa vontade cega, infinita, Schopenhauer mostra soluções para a felicidade ou como minimizar o sofrimento. No entanto, sendo a vontade infinita, significa que os nossos desejos nunca estarão saciados porque nossa vontade sempre nos levará para uma satisfação de outro objeto ainda não realizado, e, logo que alcançado o objeto alvejado, nascerá outro desejo; e assim sucessivamente. Nunca estaremos satisfeitos. Destarte, não sendo a satisfação do desejo durável, como fazer então para ter menos sofrimento?

Já que a satisfação da vontade não nos livra da dor ou do sofrimento, é preciso, depois de termos passado por muito sofrimento, ter força e coragem para dominar essa vontade, todo querer. Só assim sofreremos menos, não significando necessariamente que seremos felizes por completo, já que as dores, os sofrimentos e as angústias são parte da condição humana. Por conseguinte, driblar a vontade é uma solução para que possamos sofrer menos. Schopenhauer nos dirá que a felicidade:

É como a esmola que se lança a um mendigo: ela salva-lhe hoje a vida para prolongar a sua miséria até amanhã. Enquanto a nossa consciência está preenchida pela nossa vontade, enquanto estamos subjugados pelo impulso do desejo, pelas esperanças e pelos temores contínuos que ele faz nascer, enquanto somos súditos do querer, não existe para nós nem felicidade duradoura, nem repouso. Continuar ou fugir, temer a infelicidade ou procurar o gozo são, na realidade, a mesma coisa (SCHOPENHAUER, 2001, p. 206)

Logo, fica claro que existem coisas que fazemos ou já fizemos em algum momento que sabíamos que eram prejudiciais e nos faria mal, mas mesmo assim fizemos. Fica claro o quanto a vontade é o que nos guia, essa força, impulso, desejo: algo inconsciente. Por ser a vontade aquilo que nos impulsiona, o que nos causa as representações, a arte, portanto, é a objetivação mais adequada e perfeita da vontade em um grau superior, em que o artista, tendo as ideias a vista, emprestará seus próprios olhos à humanidade. A obra de arte, manifestada pela ideia contemplada, torna-se a linguagem mais universal e verdadeira de toda a humanidade, na qual sua matéria de trabalho é a contemplação. A finalidade é elevar toda a humanidade a esse conhecimento.

Partindo dessa perspectiva, o filósofo nos fala da arte como a própria realização da vontade e, nesse sentido, a música ganha importância para Schopenhauer. A música não é uma cópia, ou melhor dizendo, uma reprodução das ideias como as outras artes; pois ela está fora das outras artes, é a única capaz de penetrar em todo o íntimo do nosso ser, com um efeito inexplicável que nos movimenta e revela a própria vontade, exprimindo o que há de metafísico no mundo físico. A música não exprime o fenômeno e não possui uma relação direta com os fenômenos; porém, exprime o que há de íntimo no interior do fenômeno, a própria vontade.

De acordo com Schopenhauer (2001, p. 276), “consequentemente, o mundo poderia chamar-se tanto uma encarnação da música como uma encarnação da vontade”. A música nos mostra o outro lado da vida, fora das aparências, desvendando o véu dos olhos de toda humanidade daquilo que está obscuro e encoberto. Ela é uma verdade que constitui o mundo e nos faz rever toda a nossa vida através do som, que nos faz ir e voltar numa viagem bastante profunda em todo o nosso ser. É a melodia expressada por uma voz que canta em voz alta e não se limita só aos intervalos (como a terça ou a quinta), mas anda por todos os intervalos (sétimas, sétimas dissonantes e intervalos aumentados) e sempre retorna à nota fundamental da harmonia.

A música, em relação às outras artes, é a linguagem universal, mais compreensível, é a verdade e encarnação do mundo como a própria vontade, inexplicável e fora de qualquer sujeição da razão. Ela não é algo não abstrato ou discursivo, como um conceito.

