

ENTRE A RAZÃO E A SENSIBILIDADE
A ESTÉTICA PÓS-KANTIANA E O PROBLEMA DA
CISÃO ENTRE SENSÍVEL E SUPRA-SENSÍVEL

Vladimir Menezes Vieira

Tese de Doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Filosofia (PPGF), Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, da Universidade Federal do Rio de Janeiro, como parte dos requisitos necessários à obtenção do título de Doutor em Filosofia.

Orientador: Fernando Rodrigues

Rio de Janeiro

Março de 2009

Livros Grátis

<http://www.livrosgratis.com.br>

Milhares de livros grátis para download.

ENTRE A RAZÃO E A SENSIBILIDADE
A ESTÉTICA PÓS-KANTIANA E O PROBLEMA DA
CISÃO ENTRE SENSÍVEL E SUPRA-SENSÍVEL

Vladimir Menezes Vieira

Orientador: Fernando Rodrigues

Tese de Doutorado submetida ao Programa de Pós-Graduação em Filosofia (PPGF), Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, da Universidade Federal do Rio de Janeiro, como parte dos requisitos necessários à obtenção do título de Doutor em Filosofia.

Aprovada por:

Presidente, Prof.

Prof.

Prof.

Prof.

Prof.

Rio de Janeiro

Março de 2009

Vieira, Vladimir Menezes.

Entre a razão e a sensibilidade: A estética pós-kantiana e o problema da cisão entre sensível e supra-sensível/ Vladimir Menezes Vieira. – Rio de Janeiro: UFRJ/IFCS, 2009.

ix, 222f: 30cm.

Orientador: Fernando Rodrigues

Tese (doutorado) – UFRJ/ IFCS/ PPGF, 2009.

Referências Bibliográficas: f. 212-222.

1. Estética. 2. Filosofia alemã. 3. Schiller, Friedrich. 4. Nietzsche, Friedrich. 5. Kant, Immanuel. I. Rodrigues, Fernando. II. Universidade Federal do Rio de Janeiro, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Programa de Pós-Graduação em Filosofia. III. Título.

RESUMO

ENTRE A RAZÃO E A SENSIBILIDADE A ESTÉTICA PÓS-KANTIANA E O PROBLEMA DA CISÃO ENTRE SENSÍVEL E SUPRA-SENSÍVEL

Vladimir Menezes Vieira

Orientador: Fernando Rodrigues

Resumo da Tese de Doutorado submetida ao Programa de Pós-Graduação em Filosofia (PPGF), Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, da Universidade Federal do Rio de Janeiro, como parte dos requisitos necessários à obtenção do título de Doutor em Filosofia.

O objetivo desta tese é interpretar certos desdobramentos do pensamento estético pós-kantiano na Alemanha à luz da tradição do debate moderno cuja primeira grande síntese é usualmente creditada à *Crítica da faculdade de julgar*. Minhas análises concentram-se sobre os escritos teóricos de Friedrich Schiller produzidos no início da década de 1790 e publicados na *Neue Thalia*, especialmente *Über Anmut und Würde*; e sobre *O nascimento da tragédia*, primeira grande obra de Friedrich Nietzsche. Esta pesquisa mostra então que as preocupações destes dois autores podem ser compreendidas como tentativas de solucionar problemas que haviam sido colocados mas não integralmente resolvidos no âmbito do sistema transcendental. No domínio da moral, Schiller postula uma harmonia entre sensibilidade e razão que se manifestaria no mundo fenomenal por meio da categoria estética da graça; no domínio da epistemologia, Nietzsche sugere que, por meio da arte, e da tragédia em particular, podemos conhecer o supra-sensível.

Palavras-chave: Estética; Filosofia alemã; Schiller, Friedrich; Nietzsche, Friedrich; Kant, Immanuel.

Rio de Janeiro

Março de 2009

ABSTRACT

BETWEEN REASON AND SENSIBILITY POST-KANTIAN AESTHETICS AND THE CONFLICT BETWEEN THE SENSIBLE AND THE SUPERSENSIBLE

Vladimir Menezes Vieira

Orientador: Fernando Rodrigues

Abstract da Tese de Doutorado submetida ao Programa de Pós-Graduação em Filosofia (PPGF), Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, da Universidade Federal do Rio de Janeiro, como parte dos requisitos necessários à obtenção do título de Doutor em Filosofia.

This study aims at interpreting developments in post-Kantian German aesthetics as original contributions to the modern tradition of which *The Critique of Judgement* is usually considered the first systematic philosophical offspring. I analyze Friedrich Schiller's theoretical writings of the early 1790s published in the *Neue Thalia*, especially *On Grace and Dignity*; and Friedrich Nietzsche's *The Birth of Tragedy*. Finally, I show that these works may be read as an effort to address issues raised but not fully resolved within Kant's transcendental system. In the domain of morality, Schiller postulates a harmony between sensibility and reason that would appear in the phenomenal world by the new aesthetic category of grace; in the domain of epistemology, Nietzsche suggests that through art in general, and tragedy in particular, we may be able to know the supersensible.

Keywords: Aesthetics; German Philosophy; Schiller, Friedrich; Nietzsche, Friedrich; Kant, Immanuel.

Rio de Janeiro

Março de 2009

AGRADECIMENTOS

Esta tese de doutorado é o resultado de cinco anos de estudos que jamais teriam sido concluídos sem o apoio de incontáveis pessoas e instituições. Em primeiro lugar, gostaria de agradecer ao Programa de Pós-Graduação em Filosofia da UFRJ, que acolheu o projeto de pesquisa original e nunca deixou de incentivar sua realização. Em particular, julgo indispensável expressar não apenas minha gratidão, mas também minha sincera admiração por suas secretárias, Sônia e Dina: nos momentos de incerteza, em que me perguntava se realmente valia à pena continuar, seu exemplo de diligência, atenção, cordialidade e eficiência era, em última análise, o que me motivava a seguir em frente.

Esta tese não poderia ter sido escrita sem a inestimável colaboração de meu orientador e amigo, Fernando Rodrigues. O projeto sofreu diversas alterações ao longo da pesquisa, e suas observações foram valiosas para que ele atingisse o seu formato final. Fernando foi um leitor cuidadoso e atento, que soube apontar questões que precisavam de maior atenção sem desrespeitar nossas divergências de ponto de vista.

A inspiração intelectual pra este trabalho foi também propulsionada pelo estimulante contato com o professor Roberto Machado. Ainda que, nos últimos anos, a ausência de tempo tenha tornado este contato mais esparso, a influência de seus estudos foi marcante para a concepção original do projeto. Devo uma parte substancial de minha formação acadêmica a este grande pensador, e minha tese – que lida com um filósofo, Nietzsche, a respeito do qual se pode certamente dizer que ele representa um dos maiores nomes do Brasil – é tributária deste fato.

Escrever uma tese de doutorado exige paciência e compreensão de todos os familiares e amigos não apenas com a distância que inexoravelmente se estabelece, mas também com os mau-humores e inseguranças que pontuam os instantes de proximidade. Em sentido metafórico, este trabalho foi co-escrito por todos os que lograram suportar essas adversidades para estar por perto: minha irmã Clarice, a quem devo uma parte tão grande da minha vida; Lê, que ainda acredita na convivência, mesmo depois de tantos anos; meu pai, Cláudio, a quem agradeço, além de todo o resto, por ter feito de seu filho um amante de óperas; minha mãe, Lília, pelo apoio afetivo incondicional; Lais, que esteve sempre presente e disposta a ouvir minhas angústias; Cláudio Câmara, que infelizmente não pôde estar aqui para ver no

que deram tantas tardes de leitura e digitação; Doris, cujo auxílio com a bibliografia desta pesquisa foi indispensável.

Muitos outros estiveram próximos apesar da distância: Gisele, cujo instinto para as necessidades dos amigos é infalível; minha irmã Márcia, que fez o impossível para preservar os contatos, malgrado todas as dificuldades; Patrick, amigo de tantos debates estéticos; Carly, Krzysztof, Juan, Don, que tiraram parte do peso dos dois últimos anos.

Por fim, é importante salientar que esta pesquisa contou com o auxílio financeiro proporcionado pela bolsa de doutorado concedida pelo Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq), sem o qual sua realização não teria sido possível.

*Ah! cede persuasa la mente...
Ma sordo alla ragion resiste il core*

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	1
PRÓLOGO: BREVE APRESENTAÇÃO DA ESTÉTICA KANTIANA.....	14
CAPÍTULO 1: A ESTÉTICA MORAL DE SCHILLER.....	26
1.1. CONSIDERAÇÕES INICIAIS	28
1.2. PEQUENOS ARTIGOS FILOSÓFICOS	33
CAPÍTULO 2: NIETZSCHE E A ESTÉTICA METAFÍSICA	75
2.1. CONSIDERAÇÕES INICIAIS	79
2.2. O NASCIMENTO DA TRAGÉDIA	90
2.3. A MORTE DA TRAGÉDIA	102
2.4. O RENASCIMENTO DA TRAGÉDIA	110
2.5. RECEPÇÃO E POLÊMICA	124
CAPÍTULO 3: A ESTÉTICA ENTRE A RAZÃO E A SENSIBILIDADE.....	143
3.1. KANT E A CISÃO ENTRE SENSÍVEL E SUPRA-SENSÍVEL	144
3.2. A SUPERAÇÃO ESTÉTICA MORAL DE SCHILLER	153
3.3. A SUPERAÇÃO ESTÉTICA METAFÍSICA DE NIETZSCHE	160
CONCLUSÃO.....	183
NOTAS	192
BIBLIOGRAFIA	212

INTRODUÇÃO

É ponto praticamente consensual entre aqueles que se interessam pela estética que, considerada como uma disciplina filosófica autônoma, ela é uma área de pesquisa relativamente jovem. Suas origens remontam a estudos desenvolvidos em locais e tempos determinados – a Inglaterra e, finalmente, a Alemanha, especialmente ao longo do século XVIII. Sua formulação canônica seria representada por uma obra específica: a *Crítica da faculdade de julgar* kantiana, onde seus problemas teriam encontrado pela primeira vez uma formulação sistemática ao lado de outras questões centrais para a filosofia, tais como a epistemologia e a moral.

Se o nascimento da estética, bem como sua gestação, estão relativamente bem registrados, pouco se sabe sobre o que teria acontecido com esta doutrina após a publicação da terceira crítica. As fontes de que Kant se serviu para a redação desta obra são bem conhecidas: elas remontam às preocupações do classicismo francês com o sublime na segunda metade do século XVII, e aos debates que se seguiram na Inglaterra, ao longo de todo o século XVIII, por meio dos quais esta categoria ganhou um lugar independente, ao lado do belo, como ferramenta empregada para descrever os fenômenos estéticos. Possuímos, por outro lado, muito menos clareza a respeito da influência que a *Crítica da faculdade de julgar* teria exercido sobre aqueles que escreveram na Alemanha sob sua sombra.

Isto não significa, em absoluto, que o pensamento alemão pós-kantiano sobre estética não tenha recebido qualquer atenção crítica, mas antes que a forma de abordagem empregada para compreendê-lo costuma antes ressaltar o descompasso entre seus princípios e aqueles que caracterizam a tradição moderna da qual a terceira crítica é tributária. Considere-se o caso de Schiller – caso paradigmático, pois a historiografia documenta convincentemente que seus artigos teóricos a respeito do tema foram motivados por estudos de Kant. Em trabalho recente, Reingard Nethersole (1996, p. 168), por exemplo, defende a hipótese de que a doutrina estética schilleriana “possui uma inesperada atualidade em relação à virada lingüística, ou ao *linguistic turn*, em nosso século”. Linda Marie Brooks (1990, p. 954), por seu turno, sugere que o tratamento do sublime em seus escritos, o qual se caracteriza pela “rejeição à função unificadora do belo”, mostra a tentativa de construir “uma estética alternativa” que seria

finalmente levada a cabo pelo romantismo, “uma arte da qual nós no final do século XX – presos em um ‘pós-modernismo’ mal nomeado – somos claramente herdeiros”.

Interpretações tais como as de Nethersole e Brooks não são incomuns. Elas refletem uma tendência a compreender as teorias estéticas desenvolvidas na Alemanha ao longo do século XIX – e, por extensão, igualmente as contribuições de pensadores tais como Schiller, que se situam “no limiar entre a *Aufklärung* e o romantismo” (HORN, 1996, p. 67) – como *predecessores* de um contexto que ganhará sua mais perfeita expressão com a arte contemporânea no século XX, e não como *sucessores* de uma forma de compreender a estética desenvolvida nos séculos XVII e XVIII. O interesse de tais comentadores é, por assim dizer, o correlato positivo do absoluto desinteresse da crítica tradicional kantiana em avaliar como o século XIX respondeu às questões propostas pelo sistema transcendental, malgrado o fato de que seus princípios são freqüentemente mobilizados nos escritos deste período – ainda que, não raro, sob uma formulação que tal crítica provavelmente julgaria excessivamente “romântica”.

Em suma, este quadro parece sugerir que o debate estético moderno teria ganho de Kant não apenas a sua primeira grande tradução filosófica, mas também possivelmente a última. A produção intelectual sobre este tema na Alemanha apontaria, desde então, antes para o futuro do que para o passado.

Se são perfeitamente lícitas interpretações desta natureza, que ressaltam rupturas e deslocamentos no século XIX, há também muitos indícios que sugerem, ao contrário, uma *continuidade* com a doutrina kantiana e, portanto, com a tradição moderna do debate sobre estética. As categorias que mais fundamentalmente caracterizam a forma como os fenômenos são abordados sob tal ponto de vista – belo e sublime – não deixaram de ser empregadas, nem tampouco foi integralmente abandonada a suposição de que uma análise das sensações que eles despertam no sujeito pode constituir um ponto de partida frutífero para sua compreensão. Mais ainda: o traço sistemático que singulariza a solução de Kant, onde a discussão estética mobiliza questões pertinentes aos âmbitos da filosofia teórica e prática, também é notável no pensamento daqueles que o sucederam na Alemanha.

Meu propósito nesta tese é seguir tais indícios, e avaliar em que medida o pensamento estético pós-kantiano na Alemanha pode ser compreendido a partir de problemas colocados no âmbito do próprio sistema transcendental. Para esta tarefa, serão analisados dois autores que, de certo modo, representam dois pontos extremos deste período.

O primeiro é Friedrich Schiller. No início da década de 1790, o dramaturgo alemão, que enfrentava então uma crise em sua produção poética, publicou uma série de artigos teóricos que foram o resultado de um súbito interesse pela obra de Kant, e pela *Crítica da faculdade de julgar* em particular. Mostrarei que o mais longo e ambicioso de tais estudos, *Über Anmut und Würde*, descreve uma categoria incomum ao debate moderno sobre estética – a graça – por meio da qual o autor tenciona superar uma dificuldade pertinente à doutrina moral kantiana.

O segundo é Friedrich Nietzsche – ou, antes, sua primeira obra, *O nascimento da tragédia*, publicada em 1872. Como mencionarei mais abaixo, há incontáveis dificuldades críticas na abordagem do pensamento deste filósofo que não se apresentam com a mesma intensidade no caso de Schiller. O ponto de vista que adotarei nesta pesquisa consiste em interpretar este livro como representante de uma certa tradição estética metafísica característica da Alemanha no século XIX – uma tradição, poder-se-ia talvez dizer, romântica. Compreendido deste modo, será possível mostrar que também ele emprega a estética com o propósito de resolver questões formuladas no horizonte do sistema transcendental, embora neste caso no domínio da epistemologia.

Nesta pesquisa, defenderei deste modo a hipótese de que certos aspectos das doutrinas de Schiller e Nietzsche permitem que elas sejam interpretadas como respostas a problemas que o pensamento crítico de Kant não parece ter logrado resolver integralmente. Ambos os pensadores introduzem rupturas e deslocamentos no que diz respeito aos princípios do sistema transcendental. Mas eles são construídos a partir do quadro categorial da tradição moderna, e motivados pela insatisfação com as soluções que a terceira crítica pretendia ter encontrado, por meio da estética, para questões pertinentes à epistemologia e à moral.¹

Um de meus propósitos ao estabelecer tal relação é sugerir que Kant e a tradição da qual a terceira crítica é considerada a primeira grande síntese tiveram herdeiros. O pensamento

alemão pós-kantiano pode ser pensado como um período de transição entre as estéticas moderna e contemporânea. Tomada como disciplina filosófica autônoma, a estética não deu, portanto, um salto entre o final do século XVIII e o início do século XX – como parecem sugerir as leituras que procuram aproximar as rupturas e deslocamentos do século XIX a preocupações típicas da pós-modernidade.

Interpretar Schiller e Nietzsche no sentido proposto acima, ou seja, buscando compreender parte de suas preocupações como respostas a questões mobilizadas pelo pensamento kantiano, abre perspectivas interessantes para suas respectivas tradições historiográficas. Embora o tema central deste trabalho não diga propriamente respeito a um ou outro sistema filosófico em particular, mas antes ao modo como certos problemas são articulados em cada um, julgo necessário mencionar alguns pontos que serão levantados no decorrer dos capítulos que se seguem antes de concluir esta introdução.

Schiller ainda não logrou conquistar um lugar definitivo nas discussões acadêmicas que têm lugar sob a rubrica “filosofia”, como testemunham com clareza as comemorações pelos 200 anos de seu falecimento, em 2005. Seminários, congressos, artigos e livros celebraram a data nos mais diversos centros de pesquisa ao redor do mundo; muito pouco deste extenso material abordava, entretanto, seus escritos teóricos como contribuições originais ao debate estético moderno. É primordialmente nas áreas da literatura e da história das idéias que o autor se mostra capaz de fomentar debates, graças à importância de seus trabalhos – acadêmicos ou não – para o classicismo de Weimar. À primeira vista, não parece haver neles nada que justifique o esforço de uma investigação filosófica.²

Esta indiferença é, de certo modo, surpreendente. Nas últimas décadas, pode-se observar entre aqueles que se dedicam a estudos sobre Kant um interesse crescente pela *Crítica da faculdade de julgar*. Trata-se de fenômeno relativamente novo. Em linhas gerais, a tradição acadêmica formada em torno do pensamento deste filósofo caracterizava-se antes por suas preocupações com a epistemologia e a fundamentação da moral. Isto explica por que, até meados do século XX, fora dispensada atenção significativamente maior às duas primeiras críticas, que se ocupam dos problemas do conhecimento e da ética, do que à terceira, dedicada à estética.

A partir da década de 1970, contudo, tornaram-se freqüentes comentários sobre esta obra, tendo em vista não apenas o lugar que ela ocupa dentro do sistema transcendental, mas também seu papel proeminente para a fundação da estética como disciplina filosófica autônoma no final do século XVIII. Neste último sentido, é difícil compreender por que Schiller foi ignorado. Como será discutido em detalhe mais abaixo, na primeira parte de seus escritos teóricos Kant é seu principal interlocutor, e a terceira crítica a fonte primária para as discussões que eles propõem.

Malgrado uma certa prodigalidade em exemplos e recomendações pragmáticas, incomuns à letra kantiana, estes artigos também tomam de empréstimo ao sistema transcendental as ferramentas críticas que empregam em suas análises dos objetos estéticos, bem como o quadro categorial que se consagrara no debate moderno a respeito do tema. Em suma, trata-se de um conjunto de estudos claramente filiado à tradição que a *Crítica da faculdade de julgar* teria fundado, possivelmente um de seus primeiros desdobramentos notáveis. É curioso que o interesse recente por esta obra não pareça ter provocado qualquer efeito correspondente em relação ao pensamento de Schiller.

É possível imaginar duas razões que desestimulariam leituras filosóficas deste autor. Em primeiro lugar, seus escritos teóricos restringem-se a um curto período de aproximadamente cinco anos, dos quais na verdade apenas os dois primeiros trouxeram à luz ensaios de inquestionável inspiração kantiana. Durante a maior parte de sua carreira, Schiller foi dramaturgo e poeta. Deste envolvimento, digamos, ocasional com a filosofia, resulta a ausência de um tratamento sistemático e abrangente para seus problemas tradicionais tal como, por exemplo, aquele que Kant procurou desenvolver.

Sem pretender dar conta de todo o âmbito da filosofia, Schiller poderia ainda assim ter realizado contribuições relevantes em sua área de preferência, a estética. Mas supõe-se, em segundo lugar, que esta falta de aprofundamento com a atividade filosófica torne impossível discutir de modo mais efetivo as questões abordadas na *Crítica da faculdade de julgar*. Seus escritos teóricos despenderiam, deste modo, esforços para estabelecer um diálogo que resultaria em última análise inócua; ricos em exemplos, eles serviriam mais como uma ilustração prática da doutrina kantiana do que propriamente como um debate a respeito de seus princípios e fundamentos.

Mas tal suposição me parece falsa, e talvez orientada pela má vontade com que não raro são abordadas quaisquer contribuições ao debate moderno sobre estética que não se posicionem, como faz a terceira crítica, estritamente dentro da filosofia. Ela ignora, antes de tudo, que Schiller teve excepcional formação nesta disciplina, a qual detinha ênfase particular no currículo da *Karlschule*, onde se graduou. Embora tenha se formado como médico, duas das três dissertações que apresentou, inclusive aquela graças à qual lhe foi conferido o título, são investigações a respeito de temas pertinentes ao domínio da ética (BEISER, 2005, pp.15-16). Por si só, isso já deveria ser suficiente para despertar algum interesse da crítica tradicional kantiana em relação a seus escritos teóricos. Afinal, alguns dos maiores nomes da história da filosofia seriam condenados ao ostracismo se os autores do passado fossem julgados pelos padrões das sociedades altamente especializadas que lhes sucederam.

E isto não é tudo: como mostrarei mais abaixo, a admiração de Schiller pela terceira crítica não dissimula um certo desconforto com alguns de seus princípios, em particular no que diz respeito à relação entre a categoria do belo e a moralidade. Insinuada em diversos dos pequenos artigos que publicou na *Neue Thalia* entre 1792 e 1793, esta tensão encontraria plena expressão no mais ambicioso escrito deste período, *Über Anmut und Würde*, o qual propõe uma abordagem para os fenômenos estéticos que pode ser considerada uma ruptura em relação à tradição cuja primeira grande tradução filosófica se costuma creditar a Kant. Creio que um dos resultados mais importantes desta pesquisa seja a possibilidade de contribuir, mesmo que de modo discreto, para que seja superada a condição que Bollenbeck e Ehring (2007) diagnosticaram no subtítulo do volume que organizaram sobre o poeta alemão: “teórico subestimado”.

Sob este ponto de vista, a posição ocupada por Nietzsche na história do pensamento ocidental poderia talvez ser considerada diametralmente oposta àquela onde se situa Schiller. É difícil imaginar outro filósofo que tenha suscitado tamanha atenção de tantas escolas ou tradições de pesquisa diferentes. Como salientam Bernd Magnus e Kathleen Higgins (1996, p. 2), “da metade dos anos de 1890 até hoje, um século depois, o nome de Nietzsche foi evocado e arrolado repetidamente a serviço de todo possível movimento ou agenda política e cultural [...]”. Nietzsche já foi caracterizado como último metafísico e igualmente como o primeiro a lograr superar a metafísica; como apóstolo do irracionalismo, filósofo-poeta, e também como filósofo por excelência; como anti-semite e anti-anti-semite. Seus escritos detêm uma

penetração social que ultrapassa mesmo as fronteiras do debate acadêmico, a ponto de Allan Bloom ter relacionado (1987, pp. 217-226), em uma obra que não esconde suas intenções polêmicas, a própria constituição da vida cultural americana a uma versão superficial de sua filosofia.³

Parte deste fenômeno é uma resposta a características do próprio Nietzsche. Se existe um denominador comum entre os diferentes modos de compreender seu pensamento, ele talvez resida na constatação de que, tomada em conjunto, sua obra apresenta diferenças estilísticas e descontinuidades conceituais que não podem ser resolvidas por um mero espanar de vírgulas. Permanece problemático se é possível ou não reconhecer diferentes estágios em sua filosofia, e em caso positivo, quantos e quais. Como sugere FINK (1998, p. 203), “com todas as suas contradições, máscaras e metamorfoses, talvez não haja um outro pensador que esteja tão aberto a tantas interpretações quanto Nietzsche”.

Fatores de outra ordem também condicionaram de modo significativo a recepção de Nietzsche ao longo do século XX, fazendo de sua abordagem um problema ainda mais complexo. Desde meados da década de 1950, tornou-se habitual cultivar reservas em relação ao material previamente publicado sob a tutela de sua irmã, Elisabeth Förster-Nietzsche – e, por extensão, em relação ao *Nachlass* de modo geral, dado que uma das principais contribuições editoriais do *Nietzsche-Archiv* fora a compilação de aforismos conhecida como *Vontade de potência*, construída a partir de supostos esboços para um sistema filosófico definitivo cuja conclusão teria sido obstada pela doença mental. Os germes desta desconfiança remontam à primeira edição crítica da obra nietzscheana, onde o organizador Karl Schlechta (1954, pp. 1409-1417) comprova a falsificação deliberada de aproximadamente trinta cartas originalmente publicadas por Elisabeth.

Estas observações ganharam ampla expressão no influente estudo de Walter Kaufmann, *Nietzsche: Philosopher, Psychologist, Antichrist*. O comentador norte-americano responsabiliza Elisabeth Förster-Nietzsche pelas duas principais “lendas” que, acredita, teriam sido formadas a respeito da obra de seu irmão. Em primeiro lugar, a divulgação de uma compilação espúria de aforismos como tratado filosófico definitivo popularizou a noção de que “o pensamento de Nietzsche é irremediavelmente incoerente, ambíguo e auto-contraditório” (p. 8). Em segundo lugar, seus esforços para “persuadir os nazistas a aceitar seu

irmão como filósofo deles” (p. 46) estabeleceram uma associação entre o pensamento nietzscheano e a ideologia do Partido Nacional Socialista que os escritos do filósofo desautorizam integralmente (cf. pp. 4-8; 42-46; 69-71).

Três premissas a respeito da transmissão do legado de Nietzsche tornaram-se, desde então, relativamente consensuais entre os comentadores, e podem ser encontradas em diversos artigos e estudos sobre o autor⁴: (a) Nietzsche nunca foi simpático a idéias anti-semitas, e seu pensamento traduz de modo geral uma posição em diversos pontos incompatível com a doutrina do Partido Nacional Socialista; (b) Apesar disso, o filósofo tornou-se, desde a ascensão de Hitler ao poder e ao longo de toda a Segunda Guerra Mundial, a principal autoridade intelectual do nazismo, sendo chamada a justificar, no plano das idéias, tanto decisões militares quanto a ideologia profilática que lhes servia de base; (c) Em vista da flagrante incompatibilidade com sua filosofia, a assimilação de Nietzsche pelo nacional-socialismo só foi possível por meio de distorções, citações fora de contexto e fraudes, orquestradas com a participação direta de Elisabeth Förster-Nietzsche, a qual fora não apenas simpática ao nazismo mas também casada com uma figura proeminente do movimento anti-semita, Bernhard Förster.⁵

Schlechta também foi um dos primeiros a atacarem de modo sistemático a possibilidade de construir um *opus magnum* a partir de material que Nietzsche decidira não publicar. Uma grande seção de seu *Philologischer Nachbericht* (1954, pp. 1393-1408) é consagrada à tarefa de mostrar o descuido acadêmico com que haviam sido preparadas as edições de *Vontade de potência* lançadas sob a orientação de Elisabeth Förster-Nietzsche. A conclusão de seu minucioso trabalho com os manuscritos originais é que

não há nada novo em “A vontade de potência”; nada que poderia surpreender aquele que conhece tudo o que Nietzsche publicou ou determinou para publicação. Sei que deste modo vou suscitar a contrariedade dos entusiastas do *Nachlass*; mas eles detêm agora, em nossa edição, a possibilidade de ler os textos [...] livres da ambição de uma obra magna [*Hauptwerk*] e assim controlar a sua opinião (p. 1403).⁶

Junto aos esforços de Kaufmann para denunciar a im procedência do legado nazista, os comentários de Schlechta exerceram grande influência sobre os futuros desenvolvimentos da

historiografia a respeito de Nietzsche. Desde meados do século XX, tornou-se motivo de acalorado debate entre os comentadores o valor e a confiabilidade do *Nachlass* como fonte primária para a interpretação de seu pensamento. Em notável artigo sobre o assunto (1986), Richard Schacht empregou os termos “agregadores” [*lumpers*] e “separadores” [*splitters*] para referir-se àqueles que, respectivamente, adotam ou rejeitam o material não publicado como chave para a compreensão de sua filosofia.

Schacht indica que o posicionamento do intérprete em relação ao *Nachlass* pode condicionar de modo significativo determinadas leituras de alguns conceitos-chave do pensamento nietzscheano – por exemplo, a possibilidade de desenvolver uma compreensão cosmológica da “vontade de potência”. Mais ainda, a cisão entre *lumpers* e *splitters* pode estar relacionada a diferentes modos como a filosofia de Nietzsche é pensada em sentido geral.⁷

Discutir em profundidade esta questão não é um dos objetivos de minha tese. Meu propósito ao mencionar o status problemático do *Nachlass* nietzscheano é simplesmente ressaltar como ele introduz ainda mais dificuldades para que sejam formados consensos a respeito de uma obra que já permite, por si só, o desenvolvimento de leituras francamente díspares entre si, dependendo da seleção de originais de que se serve o intérprete.⁸ Tomemos um caso, apenas a título de exemplo, que diz respeito ao livro que será abordado nesta pesquisa.

Permanece ponto extremamente controverso entre os comentadores a extensão da influência que Schopenhauer teria exercido sobre Nietzsche para a composição de *O nascimento da tragédia*. Alguns sugerem que ela foi muito grande, o que significa pensar igualmente – como quer nos fazer crer o próprio autor em escritos posteriores – que as posições defendidas nesta obra foram integralmente superadas no período “maduro” de seu pensamento. Outros vêem, já no período da juventude, certas rupturas que podem ser tomadas como o embrião de idéias que só iriam florescer a pleno vigor em escritos tardios. Outros ainda negam peremptoriamente que o filósofo tenha, a qualquer tempo, se comprometido com os princípios da metafísica schopenhaueriana. Uma vez que o texto de *O nascimento da tragédia*, por si só, não admite esta última suposição, o principal apoio para o desenvolvimento de interpretações desta natureza é o *Nachlass* dos anos de 1870.

Embora algumas destas leituras sejam abordadas no terceiro capítulo desta pesquisa, creio ter deixado claro, ao expor seu plano geral mais acima, que não pretendo desenvolver uma interpretação “original” para *O nascimento da tragédia*, nem discutir em profundidade com os comentadores de Nietzsche qual é o seu lugar próprio no pensamento deste autor. Meu propósito é, simplesmente, mostrar como esta obra pode ser compreendida – assim como parte dos escritos teóricos de Schiller – no contexto do debate moderno sobre estética.

É interessante observar, entretanto, que este ponto de vista coloca *O nascimento da tragédia* sob uma perspectiva relativamente incomum na historiografia de Nietzsche. Um tópico recorrente entre os comentadores deste livro – mesmo entre aqueles que defendem posições francamente antagônicas a seu respeito – é a valorização da arte em detrimento da ciência, a qual está perfeitamente representada pela fórmula “metafísica de artista” que o próprio autor empregou para caracterizá-lo 14 anos após sua publicação (NVS, p. 13). Isto ocorre, em minha opinião, porque a estética representa um ponto nevrálgico de contato entre os Nietzsches da juventude e da maturidade. Muitos relacionam a valorização do dionisíaco e da experiência trágica em *O nascimento da tragédia* a conceitos que só seriam plenamente desenvolvidos em escritos posteriores do filósofo, tais como *Zarathustra* e *O anticristo*.

Colocar a arte em *O nascimento da tragédia* no horizonte de preocupações usualmente atribuídas a desenvolvimentos tardios do pensamento de Nietzsche é não apenas correto, mas extremamente enriquecedor no que diz respeito à compreensão de sua filosofia. Isto produz, contudo, um efeito negativo: perde-se de vista a dimensão epistemológica de sua obra de juventude, visto que a condenação da ciência é não raro interpretada como sinal precoce daquela condenação de toda e qualquer investigação realizada no âmbito da tradição metafísica que, supõe-se, conceitos tais como “filosofia da vida”, “perspectivismo” e “eterno retorno” pretendem superar.

Dito de modo bastante simples: admitindo-se ou não algum grau de comprometimento com a metafísica de Schopenhauer, *O nascimento da tragédia* poderia ser relacionado ao próprio da filosofia de Nietzsche na medida em que a arte é valorizada em detrimento da ciência, compreendida aqui como sinônimo de epistemologia.⁹ Mas a aproximação com Kant que proponho nesta tese é desenvolvida, como se verá, precisamente em termos epistemológicos.

O nascimento da tragédia é animado, acredito, por uma preocupação fundamentalmente epistemológica. O que Nietzsche condena é a “ciência”, ou seja, o conhecimento *racional*, não todo e qualquer conhecimento. Em poucas palavras, o objetivo de sua obra é mostrar que existem entidades no mundo que não podem ser compreendidas por meio da lógica, pois o exercício desta como ferramenta cognitiva possui limites. Isto não significa ainda abrir mão da cognição ou superar a tradição filosófica da qual ela é tributária, senão sugerir que existe outra espécie de conhecimento, o conhecimento *trágico*, que pode dar conta de tal tarefa e que seria mobilizado por meio da arte.

NOTA SOBRE AS OBRAS CITADAS

Exceto quando a referência designa uma obra publicada em português, todas as citações presentes nesta tese foram traduzidas pelo autor diretamente do original. Quando possível, foram também consultadas versões de outros tradutores. Uma lista de textos desta natureza encontra-se na seção referente à bibliografia.

Para simplificar o emprego de notas a obras de uso recorrente, foi adotada a abreviação indicada abaixo para aquelas que integram a bibliografia primária. As referências completas encontram-se indicadas na subseção correspondente.

KANT

- KGM *Grundlegung zur Metaphysik der Sitten.*
 KKR *Kritik der reinen Vernunft.*
 K KU *Kritik der Urteilskraft.*

NIETZSCHE

- NDW *Die dionysische Weltanschauung.*
 NGG *Die Geburt des tragischen Gedanken.*
 NGM *Das griechische Musikdrama.*
 NGT *Die Geburt der Tragödie.*
 NMM *Menschliches, Allzumenschliches.*
 NSG *Sokrates und die griechische Tragödie.*
 NST *Sokrates und die Tragödie.*
 NVS *Versuch einer Selbstkritik.*
 NNV “Vorwort an Richard Wagner” (*Nachlass*).

SCHILLER

- SAW *Über Anmut und Würde.*
 SGC *Über den Gebrauch des Chors in der Tragödie.*
 SGV *Über den Grund des Vergnügens an tragischen Gegenständen.*
 STK *Über die tragische Kunst.*
 SUE *Über das Erhabene.*
 SUP *Über das Pathetische.*
 SVE *Vom Erhabenen.*
 SZB *Zerstreute Betrachtungen über verschiedene ästhetische Gegenstände.*

OUTROS

- GST GRUNDER, K. (org.) *Der Streit um Nietzsches „Geburt der Tragödie“.*
 OWW SCHOPENHAUER, A. *Die Welt als Wille und Vorstellung.*
 WCTA WAGNER, C. *Die Tagebücher.*
 WRBE WAGNER, R. *Beethoven.*
 WROD WAGNER, R. *Oper und Drama.*
 WRTI WAGNER, R. *Tristan und Isolde.*

No caso de cartas, constam igualmente a data e o destinatário, além do volume, se aplicável, e da página na obra de referência. Para documentos desta natureza, foram adotadas as seguintes abreviações:

- BSS BORCHMEYER, D.; SALAQUARDA, J. (orgs.) *Nietzsche und Wagner: Stationen einer epochalen Begegnung*.
- BSG SCHILLER, F.; GOETHE, J. W. *Briefwechsel zwischen Goethe und Schiller in den Jahren 1794 bis 1805*.
- BSK SCHILLER, F.; KÖRNER, G. *Briefwechsel mit Körner von 1784 bis zum Tode Schillers*.
- KLO KLOSS, E. (org.) *Richard Wagner an Freunde und Zeitgenossen*.
- NBR NIETZSCHE, F. *Sämtliche Briefe*.

PRÓLOGO

BREVE APRESENTAÇÃO DA ESTÉTICA KANTIANA

Como mencionado na introdução, um de meus principais objetivos consiste em estabelecer relações entre certas concepções estéticas de Schiller e Nietzsche e preocupações usualmente creditadas à tradição moderna do debate a respeito deste tema, e em particular à obra que é tomada por muitos como sua primeira grande síntese filosófica: a *Crítica da faculdade de julgar*. Nos capítulos que se seguem, farei freqüentemente referência a conceitos e idéias que ganharam de Kant talvez o seu primeiro tratamento sistemático; mais ainda, a questão que anima este estudo de modo primordial – aquela que, de certo, mobiliza e articula todas as demais – diz respeito, precisamente, à possibilidade de interpretar os desdobramentos da então nascente disciplina da estética na Alemanha como respostas a problemas colocados no horizonte do sistema transcendental.

Mesmo que não sejam analisadas diretamente quaisquer de suas obras, Kant permanece um filósofo de extrema relevância para esta pesquisa. Ela me pareceria incompleta sem que fossem ao menos apresentados ao leitor os princípios fundamentais de sua estética. Este prólogo foi redigido com o intuito de cumprir esta função.

Das críticas, talvez seja a terceira a que mais impõe dificuldades aos intérpretes pela riqueza de perspectivas que oferece. Por um lado, as concepções de Kant não são integralmente originais. As categorias do belo e do sublime, que constituem os dois pilares de sua doutrina estética, possuem uma história na tradição moderna cujas origens remontam às investigações de literatos ingleses tais como Dennis, Addison e Burke ao longo da primeira metade do século XVIII e, em última análise, ao classicismo francês da segunda metade do século XVII. Por outro lado, a argumentação empregada nesta obra não se esgota exclusivamente em tal temática, e põe em jogo questões de outros domínios filosóficos, tais como a epistemologia e a moral.

Mais ainda, as respostas de Kant às questões estéticas que ocupavam o século XVIII são sempre construídas a partir do quadro conceitual do sistema transcendental, não raro em benefício da resolução de problemas que ainda ameaçavam a coerência interna deste próprio

sistema. O rigor filosófico que caracteriza esta abordagem parece justificar a suposição, partilhada por muitos, de que esta obra marca o momento em que a estética conquista o status de área de pesquisa independente, o que explica a sua relevância fundamental para a tradição moderna deste debate.

Graças a estas características, a *Crítica da faculdade de julgar* pode ser abordada sob inúmeros pontos de vista – e assim vem sendo feito, especialmente desde as últimas décadas do século XX. Neste sentido, é importante salientar que meu objetivo neste prólogo não é de modo algum contribuir para a literatura secundária a respeito de Kant, mas sim empregar trechos desta obra como ponto de apoio para uma apresentação sumária de sua doutrina estética. O leitor deve ter em mente, portanto, que os parágrafos que se seguem procuram antes construir uma interpretação consistente do que explorar em profundidade a riqueza filosófica da letra kantiana.

Uma visão geral da doutrina estética exposta na *Crítica da faculdade de julgar* pode ser esboçada acompanhando-se a argumentação desenvolvida em sua introdução.¹ Estranhamente, as observações iniciais deste escrito parecem pôr em dúvida a própria necessidade de que ele fosse redigido. Pois Kant já empreendera uma abordagem crítica para tudo aquilo que considerava pertinente ao âmbito da filosofia, se compreendemos ao pé da letra o que é dito logo nas primeiras páginas desta obra: “procede de modo totalmente correto”, afirma o pensador, aquele que “divide, como é habitual, a filosofia em teórica e prática, na medida em que ela contém princípios de conhecimento de razão das coisas por conceitos [...]” (KKU, p. 78). Estes haviam sido, precisamente, os temas abordados nas duas críticas anteriores, a *Crítica da razão pura* (1781) e a *Crítica da razão prática* (1788).

Em cada uma destas duas críticas, Kant mostrara que certas espécies de juízos proferidos pelo sujeito são reguladas pela legislação de uma faculdade do espírito, ou seja, de um conjunto de capacidades compartilhado por todos os falantes: no caso dos juízos cognitivos, o entendimento; e, no caso dos juízos morais, a razão.

Ora, ocorre que a tradição filosófica reconhecia no sujeito três – e não duas – espécies distintas de capacidades: a faculdade de conhecimento, a faculdade de desejar e aquela relacionada ao sentimento de prazer e desprazer. As duas primeiras já haviam encontrado seu lugar no sistema kantiano, visto que correspondem, precisamente, à legislação das duas faculdades superiores mencionadas acima, ou seja, ao uso do entendimento nos juízos cognitivos e da razão nos juízos morais. A última, todavia, permanecia sem seu correspondente transcendental.

Há, contudo, igualmente uma terceira faculdade superior à qual Kant ainda não concedera um tratamento crítico extensivo: trata-se do conjunto de capacidades do sujeito que é responsável por subsumir intuições sensíveis a conceitos, denominado simplesmente faculdade de julgar ou faculdade do juízo [*Urteilkraft*]. Por analogia, o filósofo supõe que a análise desta faculdade poderá revelar um princípio que está na base da formulação de juízos que se relacionam ao sentimento de prazer e desprazer, ou seja, juízos de gosto.²

Esta relação parece, contudo, à primeira vista problemática, pois afirmar que os juízos de gosto estão igualmente associados ao uso regulado de uma faculdade superior significa dizer que eles devem reclamar universalidade e necessidade. Como isto seria possível sem a mediação de conceitos? Um juízo que tem por base apenas um sentimento de prazer seria, em princípio, meramente subjetivo: como poderia um tal juízo pretender-se válido para todo e qualquer falante?

A evidência fenomenológica que sugere tal possibilidade diz respeito não a todos, mas a certos juízos de gosto, a saber, aqueles que contêm os predicados belo ou sublime. Quando emitimos tais juízos, parecemos postular alguma universalidade, pois acreditamos que nosso interlocutor deva reconhecer a beleza assim como a reconhecemos se compreender nossas razões para identificar algo como feio ou bonito.

Se existe uma tal pretensão de universalidade nos juízos sobre o belo, que se contrapõe à mera subjetividade que caracteriza os juízos de gosto ligados às sensações, talvez seja possível identificar aqui uma outra espécie de juízo que não poderia ser adequadamente caracterizado nem como cognitivo, para o qual legislam as categorias do entendimento, nem como moral, regulado pelo princípio da liberdade. Isto justificaria a necessidade de redigir uma terceira

crítica, com vistas a identificar e fundamentar o princípio *a priori* que determina sua condição de possibilidade.

Em outras palavras, Kant observa que o discurso pré-filosófico contém duas espécies distintas de juízos de gosto: aqueles que dizem respeito à mera satisfação sensorial, isto é, *juízos sobre o agradável*; e aqueles onde empregamos os predicados belo ou sublime, isto é, *juízos de gosto estéticos*. Ambos fundam-se num mero sentimento de prazer, e não têm por base qualquer conceito. Reconhecemos prontamente, todavia, que os primeiros são subjetivos e não-universais, e que não se pode discutir sobre eles, ao passo que, com relação aos últimos, esperamos ser possível debater e obter o assentimento de outros falantes.

Um dos principais objetivos da terceira crítica consiste, deste modo, em fundamentar a possibilidade de que certos juízos de gosto possuam, malgrado sua origem não-conceitual, validade intersubjetiva. A exemplo do que fizera na *Crítica da razão pura*, Kant dará cabo de tal tarefa por meio de duas analíticas, dedicadas às categorias do belo e do sublime, e de uma dedução, onde procurará mostrar que também o discurso estético é, em determinadas circunstâncias, regulado pelo uso de uma faculdade superior.

Dispostas as variáveis do problema, a primeira tarefa de que Kant precisa se ocupar no restante da introdução consiste em mostrar de que modo o uso da faculdade de julgar se relaciona à manifestação de um sentimento de prazer ou desprazer no sujeito. O ponto de partida desta argumentação é a distinção entre juízos reflexionantes e determinantes, anunciada no início da seção IV:

A faculdade de julgar em geral é o poder [*Vermögen*] de pensar o particular como contido no universal. Se o universal (a regra, o princípio, a lei) está dado, então a faculdade de julgar que subsume a ele o particular é *determinante*. Mas se está dado apenas o particular para o qual ela deve encontrar o universal, então a faculdade de julgar é meramente *reflexionante* (KKU, p. 87).

Como mencionado mais acima, a faculdade de julgar é aquela que relaciona os dados provenientes da sensibilidade a um conceito do entendimento. Se, por exemplo, afirmamos

frente a um determinado fenômeno que “isto é uma rosa”, seu trabalho consistiria em relacionar o múltiplo sensível que, no juízo, é expresso pelo pronome “isto” ao conceito “rosa”.

Na passagem em questão, o filósofo parece indicar que há dois usos distintos da faculdade de julgar. No primeiro – o *determinante* – já se dispõe de uma regra de subsunção, e nosso trabalho consiste apenas em verificar se o que é apresentado pela imaginação, como síntese do material proveniente da sensibilidade, de fato constitui seu caso. No exemplo acima, supõe-se que o falante já sabe o que é uma “rosa”, e a tarefa da faculdade de julgar é simplesmente comparar as intuições sensíveis com as notas características deste conceito, que é aquele que corresponde ao fenômeno frente ao qual o sujeito se encontra.

No segundo uso – o *reflexionante* – o sujeito não dispõe ainda de um conceito capaz de dar conta do material que é apresentado na sensibilidade. Uma situação que parece ilustrar este caso é aquela em que procuramos organizar a multiplicidade e a diversidade de formas da natureza segundo uma hierarquia de espécies e gêneros. Somos então com frequência levados a formular novos conceitos ou leis que expressem de forma mais abrangente o conteúdo de dois conceitos ou leis que já possuímos.

Embora o juízo reflexionante só receba um tratamento sistemático na terceira crítica, ele não é, a rigor, estranho ao sistema kantiano. Na “Dialética transcendental” da primeira crítica, o filósofo sugere que a estrutura de nossas faculdades transcendentais conduz à tentativa de agrupar os objetos em outros cada vez mais universais, descobrindo novos conceitos empíricos sob os quais aqueles de que já dispomos possam ser subsumidos. Esta operação tem lugar por meio de um uso teórico da razão, que é meramente regulativo: a partir da idéia de uma síntese absoluta de todo condicionado, buscamos uma organização sistemática para o conhecimento cujo resultado é a estruturação da natureza em uma hierarquia de gêneros e espécies.³

Ocorre, entretanto, que a possibilidade de uma tal organização não está assegurada *a priori*. Os *conceitos empíricos* que empregamos – tais como “rosa”, “cão” ou “mesa” – possuem uma *forma* categorial. Na primeira crítica, Kant mostrara que tudo o que vem a nosso encontro na experiência deve necessariamente deixar-se pensar segundo categorias. Em outras palavras, o

entendimento, que é o conjunto de capacidades do sujeito responsável por lidar com conceitos, impõe sua legislação sobre o domínio da sensibilidade, de modo que não existe fenômeno que não possa ser subsumido a um conceito qualquer.

As categorias, todavia, aplicam-se apenas à forma geral de toda experiência possível, deixando indeterminados quaisquer aspectos particulares de conceitos empíricos. Nada é afirmado com relação ao *conteúdo* dos conceitos, mas apenas com relação à sua *forma*. Logo, seria possível supor sem contradição que a natureza fosse complexa demais para as pretensões de organização sistemática do sujeito; os dados sensíveis poderiam apresentar um tal grau de disparidade, ou seja, “uma tão grande diferença, não digo quanto à forma [...], mas quanto ao conteúdo, isto é, à multiplicidade de entes existentes, que nem o mais agudo entendimento humano poderia mediante comparação de um com o outro detectar a menor semelhança [...]” (KKR, pp.571-572).

Ora, isto significa que a possibilidade de um uso *reflexionante* para a faculdade de julgar não está assegurada de antemão: do ponto de vista do conteúdo, a natureza poderia ser tão complexa que jamais seríamos capazes de classificá-la segundo gêneros e espécies. Com efeito, este argumento é retomado na seção V da introdução à terceira crítica. Segundo Kant, “a diferença específica das leis empíricas da natureza [...] poderia ser tão grande que seria impossível para nosso entendimento descobrir nela uma ordenação compreensível, dividir seus produtos em gêneros e espécies [...]” (KKU, p. 95).

Na seção VI, Kant procurará mostrar como o uso reflexionante da faculdade de julgar está ligado à manifestação de prazer no sujeito. A estratégia do filósofo será considerar que este sentimento pode ser provocado quando o espírito alcança satisfatoriamente um propósito [*Absicht*] qualquer. Neste caso, a tarefa a ser executada é contingente, e sua conclusão pode ser “o fundamento de um notável prazer, freqüentemente até de uma admiração” (KKU, p. 97), o que não se dá se o trabalho é necessário, visto que em tal situação o sucesso já está assegurado de antemão.

Ora, organizar sistematicamente a natureza segundo leis cada vez mais universais é, como exposto acima, uma tarefa contingente, já que a legislação do entendimento não postula para as aparições qualquer regularidade de conteúdo que garantisse necessariamente a estruturação

dos fenômenos segundo uma hierarquia de gêneros e espécies.⁴ Segue-se que a faculdade de julgar, em seu uso reflexionante, deve engendrar no sujeito um sentimento de prazer quando leva a bom termo a sua tarefa, uma vez que nada assegura *a priori* a possibilidade de agrupar conceitos ou leis empíricas particulares sob outras mais universais. Isto não se aplica para o uso determinante, pois nesta situação já possuímos de início uma regra de subsunção para os dados sensíveis, fornecida pelo entendimento, e o trabalho executado pelo espírito é necessário, e portanto sem propósito [*unabsichtlich*].

Kant aborda diretamente o problema dos juízos estéticos na seção VII da Introdução. Ali, o filósofo afirma que o emprego do predicado belo pressupõe duas condições: em primeiro lugar, trata-se de um juízo que está assentado apenas sobre uma manifestação subjetiva no espírito, ou seja, sobre um sentimento de prazer, e neste sentido distingue-se de proposições teóricas e práticas, que envolvem conceitos de objetos ou de fins determinados; em segundo lugar, pretende-se obter o assentimento de interlocutores, o que não se dá quando dizemos que algo simplesmente agrada aos sentidos – por exemplo, o sabor de um vinho ou o odor de uma rosa.

Se é assim, os juízos sobre o belo devem envolver algum elemento que justifique a exigência de assentimento que caracteriza esta espécie de discurso. Como isto seria possível, todavia, sem o uso de conceitos? Ora, de acordo com a doutrina exposta nas seções anteriores, o uso reflexionante da faculdade de julgar está ligado à manifestação de prazer no sujeito. Logo, o passo final de Kant consiste em caracterizar os juízos estéticos como um caso particular da reflexão em geral.

Todo juízo reflexionante, argumenta o filósofo, pressupõe que o sujeito seja capaz de perceber uma certa regularidade nas intuições sensíveis, isto é, que elas não se mostrem tão variadas a ponto de tornar-se impossível, para um intelecto finito como o nosso, abstrair diferenças com vistas à formação de um conceito. Caso contrário, isto significaria, como mencionado, que a natureza é complexa demais para nossos propósitos de organização sistemática do conhecimento.

Em termos do sistema transcendental, esta situação pode ser descrita como um *acordo* ou *relação harmoniosa* entre duas faculdades: a *imaginação*, que organiza o material proveniente

da sensibilidade, apresenta as intuições segundo uma forma que é compatível com as exigências de unidade do *entendimento*. Em outras palavras, após a comparação e a abstração das diferenças, a síntese resultante mostra-se passível de representação através de um conceito e suas notas características. O sujeito vivencia então um prazer que é resultado, como descrito acima, do fato de que o trabalho que foi realizado – a reflexão – é contingente, e não necessário.

No caso em que o sujeito emprega a reflexão com o objetivo de organizar a natureza segundo uma hierarquia de gêneros e espécies, segue-se a formação de um novo conceito empírico mais abrangente. Em presença de certos conjuntos de intuições, entretanto, a imaginação pode encontrar uma tal unidade mesmo sem que se pretenda conhecer o objeto dado na sensibilidade, pois “a apreensão das formas na imaginação nunca pode ocorrer sem que a faculdade de julgar reflexionante ao menos as compare, mesmo que não intencionalmente, à sua capacidade [*Vermögen*] de relacionar intuições a conceitos” (KKU, p. 100). Neste caso, mesmo na ausência de um conceito que pudesse dar conta da síntese fornecida pela imaginação, o acordo com relação às exigências de unidade do entendimento propiciaria um sentimento de prazer que não estaria ligado ao mero agrado dos sentidos. Este seria o fundamento, sugere Kant, dos juízos de gosto estéticos.

