

O simbolismo das criações apolíneas e dionisíacas Uma análise crítica da estética do jovem Nietzsche*

*The symbolism of the creations Apollonian and Dionysian.
A critical analysis of the esthetics of the young Nietzsche*

Clademir Luís ARALDI
(Universidade Federal de Pelotas)

Resumo

O simbolismo dos impulsos artísticos apolíneos e dionisíacos ocupa um lugar central na filosofia do jovem Nietzsche, à medida que permite uma nova interpretação de mitos gregos e da sabedoria dionisíaca. Analisamos neste artigo o pretenso caráter original do simbolismo das criações estéticas nietzschianas, confrontando-o criticamente com a tradição romântica alemã.

Palavras-chave: apolíneo – arte – dionisíaco – gênio – simbolismo

Abstract

The symbolism of the Apollinian and Dionysian artistic impulses occupies a central place in young Nietzsche's philosophy, permitting a new interpretation of the Greek myths and the Dionysian wisdom. In this article, we analyze the alleged original character of the symbolism of Nietzschean esthetic creations, critically confronting it with the German romantic tradition.

Keywords: Apollinian – art – Dionysian – genius – symbolism

Um tema ainda pouco explorado na *Nietzsche-Forschung*, mas que é de fundamental importância para a compreensão da estética do jovem Nietzsche, é o 'simbolismo' (*Symbolik*) da arte apolínea e dionisíaca. Para compreender o caráter próprio desse simbolismo é necessário remontar à tradição estética alemã anterior a Nietzsche.

Kant introduz, na *Crítica da faculdade do juízo*, a concepção de símbolo na Estética, ao distinguir o modo de representação 'simbólico' do 'esquemático'¹. Essa concepção terá um grande desenvolvimento nos pensadores e literatos românticos pós-kantianos. Na valorização do símbolo (*Symbol, Gleichnis*) pode-se perceber nos escritos juvenis de

* Este artigo foi possível graças à concessão da bolsa de Estágio Pós-Doutoral, pela CAPES, na Universidade Técnica de Berlim (setembro de 2007 – fevereiro de 2008).

¹ Ambos os modos, contudo, seriam somente espécies do modo de representação intuitivo, segundo as leis de associação da imaginação. O conhecimento de Deus, p. ex., somente pode ser simbólico; sem nenhum caráter teórico, é uma apresentação indireta de sua idéia mediante analogia. Cf. KANT, 1995, p. 196-197.

Nietzsche o impacto da estética romântica, do modo com F. Schlegel, Schelling² e Creuzer compreendem o símbolo³. É através de símbolos que a sabedoria dionisíaca se expressa⁴. Nietzsche não faz nenhuma menção direta à compreensão de símbolo na tradição filosófica e estética do final do século XVIII e da primeira metade do século XIX, mas se apropria (com muita liberdade) dela para sua própria tarefa de 'simbolizar' a sabedoria dionisíaca.

A diferenciação do simbolismo dionisíaco em relação ao apolíneo é de fundamental importância para o processo de criação estético-cosmológico. O que Nietzsche entende por símbolo? "Símbolo (*Symbol*) é a transposição de uma coisa para uma esfera completamente diferente" (NIETZSCHE, 1988, VII, 3(20))⁵. O modo como ele entende o simbolismo da música e dos mitos mostra a influência das leituras da obra de Creuzer, *Symbolik und Mythologie der alten Völker*. O volume III dessa obra, que versa sobre Dioniso, foi por ele retirada da biblioteca da Universidade da Basileia em junho de 1871 (e novamente em agosto do ano seguinte)⁶. Como mostrou Max Baumer, temas centrais desse volume, como o simbolismo dos mitos, foram reapropriados nas teses do *Nascimento*, sem serem, no entanto, citadas⁷.

O simbolismo dionisíaco e sua ligação com o simbolismo dos mitos e da arte apolínea

O simbolismo dionisíaco da música vem à luz no coro de sátiros. O sátiro é idealizado⁸ como um ser sublime, a "imagem primordial do homem". Os companheiros/servidores de Dioniso deveriam ser compreendidos como gênio da natureza (*Genie der Natur*) ou como gênio da espécie (*Genie der Gattung*), por expressarem a verdade do "âmago eterno das coisas"⁹. Esse homem dionisíaco em estado de natureza ainda não alcança a genialidade artística, pois é somente "símbolo da natureza e anunciador de sua sabedoria e arte" (NIETZSCHE, 1988, I, p. 63).

Nesse coro de transfigurados, contudo, está o "supremo perigo" para a vida individual. A sabedoria e a arte da natureza não atingem diretamente o coro de sátiros, que vive numa "efetividade religiosa" e que está "num solo ideal", não natural (cf. NIETZSCHE, 1988, I, p. 55). É para o homem efetivo que a natureza se mostra na crueldade de seus estados artísticos e na sabedoria dionisíaca; por isso, ele corre o risco de ser destruído pelo que há de

² A concepção simbólica dos mitos gregos é um traço comum do pensamento de Schelling e de Nietzsche. Como mostrou John E. Wilson, pode-se dizer também, em outro sentido, que "em Nietzsche e em Schelling a linguagem dos símbolos e das imagens não é escolhida casual e arbitrariamente, mas ela é conscientemente mitológica" (Wilson, J. E. *Schelling und Nietzsche. Zur Auslegung der frühen Werke Friedrich Nietzsches*. Berlin: de Gruyter, 1996, p. 3). Alguns símbolos, no entanto, como o grande meio-dia, encontram-se não apenas em Schelling, mas também em Hölderlin. Apontamos, desse modo, para a valorização do símbolo no romantismo alemão. Em F. Schlegel, em Novalis, em Wackenroder e em Schelling pode-se perceber também a retomada de elementos da tradição mística, neoplatônica e teológica. Entretanto, a introdução do simbolismo na estética é uma característica própria do romantismo alemão. Friedrich Schlegel chega até mesmo a dizer que "toda arte é simbólica", que seria melhor chamar a estética de "simbolismo" (*Symbolik*) (apud M. Seils. *Historisches Wörterbuch der Philosophie*, vol. 10, p. 728-729). A diferenciação entre símbolo e alegoria ocorre também em Goethe e em Friedrich Creuzer (cf. Creuzer, F. *Symbolik und Mythologie der alten Völker*, 2. ed., 1819, p. 70).

³ Cf. a esse respeito RITTER & GRÜNDER, 1998, p. 710-726.

⁴ Cf. NIETZSCHE, 1988, I, p. 108. Cf. também HEMELSOET et al., 2006, p. 23 ss.

⁵ A citação dos fragmentos póstumos de Nietzsche segue a convenção proposta pela edição crítica (KSA) Colli/Montinari das obras do filósofo.

⁶ Cf. CRESCENZI, 1994, p. 407.

⁷ Cf. BAEUMER, 1977, p. 140 ss.

⁸ Ernst Behler mostrou que essa compreensão do sátiro é historicamente insustentável. Para os gregos, o sátiro era uma figura sub-humana, e não um ser sublime. Cf. BEHLER, 1983, p. 354.

⁹ NIETZSCHE, 1988, I, p. 59. Cf. também 1988, VII, 3(21)).

terrível no ser, enfim, de ansiar por uma “negação budista da vontade”¹⁰. Nesse supremo perigo, brota também o que salva: a arte.

○ puro conhecimento dionisíaco e seu simbolismo no sátiro teriam como consequência, portanto, a autonegação da vontade de viver. Surpreendentemente, Nietzsche afirma: “o puro dionisismo é impossível. Pois o pessimismo é prática e teoricamente ilógico” (NIETZSCHE, 1988, VII, 3(32)). ○ simbolismo do som e da mímica nos sátiros é a linguagem do ‘gênio da espécie’, da vontade em suas formas universais (cf. 1988, VII, 3(37) e 3(42)). Por isso Nietzsche afirma que na época arcaica da humanidade, o símbolo (*Symbol*) era a linguagem para o universal (cf. 1988, VII, 9(88)). É necessário, no entanto, que o dionisíaco seja ‘simbolizado’ em imagens: esse foi o ato miraculoso da vontade grega. Assim teve início a arte da salvação e da cura. Não se trata de uma possibilidade entre outras: a arte é a *única* forma de existência e afirmação, com poder de superar “a negação budista do querer” (cf. VII, 3(55)).