Dado esse ponto de vista de Schopenhauer acerca da vontade imanente à arte, sobretudo à música, única capaz de elevar o sujeito a uma penetração profunda na própria vida e resistente a sua própria existência, analisamos através da obra do jovem Nietzsche, suas críticas e ideias baseadas em *O nascimento da tragédia*, a época da arte trágica, o seu florescimento e declínio.

ORIGEM E DECLÍNIO DA TRAGÉDIA

A tragédia, para Nietzsche, teve dois momentos: um florescimento e um declínio. A sua obra *O nascimento da tragédia* trata de demonstrar exatamente esse conflito que teve a arte trágica. Influenciado pelas ideias de Schopenhauer, o filósofo explora nuances da época em que a arte trágica representava para os gregos a verdadeira

criação e representação; uma espécie de forma terapêutica. A criação e a representação eram a própria configuração do sujeito, em que ele projetava para fora todo sentimento que estivesse passando, seja qual fosse o sentimento, alegria ou tristeza. A criação artística se dava a partir dos movimentos de membros representados pelo corpo, que era apresentado em forma de coro, no qual o espetáculo apresentado pelos personagens tinha um papel bastante importante para os espectadores que iam para assistir a cena apresentada, que além de olhar o espetáculo, também tiravam dele o proveito para a vida.

Assim, a vida ganhava sentido através do espelho que a arte trágica (tragédia) representava para os gregos. A arte criada da intuição, instintos, pulsações, inconsciente, tinha como função a união dos personagens com os espectadores. Para Aristóteles (1989, p. 20-21), o gênero antigo se caracteriza:

A tragédia é, pois, a representação de uma ação digna de atenção séria, completa em si mesma e de alguma amplitude; escrita em linguagem enriquecida por uma variedade de recursos artísticos adequados às diversas partes de peça; apresentada em forma de ação, e não de narração, sob a influência da piedade e do medo, provocando a purgação de tais emoções. Por linguagem enriquecida refiro-me à linguagem que possui ritmo, e música ou canto; e por recursos artísticos adequados às diversas partes refiro-me aqueles que são produzidos apenas pelo verso, e outros que o são também com a ajuda do canto.

Por meio de movimentos corporais e do canto, advindos da própria natureza, aquilo que Schopenhauer chamaria essência do mundo (a vontade), a arte trágica representou o florescimento do que brotava, unindo os personagens aos espectadores em seus espetáculos. A arte trágica, tendo origem no coro, era, segundo Nietzsche, a representação mais valorativa de amor à vida que intensificava, florava e tinha a verdadeira e pura criação de arte. Para ele, os helênicos tornavam suas dores e sofrimentos mais resistentes, sem forjar o mundo para o além. Isto seria negar a si mesmo sem querer lutar, melhorar; é querer sempre andar de muletas e não se permitir sair delas.

Para Nietzsche, a tragédia teve origem no coro, elemento essencial na representação do drama apresentado no espetáculo, e tida por ele como a mais verdadeira arte entre os gregos, o corpo e a alma da arte helênica. Na época clássica dos gregos, o coro representou fortemente uma verdadeira arte e cultura:

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

um 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 (NIETZSCHE, 1992, p. 55).

Ésquilo e Sófocles representavam para o mito as máscaras dionisíaca e apolínea, tornando possível o sonho e a consciência do sonho, no qual o sujeito e o mundo eram um só. Em Aristóteles podemos perceber que, enquanto Sófocles prezava a individualização, Ésquilo tratava do seu rompimento; ademais, por essa via, tínhamos o equilíbrio entre o dionisíaco e o apolíneo. Dessa maneira, o drama, em suas imagens, gestos e cantos unia o primordial do sujeito com o mundo:

Quer a tragédia, quer a comédia tiveram o seu começo na improvisação. Uma se originou com aqueles que usaram o ditirambo, a outra com os dirigentes dos cantos fálicos, que ainda sobrevivem, como instituições tradicionais, em muitas das nossas cidades. A tragédia avançou pouco a pouco, desenvolvendo-se com o seu uso cada novo elemento, até que, depois de muitas mudanças, alcançou a sua forma natural e se imobilizou. Ésquilo foi o primeiro a aumentar o número dos atores de um para dois, reduzir o papel do coro e colocar em primeiro lugar o diálogo. Sófocles introduziu três atores e o cenário pintado. Quando à grandiosidade da tragédia, somente mais tarde ela adquiriu sua característica imponente, quando, ultrapassando os métodos do drama satírico, deixou de lado os enredos ligeiros e a linguagem cômica, e o seu metro passou do tetrâmetro trocaico para o iâmbico. A princípio, os poetas usavam o tetrâmetro, porque escreviam poesia satírica, mais estreitamente relacionada com a dança; uma vez, porém, introduzido o diálogo, por sua própria natureza ele levou ao metro iâmbico, que é, de todos os metros, o mais adequado a fala (ARISTÓTELES, 1989, p. 18-19).

Análogo a esse comentário, segundo Stern (1978), Nietzsche, ao avaliar a cultura grega, encontra o próprio sentido que ela representava para a existência, em que a tragédia, sendo a representação nobre da arte, era uma maneira pela qual os homens se relacionavam com o mundo e a vida, sem precisar negar seus instintos. A criação artística do mito era mais saudável, verdadeira, não negava afetos e emoções, fazendo das próprias tragédias uma criação artística. Segundo o filósofo alemão, a arte na cultura grega era vivenciada por meio da conjunção dos deuses Dionísio e Apolo, dos impulsos dessas duas divindades, ocasionando o nascimento da tragédia. Tendo em mente tal premissa, o filósofo vê na arte grega um valor vital para a existência em que a vida era

vivida e aproveitada em cada momento presente, e tornava os homens cientes da morte.

Sátiro e Dionísio eram um só, não havia separação em suas andanças e êxtases com seus cantos ditirâmicos. Por essa via, o mundo e o sujeito eram interligados e ao mesmo tempo eram conscientes da morte, mas não temiam essa situação, tinham em mente que vinham do nada e para o nada voltariam. Assim, a vida ganhava um grande sentido existencial no próprio espetáculo apresentado pelo coro, em que a vida era vivida e aproveitada mesmo perante a dor: a arte trágica representava a forma sadia de se viver, a arte dos homens melhores do que são (ARISTÓTELES, 1989).

Através do conhecimento que tinham do instinto e intuição, os personagens e espectadores se uniam e a vida era resistente, forte perante a dor; e através dela surgia a verdadeira arte natural, e não uma arte superficial, forçada a partir da razão:

Sob o efeito de tais disposições de ânimo e cognições exulta a turba entusiasmada dos servidores de Dionísio; e o poder dessas disposições e cognições os transforma diante de seus próprios olhos, de modo que veem a si mesmos como se fossem gênios da natureza restaurados, como sátiros. A constituição ulterior do coro da tragédia é a imitação artística desse fenômeno natural (NIETZSCHE, 1992, p. 58).

É no mito de Sileno e Midas que se conta o momento da transição da época da arte trágica para uma época em que a mesma entra em declínio. Na esteira dos sátiros, o Rei Midas busca encontrar Sileno e ao encontrar Sileno, companheiro de Dionísio, ele pergunta sobre quais as vantagens e desvantagens da vida. Sileno responde que o primeiro, e melhor, ele não pode escolher, que é não ter nascido – nada ser; mas o segundo ele pode, morrer. A partir dessa narrativa mítica, todo o espetáculo apresentado em forma de dança e movimentos constituiu a imagem do drama na era trágica; então declinando quando passaram a se tornar sóbrios e reflexivos perante seu estado efêmero.