Dito de outro modo, percebemos em certos conjuntos de intuições sensíveis uma certa afinidade que parece indicar que aquilo que temos diante de nós poderia ser representado através das notas características de um conceito. Esta promessa indica que a natureza mostrou-se, neste momento, suficientemente regular para que possa ser organizada sistematicamente pelo sujeito cognoscente – o que, em termos do sistema kantiano, significa que houve um acordo entre o entendimento e a imaginação que é ótimo para a reflexão. Vivenciamos então um prazer que decorre precisamente do fato de que esta suposta regularidade e a possibilidade de um tal acordo não estavam asseguradas de antemão.

Ora, este acordo entre imaginação e entendimento pode ser pressuposto em todo interlocutor, uma vez que as condições da faculdade de julgar reflexionante são partilhadas por toda a comunidade de falantes. Segue-se que o juízo sobre o belo pode reivindicar validade universal, pois “o fundamento do prazer é colocado meramente na forma do objeto para a

reflexão em geral, portanto em nenhuma sensação do objeto e igualmente sem relação com um conceito que contivesse algum propósito [...]” (KKU, p. 101).

Frente a determinados conjuntos de intuições, o sujeito vivencia esta relação harmônica entre imaginação e entendimento, bem como o prazer que a ela está associado, e utiliza o predicado belo para referir-se ao que tem diante de si. Como todos os outros falantes possuem as mesmas faculdades, eles devem experimentar o mesmo acordo e o mesmo prazer frente a este mesmo conjunto de intuições. Segue-se que é legítimo esperar o assentimento de interlocutores para nossas apreciações estéticas.

A universalidade do discurso sobre o belo, decorrente de estruturas cognitivas legitimamente pressupostas em todos os falantes, ou seja, da “condição universal, embora subjetiva, dos juízos reflexionantes” (KKU, p. 102), tem, todavia, um status bastante peculiar. Pois cada juízo estético particular é apenas um juízo empírico cujo prazer, que constitui sua base fenomenológica, é tomado como evidência de que foi promovido um acordo entre a síntese da imaginação e as exigências de unidade do entendimento. Não há conceito que dê conta dos dados sensíveis, como seria o caso quando se descobre, por exemplo, que duas leis da natureza se deixam organizar segundo uma outra mais abrangente; logo, também não há como determinar *a priori* que espécies de intuições provocariam no sujeito este arranjo das faculdades transcendentais que é ótimo para a reflexão. Assim, “o prazer no juízo de gosto é dependente de uma representação empírica, e não pode *a priori* ser ligado a nenhum conceito (não se pode determinar *a priori* que objeto será adequado ou não ao gosto, é preciso testá-lo) [...]” (KKU, p, 102).

Embora partilhando das características gerais que se aplicam a todo juízo de gosto estético, a doutrina kantiana a respeito do sublime possui uma formulação peculiar, de que o filósofo só trata extensivamente nos §§23-29 da terceira crítica. Vimos como o prazer que subjaz à experiência do belo é justificado com base em uma relação harmoniosa entre imaginação e entendimento. O sublime será explicado em termos análogos: a partir de uma outra relação, dessa vez ao menos de início desarmoniosa, entre imaginação e razão.

Na segunda alínea do §23, o filósofo apresenta as características que distinguem as experiências de belo e sublime. Enquanto o primeiro está associado à percepção de uma forma, o segundo se dá frente a um objeto informe, conquanto se possa nele representar simultaneamente a ausência de limite e sua totalidade. No que diz respeito à descrição fenomenológica, as diferenças seguem de perto a tradição moderna do debate estético. O belo é acompanhado de um sentimento de promoção [*Beförderung*] da vida; o sublime pressupõe uma repentina interrupção [*Hemmung*] das forças vitais onde o sujeito é alternativamente repellido e atraído pelo objeto (cf. KKKU, p. 165).

A terceira alínea introduz a discussão sobre a origem transcendental do sublime. A experiência da beleza está ligada, como mencionado, à percepção de uma forma final: “a beleza da natureza [...] traz consigo uma conformidade a fins em sua forma, por meio da qual o objeto parece ser determinado de antemão para nossa faculdade de julgar [...]” (KKU, p. 166). Não há nenhuma razão para pressupormos que, em cada um juízo reflexionante, a imaginação será capaz de sintetizar o múltiplo sensível em uma unidade conforme às exigências cognitivas do entendimento. O prazer que caracteriza o belo provém, portanto, da conclusão bem sucedida desta tarefa contingente: ainda que não sejamos capazes de encontrar um conceito adequado ao que é dado na intuição, a síntese revela que podemos pensar na natureza uma finalidade com relação aos propósitos de conhecimento do sujeito discursivo.

Mas o objeto que denominamos sublime é justamente aquele que se mostra como inadequado para a imaginação [*Einbildungskraft*] e contrário a toda e qualquer finalidade para a faculdade de julgar. Logo, o prazer associado não pode estar ligado, como no caso anterior, a uma disposição harmoniosa entre imaginação e entendimento segundo a qual pensamos a natureza “como se” tivesse sido produzida de forma a ser cognoscível. O sublime aparece, sugere Kant, “como contrário a fins para nossa faculdade de julgar, inadequado à nossa faculdade de apresentação e, por assim dizer, violento para a imaginação [...]” (KKU, p. 166).

Com efeito, é com base em uma relação de desarmonia que o filósofo justifica a manifestação desta categoria estética. O sublime tem lugar quando a imaginação fracassa, ao invés de ter sucesso, na tentativa de sintetizar uma unidade a partir da totalidade do múltiplo informe. Mais ainda, o que esta faculdade pretende sintetizar não é uma forma conforme às exigências cognitivas do entendimento, mas antes uma idéia da razão: “o ânimo [*Gemüt*] é incitado a

abandonar a sensibilidade e ocupar-se com idéias que contêm uma conformidade a fins superior” (KKU, p. 166).

Explica-se, deste modo, a alternância entre repulsão e atração que caracteriza sua descrição fenomenológica. O sujeito vivencia desprazer quando a imaginação fracassa em seus esforços no sentido de abarcar o múltiplo sensível em uma forma; e tem prazer em seguida, quando percebe que possui uma faculdade capaz de pensar além das leis da causalidade natural que regulam o domínio da sensibilidade. Ou seja, quando toma consciência, por meio deste insucesso, de sua vocação moral supra-sensível.

Em última análise, portanto, Kant justifica o prazer que subjaz à experiência do sublime a partir da consciência de que somos entes morais, isto é, de que possuímos capacidades supra-sensíveis. Isto pode se dar, ademais, de dois modos distintos. No caso matemático, de que o filósofo se ocupa nos §§25-27, colocamo-nos frente a objetos que, por sua disposição, sugerem à imaginação uma idéia de infinitude – tais como montanhas regulares, oceanos que parecem ilimitados, etc.

Os objetos não são infinitos, porque aquilo que se dá na sensibilidade está sempre sujeito às condições de toda experiência possível. Pela maneira como se apresentam no espaço-tempo, entretanto, eles assim o parecem, o que leva a imaginação a tentar realizar a síntese de uma idéia de infinitude. O fracasso é inevitável, pois nossas faculdades cognitivas são limitadas ao que podemos conhecer; e é justamente o insucesso na tentativa de realizar esta tarefa que justifica o primeiro momento, desprazeroso, na descrição fenomenológica do sublime.

Ao fracassar, entretanto, percebemos também que somos capazes de pensar o infinito, mesmo que ele jamais possa se dar espaço-temporalmente. Segue-se então um prazer que consiste precisamente na consciência de que possuímos uma capacidade supra-sensível que supera quaisquer limitações impostas pela sensibilidade: “aquela grandeza de um objeto da natureza, à qual a imaginação aplica infrutiferamente sua inteira capacidade de compreensão, tem que conduzir o conceito da natureza a um substrato supra-sensível [...], o qual é grande acima de todo padrão de medida dos sentidos [...]” (KKU, p. 178).

Este prazer é produzido, ademais, não simplesmente porque o sujeito constata que é capaz de pensar o infinito, mas porque a consideração da natureza além dos limites da sensibilidade está em última análise relacionada à moralidade. Desta forma, embora o sublime matemático revele uma capacidade supra-sensível do ser humano ligada ao uso teórico da razão, sua relevância consiste em que a disposição de ânimo [*Gemütsstimmung*] produzida nesta situação “é conforme e adequada àquela que a influência de determinadas idéias (práticas) efetuará sobre o sentimento” (KKU, 178).

O caso dinâmico mantém, por seu turno, uma relação ainda mais direta com a moralidade. Ele se manifesta nas situações em que nos imaginamos oferecendo resistência a objetos que poderiam nos aniquilar integralmente, tais como tempestades, o mar em fúria e todas as demais manifestações da natureza que provocam pavor.

Se tais forças da natureza podem nos destruir no plano físico, como demonstram os entes temíveis com os quais nos defrontamos, a resistência imaginada revela que possuímos

um poder [*Vermögen*] de julgarmo-nos independentes dela, e uma superioridade em relação à [*über*] natureza sobre a qual se funda uma autopreservação de espécie totalmente diferente daquela que pode ser contestada [*angefochten*] e colocada em perigo pela natureza fora de nós [...]" (KKU, 186).

Em outras palavras, o sujeito dispõe de um conjunto de capacidades que lhe autoriza a supor-se capaz de combater, no plano moral, tudo que provém do mundo fenomenal. Mais uma vez, ao sentimento de desprazer inicial – neste caso, de medo, terror – segue-se o prazer de tornamo-nos conscientes de nossa destinação supra-sensível, ou seja, de que somos entes morais.

CAPÍTULO 1

A ESTÉTICA MORAL DE SCHILLER

No primeiro capítulo desta tese, abordarei a contribuição de Schiller ao pensamento moderno sobre estética. Este autor, como se sabe, destacou-se em sua carreira antes como dramaturgo e poeta do que como teórico. Embora as dissertações com que obteve a graduação em medicina dêem testemunho de sua excelente formação filosófica, seu envolvimento, ao menos intensivo, com esta disciplina só teria lugar novamente após um hiato de dez anos – durante os quais chegara a desenvolver estudos de nível acadêmico a respeito da história da Alemanha. O fator decisivo para esta reaproximação foi, sem dúvida, o contato com Kant e com os princípios do sistema transcendental.

Schiller vivia, então, um período de crise poética. Os esforços empreendidos na tortuosa conclusão de *Don Karlos* pareciam ter esgotado os seus recursos criativos (HOFFMEISTER, 1869, 2, pp. 3-6; 155). As leituras de Kant, e em particular da *Crítica da faculdade de julgar*, podem ser interpretadas, de início, como um esforço para ganhar maior clareza sobre a estética e seus objetos, e assim construir fundamentos conceituais mais sólidos para sua atividade profissional (THOMAS, 1902, p. 263). Schiller não foi, entretanto, apenas um aluno submisso. Como mostrarei neste capítulo, os estudos a respeito do sistema transcendental impeliram o pensador à tentativa de reformular alguns de seus princípios em direções que levariam seu pensamento a se afastar não apenas da doutrina de seu mestre, mas também da própria tradição moderna do debate a respeito do tema.

Tratarei da importância de Schiller para esta tradição em maior detalhe no terceiro capítulo desta pesquisa. Neste momento, tenciono apenas analisar parte de seus escritos sobre estética, publicados ao longo da primeira metade da década de 1790. No primeiro item, abaixo, creio ter justificado com suficiente propriedade as razões que motivaram a escolha dos textos abordados. De pronto, uma observação geral, pertinente a todos eles, se faz necessária.

A chave interpretativa que empregarei em minha abordagem é orientada por um dos principais objetivos desta tese: compreender o pensamento de Schiller como ponto de passagem relevante, e não desvio supérfluo, no percurso do debate moderno a respeito da

estética. Minhas análises serão desenvolvidas, portanto, a partir do quadro conceitual do sistema transcendental, e em referência a distinções características deste debate que ganharam a sua primeira formulação propriamente filosófica por meio da terceira crítica.

Esta perspectiva é, de um ponto de vista crítico, perfeitamente consistente, pois a influência de Kant sobre Schiller está fartamente documentada pela historiografia, e é ponto consensual entre os comentadores. Como sugere Ricardo Barbosa (2002, p. 9) em introdução à tradução dos *Kalliasbriefe*, suas idéias sobre estética traduzem um esforço para “repensar – com e contra Kant – os fundamentos da estética como uma disciplina autônoma”. De todo modo, é importante salientar que esta leitura deixa de lado outras relações que sua obra estabelece com o pensamento da época, às quais não darei atenção neste trabalho.¹

Resta ainda uma última nota sobre a bibliografia consultada. Schiller ainda não é, de modo geral, reconhecido como um autor relevante para a filosofia, o que explica a escassez de comentários consistentes a seu respeito no âmbito desta disciplina. São ainda mais escassos os estudos que procuram vinculá-lo à tradição moderna do debate estético: como visto na introdução, nota-se um surpreendente desinteresse dos intérpretes tradicionais de Kant em investigar os escritos teóricos schillerianos à luz dos princípios expostos na *Crítica da faculdade de julgar*, malgrado o fato de que esta obra é sua principal referência teórica. Com efeito, a maior parte do material acadêmico disponível sobre os textos de Schiller enfatiza os seus aspectos estilísticos e supõe, como indica Beiser (2005, p. 263), que não se deve “interpretar Schiller como um filósofo sistemático e pensador rigoroso”, pois “as ambigüidades, a inconsistência e a vagueza de seus escritos [...] são o resultado deliberado ou inconsciente de sua estrutura poética e de suas estratégias retóricas [...]”.²

Este ponto de vista é diametralmente oposto àquele que Beiser persegue, e àquele que constitui meu propósito nesta pesquisa. Por esta razão, não empreguei estudos que enfatizam aspectos estilísticos e poetológicos em sua elaboração. Procurei fazer uso de bibliografia recente sobre Schiller, especialmente de autores, tais como Beiser e Leslie Sharpe, que procuram diminuir a distância entre o pensamento deste autor e a crítica kantiana mais tradicional. Também me servi de material bibliográfico produzido no final do século XIX e início do século XX, visto que obras tais como as de Calvin Thomas e Karl Hoffmeister ainda não foram superadas no que diz respeito à abrangência e à profundidade da abordagem.

1.1. CONSIDERAÇÕES INICIAIS

Em linhas gerais, os assim denominados textos teóricos datam dos anos de 1790 e são o resultado de uma seqüência de eventos que terminariam aproximando Schiller da vida acadêmica e do ducado de Sachsen-Weimar. Até então, restringia-se essencialmente ao trabalho como poeta e dramaturgo sua notoriedade no Sacro Império, conquistada graças ao grande êxito que *Die Räuber* (1782) e *Kabale und Liebe* (1784) haviam obtido nos palcos de Mannheim. Intrigas no teatro desta cidade e dificuldades financeiras haviam, entretanto, levado o jovem autor a mudar-se para Leipzig em 1785, a convite do amigo Christian Gottfried Körner.³

Durante os dois anos seguintes, Schiller dedicou-se à composição de *Don Karlos*, publicado em partes na *Thalia*, periódico de que era editor (1785, 1. H., pp. 95-175; 1786, 2. H., pp. 105-128; 3. H., pp. 1-96; 1787, 4. H., pp. 6-67). Para redigir a peça, cuja ação se passa durante o reinado de Filipe II, o autor realizou extensa pesquisa sobre a história da Europa entre os anos de 1550 e 1650 – *Wallenstein* (1799) e *Maria Stuart* (1800), seus dois dramas seguintes, tratam igualmente de eventos que tiveram lugar neste período.

Estas pesquisas ganharam frutos em uma série de artigos sobre história, publicados em sua maioria no *Teutscher Merkur*. Organizado por Wieland, de quem Schiller se aproximara após decidir fixar residência em Weimar⁴, o periódico recebia contribuições de alguns dos maiores pensadores alemães do século XVIII: Jacobi, Goethe, Herder, Schlegel, Kant. Entre os textos do dramaturgo encontram-se “Niederländische Rebellion unter Philipp dem Zweyten” (1788, 1. V., pp. 136-163), “Herzog von Alba bey einem Frühstück auf dem Schlosse zu Rudolfstadt” (1788, 4. V., pp. 79-84), “Jesuitenregierung in Paraguai” (1788, 4. V., pp. 3-6), e aquele que se tornaria, ao lado da “Geschichte des dreißigjährigen Kriegs” (1790), talvez o mais célebre dentre todos os seu trabalhos nesta área, “Der Abfall der vereinigten Niederlande von der spanischen Regierung” (1788, 1. V., pp. 3-35).⁵

As contribuições para o *Teutscher Merkur* ajudaram a estabelecer a notoriedade de Schiller fora do domínio estritamente poético. Em particular, o reconhecimento intelectual conquistado em razão dos artigos sobre a história da Alemanha tornou-se institucional em 1789, com o convite – apoiado, entre outros, por Goethe – para um posto no departamento de história da Universidade de Jena, que ficara vago com a mudança de Johann Gottfried

Eichhorn para Göttingen (cf. DARSOW, 1999, p. 86; HOFFMEISTER, 1869, 2, pp. 68-69; THOMAS, 1902, p. 211).

O ingresso de Schiller na carreira acadêmica coincide com suas primeiras incursões pelo terreno da filosofia moderna, e não por acaso.⁶ No que diz respeito a esta disciplina, Jena era considerada no final do século XVIII uma das mais avançadas instituições de pesquisa do Sacro Império, em particular como centro de difusão do pensamento kantiano. Jovens de todas as partes da Alemanha buscavam a cidade para instruir-se sobre o doutrinário dos novos tempos. À frente desta reputação situava-se, de modo proeminente, o austríaco Carl Leonhard Reinhold, titular da cátedra na universidade, enteado de Wieland e colaborador habitual do *Merkur*, bem como “principal apóstolo do novo evangelho filosófico” (HOFFMEISTER, 1869, 2, p. 155).

A despeito de suas ambições filosóficas, Schiller jamais permitiu que seu relacionamento com Reinhold extrapolasse o plano estritamente profissional (HOFFMEISTER, 1869, 2, pp. 155-156). Foi certamente benéfico para elas, todavia, o ambiente que se criara em Jena graças ao fato de que ali se encontrava um dos mais destacados paladinos do sistema transcendental. Uma série de fatores imprevistos também permitiu que o dramaturgo dispusesse de mais tempo para dedicar-se a um estudo sistemático da obra de Kant a partir do final de 1791.⁷

Os resultados destas pesquisas – as quais terminariam concentrando-se, especialmente, na *Crítica da faculdade de julgar* – constituem aquilo que é usualmente tomado como primeira fase de seus escritos teóricos. Ainda que permeados de observações de cunho pragmático, oriundas de sua experiência de palco, estes textos caracterizam-se pelo acento notadamente crítico. A partir da leitura das obras de Kant, Schiller procura explicar a natureza da experiência estética, em geral, e da tragédia, em particular, em termos eminentemente filosóficos. Dada a perspectiva geral que orienta a investigação e a prodigalidade no emprego de noções e termos caros a este pensador, talvez não seja excessivo afirmar que são os fundamentos do sistema transcendental que formam o arcabouço conceitual de sua produção neste período.

Na verdade, assim pensava o próprio autor. Desde 1791, Schiller planejava organizar uma publicação onde fosse possível divulgar as idéias que desenvolvera a partir de seus estudos

sobre Kant. O projeto seria realizado no ano seguinte com o surgimento da *Neue Thalia*, uma *Thalia* rebatizada “*neue*” expressamente para tal fim (HOFFMEISTER, 1869, 2, pp. 144-145; THOMAS, 1902, p. 255). Entre os artigos do dramaturgo neste periódico encontra-se a maioria daqueles usualmente considerados os mais relevantes desta primeira fase: “Über den Grund des Vergnügens an tragischen Gegenständen” (1792, 1. B., pp. 92-105), “Über die tragische Kunst” (1792, 1. B., 176-228), “Vom Erhabenen” (1793, 3. B., 320-394), “Zerstreute Betrachtungen über verschiedene ästhetische Gegenstände” (1793, 4. B., 115-180) e “Über Anmut und Würde” (1793, 3. B., 115-230), dentre todos o mais ambicioso e abrangente.⁸

Os artigos publicados no *Merkur* deram a Schiller um veículo para divulgar seu nome nos meios acadêmicos alemães que terminaria, em última análise, contribuindo para a promoção de seu interesse pela filosofia. A aproximação com Wieland exerceu, entretanto, uma influência ainda mais direta para os resultados destas investigações teóricas, pois foi sob sua orientação que o dramaturgo passou a dedicar-se a estudos da Antigüidade greco-romana (THOMAS, 1902, p. 209). O tema, abordado em apenas um texto naquele periódico (“Die Götter Griechenlandes”, 1788, 1. V., pp. 250-260), ocuparia lugar de destaque entre suas contribuições para a *Thalia* a partir de 1789. Além de traduções de Eurípides (“Iphigenie in Aulis”, 1789, 6. H., pp. 1-58; 7. H., pp. 1-69; “Die Phönizierinnen”, 1789, 8. H., pp. 3-41; “Elektra”, 1791, 12. H., pp. 1-29), datam deste período os artigos “Die Sendung Moses” (1790, 10. H., pp. 3-37), “Etwas über die erste Menschengesellschaft nach dem Leitfaden der mosaïschen Urkunde” (1790, 11. H., pp. 3-29) e “Die Gesetzgebung des Lykurgus und Solon” (1790, 11. H., pp. 30-82).

Estes trabalhos encontrariam tradução teórica em uma segunda fase de seu pensamento, cujo marco inicial costuma ser atribuído à aproximação com Goethe. Em 1787, quando Schiller decidira pela primeira vez mudar-se para Weimar, o grande mestre do classicismo alemão encontrava-se fora da cidade, em sua célebre viagem à Itália. Durante praticamente todo o ano seguinte, o dramaturgo permanecera em Rudolstadt junto aos von Lengefeld, cuja filha mais nova, Charlotte, ele terminaria desposando em 1790.⁹ Na residência desta família, os pensadores foram formalmente apresentados em 1788. Contra a expectativa de todos, entretanto, a reunião foi mal sucedida, e os contatos entre os dois permaneceram na melhor das hipóteses cordiais (HOFFMEISTER, 1869, 2, pp. 45-46; THOMAS, 1902, pp. 210-212).

Seis anos mais tarde, um encontro casual em Jena serviu de estopim para discussões sobre arte e literatura que se estenderam por diversos meses, contribuindo para diminuir a distância entre os pensadores. Schiller ressentia-se, neste período, de seu afastamento da efetiva produção poética. Os estudos de Kant pareciam ter tido um efeito prejudicial sobre suas capacidades criativas, e desde 1790 o autor não publicara nenhum texto original senão artigos teóricos. A ligação com Goethe parecia deste modo ir ao encontro de suas preocupações intelectuais naquele momento (HOFFMEISTER, 1869, 2, pp. 197-200; THOMAS, 1902, pp. 290-297).

Johann Friedrich Cotta, editor de Tübingen, mostrara-se disposto a financiar um novo periódico, menos filosoficamente orientado e mais voltado para literatura e poesia, do qual Goethe aceitara participar. Em setembro de 1794, o poeta encontrou-se com Schiller em Weimar para discutir, na companhia de Humboldt, os detalhes daquele que ficaria conhecido como o principal empreendimento editorial do classicismo alemão (HOFFMEISTER, 1869, 2, pp. 201-202). Foi apenas a partir do trabalho conjunto em *Die Horen*, publicado entre os anos de 1795 e 1797, que ficariam seladas em definitivo a amizade e a colaboração mútua que, segundo muitos, desempenharam um papel tão fundamental para a história da cultura na Alemanha e no Ocidente.

Os escritos que constituem a segunda fase do pensamento schilleriano foram, em sua grande maioria, publicados neste periódico. Entre eles encontram-se artigos curtos tais como “Von den notwendigen Grenzen des Schönen besonders im Vortrag philosophischer Wahrheiten” (1795, 3. B., 9. S., pp. 99-125), “Über die Gefahr ästhetischer Sitten” (1795, 4. B., 11. S., pp. 31-40) e “Über den moralischen Nutzen ästhetischer Sitten” (1796, 5. B., 3. S., pp. 78-91), bem como dois textos de maior fôlego: “Über die ästhetische Erziehung des Menschen in einer Reihe von Briefen” (1795, 1. B., 1. S., pp. 7-48; 2. S., pp. 51-94; 2. B., 6. S., pp. 45-124) e “Über naive und sentimentalische Dichtung” (1795, 4. B., 11. S., pp. 43-76; 1795, 4. B., 12. S., pp. 1-55; 1796, 5. B., 1. S., pp. 75-122). Estes últimos encontram-se, provavelmente, entre os mais célebres de toda a produção teórica do autor.

Como salientado mais acima, a principal característica deste segundo momento no desenvolvimento das idéias de Schiller está perfeitamente representada na bem conhecida carta a Goethe de 17 de dezembro de 1795, onde o autor afirma: “Já é hora de fechar por um

tempo a barraca [*Bude*] filosófica. O coração anseia por um objeto que possa ser tocado” (BSG, 1, p. 117; cf. tb. HOFFMEISTER, 1869, 2, pp. 233-236). Seus trabalhos já não têm mais o propósito de elucidar analiticamente os fundamentos da estética de um ponto de vista estritamente conceitual; antes, trata-se de aprofundar os resultados das pesquisas que integram a primeira fase com base em desenvolvimentos concretos da literatura e da poesia. Neste sentido, são mobilizados igualmente os conhecimentos obtidos graças aos estudos da Antigüidade realizados sob influência de Wieland em grandes leituras da história cultural do Ocidente.¹⁰

Poder-se-ia dizer que o contraste entre os textos publicados na *Neue Thalia* e no *Die Horen* corresponde à transição de uma “estética crítica” para uma “estética filosófica”. Pretendo representar nestas expressões o que me parece uma clara diferença de abordagem em cada um dos dois momentos do pensamento schilleriano. No primeiro caso, trata-se de ganhar, a partir de uma análise dos objetos estéticos, uma compreensão a respeito dos fundamentos desta disciplina que tem na estética de Kant seu principal referencial teórico. Por esta razão, emprego o termo “crítico” para me referir aos estudos desenvolvidos neste período.

No segundo caso, Schiller parece mover-se conscientemente para além do domínio primordialmente conceitual que caracteriza os objetivos últimos do sistema transcendental. O autor mostra-se então particularmente sensível a considerações de ordem sócio-cultural, que procurem levar em conta diferentes manifestações históricas da literatura e da poesia. Julgo apropriado, deste modo, chamar uma tal pesquisa de “estética filosófica”, compreendida aqui como uma tentativa de esclarecimento das entidades empíricas tradicionalmente arroladas como pertencentes ao domínio desta disciplina a partir de princípios filosóficos.¹¹

A produção teórica de Schiller encerra-se, grosso modo, com o final das atividades do *Die Horen* em 1797. Ainda é habitualmente relacionado às suas preocupações intelectuais neste período um texto adicional, publicado postumamente: “Über epische und dramatische Dichtung” (1827). Entrementes, o autor recuperara a sua inspiração artística, voltando a escrever poesias e concluindo alguns de seus mais famosos dramas: *Wallenstein* (1799), *Maria Stuart* (1800), *Die Braut von Messina* (1803) e *Wilhelm Tell* (1804).

Como exposto na introdução, um dos objetivos desta pesquisa consiste em interpretar a produção teórica de Schiller como contribuição original à tradição moderna do debate a respeito da estética cuja primeira grande síntese costuma ser atribuída à *Crítica da faculdade de julgar*. Por esta razão, restringirei minhas análises neste capítulo aos artigos que integram a primeira fase de seu pensamento, ou seja, ao período que denominei “estética crítica”, o qual se caracteriza primordialmente pela tentativa de estabelecer um diálogo com os princípios da doutrina kantiana. Isto justifica a ausência de alguns textos célebres do autor publicados após sua aproximação com Goethe, tais como “Über die ästhetische Erziehung des Menschen in einer Reihe von Briefen” e “Über naive und sentimentalische Dichtung”.

O recorte da obra de Schiller relevante para minhas investigações compreende, deste modo, todos os cinco artigos publicados na *Neue Thalia*, com ênfase particular sobre “Über Anmut und Würde”, que graças a sua extensão e relevância será tratado em um item em separado. Nesta ocasião, mencionarei também de modo bastante breve os *Kalliasbriefe*, cuja abordagem se justifica pela afinidade intelectual que detêm com este trabalho.

1.2. PEQUENOS ARTIGOS FILOSÓFICOS

A primeira investigação propriamente filosófica de Schiller, *Über den Grund des Vergnügens an tragischen Gegenständen*, foi publicada no volume inaugural da *Neue Thalia*, em 1792 (pp. 92-105). O texto pretende desfazer uma má compreensão que, segundo o autor, está na base de certas doutrinas a respeito da arte e recomendações sobre como ela deve ser produzida. Muitos supõem que exista uma contradição entre o prazer que sempre esteve tradicionalmente associado ao domínio da estética e os altos propósitos que se espera alcançar para a humanidade no comércio com seus objetos. Para eles, parece estranho sustentar que o traço mais fundamental de uma tal experiência seja algo tão pequeno quanto a mera capacidade de produzir satisfação [*Vergnügen*] no sujeito, dado que seu fim último é a promoção da moralidade.

Entre alguns estetas modernos, este ponto de vista deu origem a uma concepção que procura caracterizar a arte primordialmente pela sua função moral, “ao invés do frívolo objetivo de deleitar [*ergötzen*]” (SGV, p. 359). A premissa tacitamente admitida entre os partidários desta posição é a de que os elevados desígnios a serem atingidos por meio da estética não mantêm quaisquer relações com a produção do prazer – ou, ao menos, que eles são muito mais

importantes para sua fundamentação do que algo “tão baixo [*gemein*] quanto se imagina que seja a satisfação” (SGV, p. 359).

A “baixeza” decorre, em particular, de uma suposição adicional. Imagina-se também que o prazer estético corresponda à mera satisfação sensorial. Tudo o que se poderia obter ao produzi-lo é, deste modo, “o miserável mérito de divertir [*belustigen*]” (SGV, p. 359). Denominar esta a principal característica da arte significa, portanto, abrir mão de suas pretensões morais.

Schiller tenciona mostrar que este raciocínio não procede. Por um lado, o prazer verdadeiramente estético, denominado *satisfação livre*, não se deixa confundir com o mero agrado dos sentidos e tem por base condições integralmente morais. A arte deve, portanto, “pôr-se a caminho por meio da moralidade” (SGV, pp. 359-360)¹²; qualquer que seja o seu objetivo, ela só pode realizá-lo “no mais estreito acordo com o sentimento moral” (SVG, p. 360).

Por outro lado, caracterizar a arte primordialmente pela sua função moral tem efeito contraproducente com relação a este propósito. Esta afirmação ocorre no final da segunda alínea, mas sua justificativa está na verdade dispersa entre diversas observações que têm lugar desde o início do texto. Para seu correto esclarecimento, é preciso deste modo reconstruir os argumentos do autor, e em certa medida desenvolver alguns pontos à luz de conceitos que só serão plenamente expostos em trabalhos posteriores.

No início de *Über den Grund...*, Schiller sugere que a natureza tem um propósito para nós: nosso fim último é nossa própria felicidade [*Glückseligkeit*]. Em sentido próprio, todavia, esta palavra designa o bem moral. O homem feliz é moralmente bom, mesmo que, graças às condições da experiência sensível, este fato permaneça oculto no cotidiano. Promover a moralidade significa, portanto, aumentar a felicidade (SVG, 358).

Reversamente, o homem só realiza plenamente o seu fim quando persegue a própria felicidade, o que equivale a dizer, quando busca o seu aprimoramento moral. Existem muitos modos de atingir este propósito, mas na maior parte dos casos há também um preço a ser pago pelo sujeito: o esforço intelectual de alcançar compreensão sobre esta questão, o

arrependimento que resulta da experiência prática. Apenas a arte é capaz de promover a moralidade sob a forma de um jogo [*spielend*], ou seja, sem custos (SVG, p. 359).¹³

Em suma, a arte é capaz de atingir “sem mediações [*unmittelbar*] o que todas as direções [*Richtungen*] e ocupações do espírito humano” realizam apenas por meio de sacrifícios e sofrimentos: a promoção da moralidade e, conseqüentemente, da felicidade (SVG, p. 358). Isto só é possível, precisamente, porque ela desperta satisfação no sujeito. De acordo com Schiller, “o prazer com o belo, o sublime e o tocante [*das Rührende*] fortalecem os nossos sentimentos morais” (SVG, p. 360). Em outras palavras, uma vez que estas sensações têm, conforme postulado mais acima, uma origem moral, sua experiência é conducente para a moralidade.¹⁴

Não há, deste modo, qualquer contradição entre o prazer estético e os fins últimos que se supõe que a arte deva realizar. Atribuir a ela diretamente um objetivo moral significa “expulsá-la de seu domínio característico, para impor a ela um trabalho que lhe é estranho e completamente antinatural” (SVG, p. 359). Perde-se, deste modo, o seu principal traço distintivo, que é a capacidade de promover a moralidade sem dor, por meio da satisfação – pois “o jogo transforma-se em um empreendimento sério, e entretanto é justamente através do jogo que o empreendimento pode ser melhor concluído” (SVG, p. 360). Isto, em última análise, é contraproducente para o propósito de fazer avançar o bem moral.

Na passagem do texto de maior acento filosófico, Schiller procura esclarecer as origens do prazer estético. O ponto de partida é a noção de satisfação livre que, como mencionado, é aquela que caracteriza de modo próprio a experiência da arte. Ao contrário da mera satisfação sensorial, que se deixa explicar como decorrência necessária e natural de uma afecção sensível, esta espécie de sensação é produzida a partir de uma representação das faculdades do espírito [*geistige Kraft*] (SVG, p. 360).

Além disso, toda satisfação é resultante de uma conformidade a fins [*Zweckmäßigkeit*]. Quando vivenciamos o mero agrado sensorial, tomamos dela consciência exclusivamente através da sensibilidade, isto é, a partir do sentimento que a acompanha. Este é o caso, por exemplo, de todo prazer corporal, onde se dá, sugere o autor, um movimento conforme a fins do sangue e dos órgãos. A satisfação livre, por seu turno, caracteriza-se pelo fato de que

podemos formar uma representação de tal conformidade por meio das faculdades do espírito. Logo, “todas as representações através das quais percebemos acordo [*Übereinstimmung*] e conformidade a fins são fonte de uma satisfação livre, e deste modo capazes de ser empregadas pela arte [...]” (SVG, p. 361).

Em seguida, Schiller se ocupará de descrever as diversas espécies de fenômenos estéticos a partir das diferentes relações entre as faculdades do espírito que estão envolvidas, em cada caso, na produção da satisfação livre. Antes de comentar estes trechos, é interessante observar, mesmo que brevemente, certas apropriações que o autor realiza de conceitos do sistema transcendental. Como na *Crítica de faculdade de julgar*, supõe-se que o prazer tenha sua origem em uma conformidade a fins; os termos *Zweckmäßigkeit* e *Übereinstimmung* são recorrentes na obra de Kant. Também o são *Spiel* (jogo) e *frei* (livre): na terceira crítica, o fenômeno do belo é caracterizado como um “jogo livre” entre imaginação e entendimento. Lá, entretanto, “livre” é usualmente interpretado como “sem conceitos”, ao passo que aqui a “liberdade” que caracteriza a satisfação produzida na arte contrapõe-se à “necessidade” natural que está na origem do agrado sensorial. Kant distingue estas duas espécies de prazer de outro modo, a saber, pelo fato de que o primeiro é desinteressado (cf. KKKU, §§2-3, pp. 116-119).

Também é digno de nota o fato de que as “faculdades do espírito” envolvidas na produção do prazer estético são as mesmas mobilizadas na terceira crítica para explicar os fenômenos de belo e sublime – com a notável ausência da faculdade de julgar. Curiosamente, Schiller parece de início sugerir que elas restringir-se-iam a razão e imaginação¹⁵; na última frase da alínea, entretanto, afirma-se que “o gosto na ordenação [*Anordnung*] que deleita o nosso entendimento” também é uma fonte de prazer livre (SVG, p. 361). Terei ainda oportunidade de retomar esta discrepância mais adiante.

De acordo com as faculdades envolvidas na produção da satisfação livre, Schiller classifica em seis os diferentes fenômenos estéticos: verdadeiro [*wahr*], perfeito [*vollkommen*], belo [*schön*], bom [*gut*], sublime [*erhaben*] e tocante [*rührend*]. Os dois primeiros ocupariam apenas o entendimento, o terceiro também a imaginação; o quarto apenas a razão, os dois últimos novamente a anterior em conjunção com a imaginação (SVG, p. 361).¹⁶ O autor apressa-se em afirmar que estas categorias não são mutuamente exclusivas, e que uma arte

simultaneamente bela e tocante é possível. Elas se deixam organizar, todavia, em dois grandes grupos: o das artes belas, ou do gosto, isto é, daquelas que mobilizam a participação do entendimento; e o das artes tocantes, em que a razão está envolvida.

Não existe, contudo, clareza conceitual sobre os fundamentos a partir dos quais são estruturados estes dois grandes domínios da arte. O debate estético freqüentemente confunde “os campos totalmente distintos do tocante e do belo” (SGV, p. 362) precisamente graças ao fato de que, individualmente, os objetos podem comportar elementos de diferentes categorias. Segue-se que é necessário analisar em profundidade cada um deles, com vistas a identificar os seus princípios constitutivos.¹⁷ Em ambos os casos, a investigação deixará de lado os fenômenos que envolvem razão ou entendimento isoladamente – verdadeiro, perfeito e bom – concentrando-se sobre aqueles que têm lugar com a participação da imaginação: sublime e tocante, para o primeiro grupo, e belo, para o segundo.

Não apenas do ponto de vista fenomenológico, mas também com relação à sua própria justificação filosófica, a exposição de Schiller sobre o grupo das artes tocantes segue de perto a doutrina exposta na *Crítica da faculdade de julgar*. Como já se tornara comum na tradição moderna do debate estético, esta experiência é caracterizada a partir de um par de sensações: primeiramente, o sujeito vivencia desprazer, e em seguida prazer. Ela comporta, portanto, “dois componentes [*Bestandteile*], dor e satisfação” (SGV, p. 363) – ou, de acordo com o que fora dito mais acima, contrariedade [*Zweckwidrigkeit*] e conformidade a fins.

Mais ainda, trata-se de uma mesma situação que se mostra, simultaneamente, contrária a certos fins e conforme a outros. Como na terceira crítica, ela encontra o seu lugar filosófico no conflito entre necessidade e liberdade.

Na arte tocante, o sujeito vivencia um desprazer que tem origem sensível – e que decorre, portanto, de uma necessidade natural. O sofrimento, todavia, leva-o à percepção de que existe em nós uma faculdade capaz de superar tudo o que diz respeito à sensibilidade. Através da razão, podemos pensar idéias que, por contradizerem as condições de apresentação impostas aos objetos da experiência, não têm lugar no mundo fenomenal; podemos também tomar decisões incondicionalmente, de modo que nossas ações possam ser integralmente imputadas a nós – ou seja, como entes morais.

A arte tocante desperta, deste modo, a consciência de nossa destinação moral. Ela é “conforme a fins para a razão justamente na medida em que contradiz a sensibilidade” (SGV, p. 362), e é esta conformidade a fins que justifica o prazer que vivenciamos frente a seus objetos.

Boa parte das páginas restantes de *Über den Grund...* é consagrada à tarefa de explorar em detalhe as duas categorias estéticas que integram o grupo das artes do sentimento, sublime e tocante. Se o princípio geral que é comum a ambas pode ser apresentado sem maiores problemas, o mesmo não se aplica a cada uma individualmente.

Schiller não estabelece, em qualquer ponto de seu trabalho, uma distinção clara que justifique a existência de duas categorias estéticas independentes dentro do grupo das artes do sentimento. Ao contrário, muitas passagens ressaltam semelhanças: ambas comportam um par de sensações, prazer e desprazer (SVG, pp. 362-363); em ambos os casos “uma contrariedade a fins está na base da conformidade a fins” (SVG, p. 363). Mais ainda, o autor conclui a descrição do sublime em uma única alínea; todas as demais, ricas em exemplos e descrições normativas sobre como produzir os objetos, são aparentemente dedicadas ao tocante.

É possível, em minha opinião, livrar o texto da acusação de redundância conceitual recorrendo mais uma vez à *Crítica da faculdade de julgar*. No §24, Kant introduz o método que será empregado na analítica do sublime e indica que esta categoria estética se divide, na verdade, em duas. Como se pode depreender das observações desenvolvidas nos parágrafos seguintes, o *sublime matemático* se dá em presença de objetos que, sob certas condições, sugerem à imaginação uma idéia de infinitude. O fracasso na tentativa de sintetizar as intuições segundo uma regra desta natureza desperta no sujeito um sentimento de desprazer, ao qual se segue entretanto o prazer de ver revelada a sua dimensão supra-sensível. Tomamos, portanto, consciência de que somos entes morais não diretamente pelo viés da moralidade, mas antes graças ao fato de que a faculdade que legisla sobre o domínio prático é aquela que nos permite pensar algo que não tem apresentação sensível.

O *sublime dinâmico*, por outro lado, tem lugar quando o sujeito imagina-se resistindo a uma força ilimitada que poderia aniquilá-lo, tal como a natureza em suas manifestações violentas. Isto não seria possível no plano da sensibilidade, pois o objeto com o qual nos defrontamos é,

por definição, perfeitamente capaz de nos destruir. Logo, para ser concebível, ela tem de ser pensada em outra dimensão, a saber, no plano supra-sensível. Como no caso anterior, esta situação nos faz perceber que possuímos um conjunto de capacidades que supera tudo que provém do mundo fenomenal; aqui, entretanto, ganhamos esta consciência diretamente pelo viés moral.

Acredito que uma distinção análoga pode ser traçada entre o sublime e o tocante. Na única alínea dedicada ao tema, a primeira categoria estética é caracterizada a partir de uma sensação de impotência [*Ohnmacht*] e limitação [*Begrenzung*] frente à incapacidade de abarcar [*umfassen*] um objeto, o qual causa desprazer por “contradizer deste modo nossa faculdade sensível” (SVG, p. 362). Ele nos dá, simultaneamente, “o ensejo [*Veranlassung*] para trazer à nossa consciência uma outra faculdade em nós, superior àquela à qual sucumbe a imaginação” (SVG, p. 362). Os exemplos arrolados para a descrição da categoria do tocante, por outro lado, parecem indicar uma relação mais direta com a moralidade. Em particular, Schiller sugere que as situações onde ela se manifesta envolvem um conflito entre o arbítrio prático e condicionantes sensíveis, isto é, “todas as demais forças da natureza [...], tudo o que não está sob a mais alta legislação da razão; logo, sensações, pulsões, afetos, paixões, bem como a necessidade física e o destino” (SVG, p. 364).

O grupo das artes do gosto é abordado apenas nas últimas páginas de *Über den Grund...* A categoria do belo é apresentada de modo menos preciso e detalhado do que o sublime e o tocante. Schiller sugere que pode existir conformidade a fins mesmo quando não se supõe qualquer intenção ou propósito. Como anunciado mais acima, isto se dá sempre que a ordenação dos dados sensíveis mostra-se conforme a fins para a faculdade do entendimento¹⁸ – por exemplo, quando admiramos a habilidade de certos animais ou mesmo as realizações humanas em que “não pensamos na relação entre os meios e os fins” (SVG, p. 370).

A conformidade a fins da natureza [*Naturzweckmäßigkeit*] é fonte de um prazer estético que advém da mera apreensão formal do objeto; ela tem lugar ainda que “não se relacione de modo algum àquilo que é moral [*das Sittliche*], ou o contradiga” (SVG, p. 370). Em muitas situações, sugere Schiller, o sujeito na verdade vivencia o fenômeno do belo a despeito de uma contrariedade a fins no que diz respeito à moralidade. Somos capazes, por exemplo, de admirar a engenhosidade dos planos de um indivíduo mesmo reconhecendo a sua má índole.

Schiller conclui sua primeira investigação filosófica publicada na *Neue Thalia* afirmando que, para promover a moralidade, o dramaturgo que conhece bem o seu ofício deve “deleitar de um modo duplo, através da conformidade a fins moral [*moralische Zweckmäßigkeit*] e da conformidade a fins da natureza [*Naturzweckmäßigkeit*], [pois] através daquela ficará satisfeito o coração, através desta o entendimento” (SVG, p. 371). Esta carta de intenções, embora compatível com o projeto teórico do texto, não traduz sua efetiva implementação. A exposição das categorias estéticas relacionadas às artes tocantes é muito mais extensa e abrangente do que aquela dedicada ao fenômeno do belo.

Isto é, em certa medida, compreensível. Schiller arrola a tragédia entre as artes do sentimento. Dentre todas as suas manifestações, ela é a que melhor permite ao poeta “servir-se das sensações misturadas, e nos deleitar através do sofrimento” (SVG, p. 364). Admitindo-se que uma das principais preocupações do autor nesta primeira fase de seu pensamento consiste em elucidar os fundamentos deste gênero poético, não é surpreendente o privilégio concedido ao tocante – o qual está formulado, de modo claro, no próprio título do trabalho. Acompanha, todavia, a discrepância no tratamento ao menos uma dificuldade conceitual que não pode ser solucionada empregando o método da caridade interpretativa.

Como indiquei mais acima, o ponto inicial de *Über den Grund...* consiste em desmontar a tese de que a produção de satisfação é incompatível com a promoção da moralidade. Schiller argumenta que o prazer estético, em todas as suas manifestações, “simplesmente só pode ser atingido por meios morais” (SVG, p. 359). Na seqüência do texto, esta justificativa mostra-se perfeitamente consistente no caso das artes tocantes, visto que suas categorias estéticas sempre se manifestam sob a pressuposição de que o sujeito possui uma faculdade relacionada, de modo direto ou indireto, à moralidade. É difícil imaginar, entretanto, por que a experiência do belo requer um ente capaz de realizar arbítrios práticos se ela pode ser vivenciada, de modo mais puro, precisamente nas situações em que se imagina que este domínio de capacidades do espírito não esteja em operação.

O segundo artigo publicado por Schiller em seu primeiro número à frente da *Neue Thalia* é, em si mesmo, um indício suplementar que reforça a distinção manifesta no tratamento destas duas categorias estéticas. *Über die tragische Kunst* (1792, 1. B., pp. 176-228), como indica o título, pode ser visto com um complemento que almeja explorar em maior detalhe o conjunto

de manifestações que haviam sido, em *Über den Grund...*, agrupadas sob o rótulo das “artes tocantes”. O autor procura mostrar que existe uma espécie de satisfação [*Vergnüen*] que está ligada à percepção de dor e sofrimento – alheios ou mesmo próprios. Este sentimento, denominado compaixão [*Mitleid*], tem sua origem no uso de certas faculdades do sujeito, e é despertado de modo primordial pela tragédia (cf. ÜBERWEG, 1884, p. 164).

A maior parte do texto, entretanto, não é consagrada ao esclarecimento conceitual desta questão, mas sim à apresentação sistemática de situações que prejudicam ou favorecem a produção da compaixão. Schiller analisa diversos exemplos da dramaturgia, recomenda certos recursos, censura o uso de outros. O trabalho, deste modo, parece ter por preocupação mais fundamental antes a prática do teatro do que a investigação filosófica.

A argumentação desenvolvida na primeira parte do texto – que ocupa menos de um terço da edição original – também carece do esforço crítico que havia sido dispensado em *Über den Grund...*. Afirmações são lançadas sem justificação, conceitos empregados sem esclarecimento, e a inconstância terminológica prejudica a compreensão daqueles que já não estejam familiarizados com o conteúdo do artigo anterior. O fato de que ambos foram publicados em um mesmo volume permite a sugestão de que esta pode ter sido a intenção original de Schiller: o primeiro deveria expor com rigor a doutrina a que o segundo faria apenas alusão, em uma espécie de “introdução”. Seu principal propósito seria, sob este ponto de vista, mostrar como ela se aplica à realidade efetiva do teatro.

Razoável ou não, esta hipótese explica por que esta pesquisa não se deterá longamente na análise de *Über die tragische Kunst*. Em termos teóricos, há pouco neste artigo que já não tenha sido exposto com mais clareza em *Über den Grund...*; a reconstrução dos argumentos de Schiller não parece, portanto, justificar o esforço que seria empreendido nesta tarefa. Limitar-me-ei, deste modo, a apresentar em linhas muito gerais a estrutura do texto.

Seu ponto de partida é a afirmação de que as afecções [*Affekt*], em geral, são fonte de satisfação [*Vergnüen*] para o sujeito – sejam elas agradáveis ou não. Mais ainda: a experiência mostra que “a afecção desagradável tem a maior atração [*Reiz*] para nós, e portanto o prazer na afecção está em relação oposta ao seu conteúdo” (STK, p. 372). Em outras palavras, frente a sofrimento, tristeza, terror, somos repelidos mas também atraídos

com a mesma intensidade pelo objeto. Nesta situação, vivenciamos um prazer que supera aquele que é proporcionado por uma afecção que já seja, em si mesma, deleitável para nós.¹⁹

Este prazer não se deixa explicar, como queria Lucrecio, pelo fato de que comparamos a nossa situação com a daquele que sofre; ou, como sugerem outros para os casos em que o sofredor é um vilão, pela satisfação com a boa aplicação da justiça poética. Sua origem deve ser antes buscada no fato de que o espectador sempre experimenta “o desejo [...] de voltar olhos e ouvidos para a expressão do sofrimento” (STK, p. 373). Esta propensão para observar a dor pode ser observada sem quaisquer entraves no “filho da natureza, que se entrega a esta força [*Zug*] poderosa sem receio” (STK, p. 373); e se o homem culto “julga estes brutos sentimentos naturais intoleráveis no que diz respeito à dignidade da natureza humana”, há também exemplos que mostram que eles são vivenciados no seio da cultura: “fonte de miséria para aquele que a sofre, [a observação da] a dolorosa luta entre inclinações ou desejos contrários uns aos outros nos deleita” (STK, p. 373).

O prazer no sofrimento, contudo, requer que o espectador esteja em uma posição de distância em relação àquele que sofre. Caso contrário, seu espírito é tomado de modo tão intenso pela dor que não sobra espaço para que a satisfação se manifeste. Assim, a situação que caracteriza de modo primordial esta experiência consiste em observar a miséria alheia – isto é, em vivenciar a compaixão [*Mitleid*] (STK, p. 374).

Isto não significa que o sofrimento próprio seja absolutamente desprovido de prazer, mas antes que a intensidade com que a dor é percebida pelo sujeito obscurece a satisfação que lhe é subjacente. Afetos são agradáveis ou desagradáveis, sugere Schiller, na medida da conformidade entre seu objeto e nosso espírito. Experimentamos deleite quando ele se mostra final no que diz respeito à sensibilidade ou à moralidade; reversamente, o desprazer decorre de uma contra-finalidade em relação a uma dessas faculdades.

Ora, é possível que uma mesma situação se mostre, simultaneamente, contra-final em relação à nossa sensibilidade e final no que diz respeito à moralidade. Nesse caso, existe um prazer subjacente à sua experiência mesmo quando é o próprio sujeito que vivencia a dor. O fato de que, usualmente, não somos capazes de percebê-lo é uma contingência de nossa imperfeição moral; aqueles que procuram se aprimorar neste domínio podem, entretanto, aprender a

“separar-se de si mesmos”, isto é, a vivenciar a compaixão ainda que sob a condição de um desprazer no domínio de suas faculdades sensíveis. Eles são os “mais capazes a desfrutar do prazer da compaixão” (STK, p. 375).