○ consolo metafísico da arte surge com a ‘conversão’ do simbolismo dionisíaco¹¹ no simbolismo apolíneo. Não é uma tarefa fácil compreender o ‘mistério’ da união dos gênios apolíneo e dionisíaco na tragédia, mesmo com o recurso ao simbolismo. ○ gênio artístico dionisíaco necessita *expressar-se* simbolicamente – em imagens. É uma necessidade

metafísica, não uma autonomia do fenômeno estético, o que move o processo de figuração apolínea dos estados dionisíacos, da descarga da música em imagens. ○ simbolismo apolíneo – das imagens, dos conceitos e da linguagem humana – é um modo de objetivação do dionisíaco (cf. 1988, VII, 9(13)). Ainda assim, não conseguimos perceber o elo de ligação entre as duas linguagens completamente diferentes: a linguagem universal da música e a linguagem do mundo das imagens e fenômenos individualizados. ○ símbolo, para Nietzsche, teria o poder de unir ‘fraternalmente’ as esferas opostas da sabedoria dionisíaca e da arte apolínea (lembramos que a arte apolínea, enquanto aparência da aparência, não tem nada a ver com a verdade). Esse é o ‘segredo’ que Nietzsche pretende revelar através da tragédia, na relação da música com o mito trágico.

○ simbolismo na arte trágica mostra o elo íntimo do Dionisíaco (fundo primordial, universal) com o mundo das aparências apolíneas (dos mitos e dos heróis): “Nos gregos, o dionisíaco envolveu todos os materiais épicos com um novo simbolismo. A visão trágica do mundo retificou o velho mito” (1988, VII, 9(25)). Se para Nietzsche toda linguagem simbólica é uma transposição, então a arte trágica é a transposição da ‘sabedoria’ dionisíaca para o âmbito dos mitos apolíneos. Quem comanda o processo é o artista dionisíaco (gênio da música), que tem o poder de transformar o mito em veículo (em símbolo, portanto) da sabedoria dionisíaca (cf. NIETZSCHE,

¹⁰ A ligação do dionisíaco com o budismo é pouco abordada na *Nascimento da tragédia*. A menção à “negação budista da vontade”, do cap. 7 é vista como uma decorrência da aplicação ilimitada do saber dionisíaco. Nos fragmentos póstumos da época, entretanto, há uma análise mais detalhada do vínculo com o budismo e com o cristianismo: “Com o movimento oriental-cristão, o velho dionisismo (*Dionysosthum*) inundou o mundo, e todo o trabalho do helenismo parecia em vão. Irrompeu então uma visão de mundo mais profunda – uma visão artística” (1988, VII, 5(94) cf. também VII, 5(102) e 7(174)). A nosso ver, Nietzsche segue Schopenhauer ao aproximar budismo e cristianismo em seu elemento comum – a disposição ascética. O elemento não esclarecido é a ligação do cristianismo com os mistérios, a partir da qual ele quer desdobrar os impulsos artísticos – não só na história da arte, mas em toda a história da humanidade. A associação entre budismo e a religião de Baco já ocorre em Creuzer (1837, vol. I, 230-232).

Nietzsche se refere tanto aos filósofos trágicos (Empédocles, p. ex.) quanto à ‘religião trágica’ (dos órficos). Essa associação é historicamente improcedente, pela anterioridade do orfismo e do pensamento de Empédocles em relação ao cristianismo. Nietzsche tem em vista a continuidade dos mistérios antigos (dionisíacos) na época cristã, com o evangelho de João (cf. 1988, VII, 7(13) e 7(166)). Ele afirma num outro póstumo que o cristianismo já estaria prefigurado no “domínio de Apolo pelos poderes dionisíacos”. Manfred Frank mostrou que esse vínculo dos mistérios gregos com o cristianismo, especialmente com o evangelho de João foi desenvolvido pelos jovens pensadores do Primeiro Romantismo, principalmente por Hölderlin, Schelling e Hegel (Cf. FRANK, 1982, p. 276 ss.). Nessa perspectiva, Hegel já havia detectado (nos escritos teológicos anteriores a 1796) nos mistérios de Eleusis, o instante do nascimento do cristianismo (1982, p. 260).

¹¹ Cf. HEMELSOET et. al., 2006, p. 23. Para os autores, o símbolo é a forma de expressão dionisíaca *par excellence*.

1988, I, p. 73). O grande valor dos gregos, esse povo de artistas, residia no fato de possuírem símbolos e mitos, sem os quais não há arte propriamente. E Nietzsche quer superar a grave lacuna, a desgraça do mundo moderno, a de não possuir símbolos: “A falta de símbolos em nosso mundo moderno. O entendimento do mundo em “símbolos” é a pressuposição de uma grande arte. Para nós, a música se tornou mito, um mundo de símbolos: nós nos relacionamos com a música, assim como o grego se relacionava com os mitos simbólicos” (1988, VII, 9(92)).

A ‘nova mitologia’ deveria ser criada a partir do espírito da música. À medida em que valoriza o simbolismo na criação estética, Nietzsche se aproxima do projeto romântico, dos jovens Schelling e Hölderlin, principalmente, de propor uma *nova mitologia* no mundo moderno, esvaziado de deuses e mitos simbólicos. É um ponto crucial que deve ser esclarecido, visto que na *Tentativa de autocrítica* Nietzsche admite, por um lado, seu pendore romântico, mas, por outro, afirma haver um ‘silêncio hostil’, como figuração do pendore anticristão e antimoral, que perpassaria a obra toda (cf. 1992, p. 19). Schelling e Hölderlin, de modo assumido e programático, vinculam o mito de Dioniso com o culto dos mistérios e com os símbolos e cultos do cristianismo. A nova mitologia atingiria no simbolismo cristão do

messias o momento culminante do processo mitológico de Dioniso, de suas três formas de manifestação, no modo como fora compreendido nos mistérios órficos¹², nos mistérios de Eleusis, nos mistérios dionisíacos¹³ e na re-apropriação desses mistérios no cristianismo primitivo. A nosso ver, o problema maior da metafísica da arte está em justificar o caráter estritamente estético da afirmação. A existência e o mundo só podem ser justificados como fenômenos estéticos, afirma o último discípulo de Dioniso. Essa tese só pode ser assegurada a partir da arte e do mito de Dioniso, do deus artista, verdadeiro sujeito-criador de toda arte. Apesar de negar qualquer caráter moral nessa afirmação estética, Nietzsche recorre aos mistérios e à religião dos gregos¹⁴, e também ao evangelho de João, para reafirmar o seu caráter ‘sagrado’ e abarcante. Questionamos, desse modo, a declaração de haver no *Nascimento da tragédia* um silêncio ‘hostil e cauteloso’ em relação ao cristianismo, pois Nietzsche ainda não se libertou de todo da vinculação romântica de Dioniso com Cristo. Entre os românticos, foi Schelling quem mais levou adiante a equiparação entre Dioniso e o Messias, à medida em que ambos são compreendidos como deuses vindouros. O messias cristão seria o ponto final, o *telos* de todo o processo mitológico, cuja vinda seria a fundação de uma nova religião, no espírito comunitário do cristianismo, tal como foi apregoado por São João.¹⁵

¹² Nos mistérios órficos, Dioniso é a divindade central. Embora também outros mistérios helênicos cultuavam especialmente uma divindade (Deméter, nos mistérios de Eleusis, p. ex), é necessário apontar para o caráter peculiar do orfismo. Como afirmou Th. von Scheffer, no orfismo, à diferença de outros cultos secretos helênicos, não há um lugar sagrado determinado, nem consagrações ou celebrações em um tempo fixado. Sem uma comunidade local e sem um templo próprio, os mistérios órficos teriam mais o caráter de uma seita na qual seria construída uma visão de mundo religiosa e uma doutrina mística (cf. SCHEFFER, 1948, p. 94-95). A concepção das três formas de Dioniso (Zagreu, Baco e Iakchos), que Schelling retoma, provém da teogonia órfica. O orfismo cultua o primeiro Dioniso, na forma de Zagreu. Nonnos de Panópolis (séc. V d.C.), em sua obra *Dionysiaka*, narra a origem de Dioniso-Zagreu: ele seria filho de Perséfone e Zeus (na forma de um dragão). Apesar das várias metamorfoses que assume, ele foi perseguido e devorado pelos Titãs. Somente seu coração foi salvo por Atena, que o entrega a Zeus. Ocorre então o segundo nascimento de Dioniso, da união de Zeus com a mortal Semele. Ainda grávida, Semele é fulminada (acidentalmente) por um raio de Zeus. Dioniso termina sua gestação no próprio pai, Zeus, que o guarda em sua coxa (cf. SCHEFFER, 1948, p. 96).