Por “drama”, contudo, não subentende Nietzsche a ação, mas o episódio ou a cena – até “um estado de espírito fundamental” – de grandes pathos. Assim como inúmeros poetas encontram numa atmosfera musical a origem de poetas líricos, assim também (a fiança de Nietzsche) a origem desse pato está na música, que liga o drama a um mundo cotidiano, não-verbal, considerado por ele mais autêntico do que o mundo das palavras e da mera literatura”. É da essência do espetáculo, interpretado pelo coro, preservar o patos – o pleno sentido existencial – e, ao mesmo tempo, tornar suportável esse conhecimento, e o deus que o ajuda a dar-lhe uma forma suportável – em verdade, bela – é o deus do sol, Apolo. (STERN, 1978, p. 21)

Com Eurípedes, a voz configuradora de Sócrates, a tragédia entra definitivamente em declínio, uma vez que a cena literária toma o lugar da verdadeira arte; a partir desse estágio, a tragédia perde todo o sentido que ela representava para a vida. Ademais, com Sócrates, todo o conhecimento instintivo e intuitivo passa a ser desvalorizado, em troca de uma ideia racional, consciente, capaz de explicar tudo, até mesmo os abismos mais escondidos do ser – corrigindo e auxiliando, a partir de uma busca da causalidade, o fio condutor que seguia como auxílio.

Desse ponto de virada, toda a vida passou a ser explicada e representada pelo conhecimento racional, conceitual e as pulsações e emoções que eram tidas como sagradas e divinas (que na época trágica representaram para os helênicos e os gregos arcaicos tipos de homem sadios). Sócrates, caluniador e convencedor segundo Nietzsche, a vida e a cultura tornaram-se decadentes, um sintoma de niilismo.

As bases primordiais que formavam a verdadeira cultura, civilização e arte na época trágica intercrossa os instintos dionisíaco e apolíneo, que, por sua vez, conjuram o equilíbrio. Com Sócrates todo esse equilíbrio cai por terra, ao desvalorizar Dionísio e estabelecer a predominância de Apolo. Eis o que, segundo a filosofia nietzschiana, foi motivo da destruição da verdadeira arte, quando todo instinto e pulsação perdeu lugar para racionalidade.

O DIONISÍACO E O APOLÍNEO

O mito para Nietzsche possui um valor vital, em que se pensa a vida a partir de Dionísio e Apolo. O mito representava o nada que era tudo,³ sobretudo a consciência da morte ou da vida que do nada vinha e para o nada voltava. Sendo fundamentos e princípios da arte, Dionísio e Apolo andavam sempre juntos e em discordância, eram o caos e a forma, o êxtase e o sonho, em prol de um único objeto: a arte.

A representação mítica tecia a própria realidade que surgia simultânea ao cosmos, a criação de seres sobrenaturais era sinônimo de responsabilidade e forma de se organizar no próprio universo. Em suma, a realidade mítica em que viviam os gregos, *a priori*, não fugia ou negava a realidade, como fez cultura judaico-cristã ao criar um Deus para além do cosmos, além da vida, um Deus do mundo suprassensível.

Logo, o mito representava as forças naturais da cultura e da vida. Com efeito, o filósofo alemão buscou avaliar a história pelo próprio critério da

3

Fernando Pessoa (1972, p. 25), no poema “Ulisses”, de *Mensagem*, escreve: “O mito é o nada que é tudo./ O mesmo sol que abre os céus/ É um mito brilhante e mudo –/ O corpo morto de Deus,/ Vivo e desnudo”.

vida, em que mito e história são retomados; porém, não negadores do mito, pois, desse modo, a história seria uma doença, porque racional, esterilizadora dos impulsos da vida. Nietzsche, ao avaliar o mito, percebe uma força positiva para a vida humana: criativo e afirmativo, o mito determinava a cultura.

Partindo dessa avaliação do filósofo, Dionísio e Apolo são os verdadeiros deuses-instintos que possibilitaram a criação da arte, vívida, uma representação da natureza apropriada da estética do artista que produzia para intensificar a vida, tornando-a mais equilibrada. A dor, forte e resistente, mantinha esse equilíbrio. Tal balanceamento não era forjado, como no cristianismo. No além, o mito representava o equilíbrio do próprio cosmos, na mesma realidade; uma vez que os gregos viviam perante a dor e sofrimento. Isto era, em especial, configuração, projeção e espelho.