Estas indicações permitem a Schiller esboçar uma doutrina sob a origem do prazer no sofrimento que é análoga àquela que havia sido desenvolvida em *Über den Grund...* para as artes tocantes. Como sugere o autor, a condição para a sua manifestação é um conflito entre sensibilidade e moralidade; o desprazer vivenciado em relação à primeira é capaz de colocar em ação a faculdade “cuja ocupação produz aquela satisfação no sofrimento simpatético [*sympathetisch*]”, ou seja, a razão (STK, p. 376). A dor revela uma contra-finalidade no plano sensível que se mostra, simultaneamente, conforme a fins em relação à nossa natureza moral. Isto explica por que sua experiência comporta, igualmente, um sentimento de prazer (STK, p. 377).²⁰

O terceiro volume da *Neue Thalia* trouxe à luz o mais longo e ambicioso dos textos teóricos publicados por Schiller neste periódico, *Über Anmut und Würde*. Para a apresentação deste trabalho, será necessário, naturalmente, um esforço analítico proporcional à sua extensão. Julguei apropriado, portanto, interromper neste momento a seqüência cronológica da exposição e comentar primeiramente os dois outros artigos que integram esta primeira fase do pensamento do autor.

O primeiro deles na verdade se desdobra em dois. Ao lado de *Über Anmut und Würde*, Schiller fez publicar, no terceiro número da *Neue Thalia*, um texto intitulado *Vom Erhabenen (Zur weiteren Ausführung einiger Kantischen Ideen)* (1793, 3. B., pp. 320-394), o qual seria concluído apenas no volume seguinte (1793, 4. B., pp. 52-73). Este trabalho serviu posteriormente como base para a produção de dois outros, reunidos em 1802 no terceiro volume das *Kleinere prosaische Schriften* – coletânea que o autor começara a organizar já em 1792: *Über das Pathetische*, que reproduz fielmente as 55 últimas páginas do original; e *Über das Erhabene*, que é usualmente tomado como um aprimoramento das 42 restantes.²¹

Deste modo, permanecem relacionados ao artigo original, na tradição crítica formada em torno da obra de Schiller, dois textos distintos. Chamam-se com frequência *Vom Erhabenen* as primeiras 42 páginas do trabalho que constava no terceiro volume da *Neue Thalia*, às quais

o autor teria dado nova forma em *Über das Erhabene*, de 1802. Publicado nesse mesmo ano, *Über das Pathetische* é por sua vez uma transcrição literal do que restara do *Vom Erhabenen* original – o que corresponde, na verdade, à junção das 33 páginas do terceiro volume, mais as 22 do volume seguinte.²²

Como revela seu subtítulo, *Vom Erhabenen* é uma tentativa de apresentar e, em certa medida, expandir a doutrina kantiana a respeito do sublime. Schiller toma como ponto de partida a afirmação de que esta categoria estética pressupõe a representação de um objeto por meio do qual “nossa natureza sensível sente as suas limitações [*Schranken*], nossa natureza racional no entanto a sua superioridade [*Überlegenheit*], a sua liberdade em relação a limitações” (SVE, p. 489).

Mas nossas pulsões [*Triebe*] sensíveis deixam-se reduzir, em última análise, a duas. Em primeiro lugar, àquela que visa à manifestação da nossa existência por meio de realizações – o que equivale, segundo o autor, à obtenção de representações. Trata-se, portanto, de uma “pulsão de conhecimento” [*Erkenntnistrieb*]. E em segundo, àquela que tem por objetivo a manutenção da vida, ou seja, a “pulsão da autopreservação” [*Selbsterhaltungstrieb*] (SVE, p. 489).

Se o sublime pressupõe um conflito que põe em relevo as limitações de nossa sensibilidade, ele deve manifestar-se em relação a uma destas duas pulsões. No primeiro caso, percebemos um objeto que de algum modo desafia nossas capacidades cognitivas; no segundo, por seu turno, ele parece pôr em risco a própria preservação de nossa existência.

Ambas as situações dão, simultaneamente, ocasião para que seja revelada a superioridade de nossa parte supra-sensível. Intuições que aparecem como se não pudessem ser conhecidas evidenciam que “nós (do ponto de vista teórico) excedemos as condições da natureza, e podemos *pensar* mais do conhecemos” (SVE, p. 490). Frente a um objeto que ameaça nossa sobrevivência, por sua vez, podemos mostrar-nos indiferentes ao que se passará com nossa existência física, o que traz à consciência que, enquanto entes morais, somos do ponto de vista prático capazes de suplantar as condições da natureza.

Schiller distingue os dois casos pelos termos “sublime teórico” e “sublime prático” – nomes que, como confessa o autor, estão no lugar dos sublimes matemático e dinâmico que integram a doutrina estética kantiana (SVE, p. 490). O primeiro contradiz “as condições do conhecimento”, na medida em que objeto parece comportar uma idéia de infinitude que não está à altura do poder de síntese da imaginação; o segundo, “as condições de nossa existência, na medida em que traz consigo a representação de um perigo que nossa força física não se sente capaz de dominar” (SVE, p. 491).

Vom Erhabenen sugere, em seguida, que o sublime prático é em certo sentido superior ao teórico. Neste último caso, o objeto parece colocar em xeque apenas um certo conjunto de capacidades do sujeito – a saber, aquelas ligadas à cognição; no primeiro, entretanto, toda e qualquer espécie de capacidade permanece ameaçada, uma vez que o perigo se estende à nossa existência como um todo. Logo, “o temível [*furchtbar*] deve, na representação estética, tocar-nos [*rühren*] de modo mais intenso [*lebhafter*] e aprazível [*angenehmer*] do que o infinito [...]” (SVE, p. 493).²³

Isto talvez explique por que o sublime teórico parece ter sido deixado, a partir deste ponto, completamente de lado. No restante do artigo, Schiller dedica-se a uma análise detalhada do caso dinâmico, com vistas a realizar a “exposição ulterior” da doutrina kantiana a que alude o título do trabalho.

Embora apresentados com maior riqueza de detalhes, os primeiros pontos desenvolvidos pelo autor não são, a rigor, estranhos à *Crítica da faculdade de julgar*. Em essência, Schiller ressalta que a superioridade vivenciada em presença do sublime prático é de ordem supra-sensível. Logo, ela não corresponde aos casos em que o sujeito oferece resistência à natureza através de expedientes sensíveis. Uma situação tal como a do comandante que, por destreza ou força física, mostra-se capaz de salvar seu barco em meio a uma tempestade não permite a manifestação desta categoria estética, pois os recursos empregados “são tomados da natureza, são seus enquanto ente natural [*Naturwesen*]; ele resiste, portanto [...], não moralmente por meio de sua liberdade interior, mas fisicamente por meio do emprego de forças naturais” (SVE, pp. 494-495; cf. tb. p. 502).

Em outras palavras, a natureza deve parecer temível, isto é, deve mostrar-se capaz de superarmos integralmente no plano sensível (cf. KKKU, p. 185). Isto não significa, por outro lado, que todo objeto frente ao qual o sujeito vivencia um sentimento de terror possa ser empregado para a manifestação do sublime prático. É necessária, igualmente, uma posição de segurança em relação à ameaça; caso contrário, não é possível a representação de qualquer resistência, mesmo supra-sensível, ao poder que põe em risco nossa existência, pois “o temor [*Furcht*] real e sério suspende toda a liberdade do espírito” (SVE, p. 496).²⁴

Esta condição já havia sido formulada não apenas na terceira crítica, mas também em boa parte dos tratados estéticos sobre o sublime desenvolvidos na Inglaterra ao longo do século XVIII.²⁵ Schiller introduz, entretanto, uma última distinção que não tem paralelos diretos no pensamento kantiano. Em certos casos, o objeto é apresentado como um perigo que atua diretamente sobre o homem, ou seja, também é representado o seu efeito sobre o sujeito por meio da dor vivenciada no plano sensível; em outros, entretanto, a ameaça é apenas potencial, pois “o que se dá nas aparições é tão somente um objeto como força, a causa objetiva do sofrimento, mas não o próprio sofrimento” por ele causado (SVE, p. 503). A primeira situação corresponde ao “sublime patético”; a segunda, ao “sublime contemplativo”.

De acordo com o autor, a manifestação do sublime exige três representações consecutivas: “1. uma potência [*Macht*] física objetiva, 2. nossa impotência [*Ohnmacht*] física subjetiva, 3. nossa supremacia [*Überrmacht*] moral subjetiva” (SVE, p. 503). No caso contemplativo, apenas a primeira se dá concretamente nas aparições; as duas outras devem ser produzidas pela imaginação (SVE, p. 504). Ou seja, encontramos-nos frente a uma força capaz de destruir o homem que entretanto não aparece agindo negativamente sobre ele. Cabe à nossa faculdade de apresentação produzir as representações que corresponderiam às condições (2) e (3) necessárias à manifestação do sublime: respectivamente, a dor que revela a sua inferioridade no plano sensível e a evidência de que o sujeito é capaz de oferecer a ela resistência no plano supra-sensível.

Vom Erhabenen explora exemplos de sublime contemplativo: alguns abstratos, tais como o tempo (SVE, p. 505) e a escuridão (SVE, p. 507); outros concretos, tais como “um abismo que se abre a nossos pés, um vulcão em chamas” (SVE, p. 504). A maior parte do restante do artigo, entretanto, é consagrada ao sublime patético.

A análise propriamente dita só tem início após uma curta introdução em que são reiteradas as condições que já haviam sido estabelecidas para a manifestação do sublime em geral, e do patético em particular (cf. SVE, pp. 509-512). Isso permite explicar por que Schiller decidira deixar de lado as páginas iniciais da seção intitulada “Das Pathetischerhabene” quando fizera publicar *Über das Pathetische*, em 1802.

Como artigo independente, o texto revela com nitidez ainda maior do que o fazem os demais trabalhos filosóficos circunscritos ao período da *Neue Thalia* como a concepção estética de Schiller tem, em última análise, seu fundamento mais primordial na moralidade. O autor afirma de início que o “objetivo último da arte é a apresentação do supra-sensível”. A tragédia, em particular, realiza este fim na medida em que traz à consciência nossa “independência moral em relação às leis da natureza” – pois apenas a resistência à “violência dos sentimentos” torna perceptível “o princípio livre em nós” (SUP, p. 512).

Segue-se que a expressão da dor é uma condição *sine qua non* da experiência estética. A presença de algo em nós que supera a sensibilidade torna-se tão mais evidente quanto maior é o sofrimento imposto à nossa parte sensível. O artista trágico deve, portanto, empregá-la tanto quanto seja possível desde que sem prejuízo de seu objetivo último, ou seja, sem oprimir [*unterdrücken*] a liberdade moral: pois o *pathos* é sua “primeira e indispensável exigência” (SUP, pp. 512-513).

A dor, todavia, não possui em si mesma valor estético. Agradáveis ou não, os afetos só se tornam dignos de representação como meios para a expressão de algo supra-sensível (SUP, pp. 516-518). É necessário, portanto, que o sujeito apareça resistindo a sentimentos que têm origem sensível para que seu uso seja facultado na arte.

Tal resistência tampouco pode se dar no mero plano da sensibilidade. Assim como um verme, o homem procura escapar a tudo aquilo que lhe causa sofrimento. Mas esta reação, puramente instintiva, ainda não revela que ele possui qualquer capacidade supra-sensível: ou seja, não se trata de “nenhum ato de sua humanidade”. Trata-se de uma luta contra a fonte da dor, e não contra a própria dor. Para este último caso, não haveria “outras armas senão idéias da razão” (SUP, p. 518).

Idéias da razão não têm, entretanto, lugar no espaço-tempo. Se sua apresentação é uma condição para o emprego da dor na arte, como o poeta deve proceder para alcançar este propósito?

De acordo com Schiller, existem duas espécies de fenômenos [*Erscheinung*] relacionadas à manifestação de afetos. Algumas são puramente instintivas, caso em que o sujeito mostra-se integralmente sob o domínio das leis naturais. Retiramos a mão quando o fogo se aproxima, por exemplo, sem que seja necessário tomar a decisão prévia de fazê-lo (SUP, p. 519). Outras, entretanto, revelam-se – ou ao menos deveriam revelar-se – “sob a influência ou sob o domínio da vontade” (SUP, pp. 519-520). É isto o que diferencia pessoas de animais: certos atos que realizamos não podem ser caracterizados como simples reação a determinadas condições sensíveis, e “se a pessoa [*Person*] deve ser representada, então devem surgir algumas aparições no homem [*Mensch*] ou contra o instinto, ou que não podem ser reputadas [*bestimmt*] a ele” (SUP, p. 520).

Se é assim, o poeta pode fornecer uma apresentação de idéias da razão de modo indireto.²⁶ Elas vão se fazer presentes nas situações em que o sujeito sofre no plano sensível, mas mostra-se à margem da dor no plano da vontade – isto é, quando seus atos mostram-se contrários àqueles que resultariam de uma simples reação instintiva aos afetos. Se “a parte meramente animal do homem segue a lei da natureza”, ou seja, vivencia o sofrimento, o fato de que ele é capaz de resistir como “espírito autônomo” revela um princípio supra-sensível em nós, o qual “pode impor um limite” aos seus efeitos (SUP, p. 520).

A caracterização de uma categoria estética – o tocante, o sublime – a partir de uma oposição entre sensibilidade e razão não é nova ao pensamento schilleriano, e já fora empregada tanto em *Über den Grund...* quanto em *Über die tragische Kunst*. Neste artigo, entretanto, ela parece ter sido estendida para a arte como um todo, ao menos se tomarmos ao pé da letra a afirmação de que o trabalho último do poeta é sempre a apresentação do supra-sensível.

Em que pese o fato de que o tema central do texto é o patético, é digno de nota que o autor não tenha feito quaisquer ressalvas que admitissem a possibilidade de outras espécies de categorias estéticas, cujas manifestações teriam por base outras relações entre faculdades do

sujeito. O belo, em *Über das Pathetische*, parece não ter sido apenas abordado com reticências, mas antes deixado integralmente de lado.

Com efeito, a segunda parte do texto é consagrada a um aprofundamento na caracterização do patético – agora explicitamente designado pelo termo “sublime”. Após comentar brevemente o Laocoonte como exemplo desta categoria estética, Schiller sugere que a contraposição entre sensibilidade e razão que está na base de sua manifestação pode se dar de dois modos distintos. Em ambos, o sujeito deve ser representado oferecendo resistência supra-sensível a uma dor percebida no plano sensível; ele pode, entretanto, ter sido ou não a causa de seu próprio sofrimento. No primeiro caso, trata-se do “sublime do controle” [*Fassung*]; no segundo, do “sublime da ação” [*Handlung*] (SUP, p. 527).

O sublime da ação desdobra-se ainda em duas situações: aquela em que o sujeito “*escolhe* o sofrimento em obediência a alguma obrigação”, e aquela em que “*expia* moralmente uma obrigação infringida” (SUP, p. 528). O primeiro caso corresponde a uma efetiva ação moral, o segundo apenas à possibilidade de agir moralmente – e “é bem diferente se, em nosso julgamento, voltamos nossos olhos para a simples capacidade moral [...] ou para o uso desta capacidade e para a realidade desta absoluta liberdade da vontade” (SUP, p. 528).

Através de situações distintas, Schiller procura na verdade estabelecer uma diferença entre duas formas de julgar. Dado que a vontade é livre, é sempre contingente se uma ação particular será efetivamente moral. Ou seja, em cada situação específica, o sujeito pode ou não agir conforme os ditames da razão.

Mas há dois modos de avaliar os casos de sucesso. Considerada do ponto de vista da razão, a ação moral é tão somente o que espera esta faculdade, “que nunca pode encontrar mais, e raramente tudo o que exige” (SUP, p. 530). Do ponto de vista da imaginação, entretanto, que como faculdade sensível nada pode exigir, é algo inesperado e fortuito que sejamos de fato capazes de agir moralmente.

Em outras palavras: o *ajuizamento moral* pela razão corresponde à constatação de que o sujeito efetivamente agiu de modo conforme à moralidade; sua *avaliação estética* pela imaginação, por outro lado, consiste no reconhecimento de que ele possuía a capacidade para

agir moralmente. Segundo Schiller, “aprovamos [*billigen*] que Leônidas tenha tomado sua heróica decisão; que ele *pudesse* tê-la tomado, a respeito disso nos regozijamos [*frohlocken*] [...]” (SUP, p. 531).

Reconhecendo que estas duas formas de ajuizamento “nem de longe se amparam uma à outra, mas antes se interpõem [*im Wege stehen*]” (SUP, p. 533), o autor pergunta-se qual seria a mais adequada ao poeta trágico. Sua conclusão é semelhante àquela que chegara em *Über den Grund...*: a arte deve direcionar-se antes à fantasia [*Phantasie*] do que à razão, pois ela deixa de cumprir a sua função sempre que “um objeto deixa de ser considerado como aparição para legislar sobre nós” (SUP, p. 533).

A argumentação de Schiller é análoga àquela que fora empregada no artigo anterior. A arte deve, antes de tudo, deleitar [*ergötzen*]. Mas só nos deleita aquilo que é capaz de nos promover enquanto pessoas – pois a felicidade, como visto, significa em sentido próprio o bem moral. Ora, constatar que, em uma situação específica, alguém efetivamente agiu conforme exige a razão não é de modo algum conducente para a moralidade, pois isto “diz respeito a um uso contingente [*zufällig*] que ele fez de sua liberdade, que justamente por isso nada pode provar para nós”. O que nos fortalece é antes ver representada uma capacidade que também possuímos, isto é, a “possibilidade de uma vontade absolutamente livre [...]” (SUP, p. 533).²⁷

O segundo artigo a ser considerado antes de passar à abordagem de *Über Anmut und Würde* é também o último publicado por Schiller nesta primeira fase de seu pensamento. Trata-se de *Zerstreute Betrachtungen über verschiedene ästhetische Gegenstände*, que integra o quarto volume da *Neue Thalia* (1793, 4. B., pp. 115-180) – mesma edição que continha, como visto mais acima, a segunda parte do *Vom Erhabenen* original.

O texto contém duas seções claramente distintas. A primeira pode ser compreendida como uma introdução ao tema principal do trabalho. Schiller indica que as diferentes espécies de fenômenos estéticos – isto é, aqueles que estão ligados à manifestação de prazer no sujeito – deixam-se organizar segundo quatro categorias: agradável [*angenehm*], bom [*gut*], belo [*schön*] e sublime [*erhaben*] (SZB, p. 231). Em seguida, procura mostrar brevemente como e por que as três primeiras distinguem-se umas das outras.

De acordo com o autor, o prazer estético é resultado de uma satisfação percebida por uma de duas faculdades do sujeito: sensibilidade ou razão.²⁸ No primeiro caso, que representa a categoria do agradável, ele é determinado pelo modo como nos afeta a matéria das intuições, e tem origem exclusivamente sensorial. Vivenciamo-no, por exemplo, quando sofremos o contato de uma brisa nos dias de calor (SZB, pp. 231).

A satisfação da razão, por outro lado, envolve a percepção de uma forma. Isto pode se dar, todavia, de dois modos. Ou bem se trata da forma das próprias intuições sensíveis, que se mostram então “semelhantes à razão” [*vernunftähnlich*]; ou bem de uma forma que é, em si mesma, conforme às leis práticas ou teóricas da razão [*vernunftgemäß*]. O primeiro caso representa a categoria do belo; o segundo, do bom (SZB, pp. 231-232).

Como se vê, Schiller diferencia os três fenômenos estéticos de que se ocupa na primeira parte do texto segundo o grau de participação da sensibilidade para sua manifestação. O agradável é estritamente sensorial. O bom não envolve esta faculdade senão porque o objeto apreciado pelo sujeito se dá espaço-temporalmente – pois a forma responsável pelo prazer permanece absolutamente supra-sensível. O belo, por fim, representa um caso intermediário: a razão é satisfeita “por meio dos sentidos” (SZB, p. 231), dado que a forma percebida, embora “semelhante” à razão, não é na verdade racional, mas sensível.

O artigo explora ainda outras implicações destas diferenças. Por exemplo, no que diz respeito ao modo como o juízo estético é condicionado pela relação entre o objeto apreciado e o sujeito. O bom é aquele que contempla o maior grau de objetividade: quando corretamente avaliado, ele permanece bom a qualquer tempo e sob quaisquer circunstâncias. O agradável, por outro lado, “não é qualquer característica do objeto, mas antes tem sua origem na relação de um objeto com nossos sentidos” (SZB, p. 232): a mesma brisa quente é agradável no inverno e desagradável no verão. Assim, “o agradável [...] existe [*ist*] apenas porque é sentido [*empfunden*]; o bom, ao contrário, é sentido porque existe”.²⁹

O propósito desta primeira seção, entretanto, é simplesmente caracterizar estas três categorias para mostrar que certos fenômenos despertam prazer embora não sejam nem bons, nem belos, nem agradáveis (SZB, p. 233). É necessário, portanto, investigar a natureza do quarto

predicado estético enumerado no início do artigo: o sublime. Este é, com efeito, o tema principal do trabalho, de que o autor se ocupará em sua segunda seção.

A análise do sublime levada a cabo por Schiller segue de tão perto a doutrina kantiana que talvez não seja exagerado caracterizá-la como uma paráfrase de certos parágrafos da terceira crítica. Seu ponto de partida consiste em descrever duas situações que facultam diferentes manifestações desta categoria estética. Os exemplos têm sólida tradição no debate moderno a respeito do assunto, e são empregados também na *Crítica da faculdade de julgar*: uma montanha de tamanho colossal (SZB, pp. 235-236) e uma tempestade “que escurece o céu e toda a paisagem” (SZB, p. 234).

Schiller salienta que, em ambas as situações, algo ameaça superar nossa sensibilidade. No primeiro caso, o objeto que pretendemos conhecer parece maior do que nosso poder de compreensão; no segundo, ele se mostra como uma força capaz de nos aniquilar no plano material, à qual entretanto julgamo-nos dispostos a oferecer resistência (SZB, p. 237). O sublime caracteriza-se, deste modo, pela propriedade de “contrapor-se às nossas faculdades sensíveis” (SZB, p. 238). Este aspecto manifesta-se subjetivamente por meio do par de sentimentos que permanecera, ao longo do século XVIII, intrinsecamente associado à descrição fenomenológica desta categoria: primeiramente, medo, terror, “um inquieto movimento” do espírito, “uma conhecida seriedade, que pode mesmo chegar à solenidade, [e que] toma conta de nossa alma”, levando nossos órgãos sensíveis a “mostrar nítidos sinais de temor” (SZB, p. 237); e, num segundo momento, o prazer que efetivamente qualifica sua experiência como estética.

Os dois exemplos arrolados por Schiller correspondem a duas espécies diferentes do sublime: respectivamente, o matemático e o dinâmico – denominados, inicialmente, “sublime do conhecimento” [*Erkenntnis*] e “sublime da força” [*Kraft*] (SZB, p. 238). O autor passa em seguida à consideração do primeiro, ou seja, das situações em que o objeto estético parece exceder a nossa capacidade de compreensão sensível.

A estratégia argumentativa adotada para a abordagem do sublime matemático segue passos muito semelhantes àqueles empregados por Kant nos §§25-26 da terceira crítica. Schiller sugere que a experiência relacionada a esta categoria estética pressupõe que consideremos o

objeto absolutamente grande – maior, portanto, do que nossa capacidade de compreensão sensível. Dentre os diferentes tipos de juízos com que avaliamos grandezas deve haver um que corresponda a este caso. Mas isso é realizado de quatro modos distintos: (a) podemos dizer, de início, que um objeto “é uma grandeza [*Größe*]”; (b) podemos também medir o seu tamanho; (c) ou simplesmente afirmar que ele é “grande”; (d) ou, ainda, que ele é “um grande (sublime)” objeto (SZB, p. 239).³⁰

As primeiras duas espécies de juízo claramente não correspondem à avaliação do sublime matemático. Nestes casos, estamos considerando o objeto mensurável. Em (a), ele é simplesmente uma grandeza, um *quantum*, que pode ser expresso em relação a um padrão de medida fundamental – por exemplo, o metro; em (b), contamos o número de vezes que esse padrão se repete. Mas sempre podemos tomar por base um outro qualquer em relação ao qual aquilo que temos diante de nós se torna pequeno. Logo, “pelo caminho da medição podemos encontrar a grandeza *comparativa*, mas nunca a grandeza *absoluta*, ou seja, aquela que não pode mais ser contida em nenhum *quantum*, mas antes contém em si todas as outras grandezas” (SZB, pp. 239-240; cf. KKKU, p. 169).

O juízo (c) tampouco expressa a avaliação de um objeto absolutamente grande. Quando dizemos que algo é “grande”, sem qualificação, supomos que ele assim o é em relação à média que caracteriza a sua espécie. Um europeu consideraria o patagão gigantesco; esta apreciação, todavia, não faria sentido na própria Patagônia. Em outras palavras, trata-se aqui também de um julgamento da grandeza *relativa* do objeto, como nos casos anteriores; “eu apenas omito a medida à qual sujeito [o objeto] [...]” (SZB, p. 242; cf. KKKU, p. 170).

Segue-se que a correta expressão do sublime matemático exige um juízo como aquele que corresponde ao caso (d), ou seja, quando dizemos que temos diante de nós um “grande (sublime) objeto”. Esta formulação, entretanto, é imprecisa; pois, a rigor, nada que se dá no espaço-tempo pode ser absolutamente grande. Por sua disposição e características particulares, entretanto, certos fenômenos podem aparecer para nós como se fossem infinitos, levando ao seu limite nossa capacidade de apreender intuições sensíveis. Nesta situação, procuramos formar uma síntese de uma idéia de infinitude, e o fracasso inevitável é percebido pelo sujeito de início como um sentimento de desprazer.

Mas esta experiência revela também que somos capazes de pensar o infinito. E a consciência de que possuímos esta faculdade supra-sensível, a qual supera quaisquer limitações impostas pela sensibilidade, proporciona o prazer que caracteriza, em um segundo momento, a manifestação do sublime. Ao contrário das outras espécies de avaliação da grandeza, onde “tomo ciência [*erfahren*] de algo do objeto”, aquela ligada a esta categoria estética revela “algo em mim mesmo [...]; eu não estou na verdade mais medindo, não estou mais estimando qualquer grandeza, antes me tornei subitamente eu mesmo uma grandeza, e na verdade infinita” (SZB, p. 243). O sublime, deste modo, não é nenhuma propriedade do objeto, mas sim “efeito de nosso próprio sujeito, sob ensejo de um objeto” (SZB, p. 244).³¹

Em outras palavras, somos capazes de vivenciar o sublime porque possuímos razão – ou seja, porque somos entes morais. Segue-se que o aprimoramento moral é uma condicionante para esta experiência, pois “a idéia do absoluto já exige um desenvolvimento acima do usual da faculdade superior da razão [...], uma familiaridade mais precisa do homem com o que ele possui de mais nobre [*sein edlestes Selbst*]” (SZB, p. 245).

Como em todos os seus trabalhos – mesmo naqueles que revelam uma preocupação marcadamente filosófica – Schiller esboça ainda algumas observações pragmáticas, neste caso a respeito de objetos e situações específicos mais ou menos adequados à manifestação do sublime matemático. Ele sugere, por exemplo, que “alturas parecem mais sublimes do que larguras do mesmo tamanho”, ou que “uma profundidade é ainda mais sublime do que uma altura” (SZB, p. 248). O texto conclui-se, entretanto, com uma notável lacuna: o tratamento do sublime dinâmico, justamente a parte de que se ocupara *Vom Erhabenen*.

Os artigos não são, entretanto, complementares, dado que em cada um as estratégias argumentativas empregadas na apresentação das duas espécies de sublime resultam bastante diferentes. Com efeito, a edição original de *Zerstreute Betrachtungen...* publicada na *Neue Thalia* revela a consciência do autor de que algo ainda restava por fazer, pois a última página informa que “segue a continuação”. Isto, entretanto, jamais teve lugar, pois o quarto número provar-se-ia na verdade o último do periódico – e, ao retomar suas atividades teóricas em 1795, Schiller já havia deixado para trás seus estudos kantianos, como mencionado no item anterior.

1.3 GRAÇA E DIGNIDADE

As análises realizadas acima permitem esboçar uma caracterização inicial do pensamento schilleriano à época da *Neue Thalia*. Em primeiro lugar, o autor mostra-se francamente solidário à tendência moderna do debate estético ao identificar dois grandes grupos de objetos artísticos que possuem condições de manifestação e caracterizações fenomenológicas distintas. Se alguns artigos mobilizam uma tipologia que parece mais rica, é perceptível o esforço conceitual no sentido de reduzi-la a apenas duas categorias estéticas: belo e sublime.

Em segundo lugar, Schiller retira do pensamento kantiano os fundamentos filosóficos a partir dos quais estas categorias devem ser corretamente compreendidas. Mesmo quando inconfessa, a influência do filósofo é tão evidente na escolha terminológica quanto na própria estratégia argumentativa empregada para a abordagem da questão. Como vimos, em certos casos a letra do autor segue de tão perto a doutrina exposta na terceira crítica que não parece exagerado afirmar que o texto poderia ter sido escrito por Kant – tivesse este, naturalmente, as habilidades poéticas daquele.

Pretendo defender, contudo, a hipótese de que o legado kantiano não parecia a Schiller integralmente satisfatório. Este tema será abordado em maior detalhe no terceiro capítulo desta tese. Por ora, é suficiente mencionar que a primeira grande ruptura com os princípios expostos na *Crítica da faculdade de julgar* – e, em certa medida, com a tradição moderna do debate estético – teve lugar a partir da publicação de *Über Anmut und Würde*, em 1793.³²

A ruptura já fora, na verdade, anunciada desde o início deste ano. Entre janeiro e fevereiro, Schiller mantivera intensa troca de correspondências com Körner a respeito de um de seus futuros projetos: um escrito em forma de diálogo, *Kallias oder Über die Schönheit*, onde exporia sua própria doutrina a respeito do belo.³³ A concepção deste texto testemunha, simultaneamente, suas origens nos estudos a respeito de Kant e a suposição de que havia algo a ser superado no sistema transcendental. “Creio ter descoberto”, afirma o autor, “o conceito objetivo do belo, o qual se qualifica *eo ipso* como fundamento objetivo do gosto e do qual Kant duvidava” (21/12/1792, BSK, 1, p. 480).³⁴

A resposta de Körner é encorajadora: “Estou muito ansioso pelo seu *Kallias*. Você é justamente o homem que pode levar o diálogo filosófico mais longe do que ele já foi levado

até agora” (27/12/1792, BSK, 1, p. 482). Schiller não chegaria a produzir o texto, embora continuasse alimentando esperanças de fazê-lo por mais alguns anos. A correspondência que se seguiu, contudo, documenta suas principais idéias sobre o tema, e é hoje freqüentemente editada como volume independente, sob o título *Kalliasbriefe*.

Schiller reitera suas divergências com Kant na carta de 25 de janeiro de 1793, que de certo modo abre o debate propriamente filosófico, afirmando que “[...] desta inevitabilidade do empírico”, posição atribuída à *Crítica da faculdade de julgar*, “desta impossibilidade de um princípio objetivo para o gosto ainda não posso me convencer” (BSK, 2, p. 6). Em *Kallias*, seria desenvolvida uma quarta forma de explicar os fenômenos estéticos, a qual proveria semelhante princípio. Aos modos subjetivo sensível (de Burke), subjetivo racional (de Kant), e objetivo racional (de Wolff), o pensador pretendia contrapor uma interpretação “objetivo sensível” para o belo (p. 6).³⁵

Sem aguardar posteriores esclarecimentos de Schiller, que conclui a carta mais com promessas do que doutrinas, Körner responde com sua própria solução para o problema que fora enunciado pelo amigo. Em todos os objetos, argumenta, existe uma força dominante que é responsável pela unidade dos dados sensíveis, sobrepujando as forças das partes singulares. A beleza de um fenômeno pode ser medida pelo grau em que aquela se sobressai sobre estas últimas. Assim, por exemplo, “um corpo que soa distingue-se pela unidade das vibrações em todas as suas partes elásticas. Se essa unidade é destruída por partes singulares que ribombam [*schallend*], surge um ruído” (4/2/1793, BSK, 2, pp. 7-8).

Quatro dias mais tarde, Schiller retruca que a sugestão de Körner não resolve a questão, pois a força dominante a que ele se refere é o conceito, o que tornaria sua doutrina equivalente às concepções da beleza como perfeição: “a sua força dominante e a perfeição sensível da escola wolffiana não estão muito distantes uma da outra, pois o processo do ajuizamento [*Beurteilung*] é em ambas lógico. [...] E Kant tem a esse respeito total razão quando diz que o belo compraz sem conceito” (8/2/1793, BSK, 2, p. 10).³⁶ O autor propõe, em seguida, sua explicação objetivo-sensível para o belo.

Pelas aproximações e deslocamentos que introduz, a concepção de beleza exposta nos *Kalliasbriefe* mostra a sua afinidade com a doutrina estética kantiana e o esforço para superá-

la em uma direção particular. Schiller faz referência, de início, a uma “razão (em sentido mais amplo)”, a qual se divide em “razão teórica” e “razão prática” (p. 11). A tarefa de tal “razão” é, em geral, “ligar representações” segundo uma forma; a primeira, entretanto, liga “representação com representação para o conhecimento”, ao passo que a segunda liga “representações com a vontade para a ação” (p. 11).

Mais ainda, a matéria à qual a razão aplica sua forma pode ser, em cada caso, de dois tipos. A razão teórica liga ou representações imediatas da sensibilidade, isto é, intuições; ou representações mediatas da própria razão, isto é, conceitos. Enquanto “nas primeiras, nas intuições, é contingente se elas concordam com a forma da razão; nos conceitos, é necessário [...]”. Aqui, portanto, a razão encontra acordo com a sua forma; ali ela se surpreende quando o encontra” (p. 11). Do mesmo modo, a razão prática relaciona representações à vontade de modo necessário, quando se trata de ações livres, e de modo contingente, para ações não-livres. Schiller reforça esta diferença por meio de uma distinção terminológica. Devemos chamar

de imitações de conceitos aquelas representações que não existem por meio da razão teórica e apesar disso concordam com sua forma, de imitações de ações livres aquelas ações que não existem por meio da razão prática e apesar disso concordam com sua forma; de modo simples, [devemos chamar] de imitações (analogias) da razão ambos os tipos [de representações] (p.12).

Antes de elucidar como estas distinções serão empregadas para explicar o fenômeno do belo, é importante compreender em que medida elas consistem em uma reinterpretação de princípios da doutrina kantiana, ostensivamente sugerida pela presença de terminologia e argumentação relacionada ao sistema transcendental. O termo “razão” está sendo claramente empregado aqui de modo não-técnico, como sinônimo de “racionalidade”. De início, ele representa o lugar que, na terceira crítica, é ocupado pelas duas faculdades superiores que legislam sobre domínios de objetos filosóficos, ou seja, aquelas cujos princípios são constitutivos. Assim, “razão teórica” corresponderia ao “entendimento”, e “razão prática” àquilo que Kant denomina simplesmente “razão”.

Mais ainda, Schiller simplifica a topologia do sistema transcendental, atribuindo a cada uma destas duas “razões” a função que, na terceira crítica, cabe à faculdade de julgar, ou seja, à

terceira faculdade superior, a qual possui um princípio que é meramente regulativo. Isto se torna claro a partir da análise do caso teórico.

Segundo o autor, a razão teórica liga intuições ou conceitos. O processo é abordado em maior detalhe na seqüência da carta. Esta faculdade, sugere Schiller, dirige-se a um objeto dado e verifica “se ele pode ser ligado a uma representação já existente” (p. 12). Este é, precisamente, o critério que distingue as duas “matérias” às quais a sua “forma” seria aplicada. Se a representação dada “é um conceito, então ela já se refere necessariamente à razão pelo seu próprio surgimento, por si mesma, e uma ligação que já existe é apenas proferida” (p. 12). No caso das “intuições”, por outro lado, a razão deve buscar uma concordância entre aquilo que aparece e sua forma, ou seja, deve “emprestar à representação dada (de modo regulativo, e não, como no primeiro caso, constitutivo) [...] uma origem por meio da razão teórica, para poder ajuizá-la segundo a razão” (p. 12). Estes dois modos de ajuizamento distinguem-se, respectivamente, pelos termos “lógico” e “teleológico”.

Ora, se é assim, o que Schiller entende por “conceito” não é propriamente um “conceito”, mas antes algo que se dá na experiência para o que já possuímos um conceito. A diferença entre as duas “matérias” a que a razão teórica deveria aplicar sua forma corresponde, no sistema transcendental, àquela entre os dois modos de julgar a que Kant se refere na introdução da terceira crítica – determinante, quando a regra para a síntese do material sensível já está dada, e reflexionante, quando ela deve ser buscada pela faculdade de julgar. Não se trata, portanto, de uma “ligação entre conceitos”, mas antes de uma relação entre um conceito, por um lado, e intuições sensíveis que se deixam subsumir a um conceito empírico já conhecido, por outro.³⁷

Kant caracteriza os juízos sobre o belo como um caso particular daquilo que é denominado, nos *Kalliasbriefe*, “ligação de intuições” pela razão teórica – a saber, quando os dados sensíveis apresentam uma regularidade de conteúdo que sugere a possibilidade de representação por um conceito, ainda que este não possa ser encontrado. Schiller, entretanto, está convencido de que a beleza “certamente não pode ser encontrada na razão teórica, pois é simplesmente independente de conceitos” (p. 13). Como ela deve ser explicada com base na razão de um modo geral, sob pena de ver-se reduzida ao caso subjetivo-sensível de Burke, e como “não há outra além da teórica senão a prática, então teremos de procurá-la provavelmente aqui [...]” (p. 13).

Com efeito, Schiller estabelece a distinção material na ligação das representações também para a razão prática. Uma ação é livre quando resulta de uma determinação imediata da vontade – isto é, quando não é determinada por nenhuma causa exterior. Segue-se que a forma desta faculdade consiste em considerar algo “determinado não de fora, mas antes por si mesmo, [...] autonomamente” (p. 13).

Como no caso teórico, é possível reconhecer aqui duas situações diferentes. Em primeiro lugar, aquela em que a razão prática efetivamente determina a vontade. O objeto – que corresponde à ação moral – existe por meio da aplicação constitutiva de uma forma às representações. Logo, pode-se reconhecer prontamente que o que se apresenta é conforme à moralidade, uma vez que se trata, na verdade, do próprio “produto da vontade pura” (p. 13). Em segundo lugar, existe ainda a situação em que o objeto não é produto de uma determinação da vontade, mas pode apesar disto ser pensado segundo esta mesma forma. A razão prática, então, “empresta ao objeto (de modo regulativo, e não, como no caso do ajuizamento moral, constitutivo) uma capacidade [*Vermögen*] de se autodeterminar [...]” (p. 13).

Schiller sugere que um ente da “natureza”, isto é, um fenômeno que vem a nosso encontro na sensibilidade, pode se mostrar como se fosse “determinado através de si mesmo [...]” (p. 14). Dado que “a autodeterminação pura em geral é a forma da razão prática” (p. 14), segue-se que, em tais situações, esta faculdade é capaz de reconhecer no objeto, regulativa e não constitutivamente, uma conformidade à sua forma. Isto é: assim como, no caso teórico, à ligação das intuições corresponde uma imitação de conceito, produz-se aqui uma “analogia de liberdade”. Não se trata de “liberdade de fato”, que jamais tem lugar no mundo sensível, “mas antes apenas de liberdade no fenômeno, autonomia no fenômeno” (p. 14).

É à “liberdade no fenômeno” que Schiller credita a manifestação da beleza. As combinações entre as duas formas da razão (teórica e prática) e suas respectivas matérias produzem quatro espécies de juízo:

O ajuizamento de conceitos sob a forma do conhecimento é lógico; o ajuizamento de intuições segundo esta mesma forma é teleológico. Um ajuizamento de efeitos livres (ações morais) segundo a forma da vontade pura é moral; um ajuizamento de

efeitos não-livres segundo a forma da vontade pura é estético. O acordo de um conceito com a forma d[o] conhecimento é conformidade à razão [...], a analogia de uma intuição com a forma do conhecimento é semelhança à razão [...], o acordo de uma ação com a forma da vontade p[ura] é a moralidade. A analogia de um fenômeno com a forma da vontade p[ura] ou liberdade é a beleza [...] (p. 14).

O debate prosseguiria ainda até o final de fevereiro. Em sua réplica, Körner argumenta que esta solução tampouco resolve o problema, pois a aplicação regulativa da forma da razão prática aos dados da sensibilidade permanece contingente. Não haverá critério objetivo de beleza, portanto, a menos que se possa mostrar que algo nos próprios objetos exige que eles sejam pensados segundo uma analogia de liberdade (15/2/1793, BSK, 2, p. 15). Instigado por esta objeção, Schiller procurará demonstrar essa necessidade, nas cartas seguintes, introduzindo o conceito de técnica (cf. carta a Körner, 23/2/1793, BSK, 2, pp. 25-40).

Para os propósitos desta pesquisa, não precisamos acompanhar os desdobramentos posteriores da questão. Schiller, na verdade, não chegou a levar suas idéias a termo sob a forma de uma doutrina acabada, e muitos aspectos que o próprio autor reconhecia como importantes para sua finalização jamais foram abordados na correspondência.³⁸ Do projeto anunciado nos *Kalliasbriefe*, é suficiente neste momento destacar dois aspectos: primeiro, a reinterpretção dos princípios do sistema transcendental proposta aqui opera um deslocamento na estética kantiana onde é a moral, e não mais a epistemologia, que se torna fundamental para a explicação do fenômeno da beleza; segundo, sob o conceito de “analogia de liberdade”, o autor parece postular uma espécie de conformidade, ainda que regulativa, da sensibilidade à razão. Veremos, a seguir, como estes pontos serão novamente mobilizados nas discussões propostas em *Über Anmut und Würde*.

O texto, que compreende 115 páginas da terceira edição da *Neue Thalia* (1793, 3. B., pp. 115-230), tem na Antigüidade o seu ponto de partida. De acordo com Schiller, a mitologia grega atribuía a Vênus um cinto mágico capaz de transmitir graça [*Anmut*], e deste modo despertar amor. Os deuses tomavam-lhe o objeto de empréstimo com o fim de se fazerem atraentes – Juno utilizara-o, por exemplo, para seduzir Júpiter. Compreendida deste modo, a graça é um atributo que, embora relacionado à beleza, pode ser pensado à sua revelia: “toda graça é bela, pois o cinto [...] é uma característica da deusa de Gnidos; mas nem tudo o que é belo é graça, pois mesmo sem esse cinto Vênus permanece o que ela é” (SAW, p. 433).

Com efeito, a graça pode se manifestar no “menos-belo” [*minder-schön*], e mesmo no “não-belo” [*nicht-schön*] – desde que, em termos mitológicos, este seja o portador do cinto.³⁹ Recomendava-se também ao pobre mortal a quem faltasse a faculdade de se mostrar atraente que oferecesse sacrifício não a Vênus, mas a suas acompanhantes, as Graças [*Grazien*] (SAW, p. 434). Trata-se, portanto, de uma espécie de beleza móvel [*beweglich*], que se distingue da beleza fixa [*fix*] na medida em que sua manifestação é contingente, ao passo que esta última está sempre presente no sujeito porque lhe pertence de modo constitutivo. Em outras palavras, “Vênus pode retirar seu cinto e emprestá-lo a Juno; sua beleza, ela só poderia passar adiante com sua própria pessoa. Sem seu cinto, ela não é mais a atraente Vênus, sem beleza ela não é Vênus mais” (SAW, p. 434).

O ornamento de Vênus não é, entretanto, um enfeite comum, pois os efeitos que ele produz não advêm de modificações introduzidas no nível da aparência. Uma jóia nada altera naquele cujo pescoço adorna senão a impressão subjetiva por ele despertada, que se torna mais aprazível. O cinto, ao contrário, possui a propriedade de “emprestar à pessoa [...] a característica objetiva da graça” (SAW, p. 435). Durante o período em que detém sua posse, o sujeito não parece, antes *é essencialmente* atraente.

Se é assim, contudo, o que nos autoriza a dizer que se trata da mesma pessoa quando o cinto é retirado – visto que ela se tornaria então essencialmente não-atraente? Como é possível conceber “uma característica objetiva que se deixa separar de seu sujeito sem entretanto alterar nada em sua natureza” (SAW, p. 435) – ou seja, como um mesmo X pode ser e não ser Y de modo essencial? Este problema requer uma solução, sob pena de tornar redundante o conceito de beleza móvel. Pois se X deixa de ser X quando não é Y, então Y é um atributo que determina constitutivamente X, do mesmo modo que a beleza em relação a Vênus. Mas a deusa, como vimos, pode ser e não ser graciosa, conforme porte ou não o seu ornamento.

Ora, o movimento é uma espécie de alteração que parece satisfazer integralmente às condições determinadas pelo mito. Trata-se, em primeiro lugar, de uma característica que não diz respeito meramente ao modo como algo é apreendido por nós, mas antes à sua própria natureza. Em segundo lugar, inerte ou não, o objeto permanece sempre o mesmo – logo, trata-se igualmente de um atributo cuja remoção não faz com que ele deixe de ser o que é. Schiller sugere, deste modo, que a graça deve compreendida como “beleza do movimento” – por

oposição à “beleza da construção” [*Bau*], que corresponderia ao caso “fixo” representado pela própria Vênus.

Nem todo movimento, entretanto, é digno de graça. Como corolário do raciocínio empregado mais acima, estão de imediato excluídos desta categoria todos aqueles vinculados por necessidade à manifestação de um objeto – pois, neste caso, a supressão de um implicaria na supressão do outro, e X não permaneceria sendo X quando deixasse de ser Y. Há, deste modo, uma “graça da voz, mas não uma graça da respiração” (SAW, p. 436). Mais ainda, indica o artigo, o mito parece restringir o uso deste predicado à humanidade. Ele não se aplica aos movimentos da natureza, e por conseguinte tampouco àqueles que os homens realizam involuntariamente – ou não haveria razão para que “também os galhos de uma árvore [...] não devessem se mover com graça” (SAW, p. 436).

Em última análise, todavia, esta argumentação pode ser estendida também a uma parte dos movimentos voluntários – a saber, a todos que decorrem diretamente de condicionantes sensíveis. Mais uma vez, não é possível distinguir estes casos daqueles circunscritos ao domínio da natureza, pois o homem só manifesta aquilo que o diferencia dos animais nos movimentos que “são uma expressão de sentimentos morais” (SAW, p. 436).

A partir da fábula grega, e “sem ter feito a ela violência”, Schiller esboça então uma fórmula preliminar para o conceito de graça: “Graça é a beleza que não é dada pela natureza, mas antes produzida pelo próprio sujeito” (SAW, p. 437). Esta passagem marca o fim das exegeses do mito e o princípio dos desenvolvimentos propriamente filosóficos do texto.

Como visto, os gregos distinguiram duas espécies de beleza: a beleza “fixa”, ou da “construção”, e a beleza “móvel”, a graça. O artigo tratará inicialmente da primeira, agora rebatizada “beleza arquitetônica” [*architektonisch*]. Seu traço mais fundamental consiste no fato de que ela pertence ao sujeito de modo constitutivo, pois sua origem é estritamente natural. Ou seja, não é possível tornar-se ou deixar de ser belo neste sentido: possuímos ou não uma voz agradável aos ouvidos, uma boa relação entre os membros, uma pele suave, etc. (SAW, p. 438).

Schiller apressa-se em afirmar que a beleza arquitetônica não deve ser confundida com a perfeição técnica. Ao considerarmos este último caso, realizamos um juízo teleológico, pois avaliamos a adequação de um objeto no que diz respeito aos fins para os quais ele foi projetado. O juízo estético, por outro lado, detém-se exclusivamente sobre as impressões sensíveis que dele recebemos, ou seja, “sobre o modo da aparição, sem ter a menor consideração pela [sua] constituição lógica” (SAW, p. 439).

Isto significa, igualmente, que o valor desses fins tampouco exerce qualquer influência sobre a apreciação da beleza. O homem, por exemplo, não se faz arquitetonicamente belo graças à sua mais alta destinação – ou ele se tornaria feio tão logo cessasse de ser tomado como ente moral. Se, entretanto, imaginamos uma “bela forma humana [...] à qual se pudesse atribuir o instinto bruto de um tigre, sem nada alterar na aparição, então o juízo dos olhos permaneceria integralmente o mesmo, e a sensibilidade [*Sinn*] declararia o tigre a mais bela obra do criador” (SAW, p. 440).

O ponto que Schiller se esforça por defender neste trecho do artigo poderia ser reconstruído do seguinte modo. A beleza arquitetônica é um atributo que tem origem exclusivamente sensível. Um objeto é belo ou não apenas graças àquilo que “pertence de modo característico e imediato à aparição” (SAW, p. 439). Sua avaliação não requer o envolvimento de qualquer outra faculdade senão a sensibilidade. A consideração da finalidade – seja do ponto de vista prático, seja do ponto de vista moral – exige, entretanto, um conceito supra-sensível, o que significaria que “o entendimento [*Verstand*] seria o juiz da beleza, e não a sensibilidade [...]” (SAW, p. 439; cf. tb. p. 440).⁴⁰ Assim, malgrado sua destinação superior, o homem pode ser tão arquitetonicamente belo quanto qualquer outro objeto que se dá sensivelmente, pois deste ponto de vista ele não é nada mais do que “uma coisa [*Ding*] no espaço, aparição no meio de aparições” (SAW, p. 439).

Isto não significa, contudo, que a beleza arquitetônica seja desprovida de interesse moral. Uma idéia da razão pode ser expressa na sensibilidade de dois modos distintos. No primeiro, que corresponde ao caso da perfeição técnica, ela já está presente na própria manifestação sensível, pois “o conceito deve estar dado para determinar a constituição e com freqüência até mesmo a possibilidade do objeto [*Objekt*]”. A razão, deste modo, “já o encontra ali objetivamente, e assim apenas o recebe do objeto [*Gegenstand*]” (SAW, p. 441).

No segundo, a idéia não está relacionada ao objeto senão de modo contingente. É a própria razão que, de modo autônomo [*selbsttätig*], atribui o conceito à sensibilidade, tratando “algo meramente sensível de um modo supra-sensível” (SAW, p. 442). É correto, portanto, afirmar que a beleza arquitetônica tem, objetivamente, origem estritamente sensível, e “declará-la um mero efeito do mundo dos sentidos” (SAW, p. 442). Pode-se, todavia, subjetivamente fazer dela um uso transcendente [*transzendent*]. Neste caso,

a beleza seria vista como cidadã de dois mundos, aos quais pertence um por nascimento, e o outro por adoção; ela recebe a sua existência na natureza sensível e obtém no mundo da razão a cidadania (SAW, p. 442).

Compreendida desse modo, a beleza arquitetônica da forma humana pode ser pensada como “a expressão sensível de um conceito da razão” (SAW, p. 443). Esta fórmula não denota a sua origem não-sensível, mas antes o trabalho autônomo de nossa faculdade, que se serve de algo sensível para expressar nossa destinação moral. Ou seja, o belo homem é idêntico a qualquer objeto belo da natureza na medida em que “nada revela de seu sujeito que não seja sensível, e só recebe um sentido supra-sensível na representação” (SAW, p. 443).⁴¹

Como símbolo da humanidade, entretanto, o homem expressa uma idéia que se sobrepõe a tudo o que é sensível, a saber, a moralidade. A beleza da forma humana, portanto, embora do mesmo tipo, “supera em intensidade todas as outras belezas” (SAW, p. 443).⁴²

Até este ponto, *Über Anmut und Würde* segue de perto a tradição moderna do debate estético segundo o modo como ela é estabelecida por meio da doutrina kantiana. Como o belo na terceira crítica, a “beleza arquitetônica” é concebida com um fenômeno que envolve primordialmente as “faculdades de conhecimento”; ainda que possa ganhar posteriormente relevância moral, ele não é condicionado de modo algum pela moralidade, pois tem origem estritamente sensível – como o autor não se cansa de salientar. Com efeito, a primeira grande ruptura com a *Crítica da faculdade de julgar* se dará no tratamento da segunda espécie de beleza – a graça, que constitui não apenas o principal tema do artigo, mas também a primeira grande contribuição original de Schiller para o debate estético moderno.

De início, o autor sugere que o homem é o único ente capaz de introduzir modificações na série de eventos que constitui o mundo fenomenal. Excetuando-se as ações que são o

resultado de decisões humanas, tudo o que aparece para nós decorre por necessidade de uma condição anterior. Um animal pode, evidentemente, realizar movimentos que produzem alterações em objetos sensíveis; elas, entretanto, não têm origem fora da natureza, e não se deixam diferenciar, por exemplo, daquelas que revelam o efeito do vento sobre as folhas de uma árvore.