¹³ Para M. Baeumer, os mistérios dionisíacos da Antiguidade tardia diferenciam-se das orgias gregas de épocas anteriores, por apresentarem uma forma interiorizada de salvação pessoal e de crença no mundo além. Os símbolos místicos e de afirmação da plenitude da vida (o *Phallos*, principalmente) propiciaram um aprofundamento e uma ampliação cósmica do simbolismo dionisíaco dos gregos. Desse modo, afirma Baeumer, os mistérios dionisíacos eram celebrados em Roma (onde Dioniso era cultuado como Liber), na *Villa* dos mistérios, nas proximidades de Pompéia, e na Casa Omerica, em Pompéia, e teriam exercido uma forte influência no cristianismo primitivo, malgrado o combate da Igreja, que via no culto dos mistérios uma ameaça demoníaca. Cf. BAEUMER, 2006, p. 60-68.

¹⁴ A própria tragédia é compreendida como ‘doutrina de mistérios’ (*Mysterienlehre*) (NIETZSCHE, 1988, I, p. 68 e 73), e os gregos como “povo dos mistérios trágicos” (1988, I, p. 132).

¹⁵ Manfred Frank analisou com bastante rigor a aproximação romântica de Dioniso a Cristo, a partir das obras tardias de Schelling e de escritos de Hölderlin, principalmente do poema *Brot und Wein*. Assim como Dioniso, também Cristo seria para Schelling (assim como para Hölderlin) o deus vindouro, com espírito de comunidade, tal como já se manifestou no culto dos mistérios e no cristianismo primitivo, especialmente no modo como é narrado no Evangelho de João. Uma outra aproximação relevante seria entre a celebração ritual da ceia no cristianismo primitivo e o ritual da ceia nos mistérios de Eleusis. Cf. FRANK, 1982, Preleções 10 e 11.

Em vez de *idéias* (a tendência do mundo moderno e do idealismo alemão à abstração), o autor do *Nascimento* propõe *símbolos*, mais propriamente, o simbolismo dionisíaco da música – e seu complexo vínculo com os mitos. Foi dessa relação entre os velhos mitos gregos (em vias de perecer) e o ‘novo gênio’ da música dionisíaca, que nasceu a tragédia: “O gênio recém-nascido da música dionisíaca agarrou então o mito moribundo: e em sua mão ele floresceu ainda uma vez, com cores que não havia ainda mostrado, com um aroma que suscitava o pressentimento ansioso de um mundo metafísico” (NIETZSCHE, 1988, I, p. 74).

Antes da tragédia ática existiam, portanto, dois tipos de gênios artísticos: o artista onírico (*der Traumkünstler*) apolíneo, cuja principal afloração foi Homero e sua poesia épica, e o artista da embriaguez (*der Rauschkünstler*) dionisíaco, cujo modelo maior foi Arquíloco, e as criações da poesia lírica¹⁶. A tragédia é um novo gênero artístico, uma nova forma artística de existência, em que um novo gênio foi gerado, o *gênio apolíneo-dionisíaco*, em outras palavras, o artista trágico. Os heróis da tragédia são apolíneos na aparência; enquanto aparências, eles são despotencializados em máscaras do proto-herói e proto-artista Dioniso. O gênio apolíneo-dionisíaco é assim o encontro, a união instável de dois momentos antagônicos. O lado apolíneo da tragédia foi destacado exemplarmente por Sófocles na serenidade e “santidade” dos heróis, de Édipo em especial; o momento dionisíaco surge com o “olhar no interior e no que há de terrível na natureza”. A sabedoria dionisíaca se mostra como um ‘horror antinatural’ (*ein naturwidriger Greuel*) (cf. NIETZSCHE, 1988, I, p. 64-67). O trágico nasce da confluência desses dois impulsos artísticos na figura de um herói. Édipo é apolíneo num primeiro momento (ele vive e age na

serenidade apolínea), e dionisíaco num segundo momento, enquanto a “figura mais sofredora do palco grego”. Mas no final ele atinge uma ‘serenidade supraterrânea’ (*eine überirdische Heiterkeit*), a glória da passividade¹⁷.

O mistério da união entre os gênios apolíneo e dionisíaco está na transição do dionisíaco primordial para o prazer apolíneo da aparência, e vice-versa. Não há uma construção estável e duradoura, mas sempre o movimento de reversão em seu oposto. O herói trágico é o centro, o campo dessa luta. Essa união seria menos misteriosa se Nietzsche definisse claramente o estatuto do Uno-Primordial e do dionisíaco. No cap. 7 do *Nascimento*, o ‘consolo metafísico’ da tragédia é que parece dirimir o enigma dessa união, a visão de que “a vida no fundo das coisas, apesar de toda a mudança das aparências, é indestrutivelmente poderosa e cheia de prazer”. Entretanto, quando o foco é direcionado ao artista titânico Prometeu, Nietzsche volta a falar da “contradição no coração do mundo”, do “substrato ético da tragédia pessimista”. Prometeu padece em si as dores e contradições primordiais de Dioniso (e não o prazer primordial, pois sua sabedoria é um crime...) e as repete nas suas ações, no pecado ativo, na necessidade do sacrilégio (*Frevel*) (cf. 1988, I, p. 67-70). O poder descomunal do artista, do grande gênio não se detém nem mesmo com o sofrimento advindo de suas criações. O ‘sentimento’ de Prometeu simboliza que “o prazer de vir-a-ser do artista, que a serenidade da criação artística, a consolar de toda desgraça, é somente uma imagem luminosa de nuvem e de céu que se espelha num mar negro de tristeza” (NIETZSCHE, 1988, I, p. 68).

Nietzsche paga um preço muito alto ao assumir a tese de que “a tragédia grega, em sua mais vetusta

¹⁶ Para Margot Fleischer, o lírico e o trágico em Nietzsche seriam o mesmo tipo de artista, visto que ele remete à mesma fonte musical, que daria origem ao ditirambo e à tragédia grega (cf. FLEISCHER, 1998, p. 79). Consideramos essa identificação problemática, pois o artista trágico teria uma relação diferente com a música e com os mitos, do mesmo com a simbolização dos estados dionisíacos. O gênio apolíneo-dionisíaco só se configura plenamente no artista trágico, e não no lírico.

¹⁷ Um processo semelhante ocorreu com Prometeu. Este último expressa, no entanto, a glória da atividade e o ‘pecado ativo’.

tradição, tinha por objeto somente os sofrimentos de Dioniso” (NIETZSCHE, 1988, I, p. 71). Além disso, ele vincula a tragédia com o culto dos mistérios, pressupondo tacitamente que estes tinham como centro a figura multiforme de Dioniso. Esse vínculo “apressado” e pouco desenvolvido exige um esclarecimento.