Segundo Nietzsche, os fenômenos dionisíaco e apolíneo estão diretamente ligados à arte e possuem significados diferentes. Apolo é o deus do sono, do sonho, da forma, do futuro e da dominação; Dionísio é o deus do caos, do vinho e do êxtase. Diferentes do Deus judaico-cristão, Dionísio e Apolo foram a representação dos gregos e que em suas andanças cursavam juntos e, na maioria das vezes, em discordância um com o outro. Nesse sentido, seguiam mutuamente com a pretensão de representar os gregos por meio de uma configuração que se dava na arte:

A seus dois deuses da arte, Apolo e Dionísio, vincula-se a nossa cognição de que no mundo helênico existe uma enorme contraposição, quanto a origens e objetivos, entre a arte do configurador plástico, a apolínea, e a arte não-figurada da música, a Dionísio: ambos os impulsos, tão diversos, caminham lado a lado, na maioria das vezes em discordância 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 ao metafísico da “vontade” helênica, apareceram emparelhados um com outro, e nesse emparelhamento tanto a obra de arte dionisíaca quanto a apolínea geraram a tragédia ática (NIETZSCHE, 1992, p. 27).

De acordo com Nietzsche (1992), em Apolo, tido como o deus-princípio da forma, na racionalidade otimista importava a configuração, o princípio de individuação (princípio pelo qual a razão apreende, segundo Schopenhauer, os fenômenos do mundo), que tinha como proposta aniquilar da humanidade as formas do sonho, a fim da homogeneização grega por meio da aparência.

Dionísio, o deus da embriaguez e do êxtase, tinha uma função não-configurada e quebrava todo o princípio de individuação em suas andanças e cantos, nos quais se apresentava o meio de olhar a realidade no que diz respeito não só às coisas boas, mas também às ruínas – através dos instintos e desejos sem a intervenção de formas, da racionalidade. Essas representações dionisíacas estavam ligadas ao inconsciente, que representava o próprio sujeito em cena com o mundo, sem a separação dele com a realidade da vida e que tinha como princípio a coesão Uno-primordial.

O apolíneo e o seu oposto, o Dionísio, como poderes artísticos que, sem a mediação do artista humano, irrompe da própria natureza, e nos quais os impulsos artísticos desta se satisfazem imediatamente e por via direta: por um lado, como o mundo figural do sonho, cuja perfeição independe de qualquer conexão com a atitude intelectual ou a educação artística do indivíduo, por outro, como realidade inebriante que novamente não leva em conta o indivíduo, mas procura inclusive destruí-lo e libertá-lo por meio de um sentimento místico de unidade. Em fase desses estados artísticos imediatos da natureza, todo artista é um “imitador”, e isso quer como artista onírico apolíneo, quer como artista extático dionisíaco, ou enfim – como por exemplo na tragédia grega – enquanto artista ao mesmo tempo onírico e extático: a seu respeito devemos imaginar mais ou menos com ele, na embriaguez dionisíaca e na autoalienação mística, prosterna-se, solitário e à parte dos coros entusiastas, e como então, por meio do influxo apolíneo do sonho, se lhe revela seu próprio estado, isto é, a sua unidade como o fundo mais íntimo do mundo em uma imagem similiforme de sonho (NIETZSCHE, 1992, p. 32).

Dada a importância de Dionísio e Apolo, representantes da verdadeira arte para os gregos na época trágica, vemos uma tremenda queda da arte quando, a partir de Sócrates, uma via totalmente apolínea, racionalista, deixa de lado Dionísio, e os instintos e intuições passam a ser dominados pela forma apolínea.