Em outras palavras, porque somos pessoas [*Person*] dotadas de vontade livre, somos capazes de produzir efeitos no mundo sensível cuja causa pode ser imputada a nós. Embora as ações que realizemos só possam se manifestar segundo as leis naturais, elas não decorrem mais destas de modo necessário, como se dá no caso dos demais entes. “Com o arbítrio [*Willkür*]”, indica Schiller, “introduz-se a contingência [*Zufall*]” na criação (SAW, p. 445; cf. tb. p. 454).

Segue-se que o homem é também o único ente capaz de determinar o seu próprio modo de aparição. Cada momento de nossa existência é, em última análise, resultado de nossas próprias decisões. O estado em que nos encontramos a cada instante não integra uma série causal em que cada ponto decorre do anterior por necessidade natural (SAW, p. 444).

Ora, se é assim, a beleza humana não pode ser integralmente creditada à natureza. Uma parte dela deve decorrer de algum modo do próprio sujeito, dado que nossos estados são resultado do uso que fazemos de nossa vontade. Essa parte corresponde, precisamente, àquilo que o autor entende por graça, ou seja, “a beleza da forma sob a influência da liberdade; a beleza daquelas aparições que a pessoa determina” (SAW, p. 446).

Como mostrara a análise do mito grego, esta determinação manifesta-se no mundo sensível por meio do movimento. Os parágrafos seguintes de *Über Anmut und Würde* são consagrados a uma análise detalhada deste fenômeno, com vistas a determinar os casos de aplicação do termo “graça”.

Por definição, estão descartados todos os movimentos que decorrem de uma necessidade natural, visto que a graça é “a beleza da forma movida [*bewegt*] por meio da liberdade” (SAW, p. 447). De que modos, contudo, pode a “pessoa” – isto é, o princípio livre em nós – fazer o corpo se mover? A situação mais evidente é aquela em que o sujeito tem a intenção de levar a cabo um propósito. Neste caso, realizamos aquilo que entendemos por um

“movimento voluntário” – por exemplo, esticar o braço para alcançar um objeto. A ação tem lugar como decorrência de uma decisão da vontade.

Mas a liberdade exerce ainda uma influência mais sutil sobre o corpo. Existem infinitas maneiras de executar um mesmo movimento voluntário: o braço pode esticar-se com velocidade maior ou menor, percorrer esta ou aquela trajetória até o objeto visado, etc. Estes movimentos “adicionais” não são determinados pelo propósito que se pretende alcançar, nem resultado de uma necessidade natural – caso contrário, todas as pessoas realizariam suas ações precisamente do mesmo modo. Segue-se que eles devem ser igualmente condicionados pelo sujeito, ainda que de modo involuntário.

Schiller denomina tais movimentos “simpatéticos” [*sympathetisch*]. Ainda que tenham lugar no mesmo evento espaço-temporal – ou seja, no esticar do braço –, eles não podem ser compreendidos como “voluntários”, pois ocorrem à revelia de nossa vontade. Trata-se, deste modo, de “algo involuntário que se introduz no que há de voluntário” no movimento (SAW, p. 448).

Em outras palavras, *Über Anmut und Würde* distingue analiticamente dois componentes que têm lugar simultaneamente no mundo fenomenal. Os movimentos onde o sujeito realiza uma ação possuem, em primeiro lugar, uma parte voluntária, a qual permanece integralmente determinada pelo objetivo que se pretende alcançar. Neste caso, a liberdade condiciona o movimento apenas de modo indireto: a vontade decide que algo deve ser feito, e nossa capacidade prática seleciona os meios necessários para atingir este fim – por exemplo, esticar o braço até o objeto desejado. Sua influência cessa “tão logo ocorra o movimento”, pois ele “é efeito da decisão e do propósito, mas não da pessoa [...]” (SAW, p. 449).

Mas os movimentos voluntários possuem, em segundo lugar, também uma parte involuntária, que corresponde ao modo como eles são efetivamente realizados no espaço-tempo. As características particulares que distinguem uma mesma ação realizada por este ou aquele sujeito são uma expressão do espírito. Pode-se dizer, portanto, que neste caso a liberdade condiciona de modo direto o movimento, e se faz presente mesmo após o seu início. É, precisamente, na “participação do estado de sensações [*Empfindungszustand*] da pessoa em

um movimento voluntário”, ou seja, “naquilo que há nele de involuntário” que a graça deve ser buscada (SAW, p. 449).

Estas observações são sistematizadas com um leve deslocamento no foco da análise. Schiller classifica as características corporais em dois grandes grupos. Os traços mudos [*stumm*] representam apenas a forma plástica da natureza, e não expressam de modo algum o espírito. Trata-se daqueles que “já bastam por si só para distinguir o *indivíduo* [*Individuum*], mas não podem jamais revelar algo da *pessoa*” (SAW, p. 455). Sob esta rubrica devem ser compreendidos todos os aspectos do corpo que decorrem de uma necessidade natural – ou seja, aqueles que, do ponto de vista da estética, são responsáveis pela beleza arquitetônica dos entes.

Ao contrário, os traços expressivos [*sprechend*] acompanham e expressam um estado de espírito. Em sentido amplo, isto se aplica a quaisquer movimentos simpatéticos, mesmo àqueles realizados pelos animais – “na medida em que seu exterior revela o interior” (SAW, p. 453).

Mas o estado em que se encontram os animais, como vimos, não decorre de uma ação de seu próprio espírito, e sim de uma necessidade natural. Logo, em sentido estrito, só devem ser considerados expressivos os traços da forma humana, e dentre estes apenas aqueles que “acompanham o seu estado de sensações moral, e que servem de expressão para ele” (SAW, p. 453).

Os argumentos empregados por Schiller para justificar esta afirmação retomam pontos já mencionados anteriormente, e podem ser apresentados de modo sucinto. Os traços mudos expressam a destinação [*Bestimmung*] dos entes, a qual advém da natureza de modo necessário. Reconhecemos um objeto como cão porque ele possui tais e tais características; reconhecemo-lo como um belo cão quando sentimos prazer ao percebê-las na sensibilidade.

Os traços expressivos, ao contrário, representam em cada ente “a relação atual entre seu estado e sua destinação” (SAW, p. 454). Em sentido amplo, eles podem ser também atribuídos aos animais; referimo-nos, então, aos movimentos que colocam em evidência tudo o que foi realizado na existência particular de cada um, ou seja, àqueles que permitem

diferenciar este cão de qualquer outro graças a tais e tais ocorrências em sua trajetória no mundo fenomenal. Ocorre, entretanto, que os estados dos entes naturais são igualmente determinados por necessidade. Neste caso, “a natureza não apenas fornece a destinação, mas também a realiza sozinha” (SAW, p. 454).

O ser humano, por seu turno, é o único ente capaz de determinar os seus próprios estados, pois pode interferir “por meio da vontade no círculo [*Ring*] da necessidade [...] e iniciar em si mesmo uma cadeia toda nova de aparições” (SAW, p. 454). A natureza fornece apenas a destinação; sua realização cabe ao próprio sujeito. Ou seja:

Entes simplesmente orgânicos são veneráveis para nós como criaturas, o homem contudo só o pode ser como criador (i.e. como o próprio autor [*Selbsturheber*] de seu estado). Ele deve não apenas refletir, como os demais entes sensíveis, os raios de uma razão estrangeira [...], mas antes, como um corpo solar, brilhar com sua própria luz (SAW, p. 457).

Se é assim, só podem ser denominados expressivos em sentido estrito os traços da figura humana, pois apenas neste caso eles podem representar estados que decorrem da ação de um espírito livre. A graça é, deste modo, uma espécie de beleza que remonta àquilo “que é não intencional nos movimentos intencionais, e que simultaneamente corresponde a uma origem moral no espírito” (SAW, p. 453).

Satisfeitas as condições mencionadas acima, o que torna, entretanto, um movimento ou traço mais ou menos gracioso? De que modo a liberdade deve condicionar a sensibilidade para que seja produzida esta espécie particular de beleza? A resolução deste problema ocupa as últimas páginas da primeira seção de *Über Anmut und Würde*, e torna evidente a insatisfação de Schiller com a concepção estética kantiana – insatisfação esta que o autor toma como decorrência última do rigor de sua doutrina moral.

A questão é introduzida a partir de uma aparente contradição na descrição do fenômeno da graça. Por um lado, uma vez que se trata de um tipo de beleza, o local de manifestação desta categoria estética é a sensibilidade; por outro, isto se dá por meio de movimentos que são uma expressão de capacidades supra-sensíveis. Mas como é possível que “o fundamento último dos movimentos que expressam a moralidade [*moralischsprechend*] se localize

necessariamente *fora*, e que o fundamento último da beleza se localize necessariamente *dentro* do mundo sensível” (SAW, p. 459)?

De acordo com o autor, existem três relações possíveis entre nossas capacidades sensíveis e supra-sensíveis. Ou bem o homem resiste às inclinações com o propósito de seguir a lei moral; ou bem não o faz, e executa ações moralmente condenáveis; ou ainda não existe conflito, porque “razão e sensibilidade – dever e inclinação – concordam entre si” (SAW, p. 463; cf. tb. pp. 461-462).

Ora, a definição de graça só parece contraditória se imaginamos que a moralidade manifestasse exclusivamente em termos de um conflito com nossas inclinações sensíveis – ou seja, em um sistema filosófico que pressupõe um abismo intransponível entre razão e sensibilidade. Esta categoria estética, entretanto, tem lugar precisamente no ponto onde convergem estes dois conjuntos de capacidades do ser humano. Os movimentos são graciosos, deste modo, naqueles que têm prazer ao agirem moralmente – isto é no “homem que é unificado [*einig*] consigo mesmo” (SAW, p. 461).

O sistema em questão é aquele representado pelo pensamento kantiano. Schiller denomina-o “rigorista” [*rigorist*] (SAW, p. 464) por julgar que ele tem por principal preocupação garantir a independência da deliberação moral no que diz respeito à sensibilidade. As inclinações são vistas aqui primordialmente como elementos capazes de exercer uma influência negativa sobre as decisões do sujeito, levando-o a agir de modo moralmente condenável. Sua grande preocupação é, portanto, assegurar a “pureza da vontade, a qual deve sempre seguir apenas a lei e nunca a pulsão [*Trieb*]” (SAW, p. 464) na guerra permanente entre nossas capacidades sensíveis e supra-sensíveis.

O autor concede aos rigoristas que a aprovação da sensibilidade – expressa fenomenalmente por uma sensação de prazer – não é suficiente para atribuir valor moral a qualquer ação (SAW, p. 464). Nossa destinação mais superior não é, entretanto, simplesmente agir conforme a lei, mas antes “ser entes morais” – isto é, “obedecer à razão com alegria” (SAW, pp. 464-465). É possível alcançar um estado de harmonia entre nossas capacidades sensíveis e supra-sensíveis em que o sujeito age moralmente não a despeito de suas inclinações, mas antes

porque elas assim o reclamam. Em outras palavras, torna-se prazeroso seguir os ditames da razão.⁴³

Schiller denomina “bela alma” a pessoa que atinge um tal grau de perfeição moral. Nesta situação, torna-se desnecessário consultar o tribunal da razão antes de agir, porque as próprias inclinações já determinam que o curso será conforme a lei. O sujeito pode, portanto, deixar-se levar pela pulsão [*Trieb*] “com segurança, sem o perigo de ser por ela mal conduzido” (SAW, p. 468). A graça nada mais é do que a manifestação sensível desse estado de coisas. Os homens que se movem graciosamente são aqueles em que “a sensibilidade e a razão, o dever e a inclinação se harmonizam” (SAW, p. 469).

Evidentemente, esta categoria estética não é compatível com concepções morais de cunho rigorista. Neste caso, as inclinações sempre representam uma ameaça à ação conforme a lei contra a qual o sujeito deve se precaver. Não é possível pensar qualquer harmonia entre razão e sensibilidade, e a perfeição moral só é concebível “seguindo o caminho de uma sombria e monástica ascese” (SAW, p. 465).

Isto não significa, evidentemente, que a moralidade esteja banida do domínio da estética em tais sistemas, mas antes que os fenômenos que ela condiciona – bem como seus efeitos sobre o sujeito – são de outra natureza. Na *Crítica da faculdade de julgar*, eles haviam sido descritos por meio da categoria do sublime; em *Über Anmut und Würde*, o conflito entre sensibilidade e razão encontrará seu lugar sob o nome “dignidade”.

Se a graça representa a possibilidade de superar este conflito, superação esta que deve ser buscada por toda a humanidade, trata-se todavia de um ideal que nunca pode ser plenamente atingido. A argumentação de Schiller articula pontos já mencionados durante a análise de *Vom Erhabenen*, e tem base uma metáfora que explica a ocorrência das inclinações: a natureza toma para si a tarefa de assegurar as condições de preservação de suas criaturas. Isto significa que o prazer e desprazer vivenciados na sensibilidade são sinais que indicam o curso de ação que deve ser tomado para que a vida seja mantida. Tal se aplica a todo e qualquer ente, pois mesmo “o estóico de maior força de vontade [*starkmütigste*] sente a fome de modo tão agudo [*empfindlich*] e detesta-a de modo tão intenso [*lebhaft*] quanto o verme sob seus pés” (SAW, p. 471).

Em outras palavras, a natureza procura exercer, por meio das inclinações, uma influência sobre o curso de ação a ser tomado pelos entes que visa a preservar sua existência. No caso dos animais, o que se segue é resultado direto desta determinação, pois “aqui há uma corrente [*Kette*] eterna em que cada anel está ligado ao outro de modo necessário” (SAW, p. 471). O homem, entretanto, é capaz de determinar os seus próprios estados. Neste sentido, ele é também responsável pela sua própria preservação: a vontade é livre para decidir seguir ou não a legislação da natureza, isto é, o que reclama a sensibilidade. Se o animal não tem outra escolha senão “se esforçar para se livrar da dor, o homem pode decidir conservá-la” (SAW, p. 471).

Mas o homem pode ainda guiar-se por uma segunda instância legisladora: aquela que corresponde à nossa parte supra-sensível, a qual comanda que sempre devemos agir moralmente. A vontade, deste modo, “permanece aqui entre duas jurisdições, e cabe exclusivamente a ela [decidir] de qual deseja receber a lei” (SAW, p. 471).

Mais ainda, embora não seja obrigada [*gebunden*] pela lei moral, a vontade está a ela ligada [*verbunden*]. Ou seja, somos livres para agir ou não conforme exige a razão, mas só realizamos plenamente nossa mais alta destinação quando assim o fazemos:

[...] a vontade deve receber os fundamentos de sua determinação [*Bestimmungsgründe*] da razão, e só deve tomar sua decisão de acordo com aquilo que ela permite ou proíbe. Se a vontade realmente se dirige à razão antes de aceder aos pedidos da pulsão, ela age moralmente; se ela contudo escolhe diretamente, ela age sensivelmente [*sinnlich*] (SAW, pp. 472-473).

Ora, podem existir conflitos entre essas duas legislações quando as inclinações reclamam de nós uma conduta moralmente condenável. Devemos então necessariamente seguir a lei moral. Isto significa, contudo, fazer violência ao que pede a natureza; logo, já não é possível qualquer harmonia entre nossas partes sensível e supra-sensível tal como aquela que caracteriza o fenômeno da graça. O homem “não age de modo moralmente belo [...] mas sim moralmente grande [...]” (SAW, p. 474). Esta é precisamente a situação onde se manifesta a dignidade.

Como visto mais acima, Schiller caracteriza o fenômeno da graça a partir de uma análise de movimentos, pois crê que este é o modo primordial como as relações entre nossas partes sensível e supra-sensível manifestam-se no mundo fenomenal (SAW, p. 476). A mesma estratégia será empregada para o caso da dignidade.

De acordo com o autor, as afecções vinculadas à pulsão de autopreservação comportam movimentos involuntários e voluntários. Os do primeiro tipo são aqueles que possuem origem estritamente sensível – por exemplo, a sensação física de sofrimento que acompanha a fome. Eles decorrem por necessidade da natureza e não podem ser controlados pela vontade. Os do segundo são os que o homem deveria ser capaz de decidir ou não executar – por exemplo, a expressão facial contrita que acompanha a dor (SAW, p. 475).

Apesar de essencialmente distintas, essas duas espécies de movimentos em geral aparecem fenomenalmente em acordo umas com as outras, pois à manifestação do sofrimento seguem-se sinais emitidos pelo corpo que denunciam a sua presença. Isto significa, todavia, que a natureza está neste momento estendendo a sua legislação sobre a vontade, pois a contração do rosto, que deveria resultar de uma decisão do sujeito, está sendo determinada pela sensibilidade. O homem moralmente grande deve, deste modo, afirmar a sua liberdade mantendo os movimentos voluntários sob controle – ou seja, impedindo que eles sejam involuntariamente condicionados pelas inclinações; o contraste entre a situação de dor e a ausência de seus efeitos sobre o corpo contém “na sua contradição [...] a expressão da força moral” (SAW, p. 476).

A categoria estética da dignidade caracteriza-se, deste modo, pela presença de dois movimentos contraditórios: os sinais involuntários de que o sujeito está sob efeito de uma inclinação ligada à pulsão de autopreservação – por exemplo, a dor – e a completa tranquilidade de todos os seus movimentos voluntários. Assim, “a graça baseia-se na liberdade dos movimentos voluntários; a dignidade, no controle [*Beherrschung*] dos involuntários” (SAW, p. 477).⁴⁴

Graça e dignidade não são categorias estéticas mutuamente exclusivas; elas podem e devem se manifestar no mesmo sujeito. Como mencionado mais acima, a primeira representa um ideal de aperfeiçoamento moral inatingível para a humanidade. É, com efeito, antes nas

relações entre as duas que reside para o homem a possibilidade de realizar plenamente a sua mais alta destinação.

A dignidade serve de pedra de toque para a verdadeira graça. Esta última caracteriza-se pelo fato de que não há conflito entre razão e sensibilidade, uma vez que as próprias inclinações reclamam a conduta moralmente correta. Ora, argumenta Schiller à maneira de um rigorista, o assentimento sensível não confere por si só valor moral a qualquer ação. Seria perfeitamente possível imaginar que o sujeito só age segundo a lei porque, fortuitamente, sua parte sensível mostra-se favorável a ela.

Uma tal pessoa, sugere o autor, possui apenas a “virtude do temperamento” [*Temperamentstugend*], e não um bom coração. Trata-se de alguém em quem “a pulsão da natureza exerce um total poder de coerção [*Zwangsgewalt*] sobre a vontade” (SAW, p. 474), de alguém que só age conforme a lei porque as inclinações por acaso assim o reclamam. As situações em que há um conflito entre nossas partes sensível e supra-sensível põem a claro este fato, pois o sujeito não se comportaria então como exige a moral. Na verdadeira bela alma, por outro lado, a razão “apenas confia o timão à sensibilidade, [mas] retoma-o no mesmo momento em que a pulsão deseja abusar [*mißbrauchen*] da sua autorização” (SAW, p. 475).

Em outras palavras, movimentos graciosos evidenciam que neste sujeito é permitido à sensibilidade exercer influência sobre a vontade. Apenas a dignidade pode comprovar, entretanto, que esta liberdade foi de fato concedida pela razão a partir de uma harmonia percebida entre suas exigências supra-sensíveis e aquelas que a natureza manifesta por meio das inclinações. Caso contrário, tratar-se-ia apenas de “adormecimento [*Schlaffheit*] do espírito aquilo que deixa à sensibilidade [*Sinn*] tanta liberdade, e que abre o coração a toda influência [...]” (SAW, p.482).

Por outro lado, o sujeito digno demonstra possuir a capacidade de manter sob controle as inclinações, o que atesta a sua natureza supra-sensível. Não sabemos, entretanto, se esta coerção exercida sobre a sensibilidade seria de fato necessária: ela poderia resultar simplesmente de “obtusidade [*Stumpfheit*] da faculdade da sensibilidade (rigidez)”. Através da graça, podemos contudo nos certificar de que a dignidade advém de uma conduta

efetivamente reclamada pela razão, constatando que nas situações onde isto não se dá a vontade permanece sob influência direta das pulsões da natureza. Sabemos, deste modo, que estamos diante de um ente moral em sentido estrito, ou seja, de “um espírito tranqüilo em harmonia consigo mesmo” (SAW, p. 480).

Como se vê, graça e dignidade devem manifestar-se concomitantemente no sujeito que realiza plenamente a sua mais alta destinação. O ideal de aperfeiçoamento moral esboçado em *Über Anmut und Würde* – ao menos aquele possível para nós, humanos – consiste, precisamente, na união equilibrada entre ambas as categorias estéticas. A pessoa é então “a mais perfeita expressão da humanidade, e está justificada no mundo do espírito e absolvida [*freigesprochen*] na aparição” (SAW, p. 481).

CAPÍTULO 2

NIETZSCHE E A ESTÉTICA METAFÍSICA

No capítulo precedente, examinei uma das primeiras formulações do pensamento pós-kantiano a respeito da estética na Alemanha, ou seja, a série de textos teóricos publicados por Schiller na *Neue Thalia*, os quais sucederam-se à *Crítica da faculdade de julgar* por apenas poucos anos. Estes artigos procuram esboçar uma doutrina que atribui à moral um papel primordial na explicação dos fenômenos estéticos. Embora a influência de Kant seja indiscutível, mostrei que esta ordem de preocupações terminaria levando o autor a confrontar-se diretamente com seu mestre em *Über Anmut und Würde*, o qual figura, de um ponto de vista conceitual, entre os mais bem acabados de sua produção neste período.

O significado deste confronto para o debate estético moderno será explorado em maior detalhe no último capítulo desta tese. Antes disso, analisarei um outro momento do pensamento alemão a respeito do tema, na verdade aquele que talvez possa ser considerado o canto de cisne de uma certa orientação teórico-filosófica. Refiro-me à doutrina estética metafísica do jovem Nietzsche de *O nascimento da tragédia*.

Sob a vasta rubrica do “romantismo”, a interpretação metafísica tornou-se uma das vertentes teóricas mais comumente associadas ao pensamento estético alemão do século XIX. Em diversos autores deste período, supõe-se que a arte de modo geral, e a tragédia em particular, sejam compreendidas como documentos ontológicos capazes de revelar a verdade sobre o mundo ou a essência das coisas. Apresentarei, neste capítulo, o primeiro livro que Nietzsche fez publicar como caso exemplar desta tradição.

Esta escolha justifica-se especialmente se considerarmos que ele delimita, de certo modo, suas fronteiras últimas. É habitual entre os comentadores de Nietzsche apontar, ao menos a partir de *Humano, demasiado humano* (1878), uma clara mudança de concepção à qual corresponderiam, em termos pessoais, a ruptura definitiva com Wagner e, em termos filosóficos, o afastamento em relação à doutrina de Schopenhauer e à sua “metafísica de artista”.¹ Sustentada igualmente por observações em que o próprio autor expressa insatisfação com relação à sua obra de juventude, tornou-se relativamente ortodoxa a hipótese de que os

desdobramentos de seu pensamento reclamariam uma condenação radical das principais teses expostas em *O nascimento da tragédia*.

Ao menos do ponto de vista de seu comprometimento metafísico, o isolamento de *O nascimento da tragédia* em relação ao restante do pensamento de Nietzsche torna-se evidente a partir de uma nota célebre e, em certa medida, pouco solidária. Em *Between Past and Future*, Hannah Arendt (1961, p. 26) sugere que o grande mérito do filósofo consistia em haver “questionado as pressuposições básicas da [...] metafísica tradicional invertendo conscientemente a hierarquia tradicional de conceitos”. De acordo com a pensadora, entretanto, Nietzsche ainda “permanecera preso ao esquema categorial da grande tradição” (p. 28).

A análise de Arendt, que situa Nietzsche, ao lado de Kierkegaard e Marx, “no fim da tradição, logo antes de chegar a ruptura” (p. 28), é certamente influenciada pela leitura de Martin Heidegger, que compreende a obra do filósofo como um movimento que procura levar a metafísica tradicional até seus limites sem, no entanto, lograr superá-la. A procedência desta interpretação é discutível – e foi, com efeito, intensamente discutida em comentários mais recentes. Por duas razões, entretanto, ela deixa claro que, se aceitarmos *O nascimento da tragédia* como legítimo herdeiro da tradição estética à qual me referi mais acima, devemos concluir que ele foi também o seu último grande representante.

Em primeiro lugar, Arendt e Heidegger colocam em questão a eficácia de Nietzsche, mas não seus esforços. Ambos creditam sua relevância para a história da cultura ocidental à tentativa de fazer soçobrar os alicerces conceituais da metafísica tradicional. Mesmo admitindo-se toda espécie de nuances, aproximações e deslocamentos que qualquer abordagem deste autor necessariamente comporta – à qual terei inúmeras oportunidades de fazer referência no restante desta pesquisa – isto significa dizer que, em última análise, o próprio da filosofia de Nietzsche é incompatível com princípios constitutivos de sua obra de juventude.

Em segundo lugar, se não me parece tão evidente que a ruptura a que Arendt se refere tenha de fato “chegado”, estou convencido de que esta iminente chegada se tornou, no século XX, o problema filosófico por excelência. Com ou sem sucesso, a batalha que Nietzsche travou contra a metafísica – que, reconhecem ambos os autores, foi ao menos seu arauto –

certamente sepultou por completo quaisquer possibilidades de interpretar os fenômenos estéticos como documentos ontológicos capazes de revelar a verdade sobre o mundo em termos análogos àqueles empregados pela tradição que, segundo meu ponto de vista, *O nascimento da tragédia* representa.²

Estas observações impõem, deste modo, uma advertência. A interpretação que proponho aqui pretende acompanhar *O nascimento da tragédia* precisamente na direção metafísica que, segundo os comentadores, Nietzsche decidira abandonar durante a maior parte de sua carreira. Assim, o leitor deve ter sempre em mente, em primeiro lugar, que muitas afirmações resultantes das análises realizadas sobre esta obra não podem ser tomadas como pertinentes à sua filosofia como um todo, talvez nem mesmo àquilo que dela provavelmente se consagrou como o mais relevante para a história da cultura ocidental, mas antes ao que é comumente denominado seu “período da juventude”.

Alguns poderiam objetar que não se faz justiça a um autor ao tratar com seriedade teses das quais ele mesmo decidira posteriormente abrir mão, quando não combater ostensivamente. Além do fato de que elas constituem o tema central desta pesquisa – tema que não diz respeito integralmente a Nietzsche, mas de modo mais próprio a uma certa tradição estética alemã à qual creio ser possível dizer que ele foi uma vez solidário –, a mim parece difícil avaliar a grandeza de um pensador sem conhecer a extensão sobre a qual ele foi capaz de saltar. Como tentativa de mitigar a acusação de parcialidade intelectual, procurei complementar esta advertência inicial com referências de trabalhos que discutem pontos específicos mencionados neste capítulo em momentos distintos do pensamento nietzscheano, com vistas a permitir que os passos que levaram o autor para outros caminhos possam ser percorridos por aqueles que assim o desejarem.

Cabe ainda uma segunda advertência. Embora os comentários a respeito de Nietzsche tradicionalmente reconheçam a distância que o filósofo estabeleceu na maturidade em relação à sua primeira grande obra, permanecem objeto de intensa discussão não apenas os momentos específicos que poderiam ser tomados como marcas incontestáveis de tal passagem, mas também a sua própria abrangência e intensidade. Alguns autores procuram ver, já em *O nascimento da tragédia*, indícios que apontariam para os futuros desdobramentos de seu pensamento.

Eugen Fink (2003, p. 17), por exemplo, afirma que, embora Nietzsche tenha adotado integralmente “a distinção ontológica fundamental de Schopenhauer entre o mundo como vontade e o mundo como representação”, sua concepção para o *pathos* trágico “não é um pessimismo passivo: [...] isso impede que ele seja um mero sucessor de Schopenhauer” (p. 10). Esta posição encontra reflexo em diversos outros comentários. Entre eles encontram-se Martha Nussbaum (1998) e Rosa Dias (2000), que sugerem que nesta obra já é possível identificar discrepâncias que indicariam elementos da “filosofia da vida” que se costuma atribuir às obras ditas “maduras” do filósofo. Sem deter-se sobre o legado schopenhaueriano, Roberto Machado (1999) defende igualmente a hipótese de que é possível observar certas preocupações em *O nascimento da tragédia* que indicam afinidades com seu pensamento posterior.

Outros procuram mostrar, ao contrário, que a ruptura nunca foi efetuada de modo definitivo. Reconhecendo que Nietzsche adotara, após *O nascimento da tragédia*, uma postura claramente crítica a respeito do pessimismo de Schopenhauer, Julian Young (1992, p. 3) afirma que o autor teria, “relutantemente e fazendo todo esforço retórico para disfarçar isto de nós e, mais importante, de si mesmo [...]”, a ele retornado no final da vida: “embora o nome de Schopenhauer nunca tenha sido reabilitado [...], seu espírito essencial, seu pessimismo, vive com tanta força nas últimas obras de Nietzsche quanto na primeira”. Ivan Soll (1986, p. 105) sugere incisivamente que “na tentativa de reconstituir Schopenhauer de modo unidimensional como seu antípoda em todas as questões, Nietzsche teve de lançar mão de simplificações exageradas ocasionalmente beirando o ridículo”.

A flagrante discrepância entre estas posições aponta para uma dificuldade com a qual todos os estudiosos da obra nietzscheana devem necessariamente se confrontar. Se tem certa procedência o lugar comum que atribui a qualquer filósofo, ao modo de uma obra de arte, a possibilidade de ser continuamente interpretado, supõe-se que a leitura dos comentaristas mais tradicionais irá fazer emergir alguma estrutura comum, uma ortodoxia a partir da qual diferentes abordagens podem ser construídas. Mas o que vale do modo paradigmático para outros autores modernos, tais como Kant ou Hegel, mostra-se falso no que diz respeito a Nietzsche. Um breve exame de alguns dos títulos mais influentes publicados sobre seu pensamento revela – como já discutido na introdução desta tese – mais discrepâncias do que

confluências, mesmo no sentido de uma compreensão dos propósitos e métodos gerais de sua filosofia.

Esta característica exige ainda uma última observação a respeito da bibliografia secundária consultada durante a elaboração desta pesquisa. Na introdução ao volume que organizou sobre Nietzsche, Peter Sedgwick (1995, p. 2) agrupa em três grandes correntes as diferentes linhas de pesquisa que se desenvolveram em torno de sua obra após a Segunda Guerra Mundial: uma tradição *alemã*, que interpreta o pensamento nietzscheano contra o quadro conceitual próprio da filosofia moderna e da estética; uma tradição *anglo-saxã*, que procura relacioná-lo antes a questões centrais da filosofia, tais como a ética, a epistemologia ou a política; e uma tradição *francesa*, que se ocupa especialmente do problema da subjetividade e das relações de poder, com ênfase particular sobre aspectos estilísticos e lingüísticos.

Esta classificação não me parece integralmente precisa, visto que as tradições que Sedgwick denomina “alemã” e “anglo-saxã” possuem muitos pontos de contato – a estética, por exemplo, visto tratar-se de uma questão “central” da filosofia que só encontrou uma expressão propriamente filosófica na Modernidade. De todo modo, ela põe em evidência o fato de que a corrente francesa detém uma importância menor para os propósitos desta pesquisa. Sua área de concentração – as questões da subjetividade e do poder – relaciona-se, especialmente, aos escritos da fase “madura” de Nietzsche, que articulam conceitos-chave de sua filosofia tais como perspectivismo, vida, vontade de potência e eterno retorno. Em linhas gerais, *O nascimento tragédia* não desperta, entre estes intérpretes, um interesse significativo senão de modo indireto, na medida em que pode contribuir para estudos dedicados à questão do estilo ao longo da obra nietzscheana. Com poucas exceções, os principais comentadores que empreguei neste trabalho filiam-se, deste modo, às duas outras vertentes, o que explica a ausência de nomes influentes nos centros de pesquisa que se ocupam do filósofo, tais como Sarah Kofman, Gilles Deleuze e Paul De Man.

2.1. CONSIDERAÇÕES INICIAIS

Embora a primeira grande obra de Nietzsche como professor em Basel tenha sido publicada em janeiro de 1872, *O nascimento da tragédia* é o resultado de pesquisas que remontam a 1869, quando o filósofo ainda era aluno na Universidade de Leipzig.³ Em seu segundo semestre na cidade suíça – no período de inverno de 1869/1870, portanto – estes estudos

tomaram corpo em duas conferências, ainda de caráter primordialmente filológico, acerca da música grega (*Das griechische Musikdrama*, 18/1/1870) e da relação entre Sócrates e a tragédia (*Sokrates und die Tragödie*, 1/1/1870).⁴ Ali são desenvolvidos diversos temas que serão depois reencontrados nas páginas de seu livro: a estreita ligação entre teatro, música e poesia lírica entre os gregos (cf. NGM, pp. 524-527); as diferenças entre a dramaturgia de Eurípides e a de seus predecessores (cf. NST, pp. 533-540); a suposição de que a experiência trágica antiga teria sucumbido a uma concepção racionalista do mundo, de inspiração socrática (cf. NST, pp. 531; 542-544).

O próximo passo tem lugar em agosto. Nietzsche, que então gozava com a irmã as férias de verão em Maderanertal, escreve *Die dionysische Weltanschauung*. Possivelmente influenciado por conversas que o filósofo mantivera em Tribschen com a família Wagner no final do mês anterior (JANZ, 1993, p. 411), este texto contém o primeiro esboço para a tese filológica que será apresentada, em sua forma final, na primeira parte de *O nascimento da tragédia*: a experiência trágica tem sua origem em uma união entre apolíneo e dionisíaco (cf. NGG, pp. 595-598); estes dois princípios são os pilares fundamentais da estética antiga, e seus desdobramentos permitem interpretar eventos da história da cultura helênica (cf. NDW, pp. 552-554; NGG, pp. 581-584); de um ponto de vista conceitual, eles podem ser compreendidos a partir da metafísica de Schopenhauer (NDW, p. 572). Como o filósofo terminaria decidindo alistar-se para lutar na Guerra Franco-Prussiana pelo lado alemão, o principal objetivo visado pela composição não foi alcançado senão em dezembro: com poucas modificações, o artigo foi enviado a Cosima como presente de Natal e de aniversário sob o título *Die Geburt des tragischen Gedankens* – como registrado nos diários, onde a esposa do compositor anota, entretanto, *Entstehung* em lugar de *Geburt* (26/12/1870, p. 330).

Em 1871, portanto, Nietzsche já possuía material escrito sobre os três principais pontos que integrariam, posteriormente, a estrutura de sua obra: nascimento, morte e renascimento da tragédia. No início do ano, em Lugano, vemos o filósofo ocupado com a articulação destes temas em um manuscrito definitivo (cf. COLLI; MONTINARI, 1989, p. 42). Data deste período, por exemplo, a primeira versão da dedicatória a Richard Wagner que precede *O nascimento da tragédia* (composta em 22 de fevereiro), o que mostra o interesse do autor em organizar seus estudos de até então sob a forma de um livro mais extenso.

Um dos resultados destas tentativas de estruturação é um artigo, *Sokrates und die griechische Tragödie*, que Nietzsche faz publicar em junho em edição privada. Este texto será incorporado praticamente em sua totalidade na versão definitiva de *O nascimento da tragédia*.⁵ Entremontes, o autor mantivera contatos com Wilhelm Engelmann, em Leipzig, a quem enviara trechos de um futuro livro “de mais ou menos 90 páginas” a ser publicado por sua editora (cf. carta a W. E., 20/4/1871, NBR, 3, pp. 193-194).

Quando a resposta positiva finalmente chega, ainda no final de junho, o filósofo declina a oferta. No início de janeiro de 1872, o texto final de *O nascimento da tragédia* chega às prateleiras pelas mãos de Ernst Wilhelm Fritsch, editor de Leipzig especializado em música e responsável pela publicação das obras de Wagner.

A segunda edição de *O nascimento da tragédia* foi publicada apenas 14 anos mais tarde. Além de aprimoramentos e correções que Nietzsche realizou diretamente sobre uma cópia da edição anterior, o texto original sofrera poucas alterações. A mais significativa consiste na remoção do prefácio dedicado a Richard Wagner e concomitante acréscimo de uma “Tentativa de autocrítica” onde se revela com clareza o descontentamento do autor com sua “obra de juventude” (NVS, p. 13).

Como será discutido mais abaixo, a rejeição a *O nascimento da tragédia* é usualmente interpretada de um ponto de vista primordialmente filosófico. Nietzsche não estava mais disposto a aceitar os compromissos metafísicos que estabelecera quatorze anos antes. Mesmo reconhecendo que seu livro fora um grande passo em direção a “um pessimismo ‘além do bem e do mal’” (NVS, p. 17), o desenvolvimento de seu pensamento já exigia “mandar para o inferno toda consolação metafísica – e, acima de tudo, a metafísica” (p. 22).

De modo análogo, o filósofo abandonara a esperança de que a música alemã, e em particular a ópera de Wagner, pudesse retomar a função metafísica que a arte teria desempenhado no mundo grego. Em 1886, suas relações com o compositor já haviam azedado a ponto de o autor ser capaz de escrever que “o mais lamentável” era ter começado “[...] a fabular sobre o ‘espírito alemão’ com base na recente música alemã [...]”, que é “romantismo de ponta a ponta e a mais não-grega de todas as formas artísticas possíveis” (NVS, p. 20).⁶ Isto explica por que Nietzsche procurou um novo subtítulo para o livro: em lugar do enérgico *aus dem*

Geiste der Musik [a partir do espírito da música], foi introduzido o menos assertivo *oder Griechentum und Pessimismus* [ou mundo grego e pessimismo].⁷

Críticas desta natureza soam de certo modo anacrônicas, pois revelam mais sobre as idéias posteriores do filósofo do que propriamente sobre o texto que têm por alvo. Algumas das admoestações de Nietzsche – especialmente as que se voltam contra seu estilo de escrita – refletem, todavia, características que de fato se encontram em sua obra de juventude: “hoje ele é para mim um livro impossível”, sugere ele, “[...] pesado, constrangedor, apaixonado e confuso nas imagens [*bilderwütig, bilderwirrig*], sentimental [*gefühlssam*], [...] sem vontade de limpeza lógica [...]” (NVS, p. 14).

Permanece uma questão em aberto se tais características, julgadas “constrangedoras” em 1886, não são justamente aquelas que permitiram que uma obra condenada pelo próprio autor se mantivesse entre os textos filosóficos mais instigantes do século XIX, que atrai, com seu perfume “aqui e ali açucarado [*verzuckert*] até o feminino” (NVS, p. 14), jovens estudantes bem como pesquisadores experientes, e que aqueles que se interessam pela área de estética ainda parecem incapazes de ignorar.⁸ De todo modo, Nietzsche tem razão ao afirmar que ela carece de “limpeza lógica”: a riqueza de imagens e metáforas, o uso recorrente de figuras literárias, um sem número de referências veladas tornam penosa a apresentação crítica de seu conteúdo.

Um dos objetivos desta pesquisa é dar cabo de tal tarefa: nos três itens seguintes, serão abordadas em detalhe as principais teses expostas nos 25 parágrafos que compõem *O nascimento da tragédia*, procurando não apenas fornecer uma estrutura sistemática para a obra de Nietzsche, mas também elucidar passagens tortuosas e reconstruir referências obscuras. Por esta razão, julguei apropriado fazer preceder a análise propriamente dita de uma introdução, ainda que de forma sumária e superficial, às principais teses desenvolvidas ao longo do livro. Os parágrafos que se seguem podem deste modo funcionar como uma bússola à qual o leitor pode retornar sempre que se sentir perdido em meio às luxuriantes paisagens de que o filósofo se serve para ilustrar suas idéias.

A rigor, o objetivo primordial de *O nascimento da tragédia* consistiria na defesa de uma hipótese filológica a respeito da tragédia ática. Naquelas que são usualmente consideradas as duas primeiras “seções” da obra⁹ – e que correspondem, grosso modo, aos §§1-10 e §§11-15 – o autor procura esclarecer as origens dessa manifestação artística entre os gregos, e as razões que levaram àquilo que toma como sinal de sua decadência: o surgimento do teatro de Eurípides e, posteriormente, da Nova Comédia.

A análise de Nietzsche detém-se ocasionalmente em alguns textos antigos e na mitologia da Grécia, mas deixa de lado a maior parte das ferramentas críticas habitualmente empregadas em trabalhos de filologia. Não há, por exemplo, menções a comentadores ou notas etimológicas. Isto certamente contribuiu para deflagrar a intensa polêmica que se formou em torno da obra após seu lançamento em 1872. Como será visto no item 2.5, entretanto, o que mais parece ter chocado os helenistas alemães do século XIX foi o fato de que o filósofo ousara fazer a justificativa de suas hipóteses depender de uma pressuposição *metafísica*.

Com efeito, uma das teses mais fundamentais de *O nascimento da tragédia* sugere que o mundo possui uma essência, denominada Uno-primordial [*Ur-eines*]. O conceito é introduzido em termos que evocam a oposição entre fenômeno e coisa-em-si, um dos pilares da epistemologia kantiana. Segundo Nietzsche, trata-se do único ente verdadeiramente-existente [*wahrhaft-seiend*], do qual tudo aquilo que se dá no tempo e no espaço é mera aparência (NGT, pp. 38-39).¹⁰ Ele é igualmente dotado de vontade, e o que ele deseja é, precisamente, sua “redenção [*Erlösung*] na aparência” (NGT, p. 39), ou seja, sua manifestação empírica.

Como se vê, a metafísica de Nietzsche atribui à natureza um componente “divino”: o mundo que nos é dado a conhecer, isto é, os entes que vêm ao nosso encontro “como um constante tornar-se no tempo, espaço e causalidade” (NGT, p. 39; cf. tb. NVS, p. 17), são representações do Uno-primordial, que “existem” apenas porque ele assim o deseja. Em sentido geral, portanto, a concepção do filósofo é solidária à tradição metafísica panteísta que ocupou, através de autores tais como Schelling e Schopenhauer, um lugar de destaque no pensamento filosófico alemão do século XIX.

O nascimento da tragédia procura articular esta tese metafísica com observações históricas sobre a Grécia. Ao contrário dos modernos, os antigos teriam conhecido o verdadeiro sentido da existência, e suas práticas sócio-culturais dariam testemunho de um povo que vivia sob a pressuposição de que a natureza possui uma “essência”. Uma evidência clara, sugere o autor, encontra-se na tragédia ática: o que poderia significar, por exemplo, o imenso esforço para fugir ao seu destino despendido inutilmente pelas personagens de Sófocles senão que o mundo é capaz de exercer uma vontade inelutável?¹¹

O exemplo não é desinteressado, pois Nietzsche, como Schopenhauer, atribui à arte um papel metafísico primordial.¹² Por um lado, os fenômenos que se dão empiricamente – inclusive o homem – são descritos como “imagens e projeções artísticas” do Uno-primordial. Por outro, se nossa consciência a respeito deste fato não é em geral diferente “daquela que têm os guerreiros pintados em uma tela sobre a batalha aí representada” (NGT, p. 47), a estética permanece como única via de acesso possível à verdade do mundo. Uma passagem da “Tentativa de autocrítica” sintetiza, com notável concisão, estes dois aspectos:

Já no prefácio a Richard Wagner, a arte – e não a moral – é descrita como a atividade propriamente *metafísica* do homem; no próprio livro, retorna muitas vezes a insinuante [*anzüglich*] afirmação de que a existência [*Dasein*] do mundo só se *justifica* como fenômeno estético. Com efeito, o livro inteiro conhece apenas um sentido de artista e um sentido oculto [*Hintersinn*] de artista por trás de todo acontecimento [...] (p. 17).

Nietzsche toma de empréstimo à mitologia grega a matriz para a doutrina de sua obra que se tornaria mais célebre ao longo dos anos. Nos deuses associados à arte, Apolo e Dioniso, o autor reconhece as características de dois princípios fundamentais, e essencialmente distintos, através dos quais o Uno-primordial se faz presente ao homem.

O nascimento da tragédia interpreta os cultos a Dioniso como evidência de que, em certas situações, o homem é capaz de vislumbrar “as profundezas mais internas do mundo” [*innersten Grund der Welt*] (NGT, p. 31). Sob a influência da dança, de narcóticos e, especialmente, da música, ele é levado a abandonar a crença, operante no comércio cotidiano com os entes, de que os fenômenos que se dão no espaço-tempo de fato “existem”. Sua própria “realidade” aparece, deste modo, como aquilo que efetivamente é: uma representação

da essência da natureza. O homem, então, “não é mais artista, ele se tornou obra de arte” (NGT, p. 30) criada pelo Uno-primordial.

O conhecimento sobre a verdade do mundo tem, todavia, o seu preço. Frente a ele, o indivíduo é levado a reconhecer que, como ente sujeito às condições do espaço e do tempo, também ele é mera aparência, portanto verdadeiramente não-existente [*wahrhaft-nichtseiend*]. Sua vida perde, deste modo, o significado, bem como as realizações nela contidas, as quais não são produto de sua própria vontade, mas sim daquela do Uno-primordial (cf. NGT, pp. 56-57). Ao terror monstruoso [*ungeheures Grausen*] de tal percepção, que poderia levar à letargia, segue-se entretanto o êxtase [*Verzückung*] com a única possibilidade de ação efetiva no mundo: unir-se em harmonia à natureza, o ente verdadeiramente existente. Eis por que os celebrantes das festividades consagradas a Dioniso tenderiam, segundo Nietzsche, à autodestruição e ao aniquilamento (cf. NGT, pp. 32; 35; 39).

Esta tendência contradiz, todavia, a vontade original do Uno-primordial, cujo fim último é a própria redenção através da aparência – ou seja, sua manifestação sob a forma das representações que constituem o mundo fenomenal. Segue-se que deve haver um segundo princípio estético que, igualmente originário da natureza, proteja o homem do conhecimento *dionisíaco* que torna a vida sem sentido.

Nietzsche relaciona este poder a Apolo. De acordo com o filósofo, o traço primordial da arte *apolínea* é a preocupação com a plasticidade e com a produção de belas formas (cf. NGT, p. 26). Esta característica evidencia uma valorização da representação e, por conseguinte, de todas as manifestações individuais que constituem a “redenção” empírica do Uno-primordial. Neste sentido, ela se opõe ao *dionisíaco* ao afirmar a validade da individuação e rejeitar a fusão com a natureza em uma unidade harmoniosa, restabelecendo deste modo a confiança do homem na aparência e, por conseguinte, a ilusão de sua própria existência (cf. NGT, pp. 36-37).

Em sentido figurado, as belas imagens funcionam como um véu que suprime ao olhar o Uno-primordial. Como a luminosidade do deus solar [*sonnenhaft*] Apolo, elas ofuscam a verdade do mundo, protegendo o indivíduo do conhecimento dionisíaco e mantendo a vida “possível e digna de ser vivida” (NGT, pp. 27-28).

Estes dois princípios estéticos de fundo metafísico formam o alicerce para a defesa da tese filológica central de *O nascimento da tragédia*. Até a época da tragédia ática, sugere Nietzsche, Apolo fora o principal bastião da civilização grega no embate contra o dionisíaco – fato que se revela, por exemplo, na vitória mitológica dos deuses olímpicos sobre os titãs (cf. NGT, pp. 40-41). Manifestações religiosas originárias da Ásia Menor mantinham, entretanto, esse equilíbrio de forças sob constante ameaça: a história helênica revela, em seus sucessivos desdobramentos, a perene luta entre “esses dois poderes artísticos que irrompem da própria natureza *sem a mediação do artista humano*” (NGT, p. 30).

Quando a Grécia viu finalmente nascerem, em suas próprias frentes, cultos onde “o indivíduo, com todos os seus limites e medidas, afundava no auto-esquecimento do estado dionisíaco, e esquecia os preceitos apolíneos” (NGT, p. 41), foi necessário produzir um “milagre” [*Wunder*]. Ele teve lugar com a tragédia ática, única manifestação artística capaz de reconciliar os dois princípios contraditórios pela representação apolínea do conhecimento dionisíaco na cena do teatro.¹³ À arte cabe, deste modo, o papel de “transformar aqueles pensamentos enojados sobre o horror e o absurdo da existência em representações com as quais é possível viver” (NGT, p. 57).

Nietzsche explora em maior detalhe as características do apolíneo e do dionisíaco no teatro grego, lançando mão de textos clássicos com o objetivo de justificar sua teoria. Contudo, o principal ponto da primeira seção da obra – que compreende, como vimos, os §§1-10 – consiste na apresentação e defesa da hipótese filológica a respeito do *nascimento* da tragédia segundo a qual esta manifestação artística ter-se-ia originado de uma relação particular entre dois poderes que provêm, em última análise, de uma entidade metafísica.

Na segunda seção, que se expande pelos cinco parágrafos seguintes, o filósofo defende uma hipótese filológica adicional, neste caso a respeito da *morte* da tragédia. Ao longo da obra, é recorrente a suposição de que a experiência trágica grega já não se faz mais presente ao homem na Modernidade (cf., por exemplo, NGT, p. 75). Trata-se, então, de mostrar como e por que ela desapareceu.

Os gregos já teriam, eles mesmos, conhecido um teatro que não se orientava mais pela “aliança fraterna” entre apolíneo e dionisíaco que vigorara no período clássico. O autor refere-

se à Nova Comédia de Menandro e Filemon, onde o herói se vira substituído pela figura “do *graeculus*, que a partir de então ocupa o ponto central do interesse dramático como o bem-humorado e maroto escravo do lar” (NGT, p. 76). À representação de personagens populares estaria igualmente associada uma importância cada vez menor atribuída ao coro e, coincidentemente, à música – que desempenhava um papel primordial na teoria da tragédia do filósofo (NGT, pp. 76-77; 95). Estes poetas teriam, entretanto, aprendido a sua arte de Eurípides, a quem tomavam por mestre supremo.¹⁴ Foi ele, sugere Nietzsche, o primeiro dramaturgo grego a “levar o espectador para o palco” (NGT, p. 78); o primeiro a preocupar-se em tornar verossímeis as suas personagens (NGT, p. 73), em construir argumentos claros que não deixassem detalhes da trama sem explicação e que repartissem de um ponto de vista conforme à ética a ventura e a desventura (NGT, p. 77); o primeiro, enfim, a desconfiar daquele “incomensurável em cada traço e em cada linha” que constituía uma parte essencial da tragédia antiga (NGT, p. 80).

Esta desconfiança ergue-se, contudo, sob a rigorosa e sofisticada base conceitual de uma forma de pensamento que, em *O nascimento da tragédia*, é denominada “dialética”. Ela seria fundada naquilo que Nietzsche toma por principal traço da filosofia de Sócrates: a busca pela “verdade” e a valorização desta atividade como a mais importante dentre todas as que o homem é capaz de realizar (NGT, p. 85). Segundo o autor, Platão condenava a tragédia antiga com suas “causas que parecem não ter efeitos, e efeitos que parecem não ter causas” (NGT, p. 92) e, a exemplo de seu mestre, julgava-a ainda mais perigosa por ser capaz de se mostrar atraente para os mais suscetíveis aos encantos do agradável (NGT, p. 92).

Na qualidade de dramaturgo, Eurípides teria levado tais princípios para o próprio domínio da arte, fundando o que Nietzsche denomina “socratismo estético” [*aesthetischer Sokratismus*]. Com o intuito de fazer o teatro “dizer a verdade”, ele teria introduzido reformas nas práticas empregadas por Ésquilo e Sófocles que terminariam por destruir a experiência originária da tragédia (NGT, p. 94).

Do modo como são descritas por Nietzsche, a experiência trágica e a filosofia socrática são incompatíveis porque têm por fundamento pressupostos distintos a respeito da natureza. No primeiro caso, como vimos, ela é tomada de um ponto de vista metafísico, ou seja, como uma essência que, a exemplo de uma entidade divina, possui uma vontade além do alcance do

conhecimento humano. O *pessimismo* desta concepção reside no fato de que o sujeito ocupa aqui o lugar de mera representação, objeto gerado por um ente cujos desígnios ele não é capaz de compreender.