Na Grécia antiga e no mundo helênico havia vários cultos secretos. Os mistérios mais conhecidos, no entanto, são os mistérios de Eleusis e os mistérios órficos. Nietzsche não faz referências a mistérios determinados, nem distingue o caráter esotérico do Orfismo dos cultos de Eleusis. Dioniso nem sempre aparece no centro dos mistérios; nas diversas configurações e transformações desses cultos, ele aparece (como Zagreu, ou Iakchos), ligado aos cultos de Demeter, de Perséfone-Core, de Hades, entre outros deuses. Nos mistérios de Eleusis, como mostrou Thassilo von Scheffer, Dioniso possui um vínculo estreito com Deméter e com Perséfone. Denominado Iakchos, a figura de Dioniso era levada de Atenas (do Iakheion) para Eleusis, nas celebrações esotéricas que ocorriam em Eleusis no mês de setembro. Além disso, Dioniso era venerado como Zagreu, o deus sofredor, filho de Perséfone ou de Deméter, de onde viria sua ligação com antigas divindades ctônicas gregas ou de culturas autóctones¹⁸. Na tradição filológica alemã, foi Friedrich Creuzer, romântico de Heidelberg, (apesar de ter sido duramente criticado pelo defensor do classicismo, J. H. Voû, foi elogiado por Hegel, Goethe e Schelling), que transformou Dioniso, de deus do vinho, da alegria e da embriaguez em deus dos mistérios¹⁹, da religião, do sofrimento). Em 1871 Nietzsche leu o terceiro volume, dedicado a Dioniso, da obra de

Creuzer *Symbolik und Mythologie der alten Völker, especialmente dos gregos* (3. ed., Leipzig/Darmstadt: Leske, 1843, 900 pp.). Nessa obra, Creuzer constrói a mitologia simbólica, tentando provar que Dioniso é oriundo da Índia, aparentado com Devanishi, com Shiva, e com vários mitos orientais, com os cultos da grande mãe, com Deméter, com Cibele, Ceres, com o touro solar egípcio, com Isis e Osíris, com os cultos de Mithra e com a religião de Zoroastro. Em sua ótica, todos os mitos gregos seriam oriundos da Índia, e o mito de Baco seria o unificador de todas essas correntes²⁰. Depois de apresentar estudos históricos dos mitos e sua interpretação ‘simbólica’, Creuzer resume, em duas frases, suas investigações sobre a origem e propagação do culto de Dioniso: “1. Originalmente, Dioniso é uma divindade da Índia antiga; 2. de modo que nos cultos, nomes, mitos e imagens báquicos, dos gregos e italianos, permaneceram muitos elementos do panteísmo hindu em sua forma natural arcaica”. (CREUZER, 1837, parte I, p. 479)

Nessa mitologia romântica e suas ligações fantásticas há a ligação do culto religioso público de Dioniso com a religião dos mistérios, o que de fato ocorreu em vários momentos da história da Grécia antiga e dos povos da Ásia Menor. Os “Epoetas” são iniciados nos Mistérios de Eleusis (não dos Órficos), cujo conteúdo e significado é difícil de ser definido, haja vista o seu caráter secreto e incomunicável. Entretanto, por seu vínculo com questões centrais da existência humana, com o desejo de imortalidade e salvação, pode-se supor que eles tratavam da ‘secreta’ ligação entre devir e parecer, da procriação e da morte (cf. SCHEFFER, 1948, p.

¹⁸ Cf. SCHEFFER, 1948, p. 55 ss. Acerca da relação de Dioniso com Deméter nos mistérios de Eleusis, cf. também FRANK, 1982, p. 292-298.

¹⁹ Apesar de Dioniso aparecer no Renascimento e no Barroco como deus do vinho (Baco), nos mistérios órficos ele ocupa o centro das celebrações dos mistérios e dos símbolos religiosos. Segundo Thassilo von Scheffer, “a lenda inteira de Dioniso-Zagreu faz parte da religião órfica” (1948, p. 87). Entretanto, nos mistérios de Kabiria, na Samotrácia e entre os beócios, há uma equiparação entre Zagreu e o filho de Kabir. Cabe salientar aqui a importância de Dioniso-Zagreu, nos cultos secretos órficos, enquanto aquele que passa por metamorfoses, que experimenta o sofrimento do esfacelamento e que, posteriormente, torna-se o deus da redenção, trazendo alívio à humanidade, com o vinho e com a embriaguez. Além disso, ele traria a esperança de uma vida no além para os adeptos e iniciados no orfismo (cf. SCHEFFER, 1948, p. 98).

²⁰ Cf. CREUZER, 1837, vol. I, p. 455-479.

51-52). Para Nietzsche (essa é uma especulação, à qual não fornece provas), os iniciados nos Mistérios teriam o conhecimento da união secreta de Apolo e Dioniso. De um modo não esclarecido, ele chega até a afirmar que o simbolismo dos mistérios foi expresso no culto público da tragédia. Ou seja, Nietzsche entende a tragédia como uma celebração religiosa pública, como uma 'revelação' de certos mistérios. Mas os mistérios devem permanecer inacessíveis para o povo, visto que somente os iniciados teriam acesso a seu simbolismo e a seus efeitos purificadores e salvíficos. Então, a doutrina dos mistérios da tragédia, se for revelada publicamente, deixa de ser mistério. Schopenhauer é mais realista ao tratar dos mistérios como "absurdidades", "como um sintoma da natureza alegórica das religiões": seriam, portanto, símbolos e imagens obscuras que tratam de coisas ainda mais obscuras e incompreensíveis ao entendimento (cf. SCHOPENHAUER, 1999, II, p. 192). Nietzsche, no entanto, se considera o "último discípulo e iniciado do deus Dioniso" (*Além do bem e do mal*, 295), a quem ele teria dedicado sua "obra das primícias", e teria em troca recebido o 'segredo' da união de Apolo e Dioniso, no coração da vida e da arte.

Ao transpor o Dioniso-Zagreus²¹ da mitologia para o culto dos 'mistérios'²², Nietzsche visa mais a re-afirmação da tese schopenhaueriana da autocisão da Vontade, do que avançar na compreensão do mito. Dioniso despedaçado pelos Titãs simbolizaria o processo cosmogônico de autocisão, à medida que experimenta em si mesmo as dores da individuação. A primeira incoerência dessa tese está na afirmação

de que a individuação "é a fonte e o fundamento primordial de todo sofrimento". A tendência predominante da obra é ver o sofrimento individual como conseqüência da dor primordial. Nesse cenário trágico-pavoroso, a solução de Nietzsche para a união do gênio apolíneo-dionisíaco é a música, o simbolismo dionisíaco da música. O 'valor supremo' que Nietzsche atribui à música dos gregos (e à de Wagner) e à metafísica da música de Schopenhauer, malgrado todo o seu entusiasmo e motivação, não consegue superar ou mascarar as dificuldades e inconsistências na formulação da metafísica da arte.

O impacto do simbolismo da estética romântica

É no simbolismo (*Symbolik*) da música que ocorreria "a mais profunda revelação do gênio helênico" (NIETZSCHE, 1988, I, p. 104). Nietzsche concorda com a fundamentação metafísica da música de Schopenhauer²³, sem analisar as dificuldades e aporias em que Schopenhauer se enreda: a música é a linguagem universal, a imagem da Vontade (que não é estética, em si mesma), o metafísico para tudo o que é físico no mundo (cf. 1988, I, p. 105-106). A partir dessa concordância inicial com seu mestre, ele tenta mostrar como a música se relaciona com os mitos e com as imagens. Essa relação ocorreria em dois momentos: 1) a música excita o ouvinte estético para que contemple a sabedoria dionisíaca em forma de símbolos (imagens, *Gleichnis*); 2) a música tem o poder de expressar "a

²¹ Segundo Barbara von Reibnitz, foi F. Creuzer quem "transformou" Dioniso, de deus do vinho e da alegria, em Zagreu, o deus dos mistérios que é esfacelado e depois renasce. Essa concepção teria influenciado a filosofia idealista da mitologia de K. O. Müller, J.J. Bachofen, F.G. Welcker e F. Schelling. Cf. REIBNITZ, 1992, p. 62-65. Acerca da vinculação de Dioniso-Zagreu com os mistérios, na obra de Schelling, confira também BAEUMER, 1977, p. 143.

²² As considerações de Nietzsche sobre os mistérios na Grécia não possuem fundamentação histórica sólida, nem um embasamento teórico satisfatório, mas servem para confirmar sua tese sobre a afirmação irrestrita da existência nos gregos. Na época de elaboração do *Zarathustra*, em que o pensamento do eterno retorno ocupa o primeiro plano, ele afirma que a "crença no eterno retorno" era própria da doutrina dos mistérios (cf. 1988, X, 8(15) – verão de 1883).

²³ Robert Rethy questiona a valorização excessiva da música na teoria da tragédia de Nietzsche. Embora concorde com Schopenhauer acerca do caráter metafísico da música, Nietzsche não percebe as dificuldades que seu 'mestre' possui em fundamentar sua teoria da música. Enquanto arte mais elevada, a música estaria para além de todo conteúdo e intuição, além das idéias (platônicas). A relação da música para com as imagens, mitos e conteúdos representados, segundo Rethy, não seria esclarecida satisfatoriamente em nenhum dos dois filósofos (cf. RETHY, 1988, p. 14 ss.).

imagem em forma de símbolo (*das gleichnissartige Bild*) em sua suprema manifestação”, e de engendrar o mito trágico (cf. NIETZSCHE, 1988, I, p. 107).