A partir do século V, em que começa a história filosófica do Ocidente e do conhecimento racional excessivo, socrático, a razão toma o lugar da arte por meio da explicação, da retórica dialética para a moral. Assim, toda a arte passa a ser apenas imitação e mera reprodução desse modelo. Essa ideia otimista de que é possível alcançar o cerne da realidade pela abstração teórica acabou dominando a vida, e as pessoas passaram a negar todo o presente em prol de uma crença em que tudo será melhor no futuro, a crença de que o conhecimento resolverá todos os problemas da civilização, levando ao progresso. Segundo

Nietzsche, foi isso o que destruiu a arte terapia, intensificação da vida:

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. Essa sublime ilusão metafísica é aditada como instinto à ciência, e a conduz sempre de novo a seus limites, onde ela tem que transmutar-se em arte, que é o objetivo propriamente visado por esse mecanismo (NIETZSCHE, 1992, p. 93).

No entanto, com a predominância otimista, toda criação artística que era criada a partir do instinto, da intuição, inconsciente, notamos a desvalorização da verdadeira arte terapia por Sócrates, que julgava a consciência do que se produzia a partir da repreensão dos instintos pelo domínio racional – o que Nietzsche chamou de “vida doente”. Com o domínio do conhecimento sobre a vida, a cultura e civilização, o filósofo avaliará, mais adiante, a ideia de verdade imposta pelo conhecimento através de um ajuizamento da moral, tratando do conhecimento e dos valores perante o antagonismo entre arte e ciência, arte e verdade.

ARTE E VERDADE EM NIETZSCHE: HUMANO, DEMASIADO HUMANO

Como consequência da crítica à racionalização da cultura grega clássica, Nietzsche desenvolverá, ao longo de sua vida, inúmeras desconstruções do modelo ocidental de valoração da verdade enquanto verdade científica. A partir da obra *Humano, demasiado humano* (1878), avaliamos agora a ideia de gênio criador e a ideia de verdade, que, por sua vez, foi o ponto de partida contra toda ideia romântica de um Deus artista. A obra traz exatamente uma quebra da arte como algo inato e o rompimento com a ideia de verdade. Dessa perspectiva, analisamos a ideia de verdade a partir dos aforismos da obra.

A partir de uma leitura que Nietzsche faz da verdade socrática, o filósofo contrapõe toda essa ideia racionalista como forma esclarecedora entre os gregos. Nesse cerne, Nietzsche percebe o quanto a ideia socrática é um sintoma de doença e decadência no mundo moderno, e que a ideia de verdade é postulada a partir de seus próprios

critérios e avaliação. Com isso, o filósofo coloca toda essa ideia de verdade nos moldes da ciência em discussão:

O que caracteriza a posição socrática, e é criticado por Nietzsche, não é exatamente o conhecimento; é o “instinto de conhecimento sem medida e sem discernimento”, “o instinto ilimitado de conhecimento”, “o instinto desencadeado do saber”, o “conhecimento incessante”, a “verdade a qualquer preço” (MACHADO, 1985, p. 48)

O filósofo, ao fazer essa reflexão, não se apropria de uma ideia epistemológica ou de uma teoria do conhecimento com a pretensão de abalizar verdadeiro e falso, mas, sobretudo, deseja se contrapor àquilo que nega a vida: a vontade de potência afirmativa por uma vontade impotente advinda da ideia de verdade, da crença na verdade. Com o progresso da ciência, a vontade de potência foi totalmente desvalorizada; aquilo que era instintivo e intuitivo do próprio seio da natureza, a criação de uma verdade fundada na aparência e ilusão, corrompeu-se, em troca de uma ideia de verdade sem aparência e ilusão. No tocante à ideia de verdade na ciência, Nietzsche critica a sua forma de avaliação e critérios tais como são expostos e aceitos, no sentido de que se ponha a ciência no seu lugar. Assim como a arte em sua ideia de verdade limita-se à aceitação da aparência e ilusão.