No segundo caso, ao contrário, a natureza é tomada como objeto primordial do conhecimento. Como ente que não possui vontade, ela mantém abertos os seus mecanismos ao olhar arguto da ciência, cuja principal ferramenta – a dialética – pode ser empregada não apenas para compreender, mas também para corrigir. O *otimismo* do espírito socrático é, precisamente, a suposição de que não vão falhar as tentativas do sujeito de apreender conceitualmente o mundo e ajustá-lo de acordo com o que determina o bom uso da razão (NGT, pp. 111; 115-116).

Através da tragédia ática, os homens aprendiam que a natureza possui uma essência sem se sentirem, graças à inelutabilidade de sua condição, compelidos ao aniquilamento. Quando, entretanto, todos os recantos do mundo foram trespassados pela luz brilhante da ciência, a arte perdeu a função de tornar presente o fundo metafísico da existência – simplesmente porque ela não era mais compreendida metafisicamente. E bastou a um Eurípides levar para o teatro o espírito da dialética para que a tragédia desaparecesse.

Desprovida de propósito, a arte ter-se-ia convertido no divertimento superficial e inócua que Nietzsche condena em seus contemporâneos burgueses (NGT, p. 103). Na terceira seção de *O nascimento da tragédia*, desenvolvida nos dez últimos parágrafos da obra, o filósofo pergunta-se todavia se o conhecimento trágico teria sido peremptoriamente soterrado pelo espírito científico, e volta-se para o presente em busca de sinais de um possível renascimento da tragédia na Modernidade.

De início, Nietzsche parece encontrá-los no próprio desenvolvimento da civilização socrática. No século XIX, sugere ele, o otimismo do pensamento científico – o verdadeiro adversário da tragédia, numa época em que a arte transformara-se em simples entretenimento (NGT, p. 102-103) – já começava a fenecer frente ao reconhecimento de seus próprios limites. É deste modo, por exemplo, que o autor interpreta a *Crítica da razão pura*: o sistema transcendental kantiano teria mostrado ser impossível para o sujeito conhecer aquilo que não se dá na

experiência, donde seriam falsas as pretensões da ciência em avançar sobre o terreno da metafísica (NGT, p. 128).¹⁵

Fazendo-se presentes evidências de que o espírito socrático enfrentava um período de crise, resta saber de onde emergiria uma compreensão metafísica do mundo que restituísse o espírito trágico na Modernidade. Ora, a doutrina de Nietzsche tomava a música como veículo primordial para a manifestação do dionisíaco. A decadência da experiência original contida na tragédia ática teria tido lugar, como vimos, pela importância cada vez menor atribuída ao coro no teatro grego. Logo, seria razoável imaginar que seu possível renascimento deveria dar-se, precisamente, através desta arte.

Com efeito, é na “poderosa trajetória solar” [*Sonnenlauf*] da música alemã que o filósofo vê claros sinais de uma força capaz de fazer frente ao espírito cientificista que, desde os tempos de Eurípides, domina o pensamento ocidental, “um poder que nada tem em comum com as condições originárias [*Urbedingungen*] da cultura socrática, nem pode ser explicado ou desculpado a partir dela” (NGT, p. 127). Tal percurso, que teria Bach e Beethoven como pontos de passagem, atingiria seu ápice com o drama musical wagneriano, quando seria então colocado “tudo o que agora chamamos cultura, formação, civilização [*Civilisation*] [...] frente ao infalível [*untrüglich*] juiz Dioniso” (NGT, p. 128).¹⁶

Em suma, a parte final de *O nascimento da tragédia* sugere que a filosofia ocidental se encontrava, no final do século XIX, às portas de uma revolução. Ela seria desencadeada pelo despertar do dionisíaco e pelo conseqüente restabelecimento de uma concepção metafísica da existência que terminaria jogando por terra o secular edifício do pensamento socrático. As batalhas seriam travadas em solo alemão, e à música de Wagner caberia o papel de principal campeão da causa de Dioniso.

Nesta curta introdução, vimos como *O nascimento da tragédia* pode ser compreendido como uma tentativa de justificação para duas teses filológicas. A partir de uma hipótese metafísica aplicada a certas práticas sócio-culturais dos gregos, Nietzsche procura explicar como surgiu e desapareceu a tragédia ática entre os antigos para então, na terceira parte da obra, especular

sobre seu possível renascimento na Modernidade. Através de uma exposição detalhada dos parágrafos que compõem o texto, ocupo-me a seguir em maior profundidade de cada um destes três momentos do pensamento do filósofo.

2.2. O NASCIMENTO DA TRAGÉDIA

Como mencionado no item anterior, a primeira seção de *O nascimento da tragédia* – que compreende os §§1-10 – pretende defender uma hipótese filológica a respeito do surgimento da tragédia ática. O tema, contudo, é abordado de forma direta apenas a partir do §5. Nos quatro parágrafos anteriores, o filósofo introduz os dois princípios que constituirão a base para sua argumentação e procura mostrar como a história da arte grega que precedeu o período do teatro clássico pode ser compreendida como um embate constante entre *apolíneo* e *dionísíaco*.

Na verdade, a tese de Nietzsche apresentada no §1 é ainda mais forte: toda e qualquer manifestação legitimamente artística está intimamente relacionada a estes dois princípios, de forma que o trabalho primordial da disciplina filosófica denominada “estética” consiste em elucidar os seus fundamentos (NGT, p. 25). Neste parágrafo, o autor recorre a exemplos literários e a evidências fenomenológicas para caracterizar cada um deles, e indica de modo ainda preliminar como pretende justificar a sua origem – o que só será plenamente realizado nos §§2-4.

De acordo com Nietzsche, o apolíneo está na base da arte figurativa [*bildlich*], cujas características evidenciam-se através da analogia do *sonho*. No sonhar, o sujeito experimenta um prazer que advém da contemplação de um mundo de belas imagens onde “todas as formas nos dizem algo, e nada há de indiferente ou inútil” (NGT, p. 26). O fato de que às vezes desejamos continuar sonhando e o caráter reparador do sono são evidências de que a experiência onírica não é apenas agradável para nós, mas também uma necessidade intrínseca de nossa constituição.

Mas as imagens que constituem o sonho não são “reais” no mesmo sentido em que o são os eventos que têm lugar no mundo fenomenal. Ainda que possuam a capacidade de nos afetar, despertando sentimentos durante o sono, o sujeito reconhece que se trata apenas de representações (NGT, p. 27). Segue-se que o prazer com a experiência onírica advém de uma

necessidade de *aparência*: é ela que move toda a criação artística figurativa, cuja principal fonte é, precisamente, o sonho.¹⁷

Existe, entretanto, um segundo princípio estético que também é capaz de atuar sobre o sujeito. Ele se manifesta nas situações em que nos encontramos sob a influência de narcóticos ou de fortes emoções, e pode ser compreendido como um estado de *embriaguez*. Embriagado, o homem deixa de lado sua própria individualidade, e experimenta um prazer que decorre da sensação de formar uma unidade com a natureza ao seu redor (NGT, pp. 28-29).

Enquanto o apolíneo, como vimos, tinha lugar na contemplação das belas imagens da aparência, o prazer que subjaz ao *dionisíaco* decorre, precisamente, da dissolução de todas as formas individualizadas em uma unidade harmoniosa. Ao perder momentaneamente a sua condição de ente separado, o homem vivencia o júbilo de sentir-se “não apenas unificado, conciliado, fundido com o próximo, mas simplesmente um [...]” (NGT, p. 29) com a natureza e com os seus semelhantes.

Nietzsche arrola como exemplos de manifestações dionisíacas as festas orgiásticas antigas e as danças medievais consagradas a São João e São Guido, onde “se arrastavam sob a mesma violência dionisíaca multidões cada vez maiores, cantando e dançando, de um lugar para outro [...]” (NGT, p. 29).¹⁸ Este princípio fundamentaria, por sua vez, a arte não-figurativa [*unbildlich*] da música.¹⁹

Conforme apresentado até este ponto, o §1 poderia ser reorganizado do seguinte modo. Descrevendo estados do sujeito e lançando mão de exemplos da cultura ocidental, Nietzsche pretende fornecer evidências fenomenológicas que justifiquem a suposição de que existem dois princípios estéticos em operação sobre o homem, o apolíneo e o dionisíaco. Eles se manifestam de modo distinto, e têm em comum apenas o fato de que provocam, por razões igualmente distintas, um prazer no sujeito.²⁰ Isto, entretanto, não é tudo de que o filósofo se ocupa nesta passagem.

Com efeito, Nietzsche consagra uma parte considerável do parágrafo à exposição, ainda introdutória, da tese metafísica mais fundamental de sua obra: a pressuposição de que a natureza possui uma essência. De acordo com o autor, Schopenhauer teria reconhecido como

marca de aptidão filosófica a capacidade de perceber os entes como fantasmas [*Phantome*] ou imagens oníricas. O mundo fenomenal, que aparece para o indivíduo comum como “real” quando comparado ao sonho, deve ser pensado pela filosofia como mera “aparência” (NGT, pp. 26-27).

Como mostra a alínea seguinte, Nietzsche toma o princípio apolíneo como um análogo do véu de Maia exposto em *O mundo como vontade e representação*.²¹ O prazer que subjaz à experiência onírica torna possível ao sujeito participar de um mundo em que, a exemplo do sonho, os entes não são “reais” em sentido próprio, mas simples representações (NGT, p. 28).²² A valorização da aparência é o salvo-conduto que mantém operante a crença na realidade deste mundo e, por conseguinte, na própria realidade do indivíduo.

O dionisíaco, por sua vez, tem lugar precisamente quando este mecanismo que sustenta o comércio cotidiano da existência deixa de funcionar. Em tal situação, as formas individualizadas mostram-se como sombras projetadas por um único ente, o Uno-primordial (NGT, pp. 29-30). O sujeito vivencia, então, um sentimento de horror [*Grausen*] ao qual se segue, todavia, o prazer de ver-se integrado a uma unidade harmoniosa para a qual todos os eventos que compõem o mundo fenomenal parecem confluir.

O §1 encerra-se com este esboço provisório para uma metafísica cujos termos precisos serão conhecidos gradativamente, à medida que o livro avança. A estratégia de explorar este tema em paralelo à abordagem de outros tópicos é uma das características de *O nascimento da tragédia* que certamente contribui para aquilo que Nietzsche denominaria, na “Tentativa de autocrítica”, ausência de “limpeza lógica” (p. 14). Isto se mostra particularmente verdadeiro nos três parágrafos seguintes, onde o filósofo emprega apolíneo e dionisíaco para interpretar a história da arte grega que precedeu a tragédia ática e, simultaneamente, qualifica em maior profundidade as relações entre estes princípios estéticos e o Uno-primordial.

Embora este trabalho tenha adotado por premissa manter-se o mais próximo possível da letra nietzscheana, julguei apropriado, neste caso, proceder a uma análise transversal do texto. Deste modo, tratarei primeiramente das contribuições do filósofo para a metafísica do apolíneo e dionisíaco realizadas nos §§2-4; e, em seguida, procurarei mostrar como elas são utilizadas nestas passagens para iluminar determinados aspectos da história da arte grega.

A passagem onde a metafísica de Nietzsche é apresentada em maior detalhe tem lugar no início do §4. Ali, o filósofo sugere que a “realidade empírica” deve ser pensada “como uma representação do Uno-primordial gerada a cada momento” (NGT, p. 39). Como sua parte integrante, o homem não é capaz de aperceber-se de tal fato no cotidiano, tomando a si próprio e aos entes mundanos como “realidade” à qual se contrapõem, como aparência, as visões que têm lugar no sonho. O mundo onírico, contudo, nada mais é do que “aparência da aparência” (NGT, p.39), visto que o próprio mundo fenomenal é, ele mesmo, imagem da essência da natureza.²³

Mais ainda, os entes espaço-temporais não vêm a ser ao acaso: eles são criações estéticas da essência da natureza que existem para satisfazer à sua vontade de ver-se manifestada empiricamente (NGT, pp. 38-39; cf. tb. p. 32). Segue-se que o apolíneo desempenha uma função bastante importante para os propósitos do Uno-primordial. Através dele, o homem é capaz de manter-se ignorante a respeito da verdade sobre o mundo, alimentando a crença de que são “reais” não apenas os entes que vêm ao seu encontro cotidianamente, mas também o seu próprio ser. Se tal não fosse possível, também não o seria a existência humana: pois, como mencionado mais acima, tendemos ao auto-aniquilamento e à destruição quando, sob efeito do dionisíaco, esta ilusão se desfaz.

Ora, mas é precisamente através de sua representação por meio dos entes individuais que constituem o mundo fenomenal que o Uno-primordial encontra satisfação para seus impulsos artísticos [*Kunsttriebe*]. Logo, o desejo de unir-se em harmonia à natureza que é suscitado sob a influência dionisíaca é contra-producente com relação a este objetivo. Eis por que “esta ilusão [apolínea] é do tipo que a natureza freqüentemente emprega para atingir seus propósitos. O verdadeiro alvo é escondido sob uma imagem ilusória: para ela estendemos as nossas mãos, e a natureza atinge-o através do nosso engano” (NGT, p. 37).

Existe, como se vê, uma contradição inerente entre apolíneo e dionisíaco, não apenas no sentido de que o primeiro suprime ao olhar o que o segundo revela, mas também na medida em que, através do efeito de cada um sobre o sujeito, o Uno-primordial realiza dois propósitos seus que são incompatíveis entre si – respectivamente, ver-se representado através das formas individualizadas da sensibilidade e “celebrar mais uma vez a festa de reconciliação com seu filho perdido, o homem” (NGT, p. 29). Esta tensão está na base da forma como serão

interpretados o desenvolvimento da arte grega, em geral, e o nascimento da tragédia, em particular.²⁴

Nietzsche retoma o problema da relação entre estética e metafísica já no §2. De acordo com a célebre fórmula aristotélica, o artista é apresentado como um imitador [*Nachahmer*] (NGT, p. 30).²⁵ Sua atividade, entretanto, pode dar-se de dois modos distintos. A *arte apolínea* toma por modelo objetos do mundo fenomenal e cria belas formas que são, a exemplo daquelas que ocorrem no sonho, aparências de aparências – dado que a realidade empírica já é constituída por representações do Uno-primordial. A *arte dionisíaca*, por sua vez, procura imitar diretamente o cerne da natureza; uma vez que este não admite qualquer delimitação – pois os entes delimitados são submetidos às condições do espaço e do tempo – o meio empregado não é figurativo, mas antes musical.²⁶

Entre os sonhos apolíneos e a embriaguez dionisíaca existe, todavia, um meio termo: como já anunciara timidamente o §1 (NGT, pp. 25-26), trata-se da experiência estética que teve lugar com a tragédia ática.

De acordo com Nietzsche, a trajetória da arte grega pode ser compreendida como um embate constante esses dois princípios (NGT, p. 42). A “desordem [*Zuchtlosigkeit*] sexual”, as “afetações febris” que caracterizam as orgias bárbaras consagradas a Dioniso (NGT, p. 32) seriam indícios históricos de que os celebrantes encontravam-se sob os efeitos extáticos que decorrem da ação direta do Uno-primordial sobre o homem, nos termos descritos no §1. Nos sucessivos desenvolvimentos de sua civilização, os gregos teriam procurado resguardar-se de tais festividades através do culto a Apolo, o deus da medida e das formas, até que fosse produzido um milagre: uma experiência estética onde a manifestação patológica do dionisíaco sobre o sujeito é controlada por meio de sua apresentação apolínea ou, nas palavras do filósofo, onde “pela primeira vez o esfarrapamento do *principium individuationis* torna-se um fenômeno artístico” (NGT, p. 33).

A historiografia tradicionalmente situa a primeira fase da história da Grécia na assim chamada Idade do Bronze, cujo apogeu teria tido lugar entre os séculos XVI-XII a.C., sob a Civilização Micênica. A reconstituição que Nietzsche leva a cabo a partir do §3 atribui a este período uma maior influência do dionisíaco, que o autor identifica nas práticas sócio-religiosas dos povos

que então ocupavam a Hélade. A hipótese é ilustrada pelo mito de Sileno: perguntado pelo rei Midas qual era “o melhor de tudo e o mais preferível para o homem”, o preceptor de Dioniso teria respondido que “o melhor de tudo é para ti inatingível: é jamais ter nascido, não ser, ser nada” (NGT, p. 35).

A sabedoria contida neste mito revelaria a consciência de que a vida não tem sentido, uma vez que os homens são meras representações do Uno-primordial, incapazes de perpetuar ações autônomas no mundo. Para sobreviver, o povo grego – “tão unicamente apto ao *sofrimento*” – viu-se obrigado a suprimir aos olhos a dura realidade da existência por intermédio do culto a Apolo (NGT, p. 36).²⁷ Este processo ter-se-ia dado, historicamente, a partir do século IX a.C., quando se supõe que a civilização helênica tenha começado a emergir do longo período de decadência que se seguiu às invasões dóricas e ao colapso de Micenas no séc. XI a.C. Segundo Nietzsche, a mitologia das batalhas entre deuses olímpicos e titãs encenaria o conflito entre apolíneo e dionisíaco (NGT, pp. 35-36; 40), e a vitória, ainda que provisória, do primeiro teria sua perfeita tradução estética nos poemas homéricos – exemplo mais característico de arte figurativa em toda a história do Ocidente (NGT, p. 38; cf. tb. pp. 31; 42-43).

Como um “espelho transfigurador” (NGT, p. 36), os deuses olímpicos tinham permitido aos homens escapar ao sofrimento da existência, e seguir acreditando que a vida é digna de ser vivida. Esta resistência, entretanto, não seria definitiva. Pois em algum período entre os séculos IX e VII a.C., “o som extático das festividades dionisíacas” teria voltado a assombrar a Hélade “de modo mágico e cada vez mais atraente” (NGT, p. 40). Novamente, os gregos teriam recorrido a Apolo como bastião na defesa contra Dioniso, e o resultado estético de tal resistência teria sido o desenvolvimento da arquitetura dórica (NGT, p. 41).

Como se vê, Nietzsche relaciona nos §§3-4 eventos esparsos da história e da mitologia gregas com o intuito de mostrar que a civilização helênica viu-se sucessivamente sob a influência, ou ao menos sob a ameaça, ora do apolíneo, ora do dionisíaco, em quatro grandes estágios que recobrem um intervalo de aproximadamente sete séculos. Mas a vitória definitiva de qualquer destes dois partidos antagônicos não corresponde integralmente aos propósitos do Uno-primordial. Como observado mais acima, no primeiro caso o homem permanece em completa ignorância sobre a realidade da existência, no segundo os efeitos patológicos de tal

conhecimento tornam a vida sem sentido, e ameaçam destruir as representações individuais através das quais o cerne da natureza exerce a sua vontade artística.

Ora, argumenta o filósofo na conclusão do §4, a tensão constante entre apolíneo e dionisíaco aponta, conforme aludido ainda no §2, para uma possível “reconciliação entre estes dois adversários” (NGT, p. 32), para um acordo que permitisse ao Uno-primordial obter satisfação plena para *ambos* os seus propósitos. Este acordo teria sido selado com o desenvolvimento da tragédia ática. Por meio do teatro, o grego teria sido capaz de travar contato com o Uno-primordial sem ver-se, simultaneamente, arrastado para o aniquilamento e a auto-destruição. No restante da primeira “seção” de *O nascimento da tragédia* (§§5-10), Nietzsche procurará fornecer sustentação filológica para esta hipótese, lançado mão de análises de textos do período e discutindo teorias alternativas para o surgimento desta experiência estética na Grécia Antiga.²⁸

Os §§5-6 atribuem à lírica de Arquíloco os primeiros indícios de uma nova forma de arte simultaneamente apolínea e dionisíaca. Nietzsche abre a discussão sobre este tema mencionando o fato de que o poeta grego fora condenado pela crítica moderna como primeiro artista “subjetivo” da história do Ocidente (NGT, pp. 42-43). De fato, concorda o filósofo, a arte exige “acima de tudo e primeiramente a vitória sobre o subjetivo, a libertação com relação ao ‘eu’ e o silenciar de cada vontade individual e cada capricho [*Geliüsten*], [pois] sem objetividade, sem contemplação puramente desinteressada não podemos crer na mais ínfima produção verdadeiramente estética” (NGT, p. 43). Mas como seria possível considerar tal autor “o verdadeiramente não-artista” quando os gregos tomavam-no como um dos dois pais da poesia de seu tempo – como demonstram as inúmeras esculturas e camafeus onde aparece representado ao lado de Homero, o artista “objetivo” por excelência (NGT, p. 42)?

Para esclarecer essa questão, Nietzsche se serve de uma observação de Schiller sobre o processo de criação lírica: segundo ele, o poema não tem início com uma série de imagens ordenadas, mas antes a partir de um estado de ânimo musical [*musikalische Stimmung*] (NGT, p. 43).²⁹ Ora, a música é o veículo primordial por meio do qual o dionisíaco se faz presente ao sujeito. Logo, é possível reinterpretar a afirmação do dramaturgo à luz da metafísica exposta nos §§1-4.

Nietzsche sugere que a composição lírica envolve duas etapas distintas. A primeira corresponde à união dionisíaca do artista com o cerne da natureza. Ela tem por resultado uma representação inicial do Uno-primordial – que, como visto mais acima, só pode ter lugar através da música, pois ele não pode ser imitado figurativamente. Em um segundo momento, então, o poeta produz a miríade de imagens apolíneas empregadas em seu poema, reflexos oníricos de tal união (NGT, p. 44).

A poesia lírica compreende, deste modo, dois níveis de representação: a *imitação dionisíaca* do Uno-primordial na música; e a *imitação apolínea* desta mesma música sob a forma figurativa da linguagem. As imagens resultantes deste processo refletem a contradição inerente à união com o cerne da natureza. Nelas, o sujeito aparece integrado à vontade que constitui o “verdadeiramente-existente” do mundo, logo como “aquele que perpetuamente deseja, cobiça e anseia” (NGT, p. 51). Os versos do poeta manifestam, deste modo, uma torrente de sentimentos violentos – “seu próprio querer, ansiar, gemer, exultar é para ele uma parábola [*Gleichnis*] com a qual interpreta a música” (NGT, p. 51) – ainda que o artista humano permaneça, ele mesmo, na atitude contemplativa que é condição essencial de toda arte (NGT, pp. 50-51).

À luz deste esclarecimento, não se devem interpretar as paixões expressas nos versos de Arquíloco – e, de modo geral, em toda a lírica – como expressão da subjetividade do artista, mas antes da condição da existência humana vivenciada no contato com o cerne da natureza. Estes sentimentos violentos, que contrastam com a serenidade da poesia épica, não pertencem a um homem singular “que ama e odeia com paixão inflamada” (NGT, p. 45), mas ao homem em geral em união com o Uno-primordial. É equivocado, portanto, denominar o poeta grego “artista subjetivo” – expressão que, à luz da doutrina nietzscheana, é na verdade uma contradição em termos.³⁰

A defesa de Arquíloco é estratégica para os propósitos de *O nascimento da tragédia*, pois Nietzsche vê na poesia lírica o embrião das manifestações artísticas que “em seu maior desdobramento chamam-se tragédia e ditirambo dramático” (NGT, p. 44; cf. tb. p. 45). Na figura do poeta épico, o artista apolíneo protege-se da fusão metafísica com o cerne da natureza imitando entes sensíveis – e mantendo-se, deste modo, integralmente no nível da

aparência. O artista dionisíaco, por seu turno, imita diretamente o Uno-primordial, o que só pode ser realizado de modo não-figurativo, por meio da música (NGT, p. 45).

A poesia lírica, ao contrário, envolve ambos os princípios da natureza. O artista coloca-se primeiramente em união dionisíaca com a essência da natureza, e vê-se então no “estado de ânimo” a que Schiller se refere na passagem citada por Nietzsche. Este primeiro nível de imitação incita, por sua vez, um segundo, no qual a música – a representação não-figurativa do Uno-primordial – é traduzida em imagens apolíneas. Nietzsche ilustra esta doutrina aludindo ao fato de que Arquíloco é usualmente considerado o introdutor da canção popular na literatura (NGT, p. 48). O *Volkslied*, sugere o autor, nada mais é do que “*perpetuum vestigium* de uma união entre o apolíneo e o dionisíaco” (NGT, p. 48), onde a linguagem “se empenha ao máximo *para imitar a música*”.

A canção popular teria, deste modo, inaugurado na Grécia uma nova tradição estética: ao lado da *imitação da aparência* que caracteriza o *modus operandi* da poesia épica, a *imitação da música* praticada pelo poeta lírico. É como descendente desta última, como veremos, que a tragédia fará sua estréia na Hélade.

O tema central de *O nascimento da tragédia* é abordado nos §§7-8. O ponto de partida para a análise de Nietzsche é a hipótese, comumente aceita pela filologia do século XIX, de que a tragédia ática ter-se-ia originado do ditirambo, e mais especificamente do coro. Apesar de julgá-la procedente, o filósofo discorda do modo como este fenômeno é compreendido por seus contemporâneos. Em particular, são diretamente criticadas duas posições modernas sobre o assunto: a interpretação sócio-política, usualmente reputada a Hegel, e a teoria de Schlegel segundo a qual o coro desempenharia o papel de “espectador ideal” (NGT, pp. 52-54).

A inspiração para sua própria leitura provém, contudo, de um texto moderno: o prólogo a *Die Braut von Messina*, de Schiller. Neste curto artigo, que denominou *Sobre o uso do coro na tragédia*, o dramaturgo volta-se contra uma certa tendência naturalista no teatro associada, por exemplo, à preocupação do classicismo francês com o respeito às três unidades. A estética, sugere ele, jamais será capaz de alcançar a totalidade da natureza simplesmente reproduzindo as suas manifestações empíricas, não mais do que o será deixando-a completamente de lado e abandonando-se aos delírios da fantasia. Pois tal conceito – a totalidade da natureza – é na

verdade um ideal do sujeito, que não se dá na sensibilidade e só pode ser representado por meio de uma arte igualmente ideal.

Em outras palavras, a arte que apresenta uma “natureza ideal” representa com mais fidedignidade a natureza do que aquela que procura imitar de forma naturalística todos os seus traços empíricos. A tragédia antiga, de acordo com Schiller, é um exemplo de uma manifestação estética desta espécie. Ali, o coro funcionava como um muro que isolava o palco da realidade do mundo, permitindo a construção de um espaço poético ideal (SGC, pp. 277-278)

De fato, sugere então Nietzsche, o terreno onde se reunia o coro ditirâmico era igualmente “ideal”, no sentido schilleriano. Em primeiro lugar porque, na figura do sátiro, o coreuta não imitava conscientemente eventos e personagens do mundo “real”, mas vivia efetivamente “numa realidade religiosamente concedida sob a sanção do mito e do culto” (NGT, p. 55). Esta relação se manteve inalterada mesmo sob a forma da tragédia clássica, pois a conformação circular do teatro grego isolava os espectadores do mundo cotidiano, permitindo a cada um “imaginar-se a si próprio como coreuta” (NGT, p. 59).

Em segundo lugar, e de modo ainda mais importante, o que se passava no palco da tragédia era mais “real” do que aquilo que se supõe existir no cotidiano. Assim como, para Schiller, é através do ideal que se consegue aceder à totalidade da natureza, e não por meio da imitação de suas manifestações sensíveis³¹, o mundo partilhado pelos coreutas expressava a união com o Uno-primordial, frente à qual a “realidade” que os espectadores atribuem à sua própria existência mostra-se como mera representação (NGT, p. 56; cf. tb. p. 58).³²

É a partir destas duas analogias que Nietzsche avança suas hipóteses sobre o nascimento da tragédia. O coro do ditirambo, sugere o §8, não era constituído de atores representando papéis, mas de celebrantes participando de uma festividade religiosa. Através de suas danças e cantos, eles alcançavam o estado místico de fusão com o Uno-primordial e sentiam-se efetivamente na pele de sátiros, instaurando a realidade ideal que, como vimos acima, revela a verdade da existência que permanece oculta no comércio cotidiano com os entes. Esta característica não é compartilhada com nenhuma outra prática coral helênica. As virgens que

entoavam cânticos nos templos consagrados a Apolo, por exemplo, conservavam seu nome civil durante o culto (NGT, pp. 59; 61).

Os coreutas experimentavam, entretanto, um momento adicional do transe religioso: eles viam diante de si a figura do deus, Dioniso. Esta imagem correspondia à representação apolínea da união com o cerne da natureza vivenciada por meio da música. Como no caso da poesia de Arquíloco, o processo das festividades ditirâmicas envolvia deste modo duas etapas: primeiramente, os celebrantes “tornavam-se sátiros”, encenando na própria realidade – cantando e dançando, portanto de modo não-figurativo – o Uno-primordial; e, em seguida, produziam uma visão onírica que representava, agora de modo figurativo, esse estado de fusão mística (NGT, pp. 61-62).

O desenvolvimento do ditirambo teria levado à materialização das visões dos celebrantes em figuras de carne e osso representadas no palco, e assim teria nascido a tragédia ática sob a forma como a conhecemos (NGT, p. 63). Nela estariam presentes, como se vê, dois elementos distintos: o “coro”, que imita de modo dionisíaco – ou seja, através da música – o Uno-primordial; e o “drama”, constituído pela imitação apolínea desta mesma música. Numa passagem mais longa que, pela clareza, julgo indispensável citar, o filósofo expõe sua doutrina do seguinte modo:

As aparições apolíneas, nas quais Dioniso se objetiva, não são mais [...] aquelas forças apenas sentidas, incondensáveis em imagens, nas quais o entusiástico servidor de Dioniso percebia a presença do deus; agora lhe falam, a partir da cena, a clareza e a firmeza da conformação épica, agora Dioniso não fala mais por meio de forças, mas antes como herói, quase com a linguagem de Homero (NGT, p. 64).³³

Nietzsche lança mão de certos dados históricos e características referentes à tragédia ática para sustentar sua hipótese. Em primeiro lugar, é usualmente aceito entre os estudiosos que o ditirambo originalmente limitava-se ao coro, e não incluía qualquer ação dramática (NGT, p. 63). Em segundo lugar, existem evidências estilísticas que parecem corroborar as distintas origens de cada um destes dois conjuntos de papéis, pois a lírica musical do coro contrasta vivamente com o tom épico adotado para o drama (NGT, p. 64).

Em suma, a exemplo do que se dá para o caso da poesia lírica, a tragédia envolve a participação dos dois princípios que integram a metafísica nietzscheana. Aqui existe, todavia, uma hierarquia. Assim como as visões oníricas dos celebrantes ditirâmbicos não poderiam ter sido produzidas sem que eles primeiro tivessem se convertido em sátiros sob o efeito da música, as ações que compõem o drama só têm lugar nessa experiência estética na medida em que permanecem como imagens apolíneas do conteúdo dionisíaco expresso pelo coro. Pois se, por um lado, elas são “no todo aparência de sonho e deste modo de natureza épica”, por outro apresentam “não a redenção apolínea na aparência, mas antes, ao contrário, a destruição do indivíduo e seu tornar-se um com o ser-primordial [*Ur-sein*]” (NGT, p. 62).³⁴ É precisamente por esta razão que Nietzsche identificará a decadência da experiência trágica original à importância cada vez menor atribuída ao coro na dramaturgia grega.

Antes de dedicar-se a este tema diretamente, entretanto, o filósofo emprega os dois últimos parágrafos daquilo que costuma ser considerada a primeira seção de sua obra para introduzir novos argumentos em favor de sua explicação para o nascimento da tragédia. Até o §8, como vimos, ela fora defendida a partir de considerações históricas e estilísticas a respeito desta manifestação estética. Nos §§9-10, por sua vez, Nietzsche analisa a dramaturgia e a mitologia gregas do ponto de vista do conteúdo, procurando mostrar como elas se relacionam com os princípios metafísicos do apolíneo e do dionisíaco.

Estas passagens não são especialmente relevantes para os objetivos deste trabalho, e serão apenas mencionadas a título de completude. No §9, Nietzsche interpreta a assim chamada “Trilogia tebana”, de Sófocles, e o *Prometeu acorrentado*, de Ésquilo, procurando mostrar que em ambos os casos o sofrimento representado no palco relaciona-se à tensão entre apolíneo e dionisíaco. No primeiro, a trajetória que acompanha os infortúnios do herói até sua superação final no *Édipo em Colono* simbolizaria o conhecimento sobre a verdade do mundo sendo recoberto por “aquela imagem de luz que, após um olhar dentro do abismo, a natureza saneadora nos antepõe” (NGT, p. 66). No segundo, o conflito entre Prometeu e os deuses encenaria a própria contradição entre os dois princípios metafísicos representados mitologicamente por Apolo e Dioniso (NGT, pp. 70-71).

O que estas duas leituras pretendem mostrar é ostensivamente enunciado no §10. Ali, Nietzsche sugere que todos os heróis trágicos nada mais são do que “máscaras daquele herói

originário”, isto é, figuras que imitam de modo apolíneo, enquanto indivíduos que sofrem, o deus mitológico Dioniso (NGT, p. 71). O “conteúdo” de qualquer tragédia grega é, deste modo, tão somente aquilo que é expresso pelo mito dionisíaco: o conhecimento metafísico sobre a verdade da existência, isto é, sobre a unidade de tudo o que existe, o Uno-primordial; e a contradição que advém de seu esfacelamento nas formas individualizadas que constituem suas manifestações empíricas. O sofrimento de Édipo e Prometeu corresponde, deste modo, àquele que tem sua origem na individuação e que é representado, na mitologia, pelo corpo de Dioniso despedaçado pelos Titãs (NGT, pp. 72-73).

A partir desta relação, Nietzsche avança o tema que será abordado nos cinco parágrafos seguintes de sua obra. Como se pode depreender da análise acima, a tragédia, assim como a mitologia, tem por pré-condição que o mundo seja vivenciado de modo metafísico, e não científico. A natureza aqui não é um objeto disposto frente a nós, para o escrutínio do olhar do estudioso que deseja pôr à mostra os seus segredos; antes somos nós mesmos parte dela, enquanto manifestações empíricas de um ente dotado de vontade. Do mesmo modo que o mito, o enredo da tragédia, não relata eventos históricos no espaço e no tempo, mas antes representa, de maneira figurativa, a realidade que é instaurada por uma tal compreensão da existência – que, por falta de termo melhor, poderíamos denominar simplesmente “religiosa”.³⁵

Mas já à época de Sófocles, sugere Nietzsche, começa a manifestar-se na Grécia um espírito “dogmático” que procura reinterpretar a mitologia do ponto de vista da credibilidade “histórico-pragmática”. Isto sinaliza o momento em que “definha o sentimento pelo mito, e entra em seu lugar a pretensão da religião às fundações históricas” (NGT, p. 74). Sob o efeito dionisíaco da música, este “mito moribundo” atingiu seu apogeu na tragédia ática. (NGT, p. 74). Contudo, assim como a concepção metafísica sobre a qual ela está assentada, tal manifestação estética encontrava-se então com os dias contados.

2.3. A MORTE DA TRAGÉDIA

Nos §§11-15, Nietzsche procura mostrar como a experiência trágica sucumbiu frente a uma concepção de mundo “científica” que remonta ao pensamento de Sócrates. A estratégia do texto nestas passagens é regressiva. De início, são identificados elementos no teatro da Nova Comédia que se contrapõem às práticas de Ésquilo e Sófocles, e que não se conformam à

concepção da tragédia exposta mais acima. Em seguida, estes elementos são associados a características da dramaturgia euripideana, a qual, de acordo com o texto, teria servido de matriz e fonte de inspiração para as modificações introduzidas no período posterior. Por fim, os princípios estéticos de Eurípides são relacionados a preocupações que teriam sua origem em conceitos socráticos.

No §11, Nietzsche faz notar que os heróis das tragédias de Ésquilo e Sófocles – como vimos, nada mais do que “máscaras de Dioniso” – haviam desaparecido dos palcos gregos no período da Nova Comédia. Em seu lugar, encontravam-se figuras populares – o escravo, o administrador de terras – encenando dramas cotidianos e atividades comuns (NGT, pp.76-77). A origem desta mudança, sugere o autor, reside na dramaturgia de Eurípides, a quem os poetas deste novo período tomavam por mestre.³⁶

A tragédia euripideana teria, pela primeira vez, “levado o espectador para o palco” (NGT, p. 76). Desvencilhando os heróis trágicos da “pomposa obesidade” (NGT., p. 77) de seus atributos sobre-humanos, e colocando-os em meio a situações que representavam a vida cotidiana, o autor teria produzido um “espelho” no qual a massa de espectadores podia agora se reconhecer. Cada vez mais semelhantes ao indivíduo comum, os “semideuses” e “semi-homens” do período de Ésquilo e Sófocles terminariam cedendo lugar ao *graeculus* das comédias de Menandro e Filemon.³⁷

Ao contrário do que se poderia em princípio imaginar, Eurípides não atendia a nenhuma “reivindicação” da massa de espectadores ao decidir empregar traços do homem comum para caracterizar os heróis trágicos. Como indica o §11, o autor tivera em vida muito menos popularidade do que Ésquilo e Sófocles (NGT, p. 79), de modo que seria incorreto supor que sua reforma da tragédia tinha por objetivo alcançar um equilíbrio entre público e arte até então inexistente. A origem de suas preocupações situa-se, na verdade, em dois elementos relacionados a que Nietzsche faz referência, de modo metafórico, como “dois espectadores os quais reverenciava como únicos juízes aptos a emitir sentenças e mestres de toda a sua arte” (NGT, p. 80).

O primeiro destes “espectadores” é o próprio Eurípides, enquanto *pensador* da arte. Segundo o §11, o dramaturgo tomava por impropriedades diversos aspectos da tragédia clássica de

Ésquilo e Sófocles, em particular aqueles que pareciam introduzir ambigüidades e incertezas no desenvolvimento do drama ou no caráter das personagens (NGT, p. 81). Analisando minuciosamente as práticas de seus predecessores, ele teria decidido corrigir aquilo que nelas supunha ser incorreto. Segundo a leitura de Nietzsche, o *poeta Eurípides* coloca-se deste modo a serviço do *crítico Eurípides*, o qual decide empregar o cânone estético que julga adequado não apenas para avaliar, mas já para produzir suas próprias obras.

O segundo destes “espectadores” é o pensador cujos princípios filosóficos formariam os alicerces para a concepção estética contra a qual Eurípides confronta a forma tradicional da tragédia. Segundo Nietzsche, a diretriz que orienta seu julgamento é a necessidade de justificação racional ou, conforme a paráfrase exposta no §12, “tudo deve ser inteligível para ser belo” – correlato da sentença socrática “só o sabedor é virtuoso” (NGT, p. 85).³⁸ As modificações dramáticas introduzidas pelo autor – o uso do prólogo para explicar a situação inicial das personagens e o emprego intensivo do *deus ex machina* como recurso para a resolução final da trama, por exemplo – visariam a eliminar as zonas de obscuridade que recobriam certos trechos das obras de Ésquilo e Sófocles (NGT, pp. 85-86).

Com base neste princípio – que Nietzsche denomina “socratismo estético” – Eurípides teria revisto todos os aspectos da representação tradicional da tragédia, retificando-os em nome de maior clareza e à luz de regras ditadas pela razão. Como Anaxágoras em relação aos filósofos que o precederam, ele teria instituído pela primeira vez a ordem na poesia trágica grega (NGT, p. 87).

Em sentido mais profundo, a reforma de Eurípides tinha por objetivo eliminar da tragédia o elemento dionisíaco, pois era ele o responsável pela ausência de racionalidade que se evidenciava na forma tradicional de Ésquilo e Sófocles (NGT, p. 83; cf. tb. p. 95). À luz da doutrina exposta na obra de Nietzsche, todavia, um tal propósito seria inexecutável, pois esta manifestação estética tem por fundamento mais primordial a relação fecunda entre ambos os princípios que integram a metafísica do filósofo, ou seja, a descarga do coro em imagens apolíneas. Afastar-se do dionisíaco significa, deste modo, eliminar qualquer possibilidade de obter o efeito peculiar que caracteriza a experiência trágica.

Restaria ainda a possibilidade de fundar um outro gênero estético puramente apolíneo, um *epos dramatizado* (NGT, p. 83). Mas isto exigiria que o poeta mantivesse distância em relação às imagens que cria, para com elas vivenciar o prazer contemplativo na aparência que é a condição *sine qua non* de toda arte apolínea. Eurípides, entretanto, “é o ator com o coração que bate, com os cabelos eriçados” (NGT, p. 84); ou seja, pretende produzir paixões e afetos trágicos que só poderiam manifestar-se legitimamente enquanto descarga do coro dionisíaco. O resultado de suas reformas foi, deste modo, um gênero híbrido, onde “sua tendência não-dionisíaca [*undionysisch*] se perde em uma [tendência] naturalística e inartística” (NGT, p. 85).³⁹

Nos §§13-14, Nietzsche qualifica em maior detalhe sua posição a respeito do pensamento socrático e de suas relações com o teatro de Eurípides. De acordo com o filósofo, Sócrates é o precursor de uma cultura que privilegia a razão em detrimento do instinto. Em consequência de seu aparecimento, teria caído por terra o antigo “ser grego” – do qual faziam parte Homero, Píndaro e Ésquilo, entre outros (NGT, p. 90). O acesso à verdade da existência se dá, segundo este novo ponto de vista, através da lógica: não basta ter conhecimento sobre o que é ou não correto, é preciso igualmente saber o porquê (NGT, p. 91).⁴⁰

Ora, para aqueles que valorizam a racionalidade, a dramaturgia de Ésquilo e Sófocles deveria parecer uma aberração. Ali havia efeitos sem causas, e causas sem efeitos; heróis que erram quando concluem estar certos, e acertam quando pensam estar errados; desfechos que não premiam os sábios e virtuosos, nem punem necessariamente os faltosos. Com efeito, Sócrates condenava a tragédia clássica duplamente. Em primeiro lugar, ela procurava mobilizar os espectadores por meio de apelos sensíveis, e não através de argumentos. E em segundo, servia-se de tais subterfúgios para dizer o falso, e não o verdadeiro, o que a tornava ainda mais perigosa pela influência que podia exercer sobre espíritos incultos e não-filosóficos (NGT, p. 92).

Nietzsche interpreta as reformas introduzidas por Eurípides como uma resposta à posição filosófica de Sócrates, ou seja, como uma tentativa de escrever tragédias que agradassem a este “segundo espectador”. Assim se explicam, por exemplo, os constantes embates dialéticos, até então inexistentes, entre as personagens e a necessidade de distribuir seus destinos fazendo

justiça poética (NGT, p. 94). Em poucas palavras, a arte só tem lugar nesta nova dramaturgia como serve da filosofia.⁴¹

Mas, deste modo, a experiência trágica não pode mais subsistir, pois ela pressupõe uma compreensão mística da natureza que é incompatível com o racionalismo que caracteriza o pensamento socrático. Isto se faz notar, por exemplo, no papel cada vez menor atribuído ao coro – que, como vimos, fora o núcleo fundamental de onde a tragédia originalmente surgira. Já a partir de Sófocles, mas especialmente de Eurípides até a Nova Comédia, ele praticamente desaparece do teatro grego, o que sinaliza o processo através do qual o dionisíaco é expurgado dos palcos helênicos: “a dialética otimista, com seu chicote de silogismos, expulsa a música da tragédia” (NGT, p. 95)

No final do §14, Nietzsche comenta que, apesar de ter desprezado a tragédia ao longo de toda a sua produção filosófica, Sócrates viu-se seduzido pela música no final da vida, e chegou a compor uma peça em homenagem a Apolo, além de transpor em versos algumas fábulas de Esopo (NGT, p. 96). Não seria este fato um sinal de que o grande pensador talvez concebesse naquele momento arte e ciência não como adversários, mas antes como elementos complementares na relação do homem com o mundo?

Assim é anunciada a principal questão a ser tratada no §15, o último dentre os que compõem a segunda seção de *O nascimento da tragédia* e aquele que prepara a abordagem dos temas que serão objeto da terceira parte da obra. Como vimos, Nietzsche caracteriza Sócrates como *homem teórico*, para quem a suprema virtude é o saber. Sua morte simboliza o sacrifício do indivíduo em nome da mais alta atividade humana, que é conhecer e revelar a verdade. Primeiro grande representante de uma concepção cientificista do mundo, ele teria inaugurado um modo de relacionar-se com a existência que viria a tornar-se dominante na sociedade ocidental, sepultando as “ingênuas” concepções místicas da Grécia (NGT, pp. 99-100).

De um ponto de vista metafísico, contudo, a atividade do cientista não é menos desinteressada do que o era a própria tragédia clássica. Pois, ao procurar compreender as leis que governam a natureza, ela apresenta a existência como algo inteligível e, deste modo, justificável. Neste sentido, arte e ciência são semelhantes: ambas protegem o homem do conhecimento

dionisíaco sobre a verdade do mundo, e tornam possível a manutenção da vida (NGT, pp. 98-99).

Para a ciência, entretanto, a natureza é somente um objeto a ser dissecado pelo bisturi da razão. Seu caminho infatigável em direção à sabedoria só pode ser percorrido sob a firme crença de que o pensamento pode penetrar até os mais recônditos meandros do ser. Ora, o Uno-primordial não se deixa representar segundo as leis da causalidade, e portanto não pode ser compreendido dialeticamente. Segue-se que o ímpeto do cientista possui limites: a ilusão metafísica que assegura a boa condução do seu trabalho se desfaz nos pontos “onde ele fita aquilo que não pode ser esclarecido [...] quando percebe, para seu espanto, como nestas fronteiras a lógica se enrosca sobre si mesma e morde a própria cauda” (NGT, p. 101).

Neste momento, o homem é confrontado com o horror da existência, e volta-se necessariamente para o único remédio que torna possível a vida em presença do conhecimento trágico: a estética (NGT, pp. 101-102). Assim, segundo a concepção nietzscheana, a ciência tende, por suas próprias características, para o mito e a arte, mesmo que “em seus níveis mais baixos, tenha de exprimir-se de modo hostil” a eles (NGT, p. 102).

Nietzsche crê que a ciência de sua época chegara a este ponto de ruptura. O pensamento alemão enfrentaria, no século XIX, as crises que caracterizam o impasse que surge frente ao incompreensível da existência. E a música alemã, por seu turno, evidenciaria os primeiros sinais de que o Ocidente voltava-se mais uma vez para a estética como remédio contra o conhecimento dionisíaco: o canto do pássaro de Siegfried anunciaria o renascimento da tragédia na Modernidade.⁴²

A passagem acima diz respeito à célebre referência à possibilidade de um “Sócrates musicante” [*musiktreibender Sokrates*] (NGT, p. 102). Muitos autores interpretam esta expressão como sinal de posteriores desenvolvimentos do pensamento nietzscheano. Esta é, por exemplo, a posição defendida por Tracy B. Strong e Michael Allen Gillespie na introdução à coletânea de artigos que organizaram sob o título “Nietzsche’s New Seas” (1998). De acordo com os editores, Nietzsche interpretaria a história do Ocidente como uma disputa entre filosofia e poesia (p. 8). O niilismo moderno daria indicações de que a hegemonia da primeira em relação à segunda atingira o seu fim, e anunciaria “um novo

nascimento e uma nova época trágica, estruturalmente semelhante àquela dos pré-socráticos” (p. 9).

Os gregos, entretanto, haviam compreendido ciência e arte como dois modos contraditórios de relacionar-se com o mundo, e viram-se deste modo forçados a fazer uma escolha por um ou por outro, ou seja, pela filosofia ou pela poesia. A nova época trágica advogada por Nietzsche, segundo os autores, representa “uma alternativa que [...] vai além desta distinção. O que é necessário não é poesia ou filosofia, mas ambas unidas ao modo dos pré-socráticos, ou seja, um ‘Sócrates musical’ ou um ‘Sócrates que pratica música’” (p. 9).

Deste modo, as “fases” tradicionalmente atribuídas pelos comentadores à trajetória de Nietzsche – seu entusiasmo juvenil com a arte em *O nascimento da tragédia*, sua rejeição posterior a esta atividade em nome da ciência à época de *Humano, demasiado humano* e, finalmente, seu restabelecimento na própria composição dos textos do assim chamado “período da maturidade” – não são compreendidas como momentos disjuntos que evidenciam mudanças de concepção a respeito de seu pensamento, mas antes, de modo evolutivo, como percurso que busca uma síntese entre filosofia e poesia, síntese cujo símbolo estaria, em estado latente, na figura do “Sócrates musicante”. Assim, os artigos que compõem o volume pretendem analisar o autor “não apenas pelo que ele diz, mas pelo que faz ou não faz conosco, não apenas como ‘filosofia’ mas também como ‘música’ e ‘poesia’, não apenas como informação, mas também como uma força que informa e transforma” (p. 9).

Não cabe discutir aqui a procedência desta interpretação, o que envolveria considerar o pensamento de Nietzsche de um ponto vista muito mais abrangente do que aquele que constitui o escopo desta pesquisa. Desejo apenas reforçar em que sentido compreendo o “Sócrates musicante” de *O nascimento da tragédia*, o qual difere bastante daquele delineado por Strong e Gillespie. Sugiro que Nietzsche toma um evento da história do filósofo – o fato de que ele se dedicou à composição no final da vida – como evidência de que, embora arte e ciência desempenhem funções metafísicas semelhantes, a segunda o faz apenas de modo limitado. O Sócrates que faz música não é, portanto, símbolo de uma síntese de dois modos de compreensão da existência – teórico e trágico – mas antes indicação de que o segundo é superior ao primeiro, e seu desdobramento inelutável.

Sócrates rende-se à arte no final da vida porque parece perguntar-se, sugere Nietzsche: “será que aquilo que não é compreensível [*das Nichtverständliche*] para mim não é talvez também já o incompreensível [*das Unverständige*]? Talvez haja um reino da sabedoria do qual o lógico esteja banido? Talvez a arte seja até um correlato e suplemento necessário da ciência?” (NGT, p. 96). Ou seja: Sócrates compõe porque suspeita de que há algo no mundo que o modo de compreensão teórico é incapaz de atingir.

Esta interpretação parece corroborada pelas duas ocorrências da expressão “Sócrates musicante” na obra de Nietzsche. No §15, o filósofo compara o advento desta figura ao esfarrapamento ao qual está destinada, “sob o incansável redemoinho e pulsão [*Treiben*] bárbaros que agora se chamam ‘presente’, [...] a rede esticada sobre o Ser [*Dasein*] sob o nome da religião ou da ciência” (NGT, p. 102). O §17 é ainda mais claro, o que justifica a extensão da citação:

Aqui nos ocupa a questão de saber se o poder [*Macht*] sob cuja atuação contrária a tragédia se rompeu [*sich brechen*] terá forças suficientes por todos os tempos para impedir o redespertar artístico da tragédia e da visão de mundo trágica. Se a tragédia antiga foi posta para fora de seus trilhos por meio da pulsão [*Trieb*] dialética para o saber [*Wissen*] e para o otimismo da ciência, então dever-se-ia deduzir deste fato uma eterna luta entre a visão de mundo teórica e a visão de mundo trágica; e apenas após o espírito da ciência ter sido levado até o seu limite, e sua pretensão de validade universal ter sido destruída por meio da comprovação destes limites, poder-se-iam alimentar esperanças de um renascimento da tragédia: para cuja forma cultural estabeleceríamos então o símbolo do Sócrates musicante, no sentido examinado anteriormente (NGT, p. 111).