Nietzsche recorre ao gênio da música para explicar a “alegria metafísica no trágico”, o prazer no aniquilamento do herói. O herói e o gênio individual não podem ser sujeitos da arte dionisíaca, pois é “a vida eterna da vontade” que nela se eterniza. O simbolismo trágico da música dionisíaca supera a glorificação apolínea das aparências e dos indivíduos à medida que desvela um “prazer por trás das aparências”. O trágico, nessa argumentação, é preponderantemente dionisíaco. Qual é a superioridade da arte dionisíaca em relação à apolínea, se ambas querem nos convencer do eterno prazer de existir? Para os indivíduos, mesmo para o gênio artístico, esse consolo metafísico da arte dionisíaca perdura por breves momentos, nos quais, em “enfeitamento dionisíaco, nós somos o ser primordial mesmo” (NIETZSCHE, 1988, I, p. 109), e a mãe primordial nos convida a imitá-la (cf. 1988, I, p. 108). A completa identificação com o Uno-Primordial e com a sabedoria dionisíaca seria destrutível para o ser humano. Por isso, não vemos nenhuma sustentabilidade e coerência na arte dionisíaca em si mesma, até mesmo porque ela rompe a complementaridade dos gênios apolíneo e dionisíaco no trágico. O momento artístico supremo deveria ser atingido na tragédia ática, em que o gênio da música se descarrega em imagens e mitos (NIETZSCHE, 1988, I, p. 110), acarretando uma instrumentalização do apolíneo.

Nietzsche oscila na valoração do apolíneo no fenômeno trágico. A música necessita da força artística

de Apolo: é Apolo quem cumpre a ‘suprema tarefa’ da arte, de “desviar o olhar da visão do terrível da noite” (1988, I, p. 126). Também os mitos dos gregos fariam parte da ilusão e do engano apolíneos. Mas como entender o simbolismo sublime do mito trágico? Para Nietzsche, no conjunto da tragédia, o dionisíaco volta a preponderar, visto que a ilusão apolínea não é o efeito superior da tragédia, mas sim “a satisfação superior no aniquilamento do mundo visível da aparência”²⁴, que inclui também o aniquilamento dos indivíduos e do próprio gênio artístico criador, que é o ápice das aparências. A subjetivação e substancialização extremas do Uno-Primordial não esclarecem o processo de criação artística individual, em sua dimensão filosófico-estética. Afirmar que há “um prazer primordial artístico supremo no seio do Uno-Primordial” (1988, I, p. 141) minimiza a importância do artista trágico. E a recorrência à ‘justiça eterna’²⁵, torna ainda mais enigmática a união dos gênios apolíneo e dionisíaco.

Nietzsche estava mais preocupado na sua obra das primícias em criar condições para o nascimento do gênio na sua época do que em dirimir todas as obscuridades da ‘união fraternal’ de Apolo com Dioniso. Assim podemos entender melhor também a ênfase com que ele anuncia a “morte da tragédia”²⁶ com Eurípides e Sócrates.

O parentesco entre a música e o mito trágico só poderia ser compreendido e fundamentado a partir do dionisíaco: “O dionisíaco, com seu prazer primordial percebido mesmo na dor, é o seio materno comum da música e do mito trágico (NIETZSCHE, 1988, I, p. 152). O mito trágico, no entanto, é

²⁴ NIETZSCHE, 1988, I, p. 151. Cf. também 1988, I, p. 139.

²⁵ Em um sentido irônico, entendemos como enigmática a evocação nietzschiana da eterna justiça (no sentido de Schopenhauer) para reger a complementaridade dos dois impulsos artísticos: “(...) ambos os impulsos artísticos *necessitam* desdobrar suas forças em rigorosa proporção recíproca, segundo a lei da eterna justiça” (1988, I, p. 155).

²⁶ Segundo E. Behler, Friedrich Schlegel, nos seus estudos sobre a poesia grega e romana dos anos 1790, já defendia uma posição semelhante à de Nietzsche em relação à ‘morte’ da tragédia. O modelo de construção histórica da tragédia grega seria semelhante, pois já F. Schlegel (como mais tarde também seu irmão August reconheceu) via em Ésquilo o caráter da “grandeza rígida”, em Sófocles a “beleza suprema” da tragédia, o fim último da poesia grega. Com Eurípides, no entanto, a filosofia e a retórica exerceriam uma influência muito nociva na tragédia, de modo que esta perderia a harmonia entre a ação e o coro. F. Schlegel, no entanto, manifestaria em outros escritos uma declarada admiração à grandeza estética de Eurípides. Cf. BEHLER, 1983, p. 344-347.

uma criação tardia, da época de Ésquilo e Sófocles; é quando o espírito da música recria e reinterpreta os velhos mitos do mundo homérico como veículo para a sabedoria dionisíaca. Nesse sentido, “o mito trágico deve ser entendido somente como uma figuração da sabedoria dionisíaca através dos meios artísticos apolíneos” (1988, I, p. 141). Por isso, Nietzsche recorre ao simbolismo dos mitos, das imagens, no limite, ao simbolismo da linguagem (*Sprachsymbolik*) para desvelar a objetivação apolínea do dionisíaco, o fenômeno trágico em que “Dioniso fala a língua de Apolo e Apolo a de Dioniso” (1988, I, p. 140). A dissonância musical, no entanto, rompe essa simetria do apolíneo e do dionisíaco, pois ali o dionisíaco (no fundo, a Vontade que joga artisticamente consigo mesma) percebe um jogo artístico prazeroso mesmo no que é desarmônico e feio. Entretanto, para não esfacular suas criaturas/joguetes, Dioniso necessita também, na tragédia, das ilusões das belas aparências apolíneas. O equilíbrio que esses dois impulsos atingem no âmbito estético é destruído quando Nietzsche evoca a arte como consolo e suplemento para a vida: o mito trágico engendraria um prazer superior ao prazer apolíneo da aparência, a saber, o prazer no aniquilamento do mundo das aparências e dos indivíduos, heróis e gênios (cf. 1988, I, p. 151). Essa superioridade do trágico-dionisíaco minimiza a importância das criações do gênio artístico em detrimento dos poderosos impulsos artísticos do Uno-Primordial e da sua necessidade premente de redenção, e até mesmo de compaixão (*Mitleid*).

Através do simbolismo dionisíaco e de seus mitos, os gregos atingiram a cultura estética da afirmação trágica dos prazeres e das dores. A grande desvantagem dos modernos em relação aos antigos, como vimos, é a de não possuírem “mitos simbólicos”. Os mitos são necessários para a cultura superior. Por

isso, a tarefa de Nietzsche é a de criar condições para o “renascimento do mito alemão” (1988, I, p. 147). O re-nascimento da tragédia no ser alemão só é possível porque há uma profunda afinidade entre o “mito dos germanos” e os mitos dionisíacos (cf. 1988, VII, 8(48)). Nietzsche busca na história – no mundo antigo e no medievo alemão – eventos que mostrem essa afinidade. A começar pelo evangelho de João. É no mínimo questionável afirmar que este evangelho “surgiu de um fundo dionisíaco” (VII, 7(13)). Sem mencionar as fontes românticas ou outros estudos históricos, Nietzsche liga o evangelho de João ao culto dos mistérios dos gregos, a partir do qual o dionisíaco teria uma sobrevida no mundo cristão. Num fragmento póstumo do final de 1870 – abril de 1871, ele chega até mesmo a considerar o evangelho de João como o terceiro nível que a serenidade grega atingiu (o primeiro foi atingido por Homero e o segundo por Sófocles), como o “triunfo da beatitude (*Seligkeit*) dos mistérios, da santidade” (VII, 7(174)). As danças de São João e de São Vito²⁷, no medievo alemão, também expressariam a aptidão dionisíaca do gênio alemão.