A ciência se caracteriza pela constante tentativa de observação, análise e experimentação dos fenômenos, a fim de classificar, organizar e hierarquizar a verdade segundo um método que, explicitando uma regra geral, não aponta para o específico e o contraditório dentro da ciência, algo já consensual entre muitas linhas de raciocínio contemporâneas, como defende Gaston Bachelard (1996).

A observação de Bachelard (1996) destaca, a partir de uma revisão científica, o que já defendia os escritos nietzscheanos. Assinala-se, com efeito, a proposta de ruptura de Nietzsche 50 anos antes, sustentada pelas suas severas críticas à estrutura da ciência. Destoam nessa crítica alguns componentes que auxiliam na impotência do saber científico. Entre eles, a verdade da arte.

Contra o idealismo iluminista, Nietzsche se contrapõe à ciência pela transcendência da arte, por esta revelar uma aparência que aquela não conseguia explicar. Destarte, o filósofo não negava a ciência ou a arte, apenas criticava a negação da aparência que a ciência tinha do mundo real, impondo, assim, as suas limitações.

Ademais, consideremos a crítica de Nietzsche a uma derradeira forma de engano, a que os românticos postulavam como ligada à genialidade do artista. O filósofo alemão instaura uma

apreciação de um fundamento empírico fundado no tratado do artesão, aquele que cria, com esforço, e que pelas partes consegue chegar ao todo, diferente da crença que tinha o Iluminismo da arte como inatismo. Dirá Nietzsche em sua obra *Humano, demasiado humano*:

Os artistas têm interesse em que se creia nas intuições repentinas, nas chamadas inspirações; como se a ideia da obra de arte, do poema, o pensamento fundamental de uma filosofia, caísse do céu como um raio de graça. Na verdade, a fantasia do bom artista ou pensador produz continuamente, seja coisas boas, medíocres ou ruins, mas o seu julgamento, altamente aguçado e exercitado, rejeita, seleciona, combina; como vimos hoje nas noções de Beethoven, que aos poucos juntou as mais esplêndidas melodias e de certo modo as retirou de múltiplos esboços. Quem separa menos rigorosamente e confia de bom grado na memória imitativa pode se tornar, em certas condições, um grande improvisador; mas a improvisação artística se encontra muito abaixo do pensamento artístico selecionado com seriedade e empenho. Todos os grandes foram grandes trabalhadores, incansáveis não apenas no inventar, mas também no trejeitar, eleger, remodelar e ordenar (NIETZSCHE, 2005, p. 111).

Os artistas, segundo o filósofo, não chegam ao ápice de sua obra a partir de uma iluminação súbita, como se fossem antes receptores que elaboradores. Toda sua obra é uma educação e reflexão social: há uma tendência na qual os espectadores, se achando incapazes e impotentes, veem o artista como algo divino, um ser sobrenatural ou que recebeu uma graça de Deus. Afirma o filósofo que toda criação de arte é mundana e que qualquer sujeito é capaz de criá-la e entendê-la, mas que precisa de dedicação, renúncia, tempo para se tornar um gênio.

É preciso perceber como os artesãos trabalham, começar pela parte e não pelo todo. Eis o que é confundido por muitos ao considerarem o talento como inato ou o artista como ser sobrenatural. O sujeito, frequentemente, prefere endeusar o artista como um gênio ao invés de humano e justificar a sua pequenez. Assim, mantem-se na zona de conforto, sem se esforçar, à espera do engenho e arte divinos.

O jovem Nietzsche associa à potência da vida a origem da arte grega, com seu antagonismo criador entre o apolíneo e o dionisíaco, sendo a filosofia e a ciência nascentes as responsáveis pelo declínio da cultura antiga; o Nietzsche posterior tratará de desmitificar a própria noção de gênio com a qual se busca glorificar, endeusar o artista mesmo. Entretanto, o que resta, para Nietzsche (e para nós)?