Como se vê, o “Sócrates musicante” é descrito aqui como símbolo de uma forma cultural à qual corresponde a destruição do “espírito da ciência”, da “visão teórica do mundo” por meio da comprovação de seus limites. Ou seja, ao período que, aos olhos de Nietzsche, a crise científica de sua época parecia anunciar. Isto parece justificar a interpretação que emprego nesta tese – o que, evidentemente, não torna inviáveis leituras alternativas que levem em consideração também outros momentos do pensamento do filósofo.⁴³

2.4. O RENASCIMENTO DA TRAGÉDIA

Na terceira parte de sua obra, que corresponde em linhas gerais aos §§16-25, Nietzsche volta-se para o presente, em busca de sinais de um possível renascimento da tragédia na Modernidade. Antes de abordar diretamente este tema, entretanto, o filósofo reconstitui os principais pontos desenvolvidos nos parágrafos anteriores. Não se trata, todavia, de um mero resumo. Os §§16-18 exploram em maior detalhe o papel da música na arte trágica, e expandem as teses já anunciadas no final da seção anterior a respeito das relações entre ciência e estética.⁴⁴

De início, Nietzsche retoma a tese de que a estética tem por base dois princípios metafísicos distintos, o apolíneo e o dionisíaco. O primeiro caracteriza-se pela valorização da aparência e, deste modo, por permitir a supressão temporária do conhecimento sobre a verdade do mundo – conhecimento este que é tornado presente ao sujeito pelo segundo. A cada um deles corresponde, ademais, uma espécie diferente de arte. Como imitação de fenômenos, isto é, das representações do Uno-primordial que vêm ao nosso encontro no espaço-tempo, a *arte apolínea* poderia ser denominada *plástica* [*plastisch*], ao passo que a *arte dionisíaca* teria por fundamento a música, a qual imita diretamente e de modo não-figurativo a própria essência da natureza (NGT, p. 103).⁴⁵

Mais ainda, Nietzsche atribui o nascimento da tragédia ática a uma união entre estes dois princípios. Vimos como o filósofo afirmou, de início, a *necessidade metafísica* de uma tal manifestação estética: sob ponto vista do sujeito, porque através dela é franqueado o acesso ao cerne da natureza sem os efeitos patológicos que um tal conhecimento usualmente produz; e sob o ponto de vista do Uno-primordial, porque é deste modo que se torna possível a sua redenção nas formas espaço-temporais que constituem o mundo fenomenal. Vimos, igualmente, como certos eventos da história da cultura grega foram em seguida interpretados como etapas no processo que levou ao surgimento, a partir do ditirambo, do gênero estético que teria atingido o seu apogeu com a dramaturgia de Ésquilo e Sófocles.

No §16, Nietzsche explora a relação entre seus dois princípios metafísicos agora sob a perspectiva da arte. Quais seriam os resultados, em termos estritamente estéticos, da união entre música e imagens?

O texto que serve de base à análise é a mais longa citação de Schopenhauer em toda a obra. Trata-se de uma célebre passagem de *O mundo como vontade e representação* que tem lugar no §52, o qual conclui o seu terceiro livro. Neste trecho, o autor defende o privilégio metafísico da música em relação às demais artes: ao contrário das outras, que representam idéias, “a música [...] não é uma reprodução [*Abbild*] dos fenômenos, melhor dizendo, da objetividade adequada da vontade, mas antes reprodução imediata da própria vontade [...]” (OWW, p. 330). Existe, deste modo, uma analogia entre esta manifestação estética e o próprio mundo fenomenal, na medida em que ambos são reproduções da vontade; poder-se-ia, portanto, “chamar o mundo tanto de música corporificada quanto de vontade corporificada” (OWW, p. 330; cf. tb. pp. 322-324; 328).

A música guarda ainda uma semelhança com os conceitos, uma vez que ambos são universais no que diz respeito a fenômenos individuais: “[...] as melodias são, assim como os conceitos universais, uma abstração da realidade” (OWW, p. 330). A relação entre aquilo que representa e aquilo que é representado permanece, todavia, difere em um e outro caso. Conceitos são abstrações que contêm notas características presentes em um conjunto de entidades singulares. A música, por outro lado, expressa estas mesmas entidades de modo intuitivo, pelo fato de ser uma representação direta da essência do mundo – ou seja, daquilo de que elas próprias são representações.

Em outras palavras, fenômenos individuais são instâncias particulares do que é expresso tanto nos conceitos quanto na música. Os primeiros, entretanto, são meras abstrações de traços comuns a diversos entes. Uma melodia, por outro lado, é uma representação imediata daquilo que está na origem de todas as coisas. Segundo Schopenhauer, “esta relação deixa-se expressar muito bem na linguagem dos escolásticos, quando se diz: os conceitos são os *universalia post rem*, a música, porém, dá os *universalia ante rem* e a realidade dá os *universalia in re*” (OWW, p. 331).

Esta relação entre a música e os fenômenos faz com que a melodia seja capaz de iluminar os eventos do mundo espaço-temporal. Sua presença parece colocar em evidência aspectos até então desconhecidos daquilo que está diante de nós. Aplicada à estética, esta propriedade tem por resultado a potencialização da arte figurativa: conjugadas à melodia, as imagens tornam-se mais expressivas e ganham significações até então insuspeitadas. Isto não decorre,

entretanto, de qualquer analogia racionalmente construída pelo artista, mas sim do fato de que a ação que se desenrola frente ao espectador e o som que a acompanha têm ambos uma origem comum na essência do mundo (OWW, p. 321).

Nietzsche emprega as idéias de Schopenhauer para reafirmar, no §16, o papel primordial da música para a experiência trágica. É ela que fornece os *universalia* que precedem as ações que têm lugar no palco, isto é, o “enredo” dramático. O conhecimento universal dionisíaco que ela exprime, enquanto representação imediata do Uno-primordial, encontra sua exemplificação nos fenômenos particulares que constituem o mito. Por outro lado, as imagens apolíneas através das quais ele se manifesta são levadas, simultaneamente, à sua máxima capacidade de significação [*Bedeutsamskeit*] (NGT, p. 107).

O §17 pouco acrescenta ao que já fora dito sobre a morte da tragédia. Nietzsche reitera a afirmação de que esta experiência estética sucumbiu a uma “consideração de mundo [*Weltbetrachtung*] teórica” (NGT, p. 111), a qual, a partir de sua origem na filosofia socrática, teria se espalhado através dos palcos da Grécia pelas mãos de Eurípides. Sua influência se faz notar, por exemplo, no tratamento psicológico das personagens (NGT, p. 113) e no emprego do *deus ex machina* como solução para o desfecho dramático (NGT, pp. 114-115).

Neste trecho, entretanto, o autor afirma que a morte da tragédia teria coincidido, igualmente, com o surgimento de um novo tipo de música. Aquela proferida pelo coro nas obras de Ésquilo e Sófocles era, como vimos, representação não-figurativa do Uno-primordial, e deste modo germe essencial dos eventos que integravam a trama – os quais, em sentido próprio, devem ser pensados como nada mais do que sua “descarga” em imagens apolíneas. Mas a música que passa a acompanhar o *novo ditirambo ático* já se caracterizaria pela tentativa de reproduzir os sons característicos de determinados fenômenos – por exemplo, uma batalha ou uma tempestade no mar (NGT, p. 112). Rebaixada à condição de imitação da aparência, ela teria sido “roubada de toda a sua força criadora de mitos” (NGT, p. 112).

Nesta passagem, Nietzsche indica que a “pintura musical” [*Tonmalerei*] – ou seja, a técnica que procura descrever fenômenos através de transcrições sonoras adequadas – é “o opositor da força criadora de mitos da verdadeira música” e, portanto, “[...] uma poderosa vitória do espírito não-dionisíaco [*undionysisch*]” (NGT, p. 113). Como tal, esta espécie de música

poderia ser igualmente considerada a mais conforme à concepção de mundo teórica que o filósofo crê ter sido inaugurada por Sócrates. Como veremos, esta é precisamente a relação que o filósofo vai estabelecer posteriormente, ao comentar o gênero operístico no §19.

De início, o §18 pretende apresentar, de forma organizada, as teses previamente lançadas sobre as relações entre ciência e arte. Como vimos, estas duas disciplinas são interpretadas, em *O nascimento da tragédia*, como mecanismos que servem ao propósito do Uno-primordial de ver-se manifestado através de fenômenos sensíveis. Elas produzem uma ilusão metafísica que torna a existência justificável, e permitem deste modo “prender à vida suas criaturas, e obrigá-las a prosseguir vivendo” (NGT, p. 115).

As ilusões, entretanto, não são do mesmo tipo, e determinam configurações sócio-culturais específicas em cada caso. A atitude teórica que caracteriza a atividade científica tem por base a falsa crença de que a essência da natureza deixa-se compreender pela razão. A arte, por seu turno, protege o indivíduo do conhecimento metafísico de dois modos distintos: por meio “do balouçante e sedutor véu de beleza da arte” apolínea ou através do “consolo metafísico de que, sob o torvelinho dos fenômenos, a vida eterna continua a fluir imperturbável”, vivenciado na experiência da tragédia (NGT, p. 115). A estes três modos de lidar com a “ferida da existência” [*Wunde des Daseins*] correspondem, respectivamente, as culturas socrática, artística e trágica ou, empregando denominações oriundas de exemplos históricos, alexandrina, helênica e budista.⁴⁶

Como já havia sido anunciado no §15, a ciência difere também da arte na medida em que sua capacidade de justificar a existência é limitada. A crença na infalibilidade da lógica como ferramenta para desvendar os segredos do mundo impele o homem teórico sempre adiante, em busca de novos e mais profundos conhecimentos. Neste percurso, ele termina por confrontar-se com o Uno-primordial, o qual não pode ser representado espaço-temporalmente. Começa então a desfazer-se a ilusão metafísica que franqueava ao sujeito uma vida “digna de ser vivida”.

Desde Sócrates, sugere Nietzsche, o Ocidente desenvolveu-se como uma sociedade eminentemente alexandrina. Suas esferas particulares convergiram de modo tão firme para a concepção de que o saber é a virtude suprema do homem que até mesmo a arte e a religião

viram-se convertidas em atividades para doutos (NGT, pp. 116-117). Pelo exposto acima, em algum momento da história desta cultura os cientistas que levam de fato a sério o seu trabalho teriam de tornar-se conscientes de suas próprias limitações.⁴⁷

Este ponto de ruptura localizar-se-ia, precisamente, no espaço e tempo em que vive Nietzsche. Na *Crítica da razão pura*, Kant teria sido o primeiro a indicar a falência da ciência ao mostrar, ainda na segunda metade do século XVIII, que o sujeito pode conhecer apenas o fenômeno, e não a coisa-em-si. Ao longo do século XIX, suas idéias ter-se-iam difundido e desenvolvido entre os pensadores alemães até que a decadência do espírito alexandrino encontrasse sua melhor expressão na filosofia de Schopenhauer (NGT, p. 118). Formulada deste modo em termos conceituais, ela começaria já a encontrar igualmente a sua expressão social nos fenômenos que costumam ser associados ao *malaise* moderno, ou seja, “àquela ‘fratura’ de que qualquer um está habituado a falar como da doença primordial [*Urleiden*] da cultura moderna” (NGT, p. 119; cf. tb. p. 128).

Estes eventos são, na verdade, sinais de algo ainda mais importante. Ao chocar-se contra seus próprios limites, a ciência perde simultaneamente a capacidade de produzir a ilusão metafísica que protegera, até então, o sujeito contra os efeitos patológicos do conhecimento dionisíaco. Abandonando-se a fé na compreensibilidade do mundo, desfaz-se igualmente a crença de que a vida é justificável. Segue-se que, para prosseguir vivendo, o Ocidente terá de voltar às suas raízes e buscar formas mais antigas de lidar com a ferida da existência. O remédio para a doença da Modernidade é a estética, e é a Alemanha do século XIX o palco privilegiado onde será encenado o renascimento da tragédia.

Nos §§19-25, a concepção nietzscheana sobre a origem da tragédia é estendida de modo inescapável para além do domínio propriamente filológico. Se o filósofo deixara de lado, no restante da obra, a maior parte das ferramentas habitualmente empregadas no âmbito desta disciplina, se recorresse à metafísica e abandonara o aparato crítico das citações e referências de comentadores, ainda assim seria possível argumentar que seu objetivo primordial consistia em explicar como uma determinada manifestação cultural surgiu e desapareceu na Antigüidade. Agora, entretanto, os conceitos mobilizados para a realização desta tarefa são empregados com um novo propósito: colocar a Modernidade frente ao tribunal da existência, e mostrar como estão inelutavelmente condenadas as suas práticas sociais e artísticas.

Dada a constituição intrínseca do mundo, a cultura socrática teria de sucumbir, como vimos, às suas próprias limitações. O ressurgimento do espírito trágico seria inevitável quando a ilusão proporcionada pela atividade científica começasse a fraquejar. Nietzsche introduz, todavia, uma leitura adicional na análise deste fenômeno, anunciada na dedicatória a Richard Wagner mas apenas aludida nos parágrafos precedentes: a política. Mais do que em nível individual, a crise moderna seria solucionada em nível nacional. É do solo alemão que Dioniso erguer-se-ia de seu sono milenar.

Em diversas passagens dos §§19-25, o filósofo esforça-se por associar a relação particular entre apolíneo e dionisíaco que se manifesta na tragédia a certos aspectos da estrutura política grega. Assim como o homem, também o Estado heleno teria sido trágico; a experiência metafísica vivenciada individualmente tem seu reflexo nas ações tomadas pela “coletividade”, isto é, pela soma de todos aqueles que se identificam como membros de um “povo”. De modo análogo, os esforços das mentes iluminadas que, no século XIX, terminariam por reconduzir Dioniso a seu devido lugar teriam como berço comum o regaço da “nação alemã”. É a esta Alemanha, livre do jugo de forças estrangeiras, que Nietzsche se dirige quando exorta a seus amigos: “coroem-se de hera, tomem à mão o tirso” pois “o tempo do homem socrático já passou” (NGT, p. 132).⁴⁸

Ora, considerando-se a doutrina previamente exposta a respeito da tragédia, parece razoável imaginar que os primeiros sinais de um tal renascimento deveriam manifestar-se através da música, a qual constitui, como vimos, o cerne primordial desta experiência estética. Esta suspeita parece confirmada pelo fato de que o §19, o primeiro a tratar diretamente do tema abordado na terceira parte de *O nascimento da tragédia*, é inteiramente dedicado à música moderna, em geral, e à ópera, em particular. A posição de Nietzsche, todavia, dificilmente daria crédito à suposição inicial de que qualquer uma das duas pudesse vir a expressar o espírito trágico.

Nestas passagens, o filósofo reconstrói os momentos iniciais da história da ópera no século XVII e o projeto do grupo que ficou conhecido como Camerata Florentina. Em consonância com o espírito geral do Renascimento, este círculo de literatos tencionava restabelecer uma prática musical que pudesse ser reputada à Antigüidade pela introdução da monódia em lugar da polifonia, e pela conseqüente criação do gênero operístico (NGT, p. 120).

Solidária ao espírito da época em que fora desenvolvida, entretanto, esta tentativa teria por base a crença de que a função da ópera, e da arte em geral, é restaurar uma relação de harmonia entre homem e natureza pretensamente existente na Grécia. Ao imitar a música dos antigos, os modernos seriam capazes de trazer de volta à terra um mundo primordial [*Urwelt*] onde “aquele ser idílico ou heroicamente bom [...], em tudo o que tem a dizer, canta ao menos um pouco para então, à mais leve excitação dos afetos, cantar imediatamente à plena voz” (NGT, p. 122).

Se tivermos em mente a doutrina exposta na primeira parte de *O nascimento da tragédia*, não é difícil deduzir o que Nietzsche tem a dizer sobre a ópera com base nesta caracterização. O ponto de partida do Renascimento italiano já é por si mesmo um erro filológico, pois o papel atribuído à música na tragédia é reflexo de uma cultura otimista absolutamente estranha à época de Sófocles e Ésquilo. Mais ainda, trata-se de um gênero criado artificialmente, “fruto do homem teórico, do leigo crítico, e não do artista”, e como tal, nascido de uma “necessidade inestética” [*unästhetisch*] (NGT, p. 123).⁴⁹

Uma evidência desta característica reside, segundo Nietzsche, na relação desequilibrada que subsiste entre música e palavra. O filósofo sugere que a supressão da polifonia tinha por objetivo tornar compreensível o texto cantado, o que indica um sacrifício da primeira em nome da segunda. Trata-se, deste modo, de uma manifestação artística de natureza essencialmente amusical [*unmusikalisch*] produzida de modo que “a palavra do texto dominasse o contraponto como o senhor domina o servo” (NGT, p. 123).

Para tais fins teria sido desenvolvido o *stillo rappresentativo*, em que o intérprete primeiro recita, num “meio cantar”, para então, através de “interjeições líricas” e “repetições de palavras e sentenças”, mostrar o seu virtuosismo vocal (NGT, p. 121). Aqui, palavra e música nunca constituem uma unidade. A primeira acompanha o texto que corresponde à ação dramática, e informa o espectador sobre o que está a ocorrer no palco. A segunda, por outro lado, permanece no nível meramente “sonoro” – pois a fruição da peça seria prejudicada caso a compreensão do que está sendo cantado fosse para ela essencial. Trata-se, deste modo, de um estilo híbrido, “algo tão completamente antinatural [*unnatürlich*] e tão intimamente contrário, de igual maneira, tanto aos impulsos artísticos do apolíneo quanto aos do

dionisíaco, que se pode deduzir que sua fonte se localiza fora de todos os instintos artísticos” (NGT, p. 121).

Neste contexto, a música é reduzida a mero instrumento de imitação da aparência, isto é, à *Tonmalerei* a que Nietzsche já fizera alusão no §17. Como no caso do novo ditirambo ático, o filósofo crê que a ópera é um gênero estético onde ela não possui mais qualquer função metafísica. Seu papel não é, como o fora na tragédia grega, tornar a vida digna de ser vivida, livrando o sujeito dos efeitos patológicos do dionisíaco, mas simplesmente produzir afetos e sensações, transformando a arte em divertimento superficial para estetas desocupados (NGT, p. 126).

Em suma, a ópera foi, para Nietzsche, “construída sobre os mesmos princípios da nossa cultura alexandrina” (NGT, p. 123). Concebê-la como ponto de partida para o renascimento da tragédia parece, portanto, improvável.

É, contudo, na ópera que o filósofo identifica os mais claros sinais do dionisíaco na Modernidade – a rigor, na ópera wagneriana. De acordo com o §19, o renascimento da tragédia pode ser percebido no “poderoso curso solar da música alemã”. Através dela, manifesta-se uma força capaz de fazer frente ao espírito cientificista que, desde os tempos de Eurípides, domina o pensamento ocidental (NGT, pp. 126-127).

Nietzsche menciona Bach, Beethoven e Wagner, mas é a este último compositor que caberia o golpe final contra a civilização socrática. Esta posição torna-se clara a partir da segunda metade do §21, onde tem início uma longa análise do terceiro ato de *Tristão e Isolda*. De início, o filósofo sugere que a audição da peça sem a representação cênica corresponde a ter o “ouvido aplicado ao ventrículo cardíaco da vontade universal” (NGT, p. 135). Em outras palavras, a música da ópera é imitação não-figurativa do Uno-primordial, e poderia deste modo afetar patologicamente o espectador, levando-o ao auto-aniquilamento.

Se uma apresentação desta obra não leva a audiência ao suicídio, é que aqui ocorre um processo semelhante àquele que tivera lugar na tragédia ática. A música, que representa diretamente a verdade dionisíaca sobre o mundo, descarrega-se em imagens apolíneas. O que

vemos diante de nós não é mais a dor universal do Uno-primordial, mas o sofrimento do herói trágico, Tristão (NGT, pp. 136-137).

Conforme a doutrina de Schopenhauer exposta no §16, essa união entre apolíneo e dionisíaco tem também por efeito uma potencialização das imagens que constituem a ação dramática. A cena vê-se de tal modo carregada de novos significados e relações que se cria a ilusão de que é a música que está a seu serviço. Na verdade, dá-se precisamente o contrário: a melodia é imitação direta do Uno-primordial, ela é “a idéia do mundo, o drama apenas reflexo desta idéia” (NGT, p. 138) – ou seja, sua transcrição figurativa.

Mas a verdadeira tragédia deve necessariamente desfazer esta ilusão. Ao contrário da arte puramente apolínea, a qual tem por fim a valorização da aparência, ela serve-se das imagens apenas como um meio. Em algum ponto, a miríade de belas figuras que conduz a trama deve mostrar-se pelo que realmente é, ou seja, um véu que protege o espectador dos efeitos patológicos do dionisíaco. Se, de início, “Dioniso fala a linguagem de Apolo”, ao final é Apolo que deve falar “a linguagem de Dioniso” (NGT, p. 140). No caso da ópera de Wagner, este ponto de ruptura localiza-se, por exemplo, na ária final de Isolda, o “canto de cisne metafísico” da soprano (NGT, p. 141).⁵⁰

Em diversas outras passagens, Nietzsche parece confirmar sua admiração pela ópera wagneriana e sua crença de que ela expressa a sabedoria dionisíaca, agora não mais conceitualmente, mas já no próprio domínio da estética. No final do §22, o autor afirma que aqueles dotados de sensibilidade musical poderiam vivenciar “o efeito tão inesperado quanto totalmente incompreensível” proporcionado por uma montagem bem-sucedida de *Lohengrin* (NGT, p. 144). No parágrafo seguinte, sugere que o alemão deve estar atento “ao chamado deliciosamente atraente do pássaro dionisíaco que sobre ele balouça [...]” (NGT, p. 149) – alusão ao animal que dá conselhos ao herói de *Siegfried*, terceira parte da tetralogia do *Anel dos Nibelungos*.⁵¹

Mas é no §24 que o filósofo apresenta uma justificativa para sua crença em termos propriamente estéticos. Neste trecho, são retomados os principais pontos conceituais desenvolvidos ao longo do comentário a *Tristão e Isolda*. A tragédia origina-se em uma união fraterna entre Apolo e Dioniso, a qual tem por efeito potencializar as imagens de que é

composto o drama. O espectador, contudo, não permanece – como seria o caso na arte puramente apolínea – preso à contemplação das belas formas: elas aparecem como parábolas “cujo sentido mais profundo cremos quase adivinhar, e que gostaríamos de puxar, como uma cortina, para poder enxergar a imagem originária [*Urbild*]” (NGT, p. 150).

Esta característica – ver-se levado a olhar e simultaneamente procurar olhar mais além – é, segundo Nietzsche, um dos aspectos fenomenológicos em que a arte trágica se diferencia da arte apolínea. Em termos metafísicos, ela poderia ser expressa, conforme a doutrina exposta na primeira seção, do seguinte modo: o espectador sente prazer na contemplação das imagens mas “simultaneamente nega esse prazer e experimenta uma satisfação ainda mais alta na destruição do mundo da aparência visível” (NGT, p. 151). Este é, essencialmente, o conteúdo de todo mito trágico. Os sofrimentos do herói e seu aniquilamento final indicam que, por trás do efêmero mundo fenomenal das aparências, jaz, eterno, o Uno-primordial.

Em termos sonoros, e não mais visuais, este prazer metafísico tem seu correlato naquele que é proporcionado pela dissonância (NGT, p. 152). Com o emprego desta técnica, “queremos ouvir e simultaneamente desejamos ir além do ouvir” (NGT, p. 153). Ora, um dos aspectos que consagraram *Tristão e Isolda* na história da música diz respeito, justamente, à sua ousadia no uso das dissonâncias, que teria aberto caminho para o atonalismo do século XX. Embora isto não seja explicitamente formulado por Nietzsche, a introdução deste conceito no §24 permite ao filósofo mostrar, de um ponto de vista estritamente musical, como a ópera de Wagner é capaz de expressar a sabedoria dionisíaca.⁵²

Como vemos, Nietzsche considera a obra de Wagner o mais decisivo veículo para o renascimento da tragédia na Modernidade, apesar de condenar a ópera enquanto gênero ao lugar de manifestação “inestética” e “amusical”, peremptoriamente vinculada à cultura socrática que lhe deu origem e inapelavelmente estranha à natureza dionisíaca e metafísica da arte. Esta aparente contradição não é discutida em *O nascimento da tragédia*. Na verdade, a leitura dos textos do próprio compositor revela que ela é, num primeiro momento, apenas aparente.

Na primeira parte de *Oper und Drama*, Wagner oferece ao leitor, 20 anos antes da obra de Nietzsche, sua própria reconstrução para as origens históricas da ópera. Explorando em

detalhe os diferentes desdobramentos da tradição musical desde o barroco, o compositor pretende demonstrar uma hipótese análoga àquela que fora sustentada pelo filósofo: a ópera é um gênero antinatural [*unnatürlich*] fundado sobre uma compreensão incorreta das características essenciais da arte. Por esta razão, era inevitável que ela terminasse degenerando-se na diversão frívola e superficial que ocupa os palcos das casas de espetáculos no século XIX, “objeto da mais profunda e sincera aversão por parte dos artistas sérios” (WROD, p. 234).

Colocadas lado a lado, estas duas reconstituições da história da ópera revelam um aspecto curioso: elas são não apenas incompletas, mas também complementares. Nietzsche detém-se no grupo de intelectuais reunido em torno da figura de Giovanni de Bardi e em suas tentativas de desenvolver um gênero que resgatasse aquilo que acreditavam ter sido a prática musical da Antigüidade – logo, no período da monódia e das óperas de Jacopo Peri. Wagner, por outro lado, menciona a Camerata Florentina somente de passagem, e inicia sua exposição propriamente dita no século XVIII – isto é, no período do barroco, onde a ária tornou-se o “suporte para a perícia vocal do cantor” (WROD, p. 232).

Este contraste pode ser explicado se levarmos em consideração os argumentos que o compositor enumera para “provar o erro no gênero artístico da ópera” (WROD, p. 231). Como Nietzsche, Wagner acredita que ele reside na falta de equilíbrio que subjaz à relação entre palavra e música; ao contrário do filósofo, entretanto, o compositor atribui à segunda, e não à primeira, a predominância na história da ópera.

Wagner sugere que a ópera surgiu a partir da canção popular, “manifestação involuntária do espírito do povo através da faculdade artística [...] [onde] o poema-palavra e o poema-som formam uma unidade” (WROD, p. 245).⁵³ O homem refinado teria ouvido essa canção de longe, do alto de “seu palácio nobre” e de “suas câmaras suntuosas”, e tentado cristalizá-la sob a forma da ária cantada (WROD, pp. 249-250). O que permaneceu, entretanto, foi apenas a melodia, pois “a poesia morreu lá embaixo” (WROD, p. 249).

A história da ópera permanece, deste modo, desde o início marcada pelo privilégio da música e da melodia sobre a poesia. Apresentada sob diferentes formulações, esta é a principal tese defendida por Wagner na primeira parte de *Oper und Drama*.⁵⁴ Segundo o autor, alguns

compositores conscientes deste problema teriam se esforçado por desenvolver em suas obras uma relação mais equilibrada entre as duas artes – por exemplo, Gluck e Weber (cf. WROD, 237-238; 259-262).⁵⁵ Suas tentativas teriam, entretanto, fracassado, pois não é possível esquivar-se ao erro que é o princípio mais fundamental deste gênero artístico, qual seja, “que um meio de expressão (a música) foi transformado em fim, enquanto que o fim da expressão (o drama) foi transformado em meio” (WROD, p. 230).

Wagner, portanto, ensejava uma relação mais equilibrada entre palavra e música. Essa posição teórica encontrou tradução estética por meio da radicalização no emprego dos motivos que foi levada a cabo no *Anel dos Nibelungos*, seu mais ambicioso projeto de reforma do gênero operístico.

A técnica dos motivos era relativamente popular no século XIX, e pode ser encontrada também em óperas de outros compositores do período. Em linhas gerais, trata-se de uma associação entre frases melódicas, usualmente curtas, e certas situações da trama, de modo que sua ocorrência em algum ponto da partitura constitui-se para o ouvinte em uma alusão de natureza dramática. Usualmente, os motivos tinham lugar sob a forma de “reminiscências”. A primeira aparição de uma personagem era acompanhada de seu respectivo tema; quando, posteriormente, o contexto da ação dramática sugeria uma referência àquela personagem, o tema fazia-se ouvir novamente. Constrói-se, deste modo, uma estreita conexão entre o drama e a música: o motivo não existe simplesmente porque certas notas são repetidas em uma determinada ordem, mas antes porque é possível relacionar esta repetição a eventos pertinentes do libreto.

Wagner viu, nesta característica, uma solução para o problema que colocara em *Oper und Drama*, e fez da técnica um dos pilares para a composição do *Anel*, empregando-a com abrangência e intensidade sem precedentes na história da ópera. O espectador que deseja fruir plenamente esta obra não pode, por conseguinte, concentrar-se exclusivamente na música: é preciso não apenas reconhecer os motivos, mas também compreender quais relações com a trama justificam sua ocorrência em cada ponto do libreto.

Estas relações, ademais, são muito mais complexas do que aquelas que traduz uma simples reminiscência. Especialistas estimam em centenas o número de motivos diferentes

empregados no *Anel*. Suas associações dramáticas não se esgotam em uma personagem ou situação, nem podem ser deduzidas claramente apenas pela leitura do libreto. Um exemplo é suficiente para ilustrar este ponto.

Wotan carrega uma lança, cujo motivo é introduzido em *O ouro do Reno*. Ela concentra seu poder – é empregada, por exemplo, para quebrar a espada mágica de Siegmund em *A valquíria* – e, simultaneamente, limita-o: a liderança exercida sobre os demais deuses decorre do fato de que é necessário honrar contratos, gravados no objeto sob a forma de runas. A ocorrência deste trecho musical na primeira ópera do ciclo tem lugar, precisamente, no momento em que os gigantes vêm exigir o pagamento que havia sido acordado para a construção do castelo Walhall.

Wagner emprega o motivo da lança em outras óperas do *Anel* quando a trama sugere que o poder de Wotan é restrito à obrigação de respeitar contratos. O objeto não precisa, como em *O ouro do Reno*, ocupar o centro da ação dramática. No segundo ato de *A valquíria*, por exemplo, este tema pontua, ao lado de vários outros, a discussão com sua esposa, Fricka, a qual exige a cabeça de Siegmund em nome dos laços matrimoniais que este havia quebrado ao estabelecer uma relação adúltera com sua própria irmã, Sieglinde.

Certos motivos também são construídos a partir de variações que só se deixam explicar à luz do conteúdo dramático. Os trechos musicais que caracterizam os deuses associados à natureza – Erda, Freia, Froh, Donner – são variações do próprio motivo da natureza, que domina o prelúdio a *O ouro do Reno*. O tema relacionado ao crepúsculo dos deuses, por seu turno, sinaliza musicalmente a destruição do mundo sobre o qual Wotan preside graças ao fato de que é uma inversão deste mesmo motivo.

A partitura do *Anel* pode ser compreendida, deste modo, como um grande livro onde as palavras são os motivos. Embora algumas passagens tenham se tornado célebres pela beleza de sua melodia – a “Canção da Primavera” de *A valquíria* é o exemplo mais evidente – a música não pode, via de regra, ser fruída em sua plenitude sem levar em consideração suas relações com o drama.

Ora, como reflexo do conteúdo programático exposto em *Oper und Drama*, a reforma incorporada no *Anel* não conduz a ópera na direção que a reconstituição de Nietzsche parece reclamar. Ao contrário: Wagner retira a autonomia da música ao fazer da compreensão da trama parte indispensável de sua fruição. De modo sintomático, as alusões a esta obra em *O nascimento da tragédia* nunca ocorrem em um contexto musical, mas sempre político – por exemplo, quando a mediocridade cultural do século XIX é associada ao povo dos nibelungos. É *Tristão e Isolda*, e sua ária final, em particular, que o filósofo menciona como exemplos de realização artística capaz de restabelecer a experiência da tragédia grega na Modernidade.⁵⁶

Por um lado, portanto, não há contradição entre as esperanças que Nietzsche deposita nas obras de Wagner com relação ao renascimento da tragédia e sua rejeição da ópera como gênero “inestético”. O próprio compositor é o primeiro a reconhecer que ela tem por base uma compreensão incorreta das características essenciais da arte, visto que, “sem a sua real fecundação pela arte poética, a melodia operística só poderia avançar de violência em violência para manter uma vida laboriosa e estéril” (WROD, p. 277).

Existe, entretanto, um contraste evidente entre as razões que levam cada um dos dois pensadores à conclusão de que a ópera é, sob todos os aspectos, condenável. Para Nietzsche, ela teria colocado a música como serva da palavra; para Wagner, ter-se-ia dado precisamente o oposto. Isto explica a curiosa assincronia entre os períodos escolhidos por cada um para justificar suas hipóteses: o filósofo comenta os primórdios da Camerata Florentina porque se costuma interpretar a monódia como uma tentativa de desenvolver um gênero musical que, ao contrário da polifonia, permitisse ao ouvinte compreender o que diz o canto; o compositor, por outro lado, avança diretamente até o barroco porque esta época é usualmente considerada aquela em que, de modo mais paradigmático, todos os aspectos da produção operística foram colocados a serviço das habilidades vocais do intérprete. Estranhamente, não há sinais, em *O nascimento da tragédia*, de que Nietzsche tenha percebido como sua posição divergia daquela defendida por Wagner.⁵⁷

Uma última nota se faz ainda necessária. Em grande parte de *O nascimento da tragédia*, as observações de Nietzsche a respeito da música parecem estar subordinadas a questões de ordem extramusical – por exemplo, à filosofia de Schopenhauer, onde esta arte detém, em relação às demais, uma posição privilegiada; e à relação com Wagner, cuja intensidade

poderia justificar as preocupações expostas na terceira seção da obra. Em outras palavras, apresentadas como o foram nesta pesquisa – ou seja, a partir de uma perspectiva que procura integrar a letra nietzscheana em uma tese consistente a respeito do nascimento, morte e renascimento da tragédia – elas poderiam sugerir a hipótese de que a música só se torna um tema relevante para o filósofo porque é parte integrante de outras doutrinas ou manifestações das quais ele pretende se ocupar.

Confrontada com a biografia de Nietzsche, esta hipótese mostra-se, entretanto, falsa. Desde a infância, o autor cultivou um interesse particular pela música (JANZ, 1998, pp. 100-103): suas primeiras tentativas como compositor datam de uma época em que desconhecia tanto a filosofia de Schopenhauer quanto o aparato teórico-filológico que lhe teria permitido interpretar a arte de Wagner no sentido exposto em *O nascimento da tragédia*. Em outras palavras, não parece correto supor, como as referências nesta obra poderiam sugerir, que o interesse do filósofo por esta arte está meramente a serviço de uma agenda filosófica ou pessoal, mas antes, como sugere Janz, que “seu diálogo ao longo de toda a vida com os problemas básicos da música foi uma das mais potentes e essenciais forças que impulsionaram sua turbulenta inquietude intelectual” (JANZ, 1998, p. 115).⁵⁸ A condenação da ópera em nome da música – em franca oposição à tese de *Oper und Drama* – pode ser considerada, em minha opinião, mais indício a favor desta posição.

2.5. RECEPÇÃO E POLÊMICA

Antes de passar ao capítulo 3, onde *O nascimento da tragédia* será analisado ao lado da doutrina estética de Schiller, resta ainda comentar o impacto que a obra causou entre os helenistas germânicos. Como indicado mais acima, reações negativas seriam previsíveis. Na condição de professor de filologia, Nietzsche fez publicar um livro onde deixa de lado praticamente todas as ferramentas habitualmente empregadas nesta disciplina. Não há notas, nem citações em grego. Não há referências a posições defendidas por outros comentadores de sua área. Não há exegeses de autores clássicos baseadas em considerações etimológicas, morfológicas ou arqueológicas.

Entretanto, não é em especial pelo viés metodológico que *O nascimento da tragédia* distancia-se do *status quo* da filologia alemã. No século XIX, o trabalho de um pesquisador desta área consistia essencialmente em explicar o que foi o período da história da humanidade

conhecido como Antigüidade, bem como os desdobramentos sócio-culturais que o caracterizam. Com base em análises críticas das poucas fontes disponíveis, seu objetivo principal era compreender como falavam, pensavam e agiam gregos e romanos levando em conta apenas as condições vigentes no local e no tempo de seu objeto de estudo. Esta posição evidencia-se com clareza nas palavras de Wilamowitz-Möllendorff, principal adversário da obra de Nietzsche na polêmica que se seguiu à publicação: o caminho que “os heróis da nossa e, afinal, de qualquer verdadeira ciência percorreram [...] [é], honrando apenas a verdade, avançar de conhecimento em conhecimento, conceber cada fenômeno tornado histórico apenas a partir das condições da época em que ele se desenvolveu” (GST, p. 31).

Não foi este de modo algum o caminho trilhado por Nietzsche. Como vimos, os argumentos lançados em favor da hipótese filológica que a primeira seção pretende defender só fazem sentido à luz de uma concepção metafísica da natureza de traços manifestamente schopenhauerianos. Esparsamente justificada de um ponto de vista estritamente crítico, esta transposição de um sistema filosófico moderno para a Antigüidade contradiz ostensivamente o rigor histórico reivindicado por Wilamowitz.

A seção seguinte, por sua vez, abre mão do distanciamento que toda “verdadeira ciência” deveria manter em relação a seu objeto e ataca abertamente Sócrates, Platão e Eurípides. Nietzsche toma posição a favor de Ésquilo e Sófocles e denuncia três dos mais importantes autores clássicos como responsáveis pela morte da tragédia. Novamente, a hipótese que à luz dos cânones da filologia deveria ser defendida exclusivamente a partir de evidências históricas depende intrinsecamente de conceitos da moderna filosofia de Schopenhauer. Deixando-se de lado quaisquer objeções contra a “cientificidade” de tal procedimento, não deve ter soado bem aos eruditos alemães ver uma parte tão nobre de sua venerada Antigüidade atirada na lama.

Mas é a terceira seção a que mais torna evidentes as contradições entre *O nascimento da tragédia* e os princípios e objetivos da filologia tradicional. Aqui, Nietzsche já não está mais fazendo o que se supunha que esta ciência deveria fazer, ou seja, tentar compreender o passado, mas antes empregando o que acredita ter aprendido sobre o passado para entender o presente e prever o futuro. Seu diagnóstico da condição moderna e sua crença na derrocada da civilização alexandrina, sua admiração pela ópera wagneriana, por meio da qual Dioniso

voltaria a ocupar o seu lugar junto à humanidade, não têm lugar em nenhum trabalho filológico. Neste momento, Nietzsche já falava como filósofo.

Se isso fosse tudo, talvez a publicação de *O nascimento da tragédia* não tivesse despertado reações tão virulentas por parte da comunidade filológica alemã. Talvez muitos imaginassem, não sem razão, que o livro figuraria melhor na seção de filosofia da biblioteca da Universidade de Basel, e recomendassem discretamente uma mudança de departamento – o que, na verdade, o autor já tentara sem sucesso em 1871.⁵⁹ Talvez “cientistas” como Wilamowitz preferissem evitar indisposições e responder com o silêncio. Nietzsche, entretanto, teve a petulância adicional de criticar a filologia tradicional em nome daquela que pôs em prática em sua obra de juventude.

Em diversas ocasiões, Nietzsche sugere que os pensadores de sua época não souberam compreender corretamente a Antigüidade. Como parte integrante de sua doutrina, são atacadas, entre outras: a interpretação de Arquíloco como primeiro artista “subjetivo”, à qual já fiz referência no comentário ao §5 (NGT, pp. 42-43); a abordagem da estética exclusivamente a partir da categoria da beleza (NGT, p. 104); a concepção do grego como homem “ingênuo” (NGT, p. 37; p. 122). Muitos comentários são temperados de ironias; alguns são inconfundivelmente voltados para a filologia clássica. “É inútil colecionar em torno do homem moderno, para seu alívio, toda a ‘literatura universal’ [...]”, afirma o §18, pois ele permanece “o ‘crítico’ sem desejo ou força, o homem alexandrino, que no fundo é um bibliotecário e revisor a se tornar eternamente cego graças à poeira dos livros e aos erros de impressão” (NGT, p. 120; cf. tb. pp. 130-131).

Observações desta natureza encontram tradução filosófica na concepção do autor a respeito da ciência. Conforme exposto no item anterior, trata-se, no pior dos casos, da visão de mundo que fez soçobrar a tragédia, e com ela o modo legitimamente grego de compreender a existência; no melhor, de um subproduto da arte, que provê como esta o consolo metafísico de que homem necessita para prosseguir vivendo, mas de modo incompleto e limitado.

O erro da filologia clássica reside na exigência de portar-se “cientificamente”, confinando-se ao espaço limitado da lógica e do rigor histórico. Por esta razão, ela jamais fora capaz de colocar adequadamente, que dirá resolver, o problema do nascimento da tragédia, “não

importa o quanto já tenham sido combinatoriamente costurados juntos e depois novamente rasgados os farrapos esvoaçantes do legado antigo” (NGT, p. 52). Nietzsche, por seu turno, teria encontrado a solução ao praticar uma outra filologia, na qual a “ciência filológica” cede lugar à filosofia e à estética.⁶⁰

Em poucas palavras, *O nascimento da tragédia* é obra de um filólogo que não apenas furta-se deliberadamente a estabelecer qualquer diálogo com a tradição epistemológica formada em torno da filologia, mas também pretende sugerir que esta ciência só pode chegar a realizar plenamente a sua tarefa abrindo mão de seus princípios e métodos a ponto de tornar-se semelhante à filosofia. Foi isto, em minha opinião, a principal razão que levou o jovem doutor Wilamowitz-Möllendorff, anos antes de ver seu nome arrolado entre os maiores de sua especialidade, a emprestar sua voz aos descontentes e deflagrar a polêmica que se seguiria à publicação do livro.

Antes mesmo da publicação, Nietzsche já parecia consciente da vocação para a polêmica de *O nascimento da tragédia*. Na dedicatória a Richard Wagner, o filósofo diz que deseja manter-se afastado de “todas as possíveis dúvidas, irritações e mal-entendidos a que os pensamentos contidos neste escrito darão ocasião” (NGT, p. 21).⁶¹ Apesar ter sido lançada em 2 de janeiro de 1872, entretanto, a obra ainda não recebera até o final do mês qualquer atenção da comunidade filológica alemã.⁶² O silêncio deixa o autor pouco à vontade, conforme confidencia em carta a Erwin Rohde, *Privatdozent* em Kiel e seu amigo desde os tempos de Leipzig: “Em Leipzig deve reinar novamente o amargor. Ninguém me escreve uma palavrinha de lá. Nem mesmo Ritschl” (28/1/1872, NBR, 3, p. 279).

Entrementes, Nietzsche colhia os frutos por seu trabalho no local onde depositava suas maiores ambições. Originalmente, o autor havia planejado entregar seu livro a Wagner como presente de Natal, e em seguida de Ano Novo, mas um atraso na entrega do correio tornou o projeto inviável (JANZ, 1993, p. 428). No início de janeiro, foi finalmente enviada uma cópia ainda não encadernada, com uma carta onde se lê: “Em cada página o senhor descobrirá que eu tento agradecê-lo por tudo o que senhor me deu” (02/1/1872, NBR, 3, p. 272). *O nascimento da tragédia* foi motivo de grande admiração em Tribtschen. O compositor e sua

esposa respondem ao presente com cartas entusiasmadas: “Nunca li um livro mais belo do que o do senhor! Tudo é maravilhoso!” (Richard Wagner, início de janeiro, BSS, p. 152); “Não sou capaz de dizer como me parece elevado [*erhebend*] o seu livro, no qual o Senhor com tanta simplicidade comprovou o trágico de nosso Ser [*Dasein*]” (Cosima Wagner, 18/1/1872, BSS, p. 156). Glória das glórias, Wagner acrescenta: “Nós disputamos o único exemplar. Eu preciso dele ainda para, entre o café da manhã e o trabalho, me colocar na correta disposição de ânimo [*Stimmung*]; pois desde sua leitura voltei a compor meu último ato” – de *Götterdämmerung* (10/1/1872, BSS, p. 153). As observações parecem sinceras quando confrontadas com os diários de Cosima do período, onde se lê, por exemplo: “Ao meio-dia encontro R. excitado e animado graças ao livro do Pr. Nietzsche [...]; ele me diz que Nietzsche e Lennbach [...] viriam logo atrás de mim, e tem em mente como sua vida teria sido deserta se ele tivesse morrido há 10 anos” (3/1/1872, CWTA, 1, p. 476); “Com ânimo sério lemos ainda ontem o novo livro, e a alegria foi sempre crescente” (6/1/1872, CWTA, 1, p. 478).

Inquieto com a ausência de comentários de seus pares, Nietzsche escreve em 30 de janeiro a Friedrich Wilhelm Ritschl, seu professor em Bonn e Leipzig e um dos que contribuiriam diretamente para a obtenção do posto na Universidade de Basel, em 1869 (cf. JANZ, 1993, pp. 254-257; 286-287). Ele comenta sentir-se intranquilo por não ter recebido nenhuma palavra de seu antigo mestre, “não como se eu por um instante tivesse duvidado de sua simpatia [*Teilnahme*] por mim; desta estou para sempre convencido – mas talvez eu pudesse, justamente em virtude de tal simpatia, esclarecer uma preocupação por assim dizer pessoal” (30/1/1872, NBR, 3, p. 282). A resposta do filólogo, 15 dias mais tarde, é cordial, mas não particularmente encorajadora. Ritschl mostra-se desconfortável com o tom especulativo-filosófico da obra e afirma ser incapaz de comentá-la, pois “pertença, de acordo com toda a minha natureza, [...] de modo tão decisivo à direção histórica e à abordagem histórica das coisas humanas que a solução do mundo nunca me pareceu encontrada neste ou naquele sistema filosófico” (citado em JANZ, 1993, p. 471). Incomoda-o, em particular, a condenação da ciência e da civilização “alexandrina” em nome de uma metafísica de inspiração schopenhaueriana. Na verdade, seu desapeço pelo livro, que recebera ainda no final de 1871 diretamente do editor, era bem maior do que o tom polido da carta deixa transparecer (cf. JANZ, 1993, pp. 471-472).

No mês seguinte, novo revés. A pedido de Nietzsche, Rohde escrevera uma curta resenha de *O nascimento da tragédia*, que enviara para a *Literarisches Zentralblatt*, de Zarncke, da qual era colaborador (cf. carta a Rohde, 21/12/1871, NBR, 3, p. 258). O texto, entretanto, terminou sendo recusado (JANZ, 1993, pp. 458-459). A partir de meados de fevereiro, os dois amigos discutem estratégias sobre o caminho a seguir para fazer o livro ganhar publicidade.

O que afligia Nietzsche no descaso de seus colegas? Temia ele estar sendo mal avaliado em termos estritamente científicos, e as possíveis implicações negativas para o futuro de sua carreira daí decorrentes? Ou, ao contrário, desagradava-o que “algo como um manifesto, e [que] solicita menos que tudo o silêncio” (carta a Ritschl, 30/1/1872, NBR, 3, p. 281), não tivesse sido capaz de despertar qualquer reação até o momento? A resposta a esta pergunta é incerta. Em meados de fevereiro, ele escreve a Rohde – possivelmente sob influência da carta de Ritschl, que envia em anexo – sugerindo que *O nascimento da tragédia* deveria ser abordado de um ponto de vista primordialmente filológico, deixando de lado “tudo o que é metafísico, tudo o que é dedutivo: pois precisamente isto [...] simplesmente não tem um efeito atraente para a leitura, mas antes o contrário”. Nietzsche tem receio de que a exposição das teses filosóficas contidas na obra desencoraje sua leitura, e enfatiza que “a tática de uma resenha é digna de consideração” (NBR, 3, p. 293).

Em resposta a uma carta que Rohde enviara em 26 de fevereiro, entretanto, o filósofo parece mudar radicalmente de opinião: “Agora compreendo o que você me disse no final da sua carta, e por isso peço mais uma vez que por favor escreva um artigo maior”, diz ele em 15 de março (NBR, 3, p. 297). O filósofo sugere diversas alternativas: o *Rheinisches Museum*, que acolhera os artigos graças aos quais obtivera, sem necessidade de qualificação, o título de doutor (cf. JANZ, 1993, pp. 262-263), ou o *Norddeutsche Allgemeine Zeitung*, com o qual Wagner mantinha ótimas relações; uma carta aberta à Sociedade Wagneriana de Berlim, a ser publicada no mesmo jornal, ou uma outra endereçada diretamente a Wagner, com uma dedicatória a propósito do início dos trabalhos em Bayreuth. De todo modo, mostra-se convencido de que “não devemos temer provocar os filólogos” (NBR, 3, p. 297).

Seu amigo terminaria escolhendo o caminho mais fácil. No dia 26 de maio, uma nova resenha é publicada no *Norddeutsche Allgemeine Zeitung* (JANZ, 1993, p. 460). Apesar da diferença de extensão, o conteúdo de ambos os textos é essencialmente o mesmo. Rohde, que então já

ocupava o posto de professor extraordinário [*außerordentlich*] em Kiel (cf. JANZ, 1993, 458-459)⁶³, reconstrói os três momentos da obra – nascimento, morte e renascimento da tragédia – ressaltando sua importância filosófica e privando-se de tecer maiores comentários sobre o valor filológico das teses defendidas pelo autor.⁶⁴ “Neste livro”, afirma ele, “aparecem frente ao leitor em relação de irmãos o estudo da Antigüidade helênica e a consideração filosófica da arte” (GST, p. 16). Ali, “a filosofia de Schopenhauer confirmou-se de maneira brilhante”, pois os “problemas mais profundos da arte [...] têm parentesco bem mais próximo com os derradeiros enigmas do mundo do que em geral se crê” (GST, pp. 25-26).

À maneira do próprio Nietzsche, Rohde também não resistiu à tentação de salpicar seu texto com admoestações elegantes mas firmes contra o *modus operandi* da filologia tradicional. *O nascimento da tragédia* teria sido capaz de “trazer novamente à memória da filologia clássica aquilo que ela já há muito esqueceu”: que o legado de gregos e romanos não foi recebido para ser acrescido “a uma grande coleção de curiosidades”, mas antes para “levar ameaçadoramente o bárbaro da posteridade a reconhecer, nestas mais puras obras da capacidade artística humana, [o lugar] para onde também ele é chamado pela sua mais alta destinação” (GST, p. 16). O desenvolvimento da arte grega permanece, todavia, “oculto para aqueles que têm vista curta” (GST, p. 21), ou seja, para aqueles que se mantêm, em suas investigações sobre a Antigüidade, presos às limitações da lógica e da ciência, e é cada vez menor o número dos “que vêm com preocupação essa atividade e seu brilho enganador” (GST, p. 24).

Observações desta natureza chamam a atenção para aquilo que a obra de Nietzsche tem de mais polêmico: a crítica da atividade científica e a sugestão de que são as suas exigências metodológicas que impedem a resolução de certos problemas pela filologia tradicional. Na resenha recusada, Rohde fora ainda mais incisivo. Se *O nascimento da tragédia* logrou explicar questões tão “surpreendentes” quanto a associação entre elementos épicos e líricos na tragédia e seu desenvolvimento a partir do coro (GST, pp. 11-12), isso só foi possível porque a abordagem empregada “sabe, com devotada profundidade, questionar as próprias obras de arte em busca da solução última para o enigma, ao invés de jogar infantilmente com as parcas indicações das crônicas e da poética, como se faz com nozes ocas” (GST, p. 9). E conclui, com instinto premonitório:

Para a classe (infelizmente numerosa) dos homens inteligentes que estão habituados a dirigir uma lamentosa seriedade ao que é insignificamente efêmero, e não têm nenhuma devoção pelo que é verdadeiramente nobre e profundo, pode-se esperar que o livro seja apenas bastante repulsivo (GST, pp. 13-14).

Enquanto ainda discutiam as estratégias a serem empregadas na resenha, Nietzsche aconselhara Rohde a evitar trair a proximidade de suas relações com Wagner, por temor de que isto predispuesse os leitores contra sua obra (30/4/1872, NBR, 3, pp. 312-313). À revelia deste pedido, as últimas palavras da resenha publicada são: “o mais nobre entusiasmo artístico [...], justamente nestes dias, estabelece em Bayreuth o fundamento seguro para um templo em honra da nação alemã” (GST, p. 26). Nietzsche, entretanto, parece não ter se importado em não ver atendida a sua solicitação. Já no dia 27 de maio, ele escreve ao amigo agradecendo efusivamente pelo texto. Suas preocupações de fevereiro com uma defesa filológica de *O nascimento da tragédia* já não faziam mais sentido, pois o tempo do silêncio chegara ao fim: “Batalha, batalha, batalha! Eu preciso da guerra” (NBR, 4, p. 4).

E ela não tardaria a chegar: os primeiros tiros seriam ouvidos três dias depois, de Berlim. O combatente era o jovem doutor Ulrich von Wilamowitz-Möllendorff, e a arma um artigo que deixa patentes as suas intenções hostis logo na primeira página. “Zukunftsphilologie!” – cujo título é uma paráfrase do epíteto com que se costumava designar jocosamente a música de Wagner (*Zukunftsmusik*), graças ao texto *Das Kunstwerk der Zukunft* (1850) (cf. JANZ, 1993, p. 464) – esforça-se por demonstrar “graves admoestações contra a ignorância e a falta de amor à verdade” (GST, p. 55).