Além desses exemplos, há outras “precipitadas esperanças” (cf. 1992, p. 21) com que Nietzsche se precipitou para buscar sinais evidentes do renascimento do gênio dionisíaco, após a morte da tragédia. Os abismos dionisíacos, a força antiqüíssima do “espírito alemão”, aflorariam na Reforma alemã: o coral de Lutero já prefiguraria o futuro dionisíaco da música alemã (cf. NIETZSCHE, 1988, I, p. 147). No que tange ao renascimento da tragédia no gênio da música alemã, Nietzsche procura remontar ao curso solar, que vai de Bach a Beethoven, de Beethoven a Wagner (cf. 1988, I, p. 127). Para mostrar a efetividade do movimento impetuoso desse renascimento, ele não economiza metáforas e prognoses. Os alemães extirpariam os elementos

²⁷ Barbara von Reibnitz questiona a interpretação nietzschiana dessas danças como êxtases do culto dionisíaco: “As danças de São João e de São Vito, testemunhadas nos séculos XV e XVI na Alsácia, fazem parte dos fenômenos extáticos de danças que surgiram de modo epidêmico e foram registradas na Europa desde o século XIV – em parte na relação ou como reação a essas grandes epidemias de peste” (REIBNITZ, 1992, p. 80).

“românicos” de sua cultura para, desse modo, reencontrar sua ‘pátria mítica’, a profundidade e vigor do dionisíaco. É o ‘gênio da música’ alemã que possibilitaria não apenas despertar, mas também desenvolver o fundo dionisíaco na arte, na cultura e em todas as esferas do mundo moderno, na completa estetização da existência moderna. Para atingir esse objetivo, seria necessário substituir a ciência, o primado do conceito e da idéia, pelo símbolo, ou melhor, pelo simbolismo da música. Nesse renascimento da tragédia, o símbolo seria vinculado à imagem de outro modo: “a antiga fábula simbolizava o dionisíaco (em imagens). Agora, o dionisíaco simboliza a imagem” (1988, VII, 9(92)). A diferença básica entre antigos e modernos consistiria em que para aqueles a ênfase recai “na forma simbólica da imagem”. O mundo das imagens era para eles o “claro em si”; para os modernos, o que conta é o “dionisíaco universal”, ou seja, o espírito da música. Nessa perspectiva, o esforço principal de Nietzsche não seria tanto provar o “nascimento da tragédia a partir do espírito da música” na Grécia, mas sim “o re-nascimento da tragédia a partir do gênio da música alemã”, o que o levou a cometer uma série de equívocos.

A criação do gênio artístico-musical não seria uma simples tarefa da educação estética ou da cultura em geral, mas “a missão germânica” *par excellence*. Novamente, a precipitação de Nietzsche em encontrar precursores para essa missão: “a enorme bravura de Kant e de Schopenhauer conseguiu a mais difícil vitória, a vitória sobre o otimismo oculto na essência da lógica” (1988, I, p. 118). O ‘conhecimento trágico’²⁸ que Schopenhauer atingiu exigiria também uma nova arte²⁹, e um novo modo de compreender a criação.

Nessa perspectiva, a arte dionisíaca, que fala a verdade em sua ‘embriaguez extática’, é metafisicamente superior à arte da bela aparência. Como justificar essa superioridade? Nos comentários ao *Nascimento da tragédia*, de 1888, Nietzsche dirá justamente o contrário: “A vontade de aparência, de ilusão, de engano, de vir-a-ser e mudar (de engano objetivado), é tomada aqui como mais profunda, mais originária, mais “metafísica” do que a vontade de verdade, de efetividade, de ser: - mesmo este último é meramente uma forma da vontade de ilusão” (1988, XIII, 17(3) – 3). Se o único propósito da “vontade”, ao permitir a configuração do mundo apolíneo da arte, é a sua própria redenção, o mundo inteiro do vir-a-ser e da aparência seria somente um pálido reflexo dos seus impulsos, e o gênio um mero instrumento para a sua redenção. Nietzsche valoriza pouco a subjetividade do gênio no processo de criação, por insistir incansavelmente na afirmação do Uno-Primordial como único sujeito da arte. Ele não desenvolveu algo que é central na arte romântica, no modo como Hegel a caracteriza, a saber, por colocar a subjetividade, em relação íntima consigo mesma, no centro do processo de criação³⁰. Por isso, a fantasia e o gênio do artista são determinantes. Entretanto, o gênio não pode criar de modo arbitrário, mas seu poder consiste em apresentar idéias estéticas, vinculando a verdade ao sensível, à aparência. O jovem Nietzsche também está preocupado com a expressão da verdade – da verdade dionisíaca, que não possui nenhum vínculo ou mediação com verdades racionais. Em “A visão dionisíaca do mundo”, ele tenta conciliar os dois campos opostos, ao colocar o sublime e o cômico como um reino intermediário entre verdade e beleza. O ator dionisíaco não se perde completamente no fundo dionisíaco, mas ‘joga’ com

²⁸ Esse conhecimento trágico é simbolizado em *O nascimento da tragédia* e em *A visão dionisíaca do mundo* na gravura de A. Dürer “Cavaleiro, Morte, Diabo”. Schopenhauer não apenas simbolizaria, ele seria esse cavaleiro. Cf. 1988, I, p. 131 e p. 567.

²⁹ Para Nietzsche, Wagner seria esse artista genial, como é expresso numa carta a Gersdorff, de 4 de agosto de 1869: “Wagner, quem como nenhum outro, é a imagem daquilo que Schopenhauer chama de ‘Gênio’”.

³⁰ Cf. HEGEL, 2000, p. 344-346.

a embriaguez (cf. 1988, I, p. 567)³¹. Para 'simbolizar' a verdade, o artista dionisíaco se serve das artes da aparência: ele não frui da aparência como aparência (potencializada na arte apolínea), mas da "aparência como símbolo (*Symbol*), como signo (*Zeichen*) da verdade" (NIETZSCHE, 1988, I, p. 571). Somente através da música é atingido o encantamento da visão, em que tudo no palco se apresenta como símbolo ao espectador.

As implicações do projeto de criação do gênio na cultura

E se Nietzsche não estivesse tão preocupado com a simbolização da verdade dionisíaca, e deslocasse o foco das considerações sobre a arte no processo de criação do gênio? Esse deslocamento começa, a nosso ver, já na época do *Nascimento da tragédia*, mas é desenvolvido com mais ênfase em escritos posteriores, como na terceira Extemporânea "Schopenhauer como Educador" e nas conferências "Sobre o futuro de nossos estabelecimentos de ensino". O foco desses escritos é a criação do gênio. Para essa tarefa superior, deveriam contribuir a educação, a cultura e o Estado. Não se trata mais do gênio apolíneo-dionisíaco em sua configuração estético-musical estrita, visto que o propósito nietzschiano é criar o "gênio filosófico", uma síntese do artista, do filósofo e do santo. Era necessário, sem dúvida, dar mais atenção ao prazer de vir-a-ser do artista. Hegel já havia reconhecido o inevitável vínculo da arte com a aparência³²; Nietzsche, por sua vez, afirma que o gênio artístico está completamente imerso nas aparências, ou melhor, ele é a culminação artística da aparência e do prazer da aparência. O gênio

apolíneo, enquanto artista sonhador, não é um mero instrumento para a simbolização de uma verdade arcaica, mas ele reivindica os direitos e expressa os poderes transfiguradores da individuação. É preciso, por isso "perseguir o nascimento dos três tipos diferentes de gênio no único mundo por nós conhecido, o mundo da aparência" (1988, VII, 10(1) p. 349).

O gênio, para Nietzsche, é a forma suprema da aparência, mas está condenado a servir aos propósitos supremos da Vontade, no limite, do Uno-Primordial. Esse servilismo obscurece a própria tarefa da educação e da cultura política, de engendrar o gênio como fruto supremo de uma época ou povo. Nietzsche se afasta de Schopenhauer, ao compreender o gênio na completa submissão à Vontade. Para Schopenhauer há no gênio (*Genie*) a preponderância do conhecimento, a libertação dos impulsos cegos da vontade. Visto que o objeto do conhecimento genial são as idéias platônicas, "a essência do gênio está na perfeição e energia do conhecimento intuitivo" (SCHOPENHAUER, 1999, II, p. 437-438). Esse domínio do conhecimento intuitivo é uma exceção, "um estado extremamente raro" em que o intelecto se volta contra as pulsões cegas da vontade. Schopenhauer identifica, assim, o gênio ao sujeito puro do conhecimento (ibidem, p. 442). Toda criação artística autêntica deve, por isso, fundar-se no conhecimento intuitivo das coisas, pois o "pensamento primordial ocorre em imagens" (ibidem, p. 440). É por meio da fantasia (*Phantasie*) que o gênio dá vida e perfeição às imagens mais significativas da vida, às Idéias imperecíveis.