A vontade criadora que não é transcendente mas transcende, a vontade do mito; não da mentira, porque desmitifica a verdade, consciente da

própria ilusão. Uma ilusão na qual o artista não deve ser exaltado sob o risco de se perder a “verdade” da arte, seu caráter trágico de amor à vida sem além e além.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

No decorrer deste trabalho buscamos demonstrar a importância da vida através da ideia de arte que é posta em questão por Nietzsche. A vida, para o filósofo, era representada a partir de suas criações pelo conhecimento instintivo e intuitivo próprio do seio da natureza, pelo qual o sujeito se tornava o único ser em sua percepção das forças fundamentais e primordiais que constituíam o objeto da arte, entre os deuses Dionísio e Apolo. Eis a definição da vida para o filósofo.

Ao nos debruçarmos sobre os autores para as análises e propostas sobre a arte como configuração e intensificação da vida, temos como tese frequente na obra nietzschiana, a valorização desta forma de vida, sua afirmação, e não a sua negação em troca da ideia de existência de um mundo suprassensível – que se inicia filosoficamente com Platão e tem continuidade com o cristianismo, na crença fundada de uma verdade no além; que, por sua vez, é negadora, decadente e niilista. Segundo Nietzsche, isso mortificaria a cultura, civilização e a vida por um nada, um nada querer.

Dada a perspectiva sobre a ideia de vontade em Schopenhauer e potência em Nietzsche, não nos apoiamos em uma ideia epistemológica ou teoria do conhecimento com o critério de querer excluir o falso do verdadeiro, mas entendermos que não temos a verdade. Em um contraponto histórico, podemos entender como os helênicos a entendiam; aparência e ilusão que necessitamos para viver, e não como uma ideia de verdade absoluta.

Portanto, a importância do estudo para o campo filosófico é nos ajudar a compreender que nada toma o lugar da vida e nada a pode determinar, senão ela mesma, por suas próprias potências. A pretensão, assim, não se deu no sentido de negar o conhecimento, mas pensar o limite de como ele se exacerba na exclusão do sujeito a partir de seus próprios critérios, tomando o lugar da vida como determinante.

Destarte, é preciso enaltecer que um tema de tamanha relevância não se esgota nunca e nos leva à necessidade de nos mantermos na busca pelo esclarecimento e compreensão daquilo que não se demonstra inteligível.

REFERÊNCIAS

- ARISTÓTELES. Poética. In: BRASIL, Assis. **Crítica e teoria literária na antiguidade**. Tradução de David Jardim Júnior. Rio de Janeiro: Ediouro, 1989.
- BACHELARD, G. **A formação do espírito científico**: contribuição para uma psicanálise do conhecimento. Tradução de Estela dos Santos Abreu. Rio de Janeiro: Contraponto, 1996.
- BARBOSA, J. **A metafísica do belo de Arthur Schopenhauer**. São Paulo: EdUSP, 2001.
- JEANNIÈRE, A. **Platão**. Tradução de Lucy Magalhães. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1995.
- MACHADO, R. C. M. **Nietzsche e a verdade**. Rio de Janeiro: Rocco, 1985.
- MARTON, S. **Nietzsche**: a transvaloração dos valores. São Paulo: Editora Moderna, 2006.
- NIETZSCHE, F. W. **Ecce homo**: como alguém se torna o que é. Tradução de Paulo César de Sousa. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.
- NIETZSCHE, F. W. **Humano, demasiado humano**: um livro para espíritos livres. Tradução de Paulo César de Sousa. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.
- NIETZSCHE, F. W. **O nascimento da tragédia, ou Helenismo e pessimismo**. Tradução de J. Guinsburg. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.
- PESSOA, Fernando. **Mensagem**. Lisboa: Ática, 1972.
- SCHOPENHAUER, A. **O mundo como vontade e representação**. Tradução de M. F. Sá Correia. Rio de Janeiro: Contraponto, 2001.
- STERN, J. P. **As ideias de Nietzsche**. São Paulo: Cultrix, 197