Ainda que o hábito lamentável de criticar as idéias alheias com, digamos, mais ênfase do que o necessário não tenha sido de modo algum completamente abandonado pela comunidade científica, o pesquisador moderno provavelmente experimentará uma espécie de espanto frente ao texto de Wilamowitz, especialmente se tiver em mente a importância que este nome detém hoje na história da filologia alemã. Uma “réplica a *O nascimento da tragédia*”, como afirma seu subtítulo, ele certamente não é. Não há qualquer esforço por apresentar a estrutura ou as teses principais do livro, para então discutir a sua procedência. O autor simplesmente compila uma série de afirmações que, tratadas como absurdos filológicos, comprovariam “o desconhecimento do Sr. Nietzsche” (GST, p. 37) em tudo o que diz respeito à sua área acadêmica.⁶⁵

Wilamowitz não mede palavras. Alguns exemplos, “como prova e amostra do tom e da tendência do livro” (GST, p. 29): “o metafísico e apóstolo Nietzsche” (GST, p. 30), que “põe a claro uma ignorância verdadeiramente infantil assim que menciona qualquer tema arqueológico” (GST, p. 32), nunca leu Winckelman (GST, p. 32), não conhece Homero (GST, p. 37), Eurípides (GST, p. 50), “e também não a tragédia” (GST, p. 46); suas armas são “falsificações deliberadas” (GST, p. 48), sua sabedoria “é exposta ora em estilo de púlpito, ora em um *raisonnement* que só tem parentesco com o dos jornalistas” (GST, p. 29), de modo que “a genialidade sonhada e a insolência na colocação das afirmações mantêm-se em perfeita relação com a ignorância e a falta de amor à verdade” (GST, p. 30). Em muitos trechos – alguns inevitavelmente cômicos – o autor debocha de passagens de *O nascimento da tragédia*, citadas fora de contexto. “Aqui me abstenho de qualquer juízo”, escreve ele na p. 53, “[a meu olho] não foi concedido ‘olhar com prazer para os abismos dionisíacos’”. Após referir-se ao §10, adverte em destaque o leitor que o pior está por vir, pois o autor “<ainda não está completamente febril [...]>” (GST, p. 47), para então completar mais abaixo: “<de novo tão febril! [...]>” (GST, p. 48).

Não me ocuparei aqui da argumentação propriamente filológica contra *O nascimento da tragédia*.⁶⁶ Menos importante do que a validade das objeções de Wilamowitz é o que motiva a agressividade do artigo, e que transparece especialmente no início do texto – antes, portanto, que o autor comece a desfiar o rosário de invectivas que dirige contra os conhecimentos de Nietzsche nessa área. Comentando a passagem onde se afirma que “o tempo do homem socrático passou” (NGT, p. 132), ele acrescenta:

Essa espécie peculiar de nosso gênero chama-se também homem teórico, crítico, otimista, não-místico – e essas são todas coisas apavorantes. Pertence a elas, entretanto, tudo o que participa da cultura helênica desde Sócrates, exceto os músicos do futuro [...] (GST, p. 28).

A ironia contida nesta passagem reflete um dos pontos nevrálgicos da tensa relação entre Nietzsche e a tradição filológica: o fato de que ele “não se mostra como um pesquisador científico” (GST, p. 29), preferindo, ao contrário, “denegrir o método histórico-crítico” (GST, p. 31). Mais ainda, afirma ter resolvido deste modo problemas que a ciência até então não fora capaz de elucidar (GST, p. 30). Todo o esforço de Wilamowitz em “Zukunftsphilologie!”

consiste em mostrar que, na verdade, nada foi resolvido, e que fora dos métodos científicos só existem alucinações.

Por outro lado, a referência velada a Wagner indica, conforme mencionado mais acima, como *O nascimento da tragédia* deveria parecer de ponta à cabeça frente aos objetivos e à metodologia empregados pelos helenistas do século XIX. Nietzsche não hesitou em transpor conceitos modernos para o passado e, “numa frase elegante, saltar por cima dos muros que separam vários séculos” (GST, p. 40), nem lhe pareceu estranho interpretar o dionisíaco da Antigüidade à luz de “todas as bobagens de ares místicos e [de todo] o sincretismo grosseiro com que ele foi sobrecarregado posteriormente” (GST, p. 42; cf. tb. p. 35). Ao contrário, não apenas acreditou ter sido capaz de compreender melhor o período agindo desse modo, como ainda quis empregar a sua disciplina como ferramenta para refletir sobre o presente e o futuro. Como confessaria no decorrer da polêmica, o ódio de Wilamowitz não era pessoal, mas antes movido pelo desejo de “manter erguida a bandeira sob a qual se lutava” (GST, p. 135).

Neste mesmo trecho, o filólogo desculpa-se “caso tenha ultrapassado [...] as fronteiras do permitido” (GST, p. 135). Não é fácil decidir se isso de fato ocorreu, visto que a seqüência de respostas trilha, como veremos, pelo mesmo caminho. A paixão que transparece em cada palavra não condiz, todavia, com o rigor metodológico que o autor pretendia defender, e certamente contribuiu para que o texto não fosse arrolado posteriormente entre os melhores de sua carreira (cf. JANZ, 1993, p. 465). A falta de disposição em compreender *O nascimento da tragédia* torna-se patente em erros de interpretação que não podem ser sempre reputados a ambigüidades na letra nietzscheana.

Nas pp. 40-41, por exemplo, Wilamowitz credita a Nietzsche a suposição de que os gregos teriam pensado a arte como “a linguagem do absolutamente inestético” – o que ele considera absurdo. O autor relaciona duas afirmações distintas, “a música é a linguagem da vontade” (NGT, p. 107), e “a vontade é o absolutamente inestético” (NGT, p.50), e conclui triunfante: “ou a conclusão de que duas grandezas equivalem a uma terceira, e assim por diante, é matemática demais?” O termo “inestético”, entretanto, não está sendo usado aqui em relação à arte, mas sim em sentido técnico, como sinônimo de “aquilo que não pode ser apresentado sensivelmente”. Na mesma passagem, o §6 afirma: “a música não pode – de acordo com a sua essência – ser a vontade, pois deste modo ela seria banida do domínio da arte [...]; mas ela

aparece como vontade” (NGT, pp. 50-51, grifo meu). Em outras palavras: a música é uma representação não figurativa da vontade, como *O nascimento da tragédia* não se cansa de repetir. Nietzsche poderia bem ter respondido: “ou esses termos são filosóficos demais para um filólogo”?

Em outros casos, a análise mostra simplesmente ausência de caridade interpretativa. Wilamowitz desenha a seguinte contradição: o §7 afirma que é o conhecimento trágico que impede Hamlet de agir; o §17, que suas palavras valem menos do que suas ações. Evidentemente, o que Nietzsche tinha em mente é: o fato de que Hamlet não age, isto é, o fato de que, em suas ações, ele se mostra inerte, é mais importante do que o que ele diz – visto que, ao longo do drama de Shakespeare, a personagem fala constantemente de como pretende agir mas não age como fala.

Em pelo menos um caso, Wilamowitz leu o texto de Nietzsche incorretamente graças a uma passagem particularmente tortuosa de *O nascimento da tragédia*. Em GST, pp. 28-29, o filólogo interpreta “homem trágico” e “budista” como se fossem sinônimos, fazendo referência ao §18. O trecho, que classifica as espécies de cultura e suas manifestações históricas segundo o grau em que estão presentes três modos distintos de justificar a existência – a socrática, a apolínea e a dionisiaca – de fato parece aproximar estes dois conceitos, o que é incompatível com a doutrina exposta no restante do livro.⁶⁷ Observaremos mais adiante como este erro em particular será um dos poucos questionados e respondidos ao longo da polêmica.

Embora estivesse plenamente consciente de que o livro deveria incomodar seus colegas de profissão, Nietzsche preferiu em um primeiro momento atribuir o ataque de Wilamowitz a motivações ligadas a brigas políticas dentro do sistema universitário alemão. Em 1872, ainda se sentiam os efeitos da grande disputa filológica entre Otto Jahn e Ritschl que tivera lugar na década anterior, quando ambos eram professores em Bonn. Como resultado desta querela, o último decidira em 1865 abrir mão de seu posto na universidade e aceitar um convite para Leipzig, onde trabalharia até o final da vida.

Wilamowitz tivera formação semelhante à de Nietzsche: os dois haviam sido alunos em Pforta e, como seu antigo colega, ele escolhera em um primeiro momento prosseguir sua carreira

acadêmica em Bonn, para onde se mudou em 1868. Com Ritschl em Leipzig, Otto Jahn consolidara sua posição nesta universidade, e tornar-se-ia, ao lado de Hermann Usener, um dos principais mentores do jovem filólogo.

Após a morte de Otto Jahn em 1869, Wilamowitz decidira concluir seus estudos em Berlim, onde obteve no ano seguinte o grau de doutor. Nietzsche supunha que, por trás do panfleto, estivesse simplesmente o antagonismo entre dois dos principais centros de pesquisa filológica da Alemanha – agravado, possivelmente, pela briga histórica entre Jahn e Ritschl, então docente em Leipzig. “Ele deve ser ainda muito imaturo – evidentemente ele foi usado, estimulado, instigado – tudo cheira a Berlim”, escreve ele a Rohde em 8 de junho (NBR, 4, p. 7). E, dez dias mais tarde, queixa-se do “tom atrevido sem limites deste jovem berlinense” (NBR, 4, p. 11). Choca-o, em particular, que seja justamente seu antigo colega de Pforta – que chegara mesmo a visitá-lo como amigo em Naumburg, em outubro de 1871 (JANZ, 1993, p. 416) – o veículo empregado para o combate político, como confessa a Gersdorff em 3 de junho (NBR, 4, p. 6).

Em certa medida, Nietzsche tinha alguma razão. O próprio Wilamowitz diria mais tarde, em suas memórias, que jamais perdoara seu antigo colega por ter seguido com Ritschl para Leipzig em 1865. Esta decisão, segundo ele, indicava interesses espúrios, pois Nietzsche sempre admirara Otto Jahn enquanto esteve em Bonn e tomara seu partido na disputa de 1864.⁶⁸ Como “pagamento” pela lealdade, Ritschl o teria premiado com o título de doutor e com o posto em Basel, e “não compreendo como alguém pode desculpar esse nepotismo, esse favorecimento de um iniciante” (citado em JANZ, 1993, p. 465). Tampouco deve ter sido bem digerida pelo filólogo a crítica pontual a seu antigo mestre em *O nascimento da tragédia* (NGT, p. 127).⁶⁹

Ainda assim, o silêncio da comunidade acadêmica era um sinal de alerta de que o ataque não se deixava explicar exclusivamente a partir de motivações dessa natureza. Alguns talvez tenham condenado a atitude de Wilamowitz, e concordado em segredo com Nietzsche – que dizia a Gersdorff estar muito tranqüilo, pois “ali não me atinge nem uma palavrinha! É tudo, até o mínimo detalhe, deturpação, incompreensão e maldade” (10/6/1872, NBR, 4, p. 8).⁷⁰ Nenhum, entretanto, se disporia a sair em defesa de *O nascimento da tragédia*. Mais do que vingança de um pupilo ofendido, ou de um estudante invejoso, “Zukunftsphilologie!” era a

resposta da filologia tradicional às provocações do jovem professor de Basel, e a maledicência do panfleto, à parte a sua consistência científica, deve ter sido fonte de diversão para muitos em 1872.

A partir de junho, Nietzsche e Rohde começam a discutir estratégias de resposta a Wilamowitz. Parece consensual a ambos que o panfleto deve ser refutado em termos filológicos, mostrando que as críticas são infundadas e defendendo afirmativamente o valor científico de *O nascimento da tragédia*. (carta a Rohde, 18/6/1872, NBR, 4, pp. 11-13).

Entrementes, Wagner, que recebera o opúsculo de Wilamowitz ainda em 9 de junho, preparava a sua própria resposta.⁷¹ O sarcasmo do filólogo atingira também o compositor que, além de ridicularizado como fonte das teorias de *O nascimento da tragédia*, ganhara um par de deboches particulares – o mais eloqüente na p. 29, onde o autor afirma que, ouvindo sua “assim chamada poesia”, tinha-se uma idéia do que era “Dioniso falar a linguagem de Apolo e Apolo falar a linguagem de Dioniso”. Seu plano era escrever uma carta aberta em defesa do amigo, e já em 11 de junho Cosima anotava que “R. trabalha em sua carta, que ele então termina e que me parece excelente” (CWTA, 1, p. 533). No dia seguinte, o texto foi enviado a Nietzsche, e no dia 23, publicado no *Norddeutsche Allgemeine Zeitung*.

Wagner não se ocupou, em momento algum de sua carta, dos aspectos acadêmicos da questão, limitando-se a denunciar Wilamowitz como representante de uma ciência que “não exerce qualquer influência sobre a situação geral da educação [*Bildung*] alemã” (GST, p. 59) e que “nos fornece apenas novos filólogos, que só têm utilidade entre eles mesmos e para eles mesmos” (GST, p. 60). O sarcasmo volta-se aqui contra a própria filologia, pois, “sem todos os atributos misteriosos da importância filológica, sem todas as citações, notas e trocas de cumprimentos adequadas entre os grandes e pequenos especialistas [...], teria de ser descoberta a desalentadora pobreza de toda esta ciência [...]” (GST, pp. 60-61). Isto não significa, em absoluto, que o autor de “*Zukunftsphilologie!*” tenha sido poupado: “um especialista em línguas clássicas que coloca um ‘por mim’ após um ‘por mim’ na mesma frase nos parece quase como um vagabundo berlinense dos tempos antigos, que fica bêbado passando da cerveja à aguardente” (GST p. 61; a passagem de Wilamowitz a que Wagner se refere encontra-se na p. 41). Em seu texto, por fim, Wagner formula explicitamente o que Rohde sugerira com elegância: Nietzsche é o representante de uma nova filologia, melhor que

a anterior, pois “desta vez olhávamos do alto das montanhas a vasta região à nossa frente, sem ser incomodados pelas batidas [*Gepriigel*] dos camponeses lá embaixo na taverna” (GST, p. 61).

Nietzsche, evidentemente, respondeu com entusiasmo à carta de Wagner: “com verdadeiros sentimentos de bem estar [*Wohlgefühle*] eu me separo deste dia de São João [24 de junho], que me trouxe a sua maravilhosa carta, que ainda soará em mim por muito tempo” (24/6/1872, NBR, 4, p. 15). A honra de ver o mestre sair em sua defesa não tinha preço. A conta pela crítica à filologia, entretanto, seria cobrada no devido tempo. Ela contribuiu para manter ainda mais afastados os seus colegas de profissão.

No final de junho, Nietzsche escreve a Ritschl pedindo sua intervenção para que a réplica a Wilamowitz fosse publicada por uma editora especializada em filologia. “Eu não gostaria que tivéssemos mais uma vez de encontrar refúgio em um editor de música (como Fritzsich)”, afirma ele (26/6/1872, NBR, p. 18). A resposta que chega em 2 de julho é, todavia, negativa. Teubner, a opção sugerida, não está interessado – aparentemente, por razões estritamente comerciais. Seu antigo mestre, entretanto, deixa entrever os motivos reais na insegurança que insinua em relação à linha que será adotada por Rohde: “Naturalmente sou da opinião que a única coisa digna é uma repreensão estritamente científica ao panfleto de Wilamowitz: mas não deveria ser expressa nela o caráter de uma animosidade contra a filologia” (citado em JANZ, 1993, p. 473).

Mas Ritschl não tinha motivos para se preocupar. Quando o texto finalmente foi publicado em 15 de outubro, aniversário de Nietzsche – por Fritzsich, o único “refúgio” que efetivamente restou – toda a animosidade havia sido devidamente canalizada para Wilamowitz. Como no caso anterior, o sarcasmo já vinha estampado na primeira página. Rohde respondeu ao “Zukunftsphilologie” com o título “Afterphilologie” – neologismo cunhado por Franz Overbeck a partir de *Afterglaube*, “crença retrógrada, atrasada”. No interior do opúsculo, o mesmo estilo belicoso que fora empregado contra *O nascimento da tragédia*: o “libelista” [*Pasquillant*] doutor em filologia, que “permanece em duvidoso conflito até mesmo com a compreensão da língua e com as mais simples relações lógicas” (GST, p. 87), tem como principais meios de combate a “mais irrefletida” (GST, p. 85) e “desonrosa ignorância” (GST, p. 80), a “má-fé consciente” (GST, p. 81); sua “sabedoria escolar” [*Schülerweisheit*] (GST, p.

81), “de estudante” [*Studentenweisheit*] (GST, p. 88) dá um “solene testemunho de sua incapacidade” (GST, p. 91). Em suma, trata-se de “irreflexão, ignorância e má-fé não de um filólogo metódico, capaz de julgar, mas antes de uma completa falsificação do método crítico, de um verdadeiro filólogo retrógrado [*Afterphilologe*]” (GST, p. 107).

A virulência da resposta poderia sugerir que os temores de Ritschl haviam sido confirmados. Isto, entretanto, não é verdade. Na primeira parte do texto, em que se dirige a Wagner – em resposta à carta aberta, onde o compositor fizera a Nietzsche “perguntas diversas, que talvez causem estranheza [*befremdlich*]” sobre a filologia (GST, p. 57) – Rohde deixa clara a sua estratégia: o texto é um ataque ao autor de “Zukunftsphilologie!”, não à sua ciência.

Com muita diplomacia, ele reconhece logo de início que a apropriação que Nietzsche faz de Schopenhauer para interpretar a Antigüidade é polêmica em termos estritamente filológicos, mas elogia a coragem do amigo em publicar um texto fadado a despertar reações negativas não apenas de “pessoas totalmente incapazes de julgar como o doutor em filologia”, mas também de “filólogos que se formaram com seriedade” (GST, p. 73). A franqueza com que são confessadas as influências teóricas de *O nascimento da tragédia* na verdade depõe a seu favor, pois a objetividade absoluta, que “pretende basear-se apenas em ‘testemunhos’, é no fundo puramente ilusória” (GST, p. 74). Os dados que constituem o legado da cultura helênica são traços deixados no tempo por pessoas com hábitos e modos de compreensão estranhos ao nosso mundo. Não é possível reconstruir o passado tomando-os em si mesmos, mas apenas procurando dar unidade ao material esparso fornecido pela crônica, unidade esta que “só podemos todavia conquistar a partir de uma unidade [*Einheitlichkeit*] do conhecimento sensível [*anschauend*] surgida em nós mesmos” (GST, p. 74).

Em suma, sugere Rohde, a filologia – ou ao menos a parte dela com a qual se identifica – não é uma ciência puramente “objetiva”, mas antes um exercício de interpretação de dados históricos à luz de sistemas de idéias que são, em última análise, de responsabilidade do intérprete. Se é assim, nada mais honesto do que deixar às claras as influências, como fez Nietzsche, pois o verdadeiro pesquisador é, “em uma tentativa séria de compreensão verdadeira deste mundo estranho [...], o que menos terá o dever de esconder, em afetada ou real irreflexão, a fonte de suas concepções mais gerais” (GST, p. 74). A suposição de objetividade leva simplesmente ao emprego dissimulado ou inconsciente de pontos de vista

subjetivos. Esse é o caso, por exemplo, daqueles que “olham para estes velhos e bons gregos com o júbilo [*Hochgefühl*] conforme à mentalidade [*gesinnungstüchtig*] do homem de bem progressista de ‘agora’” (GST, p. 75).⁷²

Se esta visão da filologia é, em certa medida, polêmica, isso não faz dela por isso menos filológica. Wilamowitz, entretanto, ter-se-ia aproveitado deste fato para prevenir os colegas de profissão de Nietzsche contra a obra. Empregando um verniz de cientificidade, ele ter-se-ia esforçado por atribuir ao autor total incompetência em sua área de pesquisa, produzindo a ilusão de que “[no livro] estivessem sendo imputadas à Antigüidade, com a inocência de um diletante e ignorante estudioso de literatura da arte, doutrinas erradas, altamente duvidosas, insuportáveis para a ‘saudável clareza de espírito’” (GST, pp. 70-71).

O objetivo era manter os filólogos afastados de *O nascimento da tragédia* – e não apenas por divergências acadêmicas, mas também por razões espúrias, pois Rohde não se furta a insinuar que Wilamowitz invejava a posição de Nietzsche em Basel e estava atuando como fantoche para outros que partilhavam desse sentimento (cf. GST, 107-108). Se o plano fora bem arquitetado, porque o escândalo terminaria minando a credibilidade de seu amigo mesmo entre aqueles que nem se dariam ao trabalho de ler o livro, cabia então a Rohde mostrar detalhadamente que as críticas eram não apenas infundadas, mas também deliberadamente levianas – donde o “ódio [*Ingrimm*] venenoso, as vilipendiações [*Schmähungen*], calúnias [*Verläumdungen*], a suspeição” (GST, p. 67), incompatíveis com qualquer trabalho verdadeiramente científico.

Pelos exemplos mais acima, é fácil perceber que a réplica está longe de oferecer a outra face. Rohde paga Wilamowitz na mesma moeda, tratando-o como um diletante cujas tentativas de organizar críticas científicas, ainda que procedentes, teriam malogrado exclusivamente graças à sua incompetência. Além dos ataques à “ignorância do libelista”, a defesa segue, em linhas gerais, duas direções. A primeira consiste em mostrar que os argumentos empregados nas análises foram extraídos “dos manuais de maior divulgação” (GST, p. 84), ou seja, que o “libelista” desconhece, por imaturidade acadêmica, comentadores mais importantes que defendem opiniões semelhantes àquelas contra as quais se manifestou (cf. GST, pp. 84-85; 89; 92; 94; 106). A segunda sugere que Nietzsche queria dizer mais do que disse em certas passagens, pois não estava escrevendo “um manualzinho para a instrução dos que ainda não

atingiram a maioria científica” (GST, p. 87) e podia deixar subentendidos vários passos de seu raciocínio, passando diretamente às conclusões (cf. GST, pp. 82; 89; 103).

Rohde também não deixou de notar que, em diversas passagens, Wilamowitz se enganou – intencionalmente ou por descuido – na interpretação da letra nietzscheana (cf. GST, pp. 101-103). Em particular, o filólogo observou o erro a que fiz referência mais acima, apontando que *O nascimento da tragédia* nunca pretendeu afirmar uma identidade entre os conceitos de budista e trágico, e fazendo corretamente referência ao §21, onde isto é formulado explicitamente.

“Afterphilologie!” teve ótima recepção entre os simpatizantes de *O nascimento da tragédia*. Wagner, que já sabia que o texto estava sendo preparado desde 2 de julho (cf. carta a Rohde, 2/7/1872, KLO, p. 538), escreve diretamente a Rohde em 29 de outubro congratulando-o pelo feito, que considera “o complemento digno ao próprio ‘Nascimento’”, e mencionando que Cosima partilha da mesma opinião (KLO, p. 545). Nietzsche já havia expressado sua gratidão quatro dias antes, em uma carta quase inteiramente dedicada ao tema: “o que você fez por mim hoje, eu não saberia expressar em palavras”. Acrescenta, entretanto, que suas esperanças de que o artigo tenha um efeito positivo no que diz respeito à recepção do livro são pequenas. Recentemente, ele soubera, através de Overbeck, que a opinião corrente em Leipzig confirmava o veredicto que Usener emitira em Bonn durante uma aula: “qualquer um que escreva algo assim estaria cientificamente morto”. Mais adiante, confessa seu amargor, afirmando que “logo o *Nationalzeitung* vai se tornar insolente a ponto de me arrolar entre os ‘lacaio literários de W[agner]’”, embora acredite que o texto de Rohde possa contribuir, pelo seu envolvimento na polêmica, para melhorar a imagem do compositor nos círculos culturais alemães. Isso não é muito importante, contudo, pois se trata de uma guerra onde “a cada vitória o nosso objetivo é escondido mais longe e nós seguimos corajosos adiante” (NBR, 4, pp. 70-73).

E a guerra, com efeito, ainda não chegara ao fim. O último golpe caberia a Wilamowitz, que publicaria em 21 de fevereiro de 1873 a segunda parte de “Zukunftsphilologie!”, uma “réplica à tentativa de salvação de ‘O nascimento da tragédia’ de Friedrich Nietzsche”. Se o texto anterior preserva seu interesse, pois documenta, mais do que disputas pessoais, um conflito entre as posições conceituais de Nietzsche e aquelas representadas pela filologia tradicional,

sua continuação revela apenas o desejo do jovem doutor de manter a palavra final, e pode ser abordada com maior brevidade.

Apesar de não poupar os “filólogos do futuro” em geral, e Wagner em particular, de ironias e sarcasmos⁷³, Wilamowitz reconhece no autor de “Afterphilologie” um interlocutor de sua própria ciência, e procura deste modo evitar confrontos diretos. Sua estratégia para restaurar as críticas à obra de Nietzsche é, essencialmente, dividir para conquistar: a defesa teria sido feita por razões de ordem pessoal; Rohde, na verdade, “suspira sob a obrigação espiritual [*Seelenzwang*] de achar tudo no seu amigo verdadeiro e belo, e tudo em mim falso e ruim”, pois “não foi fácil para ele o *sacrificium intellectus* que sua nova religião exigiu” (GST, p. 117).

Wilamowitz sustenta que, em diversos pontos, Rohde e Nietzsche estão em contradição, e que a posição do primeiro na verdade conforma-se à sua própria (cf. GST, pp. 118; 122; 127-128). O filólogo teria ignorado propositalmente erros grosseiros de *O nascimento da tragédia* apenas para municiar-se contra ele, pois “também em pontos essenciais o sr R. está ainda longe da vertigem dionisíaca de seu amigo, de modo que se pode ficar facilmente curioso de saber o quão cedo os dois filólogos do futuro vão terminar brigando entre si” (GST, p. 119). Em suma, a motivação para a composição de “Afterphilologie” teria sido simplesmente salvar amigos da humilhação pública, ao custo do rigor científico e quase à revelia das crenças intelectuais de seu autor.

De modo menos sistemático, Wilamowitz emprega ainda outras táticas. Em certas passagens, faz concessões e reconhece seus erros (GST, p. 120-121); em outras, sugere que as fontes arroladas por Rohde não dizem o que ele pretende que digam (GST, pp. 124-125). Mais de uma vez, aponta que foi mal-interpretado (GST, pp. 124; 126), e em um dos poucos trechos interessantes do texto sugere que seus interlocutores adotam dois pesos e duas medidas: quando ele exige rigor acadêmico, é criticado por sua falta de imaginação; mas quando ousa uma interpretação mais pessoal e menos ortodoxa, é desautorizado pelas fontes (GST, p. 126).

Por fim, o filólogo não perde a ocasião de responder à acusação de má-vontade interpretativa em relação à associação entre trágico e budista. Rohde mencionou o §21. Ali, com efeito, os dois conceitos aparecem em clara oposição, mas a passagem a que ele se referira

originalmente tem lugar no §18 de *O nascimento da tragédia* – onde se diz que a exemplificação histórica do tipo de cultura denominado “trágico” é a “cultura budista”. O ataque, deste modo, para nada mais servira senão revelar as inconsistências do próprio livro.

À época em que a réplica de Wilamowitz foi publicada, Nietzsche já não mantinha mais qualquer interesse na polêmica com a filologia (JANZ, 1993, pp. 511-512). Suas conseqüências insidiosas, contudo, já se haviam entrementes manifestado. O evento servira de estopim para a ruptura definitiva com Ritschl (cf. JANZ, 1993, pp. 470-474) e esvaziara os seus cursos no inverno de 1872/1873: a preleção sobre retórica grega e romana tivera apenas dois inscritos, ambos de outros departamentos, e o seminário e a preleção sobre Homero não haviam ocorrido por falta de interessados (cf. JANZ, 1993, p. 475; carta a Richard Wagner, 7/8 de novembro de 1872, NBR, 4, pp. 89-92). A previsão de Usener, entretanto, não se concretizaria. Nos semestres seguintes, Nietzsche voltaria a contar com um número significativo de alunos (JANZ, 1993, pp. 527-529), e só deixaria a universidade de Basel em 1879, por razões de saúde (cf. JANZ, pp. 846-847).

CAPÍTULO 3

A ESTÉTICA ENTRE A RAZÃO E A SENSIBILIDADE

Nos capítulos anteriores, apresentei as doutrinas estéticas de Schiller e do jovem Nietzsche a partir de análises dos artigos publicados pelo primeiro na *Neue Thalia* e das considerações filosófico-filológicas do segundo em *O nascimento da tragédia*. Mostrarei a seguir que, nos termos discutidos acima, elas podem ser interpretadas como respostas a dificuldades colocadas mas não resolvidas pelo sistema transcendental de Kant. Meu principal objetivo com esta analogia consiste em ressaltar que o contexto do debate moderno a respeito da estética, cuja primeira grande síntese é usualmente creditada à *Crítica da faculdade de julgar*, pode ser uma chave interessante para compreender o pensamento alemão pós-kantiano.

Este capítulo está dividido em três itens. No primeiro, farei uma breve exposição dos princípios gerais do sistema transcendental, ressaltando como o pensamento kantiano é caracterizado por uma concepção dualista do sujeito: possuímos dois conjuntos de capacidades – um sensível, outro supra-sensível – cujos fundamentos são irreversivelmente contraditórios entre si. Kant supõe que cada evento que aparece para nós pode ser interpretado segundo um ou outro ponto de vista, ou seja, como pertinente à filosofia teórica ou prática. Mas, uma vez que ambas devem constituir os mesmos objetos, existe um conflito potencial entre as legislações de cada uma dessas faculdades. A necessidade de um ponto de contato entre esses dois domínios se torna evidente levando-se em conta, por exemplo, que o resultado de uma ação moral pressupõe a introdução de uma causalidade livre em um mundo onde todo fenômeno deve ser compreendido segundo as leis da causalidade natural.

É nestes termos que Kant formula tal dificuldade na introdução à *Crítica da faculdade de julgar*. O filósofo acredita que ela pode ser resolvida a partir das análises que serão realizadas nesta obra a respeito dos juízos sobre o belo e o sublime. Mas, nos domínios específicos das filosofias teórica e prática, existem ainda conflitos que têm igualmente sua origem no fato de que os princípios de nossas faculdades são incompatíveis entre si.

Kant não percebia tais conflitos como questões pendentes de resolução em seu sistema. Mas, como mostrarei nos dois itens seguintes, é possível interpretar as doutrinas estéticas Schiller e

Nietzsche como tentativas de resolvê-los superando a cisão entre sensível e supra-sensível que caracteriza a concepção kantiana do sujeito. No domínio da filosofia prática, Schiller postula uma harmonia entre razão e sensibilidade cuja manifestação fenomenal é a categoria da graça; no domínio da filosofia teórica, Nietzsche procura mostrar que podemos ter acesso ao supra-sensível por meio de um conhecimento artístico, e não racional.

As soluções propostas por Schiller e Nietzsche não poderiam, evidentemente, ter sido desenvolvidas no contexto do sistema transcendental, pois ultrapassam os limites que Kant estabelecera, ainda na *Crítica da razão pura*, para aquilo que é possível para a filosofia crítica. Em dois sentidos, entretanto, elas guardam uma analogia com as preocupações do filósofo expostas na *Crítica da faculdade de julgar*: em primeiro lugar, o problema que deve ser resolvido origina-se de em um conflito entre nossas faculdades sensível e supra-sensível; em segundo lugar, é por meio da estética que este dualismo poderia ser superado.

3.1. KANT E A CISÃO ENTRE SENSÍVEL E SUPRA-SENSÍVEL

Um dos possíveis modos de descrever as motivações para a redação da *Crítica da razão pura* – e, em última análise, para o desenvolvimento do sistema transcendental como um todo – diz respeito às suas preocupações propedêuticas. À época de Kant, a filosofia encontrava-se em um impasse. Partidos antagônicos debatiam-se com questões para as quais nenhum dos dois lados parecia capaz de encontrar soluções satisfatórias. Este momento de crise no pensamento ocidental, que alguns autores relacionam igualmente a um contexto histórico marcado pelas rupturas institucionais que caracterizam o período renascentista, é igualmente pontuado pelo desenvolvimento do ceticismo epistemológico – que, em termos bastante gerais, corresponde à afirmação de que o conhecimento não é possível levando-se em conta a natureza particular das intuições sensíveis, as quais constituem o seu ponto de partida.

Face a esta situação, podem-se compreender os objetivos da primeira crítica em dois sentidos. Em primeiro lugar, Kant pretende refutar o cético mostrando, a partir de uma análise de nossas faculdades, que o conhecimento é de fato possível. Em segundo lugar, o filósofo tenciona igualmente estabelecer limites para aquilo que podemos efetivamente conhecer. Deste modo, seria possível mostrar que as disputas que caracterizavam os debates de sua época estavam fundadas em uma má colocação de certos problemas filosóficos – ou seja, de uma forma de interpretá-los que desrespeita tais limites.

A solução kantiana para este problema tem por ponto de partida a distinção entre fenômeno e coisa-em-si. De acordo com o filósofo, os dados que constituem o agregado da experiência vêm a nosso encontro na sensibilidade. A partir de uma análise desta faculdade, empreendida nos parágrafos agrupados sob o título “Estética transcendental”, são identificados os seus dois princípios fundamentais: espaço e tempo. Deste modo, argumenta a primeira crítica, nada pode se dar a conhecer senão espaço-temporalmente, pois estas são as duas condições *a priori* de que tudo aquilo que aparece para nós.

Nas observações gerais a esta seção, Kant sugere então a seguinte distinção. Pode-se pensar em algo que seria responsável pelo fato de que somos sensivelmente afetados. Aquilo que aparece para nós não é, entretanto, propriamente este algo, mas antes tão somente as modificações que ele desperta em nossa faculdade sensível. Assim, “as coisas que intuímos não são em si mesmas aquilo pelo que as intuímos, nem são suas relações constituídas em si mesmas do modo como aparecem para nós [...]” (KKR, p. 87), pois só temos acesso a “nosso modo de percebê-las [*wahrnehmen*]”, ou seja, às suas representações no espaço-tempo (KKR, p. 87).

Segue-se que, mesmo “se pudéssemos levar esta nossa intuição ao máximo grau de clareza, não nos aproximaríamos deste modo da constituição das coisas em si mesmas [...]” (KKR, p. 87), pois não são elas que aparecem para nós, e sim as intuições que delas temos no espaço e no tempo. A coisa permanece, deste modo, “em si” na medida em que só se pode saber dela aquilo que se dá na sensibilidade. Aquilo que percebemos é a “coisa” enquanto “fenômeno”, ou seja, sua manifestação em nossa faculdade sensível, mas não a coisa “em si” mesma.

A argumentação da primeira crítica contra o ceticismo epistemológico prossegue, em termos bastante gerais, da seguinte maneira. No primeiro capítulo da “Analítica dos conceitos” – que representa, por sua vez, o primeiro “livro” da “Analítica transcendental” – Kant volta-se para nossa faculdade intelectual responsável pela formação dos conceitos, o entendimento, com vistas a identificar, como fizera para a sensibilidade, seus princípios fundamentais. A partir de uma análise dos diferentes modos sob os quais empregamos juízos cognitivos, o filósofo deriva então um conjunto de categorias que representam as formas de todo conhecimento discursivo possível.

A “Dedução transcendental”, segundo capítulo deste “livro”, consiste na defesa efetiva da possibilidade do conhecimento. Trata-se de um dos trechos mais complexos de toda a obra, reescrito praticamente em sua totalidade por ocasião de sua segunda edição. Para meus propósitos, é suficiente ressaltar o propósito fundamental de Kant. O filósofo tenciona mostrar que existe uma relação necessária entre os princípios constitutivos da sensibilidade (espaço e tempo) e as formas do conhecimento discursivo (as categorias), de modo que tudo o que nos aparece deve se deixar subsumir a um conceito qualquer. Ao contrário do que afirma o cético, portanto, o sujeito não pode ser afetado sensivelmente por algo que não está de acordo com as formas categoriais do entendimento – das quais todo sujeito dispõe, visto que são parte constitutiva de nosso aparelho cognitivo.

Em uma das últimas seções da “Analítica transcendental”, Kant retoma a distinção entre “fenômeno” e “coisa-em-si” em vista dos resultados que acredita terem sido obtidos por meio da dedução. O filósofo sugere que é possível denominar certos objetos, “enquanto aparições, objetos dos sentidos (*phaenomena*), na medida em que distinguimos o modo como os intuímos de sua constituição em si mesmos” (KKR, p. 276). Reversamente, podemos chamar “objetos do entendimento (*noumena*)” aos objetos tomados em si mesmos, e não do modo como aparecem para nós na sensibilidade – bem como “também outras coisas possíveis que não são objetos [*Objekt*] dos nossos sentidos, [mas] apenas pensadas como objetos [*Gegenstand*] por meio do entendimento [...]” (KKR, pp. 276-277).¹

Existem, entretanto, duas formas diferentes de compreender “noúmeno”. Em sentido *negativo*, este termo designa simplesmente o objeto em si mesmo por oposição àquilo que vem a nosso encontro na sensibilidade – ou seja, ele é sinônimo do termo “coisa-em-si” que Kant empregara na “Estética transcendental”. Trata-se de um conceito cuja única função é “limitar a presunção da sensibilidade” (KKR, p. 282), isto é, garantir “que a intuição sensível não se amplie até as coisas em si mesmas, e deste modo limitar a validade objetiva do conhecimento sensível” – o qual não pode “estender o seu domínio a tudo o que o entendimento pensa” (KKR, pp. 280-281).

Considerado negativamente, o conceito de noúmeno é, portanto, não apenas legítimo, visto que o uso dessa expressão indica o modo espaço-temporal como opera nossa sensibilidade, mas também “indispensável, como conceito que impõe limites” a essa faculdade (KKR, p.

282). Existe, contudo, uma outra forma de compreender este termo, a saber, como “objeto de uma intuição não-sensível” (KKR, p. 277). Supõe-se, neste caso, que as categorias poderiam ser aplicadas também a “objetos que não são tomados como fenômenos” (KKR, p. 278), ou seja, a noumenos em sentido *positivo*. Como mostra Kant, seria necessário conceber em tal situação uma outra espécie de intuição diferente daquela que é característica da sensibilidade. Mas, uma vez que “tal intuição, a saber, uma intuição intelectual, permanece completamente fora de nossas capacidades cognitivas [...], aquilo que é chamado por nós *noumenon* [...] deve ser compreendido apenas em sentido negativo” (KKR, p. 278).

As observações críticas de Kant sobre a concepção positiva de noumeno refletem a intenção de negar a possibilidade de um conhecimento não-sensível. O partidário hipotético desta doutrina concordaria com o filósofo em três pontos. Primeiro, nossa sensibilidade opera conforme exposto na “Estética transcendental”; o que vem a nosso encontro não é a coisa em si mesma, mas apenas suas representações espaço-temporais. Segundo, o esquema categorial que o filósofo identificara na “Analítica dos conceitos” descreve corretamente os fundamentos de nosso conhecimento discursivo. Terceiro, o ceticismo epistemológico fora apropriadamente refutado na dedução, pois Kant mostrara que tudo o que aparece para nós deve poder ser pensado segundo um conceito qualquer.

Mas, argumentaria este interlocutor, podem existir entidades não-sensíveis – noumenos em sentido positivo – que, embora não apareçam para nós sensivelmente, podemos mesmo assim conhecer. Ou seja, as categorias também poderiam ser empregadas para o conhecimento de tais objetos por meio de uma outra espécie de intuição, de natureza intelectual e não-sensível.

Kant crê ter demonstrado na dedução que tampouco isto é possível. Como insiste o filósofo, “tudo o que entendimento cria a partir de si próprio, sem tomar de empréstimo à experiência, ele tem, contudo, a seu dispor apenas para uso na experiência” (KKR, p. 268). As categorias só podem ser empregadas para o conhecimento quando aplicadas à sensibilidade, pois se não encontramos “esta unidade de tempo, portanto no caso do *noumenon*, cessa completamente todo emprego, e até mesmo o significado [*Bedeutung*], das categorias” (KKR, p. 278). Segue-se que “a divisão dos objetos em *phaenomena* e *noumena*, e do mundo em um mundo dos sentidos e um mundo do entendimento, não pode ser admitida em sentido positivo” (KKR, p. 282).

Parte dos problemas enfrentados pela filosofia à época de Kant reside, precisamente, no emprego do conceito de noumeno em sentido positivo, ou seja, na tentativa de compreender entes supra-sensíveis a partir de categorias que só retêm sua validade objetiva quando aplicadas à sensibilidade. Esta ilusão tem suas raízes últimas, ademais, na própria estrutura do sistema transcendental. Como o filósofo procurará mostrar em seguida na “Dialética transcendental”, o sujeito possui, ao lado do entendimento, uma outra faculdade superior que não é limitada em nenhum sentido pela experiência. Trata-se da razão, cuja função – do ponto de vista da epistemologia – é relacionar representações do entendimento com vistas a obter conceitos ou princípios mais gerais.

Kant analisa esta faculdade, como fizera para os casos da sensibilidade e do entendimento, com vistas a identificar seus fundamentos. O trabalho da razão consiste em derivar, a partir de princípios ou conceitos, outros mais gerais. Mas esta tarefa resultaria sem propósito se fosse admitido neste processo um regresso ao infinito, ou seja, se não fosse possível imaginar que existe um princípio que não pode ser, ele mesmo, caso particular de outro mais geral. Segue-se que o fundamento que regula sua operação é a idéia de uma totalidade absoluta na síntese das condições.

A razão, deste modo, não é apenas independente da experiência no sentido de que as representações sobre as quais opera não se originam na sensibilidade. De modo mais forte, ela tem por fundamento últimas idéias para as quais, por definição, não é possível qualquer apresentação sensível. Trata-se, como visto, de “conceitos da razão pura” que “ultrapassam os limites de toda experiência” (KKR, p. 331). Dito de modo simples: ao lado do entendimento, cujas categorias limitam-se necessariamente àquilo que vem a nosso encontro na intuição sensível, o sujeito possui uma faculdade supra-sensível cujos princípios necessariamente transgridem tais limites.

Um dos principais objetivos da *Crítica da razão pura* consiste em mostrar que não é possível atingir qualquer conhecimento apenas a partir de idéias da razão. A “razão humana”, deste modo, “não realiza nada em seu uso puro”; a utilidade de uma filosofia da razão pura é “apenas negativa; pois ela não serve, como um *organon*, para a extensão, mas antes, como disciplina, para a determinação de limites, e ao invés de revelar a verdade, possui apenas o mérito discreto de proteger contra o erro” (KKR, p. 670).

Mas, já nesta obra, Kant sugere que nossa faculdade supra-sensível, malgrado seu “discreto mérito” epistemológico, pode ser de vital importância em outro domínio de objetos filosóficos – a saber, para a moral. No que diz respeito ao conhecimento, tudo aquilo que vem a nosso encontro no espaço-tempo deve ser interpretado segundo as categorias do entendimento. Isto tem implicações negativas para qualquer reflexão de natureza prática. Sob este ponto de vista, as ações que ocorrem no mundo fenomenal não podem ser imputadas a um agente, uma vez que já estariam previamente determinadas por eventos anteriores na série infinita determinada pela lei da causalidade natural. Logo, para que sejam possíveis juízos práticos, deve haver dois modos distintos de interpretar cada fenômeno: ou bem com vistas a conhecê-lo; ou bem como resultado de uma causalidade livre, não-natural.

Esta oposição fundamental entre nossas faculdades sensível e supra-sensível servirá de base para o desenvolvimento posterior da doutrina moral kantiana. Na *Fundamentação à metafísica dos costumes*, por exemplo, o filósofo emprega a distinção entre fenômeno e coisa-em-si como chave para interpretar esta diferença em nosso conjunto de capacidades. Assim como se deve reconhecer, em tudo o que aparece para nós, “ainda algo mais por trás dos fenômenos que não é fenômeno, a saber, a coisa-em-si” (KGM, pp. 87-88), o homem também deve imaginar, para além daquilo que concebe a respeito de si próprio a partir da experiência, “outra coisa que lhe serve de fundamento, a saber, o seu Eu [...]” (KGM, p. 87).

A faculdade que representa o “eu próprio”, incognoscível, do homem é, segundo Kant, a razão. Ela mostra por meio das idéias “uma tão pura espontaneidade que ultrapassa tudo o que pode lhe fornecer a sensibilidade” (KGM, p. 88), à qual, como visto, os conceitos do entendimento estão necessariamente ligados em seu uso legítimo. Podemos tomar todas as nossas ações, deste modo, sob dois pontos de vista: em primeiro lugar, na medida em que pertencemos ao “mundo dos sentidos, sob as leis na natureza (heteronomia), em segundo lugar, como pertencentes ao mundo intelectual, sob leis que são independentes da natureza, não empíricas, e apenas fundadas na razão” (KGM, p. 88).

O domínio da filosofia prática compreende os juízos onde empregamos o segundo ponto de vista. Uma vez que a ação moral em sentido próprio deve decorrer de uma autodeterminação do sujeito, em absoluta “independência das causas determinantes do mundo sensível” (KGM,

p. 88), segue-se que ela corresponde a uma determinação da vontade pela razão – sua faculdade supra-sensível, capaz de pensar o incondicionado.

No sistema kantiano, o sujeito é deste modo composto por dois conjuntos de capacidades cujos princípios constitutivos são essencialmente antagônicos entre si. Por um lado, a área de aplicação do entendimento restringe-se aos dados provenientes da sensibilidade, pois as categorias “só possuem sentido em relação à unidade das intuições no espaço e no tempo” (KKR, pp. 277-278). A razão, por seu turno, possui a capacidade de pensar o supra-sensível, ou seja, de conceber algo para o que nenhuma apresentação espaço-temporal é possível. Apesar disso, ela deve poder ser aplicada ao mundo fenomenal através do agir moral. Assim, cada evento pode ser interpretado sob dois pontos de vista distintos: teórico ou prático, precisamente os dois domínios da filosofia para os quais entendimento e razão, respectivamente, constituem objetos.

Kant sugere que o impasse filosófico que sua época vivia poderia ao menos ser esclarecido quanto à sua origem levando-se em consideração os princípios de seu sistema. Em uma das passagens mais célebres da primeira crítica, as “Antinomias da razão pura”, o filósofo procura reinterpretar, à luz da distinção entre fenômeno e coisa-em-si, certas questões para as quais as abordagens tradicionais pareciam incapazes de encontrar respostas.

Tomemos uma delas a título de exemplo. À época de Kant, a filosofia poderia ser dividida grosso modo em dois grandes grupos rivais: em primeiro lugar, os que procuravam mostrar que as aparições não admitem outra causa senão aquela determinada pela série infinita que constitui a causalidade natural; e em segundo, aqueles que supunham, ao contrário, que os fenômenos só podem ser corretamente explicados fazendo-se referência a uma causalidade livre inicial que não está ela mesma condicionada pela causalidade natural. A estratégia argumentativa empregada por ambos os lados da disputa era a mesma: tratava-se de adotar como premissa a posição adversária e mostrar que ela contradizia uma outra afirmação igualmente aceita pelo opositor, provando assim a tese por absurdo.

Kant denomina os confrontos desta natureza de antinomias e acredita que eles são suscitados por uma confusão entre fenômeno e coisa-em-si. No caso do exemplo acima, afirma o filósofo, as aparições podem ser abordadas segundo dois pontos de vista diferentes: ou bem se

pretende conhecê-las, e neste caso a causalidade vigente é a causalidade natural; ou bem se trata de tomá-las como efeito de uma causalidade livre. Interpretando o que é dado como a coisa mesma, cada lado na disputa ignora a posição adversária e prova o que pretende provar empregando o quadro conceitual que lhe é pertinente. O resultado são duas afirmações que aparentemente se contradizem, mas que na verdade apenas dizem respeito a dois domínios distintos de objetos filosóficos, quais sejam, teórico e prático (KKR, pp. 426-429).²

A simplicidade com que Kant se desembaraça das antinomias mascara os problemas que este modo de resolvê-las introduz. Compreendido transcendentemente, ou seja, como a soma de suas capacidades cognitivas, o sujeito permanece aqui dividido em dois conjuntos de faculdade cujos princípios se contradizem. A mais evidente dificuldade resultante desta concepção diz respeito à possibilidade da ação moral. Ela deve ter origem supra-sensível, pois só se justifica com base na determinação da vontade pela razão. Mas, se tudo o que aparece deve necessariamente se dar segundo as categorias do entendimento, como é possível que tal ação se manifeste sensivelmente? Em outras palavras, como é possível imputar ao agente a introdução de uma causalidade livre em um mundo fenomênico que não admite outra senão a causalidade natural?

Desta cisão entre sensível e supra-sensível que caracteriza fundamentalmente a estrutura do sistema transcendental decorrem igualmente questões particulares que dizem respeito não à possibilidade de um ponto de contato entre estas duas espécies de princípios, mas sim ao conflito que se manifesta entre elas em cada um dos dois domínios da filosofia. Nos dois itens restantes deste capítulo, abordarei em detalhe aquilo que denominarei convencionalmente as formulações prática e epistemológica do problema. No momento, é suficiente mencionar que a primeira tem lugar a partir da disputa entre sensibilidade e razão pela determinação da vontade; e a segunda, na medida em que somos levados, por exigências do próprio processo cognitivo, a conceber algo que não somos na verdade capazes de conhecer.

À época em que redigiu a *Crítica da faculdade de julgar*, Kant estava perfeitamente consciente das dificuldades suscitadas pela estrutura de seu sistema. Na segunda seção da introdução³, o filósofo de início aborda as duas faculdades superiores de que tratara

anteriormente em termos que dão claro testemunho de sua concepção dualista do sujeito transcendental. Razão e entendimento possuem “duas legislações diferentes sobre um mesmo e único solo da experiência, sem que uma possa causar prejuízo [*Eintrag tun*] à outra” (KKU, p. 82). Como mostrara a primeira crítica, é possível pensar ao menos sem contradição “a coexistência de ambas as legislações em um mesmo sujeito”, pois se trata na verdade apenas de duas formas distintas de interpretar os mesmos fenômenos – as quais têm sua origem, correspondentemente, em dois conjuntos diferentes de capacidades: “a legislação por meio de conceitos da natureza ocorre através do entendimento, e é teórica; a legislação por meio do conceito da liberdade ocorre pela razão, e é meramente prática” (KKU, p. 82).

Como se vê, esta formulação resgata a estratégia que fora empregada na resolução das antinomias. Kant concebe os domínios de objetos que correspondem às legislações de entendimento e razão como dois planos de avaliação distintos que se aplicam à mesma experiência, de tal forma que o antagonismo sugerido entre o princípio da liberdade e a lei da causalidade não ocorre, simplesmente, porque tais planos não se tocam. Em outras palavras, existe um “abismo entre o domínio do conceito da natureza, como o sensível, e o domínio do conceito da liberdade, como o supra-sensível”; logo, “não é possível nenhuma passagem do primeiro para o segundo [...]” (KKR, p. 83).

Mas nossa conduta moral reclama a produção de efeitos que têm lugar no mundo fenomenal. As ações, embora determinadas por uma causalidade livre, devem se manifestar espaço-temporalmente, o que só pode se dar segundo a causalidade natural. É necessário conceber, portanto, um ponto de contato entre os mundos sensível e supra-sensível; a natureza “tem de poder ser pensada de modo a que a conformidade a leis de sua forma concorde ao menos com a possibilidade dos fins a serem nela efetivados segundo as leis da liberdade” (KKR, p. 83).

Kant menciona este problema na terceira crítica porque acredita que ele pode ser solucionado por meio de análises a respeito dos juízos estéticos. A posição intermediária ocupada pela faculdade de julgar na topologia do sistema transcendental leva o filósofo à suspeita de que a fundamentação do princípio *a priori* que regula seu funcionamento seria capaz de fornecer um elemento que assegurasse esta passagem entre os domínios das filosofias teórica e prática. Caberia à estética, portanto, a tarefa de mediar um acordo entre sensível e supra-sensível no contexto da doutrina kantiana.

Ao longo da terceira crítica, este problema não é retomado com o destaque que a importância a ele atribuída na introdução poderia sugerir. Algumas passagens da dialética, que conclui a primeira parte da obra, fazem alusão a uma “transição” entre sensibilidade e moralidade fomentada pela estética, e são freqüentemente interpretadas como uma possível tentativa de resolver o conflito.