Para Nietzsche, não é o poder da fantasia ou da imaginação (no sentido kantiano da *Einbildungskraft*) que move o gênio a vivificar imagens, mas é a Vontade mesma que o impele a 'simbolizar'.

³¹ A conciliação entre Apolo e Dioniso teria aqui uma outra expressão, na "obra de arte do pensamento trágico-cômico", através do anseio pela verossimilhança do mundo do sublime e do cômico, e não na tragédia ática, que é a tese do *Nascimento da tragédia*.

³² Após afirmar que o belo somente possui vida na aparência, Hegel procura conferir dignidade às aparências e ilusões da arte: "A própria aparência é essencial para a essência; a verdade nada seria se não se tornasse aparente e aparecesse, se não fosse para alguém, para si mesma como também para o espírito em geral". HEGEL, 2001, p. 33.

O gênio artístico apolíneo não reflete, não usa sua fantasia de modo autônomo, como decorrência da reflexão (*Besonnenheit*) ou do conhecimento intuitivo. Entretanto, Schopenhauer não valoriza a fantasia do gênio no plano estético somente. O gênio é “espelho claro do mundo”, ou seja, espelho da autocisão da vontade de viver; a vontade consegue somente contemplar suas dores através do conhecimento e da arte do gênio. De um modo obscuro (como uma teleologia inconsciente), o gênio serve aos propósitos da autonegação da vontade de viver.

Mesmo que vincule o gênio à aparência, ao âmbito do devir, Nietzsche sobrecarrega-o com propriedades distintas, quicá incompatíveis. Enquanto artista, criador de ilusões, o gênio não teria nenhum vínculo com a ‘verdade’. O que importa, portanto, é o ato genial de criação, e não a obra de arte em si mesma, como objeto de contemplação estética. A obra de arte é “apenas um meio para a perpetuação do gênio” (1988, VII, 7(139)). A solução do enigma do entrelaçamento da dor e do prazer (e das contradições do Uno-Primordial) está no devir artístico do gênio. Mas também para ele, a arte deve surgir de um profundo conhecimento da essência do mundo. Nesse sentido, o gênio é também conhecedor trágico. Os gregos conseguiram transfigurar a existência em três estágios, que correspondem a três tipos de gênio: 1) Homero apresenta o tipo do gênio artístico apolíneo, como “o triunfo dos deuses olímpicos sobre os poderes titânicos cruéis”; 2) Em Sófocles se expressa o gênio do conhecimento trágico, “o triunfo do pensamento trágico e a vitória sobre o serviço a Dioniso (em *Ésquilo*)” e, por fim, 3) O tipo do santo, o “evangelho de João como triunfo da felicidade dos mistérios, da santidade” (1988, VII, 7(174)). Esse modelo em três níveis é schopenhaueriano, à medida que aponta como “telos” da arte o gênio, enquanto “visão pura do Ser primordial”, atingindo a beatitude da santidade, a auto-supressão da vontade. Em

1888, ao comentar o valor da arte em *O nascimento da tragédia*, Nietzsche articula de outro modo a relação entre o artista, o conhecedor trágico e o santo. Somente a arte poderia “redimir” os que sofrem, amam e conhecem: “A arte e nada mais que a arte! Ela é a grande possibilitadora da vida, a grande aliciadora da vida, o grande estimulante da vida./ A arte como a única força superior contraposta a toda vontade de negação da vida, como o anticristão, antibudista, antiinilista *par excellence*./ A arte como a *redenção do que conhece* – daquele que vê o caráter terrível e problemático da existência, que quer vê-lo, do conhecedor trágico./ A arte como a *redenção do que age* – daquele que não somente vê o caráter terrível e problemático da existência, mas o vive, quer vivê-lo, do guerreiro, do herói./ A arte como a *redenção do que sofre* – como via de acesso a estados onde o sofrimento é querido, transfigurado, divinizado, onde o sofrimento é uma forma de grande delícia”. (1988, XIII, 17(3) – maio-junho de 1888)

O acento schopenhaueriano dos escritos da época do *Nascimento da tragédia*, através da entronização do santo como meta final da vontade, não é desenvolvido posteriormente, visto que a afirmação/redenção do sofrimento passa a ser atributo exclusivo do dionisiaco. O projeto de criação do gênio filosófico, no entanto, visa antes de mais nada, a entrelaçar os três aspectos ou níveis do gênio na cultura e na história. A religião deve ser vista como um primeiro momento de afirmação da vida, sem nenhuma transcendência (cf. 1988, VII, 3(42)). Nos gregos, a religião³³ desdobrou esse caráter imanente na arte, nas suas divindades artísticas, Apolo e Dioniso. E a culminância do projeto romântico da “religião da arte” ocorreria na tragédia, a partir de suas fontes arcaicas, e não na identificação de Dioniso com o messias cristão. Sendo a arte “a mais poderosa sedutora” para a vida, então a História deve ser vista como uma preparação e desenvolvimento da

³³ Cf. a esse respeito, o fragmento póstumo VII, 9(94): “O período da arte é a continuação do período de formação dos mitos e das religiões”.

justificação estética da existência: até mesmo a moral e a religião deveriam servir aos propósitos superiores da arte (cf. VII, 7(174)), de atingir a redenção da verdade na beleza. Com o gênio seria atingido esse propósito supremo: “o gênio é o alvo e a intenção última da natureza” (1988, VII, 10(1)), p. 350). Nesse período, a reflexão sobre o gênio é desenvolvida também nas conferências “Sobre o futuro de nossos estabelecimentos de ensino”, em que a tarefa principal da educação consiste em criar condições para o nascimento do gênio³⁴. São retomadas também as discussões sobre a relação entre o Estado e a arte, no modo como haviam sido expostas no texto não publicado “Origem e meta da tragédia” e na conferência “O Estado grego”. O caráter romântico desses escritos reside na fusão da arte do consolo metafísico com a cultura. A metafísica da arte não se consoma nas alturas do isolamento prometico do gênio, mas no vínculo das criações do gênio com a esfera das produções culturais.

O projeto de criação do gênio filosófico é um dos momentos mais afirmativos do pensamento nietzschiano, que é obscurecido pela tentativa de compatibilizar influências de pensadores e de correntes artísticas incompatíveis, como Schopenhauer, Wagner³⁵, certos temas românticos (como a nova mitologia), com intuições próprias e alheias a esses pensadores e correntes. A aplicação desse projeto estético no plano cultural e político tem graves conseqüências, como a instrumentalização da vida de muitos indivíduos para a tarefa superior da criação

do gênio, do raro prazer artístico destinado a poucos³⁶...

Na Grécia antiga, a escravidão seria condição necessária para o estabelecimento de metas superiores da arte, da cultura e do Estado. Na visão aristocrática e elitista de Nietzsche, essa servidão (voluntária ou forçada) de muitos indivíduos aos fins mencionados seria justificada metafísica e esteticamente. Com a ‘vontade helênica’, que se serve despoticamente dos indivíduos, prepara-se o caminho para o nascimento do gênio (cf. 1988, VII, 10(1)); assim, “cada ser humano, com toda a sua atividade, somente possui dignidade enquanto ele, consciente ou inconscientemente, é instrumento do gênio; com isso, pode-se tirar imediatamente a conseqüência ética, de que o “homem em si”, o homem absoluto, não possui nem dignidade, nem direitos e deveres: somente como ser que serve completamente, de modo determinado, a fins inconscientes, o homem pode desculpar sua existência”. (1988, I, p. 776).

Nietzsche transpõe essa relação do indivíduo com o gênio para a tarefa superior da cultura e da política do seu tempo. O engendramento do gênio ainda pressupõe, na época da Terceira Extemporânea, o sacrifício dos indivíduos, a escravidão, a crueldade do gênio militar³⁷: essas são as condições para a arte, para as criações do gênio, apesar de ser enfatizado mais a importância da cultura nesse processo de criação. Por fim, no limite dessas reflexões, a humanidade inteira deveria servir para o contínuo nascimento do gênio³⁸.

³⁴ Cf. *Sobre o futuro de nossos estabelecimentos de ensino*, 1988, III, p. 699-700. Cf. também 1988, VII, 18(3).

³⁵ Rüdiger Safranski, na sua abaricante obra *Romantik. Eine Deutsche Affäre*, questiona acerca da necessidade da arte do ‘consolo metafísico’ numa época em que prevalecia o espírito do positivismo e do realismo. Nietzsche reconheceu em Wagner “a primeira viagem de circunavegação no reino da arte” (p. 277). A arte de Wagner não seria um fenômeno estético separado das outras esferas culturais, mas teria o status de substituto da religião (*Religionsersatz*), de um “evento socialmente sagrado” (*gesellschaftlich Sakralereignis*) (cf. p. 277 e 282). A relação íntima entre criar e destruir possui afinidade implícita com o romance *Lucinde*, de F. Schlegel, e vínculos explícitos com Wagner. No momento em que Nietzsche questiona radicalmente a necessidade da arte do consolo metafísico, Wagner daria a guinada religiosa decisiva da sua obra, como consta num escrito de 1880: citar, p. 295: “Poder-se-ia dizer que aquilo que a religião trata de modo artificial, está reservado à arte, a saber, salvar o cerne da religião. O cerne da religião, no entanto, reside no conhecimento da transitoriedade do mundo e da indicação dali retirada para a libertação do mesmo” (Wagner, R. *apud* SAFRANSKI, 2007, p. 295).

³⁶ Cf. NIETZSCHE, 1988, I, p. 776.

³⁷ No projeto (inacabado) para a obra “Ursprung und Ziel der Tragödie”, há uma visão otimista da função do Estado para a tarefa superior da arte. Nessa visão, o Estado (grego) seria um “mecanismo artístico”, uma instituição que fomentaria a genialidade dos indivíduos mais raros; portanto, seria um “meio” para o desenvolvimento da arte (cf. 1988, VII, 7(121)). Posteriormente, Nietzsche criticará essa vinculação do Estado grego e, principalmente dos Estados modernos, com a arte, à luz de suas reflexões acerca do Estado moderno, do belicismo e caráter instrumental-econômico, percebido, p. ex., na guerra franco-prussiana.

³⁸ Cf. 1988, I, C. Ext. III, cap. 5 e 6. Cf. também 1988, VII, 10(1), p. 348, 356-361; VII, 14(13) e 18(3).

A maior inconsistência da metafísica da arte, a nosso ver, reside na mera pressuposição de que o Uno-Primordial³⁹ é o único sujeito criador e, ao mesmo tempo, espectador de suas criações. A transição do ser primordial para a vida, para a afirmação estética da vida é muito mais um evento misterioso e místico, do que um ato propriamente estético. Nietzsche não prova a necessidade do consolo metafísico da tragédia, de que a vida, no fundo e aquém de todas as mudanças é plena de prazer (cf. 1988, I, p. 56). As projeções artísticas do Uno-Primordial não são a afirmação irrestrita da vida em seu aparecer, pois o ser não é identificado com as aparências, que possuem um estatuto estético e ontológico inferior a ele. Mesmo as criações do gênio, as aparências transfiguradas artisticamente (aparência da aparência), autodestroem-se no movimento fatídico de retorno ao ser primordial. A vida propriamente, e a vida da arte nela incluída, seriam um mero episódio da dupla pulsão – de autocriação e autodestruição – da Vontade, do misterioso Ser Primordial.

Referências bibliográficas

- BAEUMER, Max L. "Das moderne Phänomen des Dionysischen und seiner ‚Entdeckung‘ durch Nietzsche". In: Nietzsche-Studien 6. Berlin: de Gruyter, 1977.
- BAEUMER, Max L. *Dionysos und das Dionysische in der antiken und deutschen Literatur*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 2006.
- BEHLER, Ernst. "Die Auffassung des Dionysischen durch die Brüder Schlegel und Friedrich Nietzsche". Nietzsche-Studien, 12. Berlin: de Gruyter, 1983.
- CRESCENZI, Luca. „Verzeichnis der von Nietzsche aus der Universitätsbibliothek in Basel entliehenen Bücher (1869 – 1879)". Nietzsche-Studien 23. Berlin: de Gruyter, 1994.
- CREUZER, F. *Symbolik und Mythologie der alter Völker, besonders der Griechen*. 3. ed. Leipzig e Darmstadt: Leske, 1837.
- FLEISCHER, Margot. "Dionysos als Ding an sich". Nietzsche-Studien 17. Berlin: de Gruyter, 1998.
- FRANK, Manfred. *Der kommende Gott. Vorlesungen über die Neue Mythologie*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1982.
- HEGEL, G. W. F. *Cursos de Estética*. Vol. II. São Paulo: EDUSP, 2000.
- HEGEL, G.W.F. *Cursos de Estética*. Vol. I. São Paulo: EDUSP, 2001.
- HEMELSOET, K.; BIEBUYCK, B. & PRAET, D. "'Jene durchaus verschleierte apollinische Mysterienordnung'. Zur Funktion und Bedeutung der antiken Mysterien in Nietzsches frühen Schriften". Nietzsche-Studien 35. Berlin: de Gruyter, 2006.
- JEAN PAUL. *Sämtliche Werke. Historisch-Kritische Ausgabe*. Weimar: Hermann Böhlau Nachfolger, 1935.
- JOËL, Karl. *Nietzsche und die Romantik*. Jena/Leipzig: Eugen Diederichs, 1905.
- KANT, Immanuel. *Crítica da Faculdade do Juízo*. Trad. de Valério Rohden e Antônio Marques. 2. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1995.
- NIETZSCHE, F. W. *O nascimento da tragédia, ou Helenismo e pessimismo*. Trad. de Jacó Guinsburg. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.
- NIETZSCHE, F. W. *Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe (KSA)*. 15 vols. Organizada por

³⁹ Nietzsche abandona nos anos 1880 a obscura metafísica da arte (do Uno-Primordial) para mergulhar numa outra tese não menos ambiciosa ou enigmática: o eterno retorno do mesmo. O caráter hierático/mítico do eterno retorno não é abrandado pelos estudos 'científicos' de Nietzsche, pelos esforços de provar através da física e da matemática o curso circular do mundo. Apesar de reconhecemos os esforços científicos de Nietzsche nesse campo (como P. D'Iorio e G. Abel demonstraram), consideramos os resultados decepcionantes. Algumas tentativas de explicação científica são até mesmo risíveis (ver, p. ex., o ensaio de explicar um 'fenômeno' do espiritismo (cf. 1988, X, 1(31) – agosto de 1882). Elas competem seriamente com as explicações pretensamente 'científicas' de Schopenhauer, acerca da anatomia e fisiologia do gênio. Assim como os esforços musicais de Nietzsche (no modo como foram avaliados por Hans von Bülow, na crítica fulminante às suas composições musicais), os esforços científicos parecem ter o mesmo destino. Não encontramos ali a sua grandeza filosófica.

- Giorgio Colli e Mazzino Montinari. Berlim: de Gruyter, 1988.
- REIBNITZ, Barbara von. *Ein Kommentar zu Friedrich Nietzsche, "Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik"*. Stuttgart: Metzler, 1992.
- RETHY, Robert. "The Tragic Affirmation of the *Birth of Tragedy*". Nietzsche-Studien 17. Berlim: de Gruyter, 1988.
- RITTER, J. & GRÜNDER, K. (orgs.) *Historisches Wörterbuch der Philosophie*. Vol. 10. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1998.
- SAFRANSKI, Rüdiger. *Romantik. Eine deutsche Affäre*. Munique: Hanser, 2007.
- SCHEFFER, Thassilo von. *Hellenische Mysterien und Orakel*. Stuttgart: W. Spemann, 1948.
- SHELLING, Friedrich von. *Filosofia da arte*. Trad. de Márcio Suzuki. São Paulo: EDUSP, 2001.
- SCHOPENHAUER, Arthur. *Werke in fünf Bänden*. 5 vols. Zurique: Haffmans Verlag, 1999.
- WILSON, J. E. *Schelling und Nietzsche. Zur Auslegung der frühen Werke Friedrich Nietzsches*. Berlim: de Gruyter, 1996.