Abordar as diferentes reconstruções destes trechos com vistas a discutir em detalhe a solução kantiana fugiria ao escopo deste trabalho.⁴ Para meus propósitos, é suficiente mencionar que ela não implica qualquer ruptura em relação aos limites determinados pela estrutura geral do sistema transcendental. Os domínios da filosofia teórica e prática permanecem fundados por princípios essencialmente antagônicos entre si; a “passagem” postulada entre sensível e supra-sensível permanece, deste modo, “heurística” e “regulativa”, e não “real” e “constitutiva”. Como sugere DÜSING (1990, p. 79), “ela não supera a auto-suficiência dos princípios da razão teórica e prática com seus domínios separados da natureza e da liberdade [...]. Como intermediária, portanto, a beleza não identifica, mas apenas une subjetivamente estes domínios e princípios”.

Nos dois itens que se seguem, mostrarei que certos aspectos das doutrinas estéticas de Schiller e Nietzsche podem ser compreendidos como tentativas de levar a solução kantiana para além daquilo que lhe permitia o rigor crítico de seu sistema. Cada um destes pensadores procurará resolver o conflito entre sensível e supra-sensível – em suas formulações prática e epistemológica, respectivamente – sugerindo que é possível conceber constitutivamente, e não apenas regulativamente, uma passagem entre estes dois domínios, malgrado o antagonismo entre seus princípios. Mais ainda: a inspiração para tal projeto parece ter sua origem na própria terceira crítica, visto que aqui – como lá – caberá à estética realizar semelhante mediação.

3.2. A SUPERAÇÃO ESTÉTICA MORAL DE SCHILLER

No primeiro capítulo desta tese, foram analisados os textos iniciais da produção teórica de Schiller – aqueles que concentram os esforços críticos do pensador no sentido de iluminar os fundamentos filosóficos da experiência estética em geral, e da tragédia em particular. Mostrarei agora que os desenvolvimentos dessa fase de seu pensamento podem ser

interpretados como uma resposta à questão mencionada no item anterior a respeito do sistema kantiano.

Como visto, os artigos publicados na *Neue Thalia* foram mais do que simplesmente influenciados pelo filósofo alemão. Schiller jamais se afasta de modo significativo dos princípios expostos na *Crítica da faculdade de julgar*. Em linhas gerais, sua doutrina estética tem por base categorias que, em última análise, remontam ao belo e sublime kantianos, mesmo que o autor procure introduzir nuances, qualificar melhor alguns de seus efeitos sobre o sujeito ou caracterizá-las em maior detalhe por meio de exemplos retirados de sua experiência como dramaturgo.

Esta afirmação não se aplica, contudo, a *Über Anmut und Würde*. Qualquer tentativa de compreender o pensamento schilleriano no sentido proposto neste capítulo deve, portanto, tomar este texto como ponto de partida.

A rigor, já nos demais artigos podem ser encontrados indícios que permitem supor ao menos algum desconforto com certas peculiaridades do sistema kantiano. O mais evidente é o descaso com a apresentação do belo. À exceção de *Über Anmut und Würde*, em nenhum de seus artigos Schiller dispensa maiores esforços na descrição desta categoria. Em *Über den Grund...*, cujo projeto é esgotar analiticamente tudo o que pode ser compreendido como fenômeno estético, a abordagem é tímida, se comparada àquela que recebem as “artes do sentimento”. Textos posteriores, tais como *Vom Erhabenen* ou *Zerstreute Betrachtungen...*, deixam a questão integralmente de lado. Não me parece, portanto, excessivo afirmar que a maior parte dos artigos filosóficos analisados revela uma manifesta preferência pelo sublime: a abordagem do belo é limitada em extensão, e, não raro, menos precisa do ponto de vista conceitual.

Observamos também diversas passagens em que o autor emprega os termos “entendimento” e “razão” de modo intercambiável. Outras, tomadas ao pé da letra, parecem creditar à segunda faculdade todas as possíveis manifestações estéticas – quando na verdade, como revelam trechos suplementares do mesmo artigo, a primeira é também responsável por parte dos fenômenos arrolados sob esta rubrica. Por fim, há mesmo casos em que Schiller utiliza um termo referindo-se àquilo que, em geral, compreende como significado do outro.⁵

É possível, evidentemente, deixar de lado a caridade interpretativa e tomar todas estas ocorrências por meros erros conceituais. Sua frequência, todavia, parece reclamar do leitor ao menos uma suposição a respeito daquilo que teria motivado imprecisões tão recorrentes. Ora, isto pode ser compreendido com um indício suplementar que reforça o já mencionado desequilíbrio na abordagem das duas categorias consagradas no sistema kantiano. Schiller hesita em atribuir ao entendimento um papel preponderante na explicação dos fenômenos estéticos porque esta faculdade é tradicionalmente associada à manifestação da beleza no debate moderno sobre o tema.

Poder-se-ia ainda argumentar que esta diferença de tratamento se explica graças a preocupações puramente pragmáticas – visto tratar-se aqui de um poeta, e não de um teórico, ou seja, de um escritor de tragédias. Pretendo defender a tese de que, mais do que isso, ela é reclamada por razões efetivamente filosóficas. A reticência de Schiller não diz respeito propriamente ao belo, mas antes ao modo como ele é caracterizado no sistema transcendental. O fato de que, para Kant, sua manifestação não envolve a razão, mas apenas imaginação e entendimento além do próprio juízo, deixa uma parte significativa da estética à margem da moralidade. É isto, em última análise, o que parece contradizer a posição expressa claramente – a despeito de qualquer consistência conceitual – em *Über den Grund...: o prazer estético “simplesmente só pode ser atingido por meios morais”* (SVG, p. 359).⁶

Este ponto exige esclarecimento ulterior. A rigor, também na terceira crítica a categoria do belo relaciona-se à moralidade, pois sua experiência é – assim como em Schiller – para ela conducente. Kant trata deste tema nas últimas passagens da “Crítica da faculdade de julgar estética” – a primeira grande parte de sua obra, dedicada aos juízos estéticos.⁷ Trata-se, entretanto, de uma relação indireta; a beleza não requer a moral para manifestar-se, embora o fato de que ela se manifeste tenha implicações morais.

Dito de outro modo, uma vez que a faculdade primordialmente responsável pela manifestação do belo é o entendimento, esta experiência poderia ser concebida, à luz da doutrina exposta na *Crítica da faculdade de julgar*, mesmo na ausência da razão. Poderíamos pensar sem contradição um sujeito destituído de moralidade que, embora efetivamente inexistente, seria hipoteticamente capaz de vivenciar a beleza. O mesmo não se pode dizer do sublime, pois o

prazer que caracteriza esta categoria estética decorre, precisamente, da consciência de que possuímos um poder supra-sensível em nós – sem o qual, portanto, ele não se daria.⁸

É o traço essencialmente epistemológico que caracteriza a experiência kantiana do belo aquilo que causa incômodo em Schiller. O autor parece procurar uma doutrina onde tal manifestação estética tenha não apenas conseqüências, mas também condicionantes morais. A concepção de beleza exposta nos *Kalliasbriefe* caminha, como vimos, precisamente nesta direção. Ali, o autor fundamenta sua origem naquilo que denomina “razão prática”, e afirma explicitamente que “ela certamente não pode ser encontrada na razão teórica” (carta a Körner, 8/2/1793, BSK, 2, p. 13). No âmbito de *Über Anmut und Würde*, estas preocupações ganharam corpo no conceito de graça. Trata-se de uma espécie de beleza que, como vimos, só pode se manifestar naquilo que Schiller denomina “pessoas”, ou seja, entes dotados de moralidade.

A concepção da categoria da graça tem por base o posicionamento crítico de Schiller em relação àquilo que toma por rigorismo na doutrina moral kantiana – ou, como sugerem alguns intérpretes, ao menos em sua formulação (cf. BEISER, 2005, pp. 172-176). De acordo com ele, o filósofo apresentou “a idéia de dever com uma tal dureza que assusta [*zurückschrecken*] todas as graças [...]” (SAW, p. 465). As motivações de Kant teriam alguma justificativa histórica, considerando-se que as teorias nesta área oscilavam à sua época entre “um tosco [*grob*] materialismo” e “um não menos duvidoso princípio fundamental de perfeição [*Perfektionsgrundsatz*] o qual, de modo a realizar uma idéia abstrata de perfeição do mundo [*Weltvollkommenheit*], não se mostrava muito embaraçado [*verlegen*] com a escolha dos meios” (SAW, p. 466). Isto tornou necessário “perseguir a sensibilidade sem indulgência, tanto lá onde ela faz escárnio do sentimento moral com a fronte insolente, quanto na imponente embalagem dos louváveis fins morais [...]” (SAW, p. 466). Kant fora forçado, portanto, a agir “como o Drácon de seu tempo, pois este não parecia digno ou pronto a receber um Sólon” (SAW, p. 466).

Não parece razoável, entretanto, condenar toda a sensibilidade apenas porque alguns fizeram dela mau uso. Quando a deliberação prática se restringe a proteger a vontade da influência das inclinações, a “mais forte expressão da liberdade moral” transforma-se em uma espécie de servidão; pois o homem virtuoso não possui “uma escolha mais livre entre o respeito de si [*Selbstachtung*] e a rejeição de si [*Selbstverwerfung*] do que o escravo dos sentidos entre o

prazer e a dor” (SAW, p.466). Ou seja, aquilo que deveria dar testemunho da maior grandeza que a humanidade possui torna-se “o certificado de sua fraqueza [*Gebrechlichkeit*]” (SAW, p. 467).

O perigo que ameaça a moralidade, e que reclama aos olhos de Kant a adoção de uma formulação rigorista, reside no fato de que “a vontade possui em todo caso uma relação mais imediata com a faculdade das sensações do que com a do conhecimento” (SAW, p. 467). É isto que parece exigir constante atenção do espírito, de modo a evitar que o prazer vivenciado na sensibilidade leve o sujeito a agir de modo contrário ao que exige a lei. Ora, argumenta Schiller, seria uma evidência muito maior em favor de nossa grandeza moral se as próprias inclinações favorecessem a conduta correta, dada a sua capacidade superior de influenciar a vontade. Com efeito, não parece particularmente louvável o homem que “confia tão pouco na voz da pulsão [*Trieb*] que se vê obrigado a sempre primeiramente testá-la [*abhören*] frente ao fundamento da moral” (SAW, p. 468).

O homem, em suma, é um todo composto por duas instâncias, uma sensível e outra supra-sensível. Sua expressão máxima, cuja manifestação estética é o prazer associado à categoria da graça, tem lugar precisamente quando estas duas faculdades são apresentadas em harmonia. A lei moral kantiana, entretanto, “esforça-se continuamente por separar” aquilo que “a natureza uniu”; apenas “na medida em que desperta desconfiança em relação a uma de suas partes” ela é capaz de assegurar “o domínio sobre a outra” (SAW, p. 467).⁹

Podemos agora tentar compreender que implicações estéticas teria o rigorismo da moral kantiana, seguindo a interpretação que dela faz Schiller. Em primeiro lugar, a participação da razão na manifestação dos fenômenos dá-se sempre de modo negativo, por meio de um conflito que é resultado da impossibilidade de encontrar um equilíbrio entre nossos poderes sensíveis e supra-sensíveis. Na *Crítica da faculdade de julgar*, esta desarmonia está na base da argumentação empregada para esclarecer o sublime. Tomada do ponto de vista epistemológico, que constitui o caso matemático, ela corresponde à nossa capacidade de pensar além daquilo que podemos conhecer, isto é, além daquilo que pode vir ao nosso encontro na experiência. Do ponto de vista moral, que representa por sua vez o caso dinâmico, ela advém da consciência de que uma parte de nós é superior a tudo o que provém

da sensibilidade – ou, em termos práticos, de que a moralidade pode resistir a quaisquer inclinações.

Mas isto determina, em segundo lugar, o papel que a beleza pode desempenhar no sistema transcendental. Para esclarecer essa afirmação, é necessário levar em conta que a doutrina exposta na terceira crítica não foi produzida *ex nihilo*, mas antes se articula a uma certa tradição de pensamento cujas origens remontam ao classicismo francês da segunda metade do século XVII. Seu marco inicial é usualmente situado em 1674, quando Boileau fizera publicar sua tradução do *Peri Hupsous* de Longinus. Foi, entretanto, a partir de um extenso debate ao longo do século XVIII, especialmente na Inglaterra, que se consolidou no Ocidente a suposição de que a abordagem da estética deve ter por base a análise de duas categorias distintas, belo e sublime.

No contexto deste debate, diferentes explicações foram propostas a respeito da natureza de cada fenômeno. Em linhas gerais, todavia, a maior parte delas toma por ponto de partida uma descrição semelhante dos efeitos que uma e outra categoria produzem sobre o sujeito. O belo permanece herdeiro do legado classicista cuja melhor tradução é a célebre fórmula *prodesse et delectare*: sua manifestação pressupõe um simples sentimento de prazer e está associada à serenidade e à tranqüilidade, o que incorporava, segundo os cânones clássicos, a tentativa de espelhar uma harmonia percebida na própria natureza. O sublime, por seu turno, comporta uma exposição fenomenológica mais complexa que, para muitos, explica sua popularidade posterior no período romântico. Ela envolve a eclosão de emoções violentas e, não raro, um par de sensações: desprazer em um primeiro momento – terror, medo, admiração, respeito – e em seguida prazer.

Também Kant é solidário desta tradição, que poderíamos denominar moderna, e de um ponto de vista estritamente fenomenológico sua doutrina não difere radicalmente daquela adotada por seus predecessores – com os quais, como se sabe, o filósofo tivera contato ao menos através da leitura de Burke. A radicalidade de seu pensamento consiste no fato de que a tentativa de elucidar a questão põe em jogo o rico quadro conceitual do sistema transcendental, não raro em benefício da resolução de problemas que ainda ameaçavam a coerência interna deste próprio sistema. É justamente o rigor que caracteriza esta linha de

abordagem que confere à obra do pensador alemão seu traço predominantemente filosófico, e que tem levado tantos a considerarem-na um marco na abordagem de problemas estéticos.

A descrição fenomenológica do sublime empregada na terceira crítica era, deste modo, bastante familiar ao pensamento estético do século XVIII; a associação entre o par de sentimentos que a caracteriza e relações entre nossas capacidades sensíveis e supra-sensíveis, não. Extrapolando o argumento de Schiller, pode-se agora imaginar que ela foi sugerida a Kant precisamente pelo fato de que não existe harmonia possível entre razão e sensibilidade no sistema transcendental. O conflito entre estas duas faculdades explicaria a sensação de desgosto; nossa consciência de que a primeira é superior à segunda, o prazer subsequente. Em outras palavras, os efeitos no sujeito usualmente atribuídos ao sublime – assim como exemplos de objetos frente aos quais ele se manifesta, que o autor igualmente retira da tradição moderna – encontram sua tradução conceitual à luz do rigorismo da moral kantiana.

Se esta suposição é razoável, não é difícil perceber que conseqüências ela teria para o caso do belo. Esta categoria estética jamais poderia ter lugar sob a influência da razão, uma vez que sua descrição fenomenológica pressupõe harmonia, e não conflito. A beleza permanece, portanto, à margem da moralidade na terceira crítica, ainda que se possa considerar, como faz o §59, moralmente relevante a sua manifestação.

Mas para Schiller, como vimos, não parecia satisfatória uma doutrina em que a sensibilidade é tomada exclusivamente como potencial estorvo à boa conduta moral. O pensador acreditava que, do ponto de vista prático, existe uma passagem possível entre sensível e supra-sensível, isto é, podemos ter prazer em agir de acordo com o dever. Os desdobramentos estéticos desta concepção tomaram corpo no conceito de graça.

Na exposição desta categoria estética, o autor reteve, da tradição moderna, a descrição fenomenológica associada à manifestação do belo: sentimento de prazer, harmonia, serenidade. A beleza de Schiller, entretanto, difere daquela consagrada na terceira crítica porque é diretamente condicionada pela moralidade. Isto só é possível, precisamente, porque a doutrina schilleriana admite harmonia entre inclinações e exigências morais. A graça nada mais é do que o efeito sensível de uma tal harmonia.

Em outras palavras, existe, no domínio prático, um acordo possível entre nossos poderes sensíveis e supra-sensíveis, do qual a graça constitui o sinal no mundo fenomenal. O fato de que nos movemos graciosamente indica que a humanidade é capaz de atingir suficiente aperfeiçoamento para que sensibilidade e razão se harmonizem. Trata-se, como visto, de um ideal que jamais pode ser plenamente atingido, e nossa força moral requer constante ratificação por meio de situações em que há conflitos entre estas duas faculdades. De todo modo, uma passagem desta natureza não seria possível à luz da doutrina kantiana, ao menos segundo a interpretação rigorista que dela faz Schiller em *Über Anmut und Würde*.¹⁰

Mas isto significa, igualmente, que é possível uma espécie de beleza moralmente condicionada, ou seja, que só pode ser vivenciada quando ou porque somos entes morais. Esta é, igualmente, uma contribuição original de Schiller ao debate estético moderno, ao menos se considerarmos sua formulação canônica expressa na *Crítica da faculdade de julgar*. Entre as categorias do belo e do sublime – em *Über Anmut und Würde*, “beleza arquitetônica” e “dignidade” – ergue-se uma terceira, que de certo modo sintetiza e supera as demais. A graça guarda da primeira a descrição fenomenológica “positiva”, no sentido de que não comporta desprazer ou conflito; e da segunda a influência direta, e não colateral, da moralidade.

Em ambos os sentidos, o artigo pode ser compreendido como uma resposta ao problema enunciado no item anterior deste capítulo. Por meio da graça, Schiller postula uma passagem entre sensível e supra-sensível que acredita ser inatingível de acordo com a doutrina kantiana; simultaneamente, reivindica para a moralidade a parte da estética que permanecia, naquele sistema, fora de seus domínios. A experiência dos fenômenos estéticos já não nos torna simplesmente seres moralmente mais aperfeiçoados; antes, só podemos vivenciá-la plenamente porque somos entes morais.¹¹

3.3. A SUPERAÇÃO ESTÉTICA METAFÍSICA DE NIETZSCHE

A partir de uma análise detalhada de *O nascimento da tragédia*, apresentei mais acima a doutrina estética metafísica do assim chamado jovem Nietzsche. Mostrarei agora como é possível compreender o pensamento do filósofo neste período igualmente como uma resposta ao problema kantiano enunciado no primeiro item deste capítulo. Sugiro, portanto, uma aproximação entre Schiller e Nietzsche: de acordo com a chave interpretativa proposta aqui,

ambos procurariam, por caminhos distintos, encontrar soluções para questões colocadas mas não resolvidas pelo sistema transcendental.

Será necessário, evidentemente, proceder com cautela ao tentar estabelecer uma relação desta natureza. A produção teórica de Schiller circunscrita à época da *Neue Thalia* tem Kant por principal interlocutor; muitos anos, entretanto, separam a *Crítica da faculdade de julgar* e *O nascimento da tragédia*. A estratégia adotada nesta tese é a de compreender as idéias do jovem Nietzsche à luz de uma certa tradição metafísica presente na Alemanha na primeira metade do século XIX, da qual o então filólogo teria se aproximado especialmente a partir da leitura de Schopenhauer. Minha análise esforçou-se, precisamente, por apresentar a obra sob este ponto de vista, ignorando deliberadamente tensões e inconsistências que poderiam apontar para os futuros desdobramentos do pensamento do autor.

Em suma, sugiro que quem responde a Kant não é Nietzsche em sentido próprio, mas antes Nietzsche compreendido como representante de uma certa vertente do pensamento estético alemão do século XIX. E que, mais ainda, a questão de que se pretende dar conta é análoga àquela de que Schiller se ocupara em seus artigos teóricos – ainda que, aqui, a resposta seja de natureza metafísica, e não moral.

Existem, ademais, alguns sinais que reforçam essa aproximação. Vimos, no capítulo anterior, que Nietzsche recebera o título de doutor sob os auspícios de seu mestre, Ritschl, com base em artigos que fizera publicar no *Rheinisches Museum*. Em 1868, entretanto, um dos temas que considerava para a tese que jamais seria escrita dizia respeito, precisamente, ao pensamento kantiano (SILK; STERN, pp. 50-51). O então jovem estudante da universidade de Leipzig começara a envolver-se com o sistema transcendental a partir de leituras dos comentários de Kuno Fischer e da terceira crítica – a única dentre as obras do filósofo que se sabe com segurança ter sido estudada extensivamente por ele (JANZ, 1993, p. 504).

Kant é também um dos poucos pensadores modernos que as páginas beligerantes de *O nascimento de tragédia* apresentam de modo positivo. Ao lado de Schopenhauer, o filósofo é citado nos §§18 e 19 como um daqueles que contribuíram para expor os limites da ciência, e conseqüentemente fazer avançar o renascimento da tragédia (NGT, pp. 118; 128). Alguns parágrafos adiante, os autores do classicismo de Weimar – Goethe, Winckelmann e Schiller –

são descritos como os homens nos quais “o espírito alemão lutou com mais força para aprender dos gregos” (NGT, p. 129).

Seguindo o tom polêmico do livro, Nietzsche parece dividir o pensamento filosófico-estético moderno em dois grandes grupos. De um lado situam-se aqueles que travaram “uma luta nobilíssima pela formação [*Bildungskampf*]”, que procuraram “chegar até a formação [*Bildung*] e até os gregos por um mesmo caminho” (NGT, p. 129). Ainda que, naquela ocasião, tais objetivos não tenham sido plenamente atingidos, o renascimento da tragédia – sua exposição teórica na obra nietzscheana bem como sua realização efetiva no drama musical wagneriano – é de seus esforços tributário. Do outro lado são dispostos todos os que, desde então, fizeram “degenerar [*entarten*] da mais perigosa forma o juízo sobre o valor dos gregos para a formação” (NGT, p. 129), e que não merecem em *O nascimento da tragédia* mais do que um comentário venenoso: por exemplo, Otto Jahn (NGT, p. 127) e Rousseau (NGT, p. 37). Kant encontra-se entre os primeiros.

Com base nestes indícios, e guardada a ressalva de que o diálogo com o sistema transcendental se dá não diretamente, mas por meio de uma certa tradição, acredito ser possível compreender a interpretação nietzscheana para o nascimento da tragédia como uma resposta à questão sobre a possibilidade de uma harmonia entre sensível e supra-sensível – a qual, em sua formulação epistemológica, tem seu lugar na obra crítica kantiana a partir da impossibilidade de conhecer aquilo que não vem ao nosso encontro na experiência.

Postular uma tal aproximação requer, de início, que se reconheça ao menos algum ponto de contato entre as doutrinas dos dois autores. Como indicado no segundo capítulo desta tese, a exposição do Uno-primordial guarda notáveis semelhanças com o conceito kantiano de “coisa-em-si”. Muitas passagens de *O nascimento da tragédia* dedicadas ao tema empregam terminologia específica do sistema transcendental. Mais do que a adoção deste vocabulário, contudo, o que parece sugerir a analogia é o fato de que o cerne da natureza é caracterizado como algo que “está além e antes de toda aparência” (NGT, p. 51).

Evidentemente, esta relação necessita de qualificação ulterior. À luz da doutrina de Schopenhauer, Nietzsche reinterpreta o conceito de Kant como uma entidade metafísica supra-sensível, da qual o mundo fenomenal com o qual temos contato cotidiano é mera

representação. Também os homens são, neste sentido, “imagens e projeções artísticas” (NGT, p. 47) criadas pelo Uno-primordial por sua própria vontade. Tal formulação resulta bem menos austera do que aquela adotada no sistema transcendental.

Na epistemologia kantiana, como vimos, “coisa-em-si” ocupa o lugar daquilo que é responsável pela possibilidade de o sujeito ser afetado no nível da sensibilidade. Ela justifica o fato de que as afecções que constituem o agregado da experiência efetivamente venham ao nosso encontro. Isto não nos autoriza, entretanto, a estabelecer qualquer relação direta de causalidade em sentido próprio entre aquilo que nos afeta e os próprios afetos – visto que a coisa permanece, em si mesma, além das capacidades cognitivas de que dispõem os entes racionais. Não é lícito, portanto, à luz da filosofia kantiana, afirmar que os fenômenos são a “aparência” da coisa-em-si. Pela mesma razão, não seria possível para o homem segundo esta doutrina postular ou negar que ela possua uma vontade.

Estas considerações parecem à primeira vista depor contra os propósitos deste item. Que passagem entre sensível e supra-sensível seria ainda necessária em Nietzsche quando, ao contrário de Kant, todo o mundo fenomenal é concebido como representação do Uno-primordial?

Mas o que é verdade do ponto de vista ontológico não o é também do ponto de vista epistemológico. O fato de que somos imagens estéticas do cerne da natureza não nos torna necessariamente capazes de conhecê-lo. Ao contrário, lidamos cotidianamente com os objetos mundanos como se eles de fato existissem, e requer-se um esforço intelectual excepcional – como, indica Nietzsche, aquele que despendem os verdadeiros filósofos – para reconhecê-los como simples aparência.

Mais ainda, o contato com o cerne da natureza tem, usualmente, um efeito destrutivo sobre o sujeito. Tendemos ao auto-aniquilamento quando reconhecemos que não existimos em sentido estrito, mas apenas enquanto imagens ou projeções criadas pela vontade estética do Uno-primordial. Em última análise, portanto, o supra-sensível encontra-se também em Nietzsche além do conhecimento que é possível para nós, pois, sem qualificações ulteriores, a consciência do fundo metafísico da existência torna a vida impossível, indigna de ser vivida.

Esta analogia pode parecer, se não impropriedade, ao menos desmedida ao colocarmos a sobriedade do pensamento crítico kantiano ao lado da inquietude das idéias do então jovem filólogo. Não seria excessivo estabelecer uma relação entre o mero fato de que nosso conhecimento é limitado e um conflito entre apolíneo e dionisíaco que, em *O nascimento da tragédia*, explicaria toda história da cultura grega que precedeu a tragédia ática?

Dito de outro modo: sugerimos no item anterior que Schiller, postulando uma harmonia entre dever e inclinações, procura resolver um conflito insolúvel no sistema transcendental entre razão e sensibilidade. Existiria, em Kant, uma contrapartida epistemológica para este problema? Nietzsche indica que, até o nascimento da tragédia, os gregos permaneciam no vértice de uma disputa entre duas vontades contraditórias do Uno-primordial: revelar a sua natureza mais íntima e ver-se esteticamente representado nas formas individualizadas que constituem o mundo fenomenal – pois a sabedoria a respeito da verdade da existência ameaça torná-la indigna e, deste modo, põe em risco a própria possibilidade da representação. A mera suposição de que não podemos conhecer aquilo que é responsável por nossas afecções sensíveis não parece, entretanto, exprimir qualquer embate entre sensível – neste caso, nossas capacidades cognitivas – e supra-sensível – a coisa em si.

Com efeito, o conflito epistemológico que pretendemos reconhecer em Kant não diz respeito à relação entre as limitações de nossas capacidades cognitivas e a própria coisa-em-si, tomada como aquilo que é responsável pelas afecções, mas antes, como em Schiller, entre razão e sensibilidade; ele decorre do fato de que podemos pensar algo para o que não existe apresentação espaço-temporal possível. Isto é, precisamente, o que faculta uma experiência tal como a do sublime matemático, onde a imaginação fracassa na tentativa de apreensão de uma idéia de infinitude.

O exemplo retirado da estética poderia suscitar ainda a seguinte objeção: trata-se de uma situação de exceção, insuficiente para estabelecer uma relação análoga àquela que Nietzsche parece delinear em sua reconstituição da história da Grécia. O fato de que razão e sensibilidade opõem-se fundamentalmente de um ponto de vista epistemológico não qualificaria um “conflito” tal como o estabelecido entre apolíneo e dionisíaco. No sublime matemático, a contradição entre as duas faculdades seria fortuitamente revelada pelo objeto que, graças à sua disposição no espaço-tempo, sugere à imaginação uma idéia de infinitude. O

sujeito poderia ser capaz, entretanto, de permanecer dela perfeitamente inconsciente durante sua atividade propriamente cognitiva – ou seja, de respeitar integralmente os limites que decorrem do fato de que seu conhecimento é discursivo.

Mas, além de sede da moralidade, nossas faculdades supra-sensíveis possuem também um uso teórico, como indica Kant na “Dialética transcendental” da primeira crítica. A razão leva o entendimento, a partir da idéia de uma síntese absoluta de todo condicionado, a organizar sistematicamente o conhecimento, buscando formar novos conceitos empíricos sob os quais aqueles de que já se dispõe possam ser subsumidos. É isto que nos permite interpretar a natureza como uma hierarquia de gêneros e espécies, e de sistemas de princípios sempre mais universais. As idéias são, deste modo, necessárias “ao menos como problemas para fazer progredir a unidade do conhecimento, onde é possível, até o incondicionado [...]” (KKR, p. 328).

Assim como o entendimento “unifica o múltiplo no objeto por meio do conceito”, a razão “por seu turno unifica o múltiplo dos conceitos por meio de idéias, na medida em que estabelece como alvo das atividades do entendimento uma certa unidade coletiva [...]” (KKR, p. 565). Todavia, insiste o filósofo, trata-se de um uso meramente regulativo de nossas faculdades, e não constitutivo. Não se podem tomar idéias supra-sensíveis como conceitos de objetos da experiência, mas apenas como princípios reguladores para a obtenção de uma organização sistemática do conhecimento. Infelizmente, constata-se que

a razão humana possui uma tendência natural a ultrapassar essas fronteiras, e que as idéias transcendentais são tão naturais a ela quanto as categorias para o entendimento, embora com a diferença de que, enquanto estas últimas levam à verdade, i.e., à concordância de nossos conceitos com o objeto, as primeiras produzem uma *reles* [*bloß*] embora irresistível ilusão, cujo engano [*Täuschung*] mal se pode evitar por meio da mais aguda crítica (KKR, p. 564).

Kant reitera em diversos pontos da dialética a sua crença de que a *ilusão transcendental* que consiste em tratar idéias da razão como objetos da experiência é uma decorrência inevitável do fato de que nossas faculdades supra-sensíveis possuem um uso teórico e não são limitadas pela experiência (cf. KKR, p. 311). Um dos propósitos da *Crítica da razão pura* consistia, precisamente, em mostrar que o impasse em que se encontravam, em seu tempo, as tentativas

de encontrar respostas adequadas para certos problemas filosóficos – as assim chamadas antinomias – resultava de que os partidos envolvidos nas disputas ignoravam a diferença essencial entre fenômeno e coisa-em-si.

Se é assim, a contradição epistemológica entre razão e sensibilidade não se manifesta apenas nos casos em que o sujeito vivencia a experiência do sublime matemático. Trata-se, antes, de um conflito efetivo inerente à própria atividade cognitiva, conflito que a doutrina kantiana não pode solucionar integralmente. Não apenas o homem possui faculdades supra-sensíveis, visto que somos entes morais, mas também não pode se furtar a empregá-las para fins teóricos, pois isto permite ganhar uma organização sistemática para o conhecimento. As ilusões e enganos são, então, inevitáveis, e tudo o que o autor pode oferecer em tais casos é o paliativo crítico que o sistema transcendental pode proporcionar: precisão conceitual.

Também Nietzsche esboça, em *O nascimento da tragédia*, um conflito que parece à primeira vista de natureza epistemológica, do qual a história da Grécia que precedeu o surgimento da tragédia daria testemunho em seus sucessivos momentos. O fato de que a “coisa-em-si” é interpretada aqui como uma entidade metafísica sugere, todavia, uma série de deslocamentos com relação à doutrina kantiana.

De início, o conflito é apresentado como resultado da impossibilidade de conhecer o Uno-primordial. O sujeito não pode descobrir a verdadeira natureza do mundo sob pena de colocar em risco a sua própria existência. A reconstituição histórica de Nietzsche sugere, todavia, que a tentativa de fazê-lo é inevitável: a civilização grega tenderia ao aniquilamento precisamente nos períodos em que tal conhecimento ameaçara fazer-se presente.

Mais ainda, antes do surgimento da tragédia, este conflito é, à maneira de Kant, insolúvel. O único modo de manter o homem ao abrigo da destruição é abrir mão totalmente do conhecimento do supra-sensível e tratar os entes mundanos como se eles de fato existissem. No sistema transcendental, tal conhecimento não é possível porque nossas capacidades cognitivas são limitadas àquilo que se dá espaço-temporalmente; a tentativa de realizá-lo, decorrência incontornável da estrutura de nossas faculdades, deve ser evitada porque cria anomalias conceituais. Em Nietzsche, ela deve ser evitada pelos efeitos patológicos que produz sobre o sujeito.

Ora, levando-se em consideração não apenas a interpretação que Nietzsche faz da história da Grécia, mas também os princípios de sua metafísica, o conflito que acabamos de mencionar não é propriamente entre sujeito cognoscente e Uno-primordial. Também o homem é, como visto, mera representação sensível do cerne da natureza. A contradição permanece, portanto, inteiramente no nível do supra-sensível, e seria mais apropriado caracterizá-la como um embate entre o Uno-primordial “em-si” – a entidade cujo conhecimento provoca efeitos patológicos – e o Uno-primordial enquanto fenômeno – isto é, aquele que deseja conhecer.

Esta caracterização vai ao encontro da última formulação empregada por Nietzsche para expor o conflito: ele é apresentado como uma disputa entre duas vontades contraditórias do Uno-primordial, as quais se manifestam por meio dos princípios estéticos do apolíneo e do dionisíaco. Por um lado, o cerne da natureza deseja ver-se representado por meios das formas que constituem o mundo fenomenal; por outro, deseja igualmente que a verdade da existência seja revelada para o homem. Isto explica por que o sujeito não pode escapar à necessidade de tentar conhecer o supra-sensível, e por que a história da civilização grega se desenrolou da forma como é exposta em *O nascimento da tragédia*.

Estou sugerindo, portanto, que Nietzsche reinterpreta de um ponto de vista integralmente metafísico o conflito que tem lugar, em Kant, de modo integralmente transcendental. A contradição entre os princípios fundamentais de nossas faculdades torna-se, em *O nascimento da tragédia*, contradição entre vontades do Uno-primordial.

Mas a obra de Nietzsche esboça uma solução para o conflito que não tem correspondência na doutrina kantiana. É possível obter um conhecimento do supra-sensível sem que se manifestem os efeitos patológicos que usualmente dele decorrem. Este conhecimento não é racional, mas trágico; ele não é proporcionado pela ciência, mas pela arte. Por meio do “milagre” grego, ou seja, do nascimento da tragédia, o homem pode travar contato com a verdade sobre a existência sem por isso tender ao aniquilamento.

A justificação para o surgimento da tragédia explica-se, ademais, por razões estritamente metafísicas, ou seja, por necessidades intrínsecas à própria constituição do Uno-primordial. É que os entes espaço-temporais não vêm a ser ao acaso: eles são criações estéticas da essência da natureza que existem para satisfazer à sua vontade de ver-se manifestada empiricamente.

A tendência ao aniquilamento suscitada sob a influência dionisíaca é contra-producente com relação a este objetivo. A tragédia surge, portanto, para favorecer os propósitos do Uno-primordial. Através dela, a vida humana torna-se possível, não porque é em si mesmo importante preservá-la, mas porque fica deste modo resguardada a possibilidade de o cerne da natureza ver-se representado através das formas individualizadas da sensibilidade, e realizar deste modo os seus impulsos estéticos.

A solução do conflito é, portanto, uma exigência metafísica do cerne da natureza. É necessário que o homem possa conhecer o supra-sensível para que se harmonizem as duas vontades conflitantes do Uno-primordial.

As observações de Nietzsche a respeito da ciência reforçam a interpretação de sua obra de juventude no sentido proposto neste capítulo. O filósofo compreende o sistema transcendental como um diagnóstico dos limites a que está submetido o modo de compreensão do mundo que denomina “socrático” ou “alexandrino”. Kant teria mostrado, de início, que existe um recorte da existência – a saber, o supra-sensível – que está além daquilo que o conhecimento racional pode atingir. Qualquer tentativa neste sentido produz anomalias conceituais, e a nada resta à filosofia senão abrir mão desta possibilidade, precavendo-se contra ela por meio do máximo rigor crítico.

Mas toda precaução é, em última análise, insuficiente. A própria estrutura do pensamento racional levaria o homem, de modo natural, a buscar conhecer o supra-sensível, pois só assim é possível obter uma organização sistemática para o conhecimento empírico. O conflito epistemológico entre nossas faculdades sensíveis e supra-sensíveis é, portanto, inevitável, o que explicaria o impasse em que se encontrava o pensamento filosófico à época de Kant e, portanto, a necessidade de redigir uma *Crítica da razão pura*.

Nietzsche sugere que o problema parece insolúvel apenas porque é mal colocado. Não se trata de um conflito transcendental entre faculdades, mas antes de um conflito de ordem metafísica. Não se pode, com efeito, conhecer racionalmente o supra-sensível; é possível, entretanto, obter dele um conhecimento trágico – por meio da arte, de forma geral, e da tragédia em particular.

A hipótese apresentada acima – qual seja, a de que o surgimento da tragédia pode ser interpretado como uma solução para a incognoscibilidade do supra-sensível – depende intrinsecamente de uma premissa: é preciso admitir que *O nascimento da tragédia* compromete-se de modo forte com uma doutrina metafísica. Em outras palavras, é preciso, por um lado, supor a influência marcante de Schopenhauer na concepção do *Ur-eines*, o que reforçaria a relação com a coisa-em-si kantiana que os estudos de Nietzsche, por si só, já sugerem; e, por outro, abandonar as tentativas de compreender sua filosofia como um todo consistente quando isto implica “suavizar” o conteúdo metafísico deste conceito à luz de idéias que só seriam desenvolvidas em momentos posteriores de seu pensamento.

Creio ter mostrado por meio das análises efetuadas no capítulo precedente que o texto de *O nascimento da tragédia* justifica a admissão desta premissa, o que parece corroborado pela historiografia tradicional a respeito de Nietzsche.¹² Isto não significa, em absoluto, que esta posição não tenha sido questionada por diversos intérpretes ligados às mais diferentes correntes de pesquisa acadêmica.

Em seu artigo “Nietzsche Knows no Noumenon” (1981), David Allison pretende pôr em xeque a vertente crítica desconstrutivista que afirma “a perda de sentido, a vacuidade semântica, a incompletude e a inconsistência” (p. 295) da filosofia nietzscheana. O autor sugere que tais comentadores atribuem aos textos de Nietzsche a propriedade de resistir à compreensão racional com base em seu comprometimento metafísico juvenil.¹³ Seu propósito, portanto, é mostrar que a tese tacitamente aceita por eles – a suposição de que o filósofo teria admitido, sob influência de Schopenhauer, um substrato noumênico para o mundo em *O nascimento da tragédia* – é falsa. Entre outros, Allison tenciona argumentar: “[...] (2) que, na verdade, Nietzsche não sustentava tal necessidade de um domínio noumenal; (3) que ‘o dionisíaco’ corresponde a uma ordem totalmente empírica [...]” (p. 297).

Allison analisa o papel que o nóúmeno desempenha nas filosofias de Kant e Schopenhauer (pp. 209-303) e sugere que o “dionisíaco”, em *O nascimento da tragédia*, não se relaciona necessariamente à “coisa-em-si” ou à “vontade”, sendo antes, “de modo demasiadamente humano, empírico. Tratava-se do registro afetivo do êxtase, do prazer e sofrimento intensos,

experimentado em toda parte no mundo antigo” (p. 304). O autor mostra como Nietzsche emprega de forma consistente termos associados ao vocabulário das afecções na descrição desta categoria, e indica que sua caracterização positiva pode ser encontrada nas discussões sobre a origem musical da poesia que têm lugar no §5, a partir de uma observação de Schiller.

Deixando-se de lado a intenção de contrapor-se a uma certa vertente da pesquisa nietzscheana, a interpretação de Allison revela o esforço de tornar a filosofia “madura” de Nietzsche consistente com suas teorias de juventude. Este ponto de vista evidencia-se, por exemplo, no uso de uma passagem da “Tentativa de autocrítica”, publicada apenas em 1886, como base para a suposição de que o autor empregava os termos da metafísica de Schopenhauer de modo impróprio à época de *O nascimento da tragédia* – ou seja, termos metafísicos que designavam, na verdade, conceitos empíricos. Logo, sugere o intérprete, “o vocabulário da ‘vontade’, tomado de empréstimo, se tornaria o vocabulário antimetafísico da ‘vontade de potência’, com as suas ‘multiplicidades de forças’, suas coerências ‘perspectivistas’ [...]” (p. 304).

Allison tem razão ao salientar o aspecto afetivo do dionisíaco: em numerosas passagens de *O nascimento da tragédia*, como visto no capítulo precedente, Nietzsche caracteriza esta categoria a partir dos efeitos que ela provoca no sujeito. Existem, entretanto, trechos de cunho evidentemente metafísico que o autor se furta a comentar: “Até agora mostramos”, sugere o §2, “o apolíneo e seu oposto, o dionisíaco, tomados como poderes artísticos que irrompem da própria natureza, *sem a mediação do artista humano* [...]” (NGT, p. 30, grifo do autor). Mesmo concedendo-se, como quer o artigo, que “o dionisíaco não deveria ser entendido como uma realidade noumenal” (p. 304), questionar o comprometimento metafísico do jovem Nietzsche exigiria em minha opinião abordar não propriamente este conceito, mas antes a doutrina do “Uno-primordial” – o ente “verdadeiramente-existente” que ocupa o lugar noumênico na metafísica desta obra.

Uma posição semelhante é sustentada com mais radicalidade por James Porter. Em *The Invention of Dionysus* (2000), o autor coloca-se contra aquilo que toma por tendência, entre os comentadores tradicionais, a relegar *O nascimento da tragédia* a um momento do pensamento nietzscheano que teria sido superado pelos desdobramentos mais maduros de sua filosofia. Seu ataque tem como eixo central, especificamente, o suposto comprometimento metafísico

desta obra: “a tentativa de separar a carreira de Nietzsche em períodos ou fases de acordo com sua suposta aceitação ou rejeição de suposições metafísicas [...] torna os leitores cegos aos gestos freqüentemente complexos e autocontraditórios que atravessam todos os seus escritos” (p. 8); esta abordagem “subestima as concessões que Nietzsche faz à estrutura metafísica do pensamento em seu período tardio, e superestima seu comprometimento com essa estrutura no período anterior” (p. 27).

Porter procura articular, especialmente, três pontos negligenciados pela historiografia tradicional: a influência de F. A Lange; a aparente contradição entre a crítica a Platão e a adoção da filosofia de Schopenhauer; e o status, sugere o autor, “anacrônico” do “dionisismo” (pp. 5-6). Seu objetivo é defender uma “metafísica das aparências” (p. 35) que atravessaria toda a obra nietzscheana, e que tornaria, deste modo, *O nascimento da tragédia* compatível com o pensamento posterior do filósofo. De acordo com o autor, Nietzsche nunca teria pretendido comprometer-se diretamente com a metafísica de Schopenhauer – ou seja, com a suposição de que existe efetivamente um ente supra-sensível – senão mostrar sua necessidade psicológica, como construto lingüístico, para a existência (pp. 84-86).

Defender esta posição exige deixar sem consideração inúmeras passagens de *O nascimento da tragédia* que parecem, precisamente, dar testemunho de tal comprometimento, às quais fiz referência extensivamente no capítulo anterior. A estratégia de Porter é esclarecedora no que diz respeito ao modo como seu estudo distingue-se desta pesquisa: ela envolve a abordagem do pensamento de Nietzsche como “[...] crenças experimentais, ou melhor ainda, teatrais; ele gostava de testar um conceito como alguém faria com uma roupa, sem se entregar inteiramente a ele [...]”; ou seja, deve-se sempre desconfiar do que se lê, pois o filósofo nem sempre “acreditava, ou necessitava acreditar, naquilo que escrevia” (p. 29). A aplicação deste método permite, por exemplo, a sugestão de que, em relação à confessa adoção da filosofia de Schopenhauer, “os escritos iniciais de Nietzsche à época de *O nascimento da tragédia*, assim como esta obra, devem ser lidos como indícios de uma sofisticada e tática aplicação de idéias em cuja verdade Nietzsche simplesmente não pode acreditar” (p. 73).

Este ponto vista traduz-se em uma leitura transversal e não sistemática do texto, que privilegia citações fora de contexto, a confrontação com fontes externas – especialmente o *Nachlass* – e interpretações bastante particulares de certas passagens.¹⁴ Um exemplo basta para esclarecer

como as ferramentas de análise empregadas pelo autor diferem daquelas de que me servi nesta pesquisa.

Porter cita um trecho do §10, que traduzo a partir de sua versão: “é o destino de todo mito arrastar-se gradativamente para dentro dos limites de alguma suposta realidade histórica, e ser tratado por gerações posteriores como um fato único com pretensões históricas” (o original encontra-se em NGT, p. 74). Trata-se, sugere o autor, de “um triste comentário a qualquer leitura literal de *O nascimento da tragédia*, que teria de suprimir esta afirmação, assim como muitas outras dessa natureza, de modo a estabelecer uma compreensão do projeto de Nietzsche como metafísico, e não mitológico” (p. 45) – pois, como vimos, Nietzsche desejaria tão somente afirmar a necessidade psicológica do discurso metafísico. O trecho daria indicações de que, para Nietzsche, os mitos cumpririam tão somente este papel, sem revelarem eles mesmos uma verdade a respeito da existência com a qual o autor se comprometeria.

Mas esta passagem tem lugar no final do §10, onde Nietzsche anuncia o tema do qual se ocupará nos parágrafos seguintes: a morte da tragédia. O comentário, na verdade, não traduz uma posição que Nietzsche estaria defendendo como sua, mas antes se aplica ao processo que, historicamente, fez sucumbir uma compreensão de mundo “religiosa” frente ao espírito científico socrático, ao qual o autor dará atenção mais detalhada no decorrer de sua obra.

Não pretendo discutir a propriedade de abordar a obra nietzscheana do modo como faz Porter, senão salientar como esta relação com o pensamento de um filósofo difere radicalmente daquela adotada nesta pesquisa, a qual procura acompanhar, de tão próximo quanto possível, o texto em análise – o que pressupõe, essencialmente, confiança naquilo que foi escrito.¹⁵ Ainda creio, seguindo os comentaristas tradicionais, que questionar o comprometimento metafísico do jovem Nietzsche exige um esforço crítico maior do que aquele dispensado por Porter se tal relação for respeitada.

Matthew Rampley também está entre aqueles que levantam dúvidas quanto ao comprometimento metafísico do jovem Nietzsche. Seu ataque a esta interpretação está, entretanto, subordinado a uma tese maior, que diz respeito a toda a obra do filósofo. Em *Nietzsche, Aesthetics and Modernity* (2000), o autor sugere que “por mais que permaneça

crítico a respeito da metafísica, Nietzsche não abandonou o pensamento dialético *tout court*. [...] Nietzsche retém o pensamento dialético como uma parte essencial de seu projeto pós-metafísico” (p. 4). A adoção da dialética, nos termos que Rampley pretende desenvolver, sugere que

sua obra contém uma cética des-truição da metafísica e um momento cons-trutivo pós-metafísico. [...] Este ceticismo é em si mesmo um momento estratégico de negação postulado para que seja novamente superado. A construção nietzscheana de um pensamento pós-metafísico não é executada a partir de um abandono completo da tradição, mas antes é levada a cabo levando a seu limite as implicações no pensamento de Kant, Descartes, Hegel e outros (p. 6).

No que diz respeito a *O nascimento da tragédia*, Rampley subordina a leitura deste texto à “destruição cética” do pensamento metafísico que constitui um dos dois grandes momentos da obra nietzscheana. Aqui, segundo o autor, “Nietzsche já fala da ‘vontade’ como um signo, uma ficção lingüística, e não de uma realidade metafísica” (p. 79), pois o filósofo, “apesar de toda a sua retórica, estava distanciando-se do realismo metafísico da doutrina schopenhaueriana a respeito da vontade” (p. 87). Neste sentido, apolíneo e dionisíaco são interpretados não como princípios metafísicos, mas representacionais. A distinção entre o mundo das aparências e o fundamento da natureza que ele encobre, explorada extensivamente por Nietzsche nos §§1-4, não é deste modo entre aparência e essência, fenômeno e coisa-em-si, mas antes entre dois modos diferentes de representação (pp. 90-102).

Ao contrário de Porter, Rampley procura defender sua posição recorrendo exclusivamente a textos do período em que *O nascimento da tragédia* foi escrito. São empregadas notas do *Nachlass* e, particularmente, *Sobre verdade e mentira em sentido extramoral* (1872), artigo sobre a linguagem que os comentaristas tradicionalmente relacionam ao perspectivismo que caracteriza o pensamento tardio de Nietzsche. Rampley indica que, sob tal chave interpretativa, não é possível conciliar a doutrina exposta nesse trabalho com suposições metafísicas ou essencialistas, o que justificaria a necessidade de construir uma leitura diferente para os conceitos de apolíneo e dionisíaco.

A interpretação de Rampley é instigante, e sua inspiração em *Sobre verdade e mentira em sentido extramoral* aponta para uma questão – a contemporaneidade entre este trabalho e *O*

nascimento da tragédia – que a historiografia de Nietzsche ainda precisa, sob meu ponto de vista, abordar em maior profundidade.¹⁶ O autor, contudo, não empreende uma leitura sistemática do texto, mas seleciona cuidadosamente os trechos que pretende arrolar em favor de sua tese. É sintomático, neste sentido, que as passagens de maior acento metafísico sejam sumariamente ignoradas – por exemplo, aquelas que iniciam os §§2 e 4. Não me parece tampouco trivial aceitar a afirmação de que “falar sobre a revelação da essência real do mundo, sobre o esfarrapamento do véu de Maia [...] não pode ter lugar dentro de *O nascimento da tragédia*” (p. 90) quando se leva em consideração que o filósofo refere-se explicitamente ao conceito de Schopenhauer quatro vezes nesta obra, no §1 em um contexto que dificilmente obstará uma leitura metafísica.

Em suma, embora a obra de Rampley sugira novas possibilidades interpretativas para *O nascimento da tragédia*, ainda acredito que uma abordagem sistemática do texto, que procure acompanhar o desenvolvimento dos argumentos de Nietzsche sem saltar passagens relevantes, não permite deixar de lado o seu comprometimento metafísico.¹⁷

Julian Young encontra-se entre os comentadores que reconhecem prontamente tanto a influência de Schopenhauer quanto o fato de que a obra de Nietzsche tem por base uma interpretação metafísica da natureza. O autor rejeita explicitamente as tentativas de considerar “a metafísica como uma metáfora e compreender que *O nascimento* toma o Dionisíaco como um estado não metafísico, mas psicológico” (1992, p. 52). Sua interpretação para o Uno-primordial é, entretanto, mais amena do que aquela que proponho nesta tese.

Young não apresenta o surgimento da tragédia como decorrência de uma necessidade propriamente metafísica, mas antes como uma solução, desenvolvida pelos gregos, para conviver com o absurdo da existência – isto é, com o fato de que “a natureza é não apenas cruel, mas também sem sentido. Os indivíduos não apenas sofrem; eles sofrem sem razão, ‘absurdamente’, pois não há propósito para o qual o seu sofrimento pudesse encontrar justificação como meio necessário” (p. 40). O autor caracteriza o Uno-primordial como um “eterno tornar-se”, como força de porvir em constante movimento, que cria e destrói sem qualquer finalidade os entes que constituem o mundo fenomenal. Sua interpretação enfatiza, deste modo, o pessimismo que marca a condição de um sujeito cuja vida não tem propósito,

pois permanece resultado de ações do cerne da natureza que não obedecem a qualquer projeto ou desígnio.

Ao comentar as passagens de *Humano, demasiado humano* que indicam uma mudança de posição de Nietzsche no que diz respeito à ciência e à arte, Young sugere que o autor ainda admite neste período a distinção epistemológica entre fenômeno e coisa-em-si: “existem as pessoas e a totalidade da energia do mundo [...] [mas] a ‘unidade originária’ não é uma pessoa” (1992, p. 61). Poder-se-ia dizer, portanto, que neste momento “a metafísica de *O nascimento* sofreu um processo de desantropomorfização. O Uno-primordial pertence agora ao cientista, e não àquele que escreve tragédias” (p. 62). Ao comentar *O nascimento da tragédia*, Young não concede entretanto grande atenção aos trechos que indicam, precisamente, como o Uno-primordial é de fato interpretado de um ponto de vista “antropomórfico” nesta obra, ou seja, às passagens onde Nietzsche se refere às aspirações estéticas do cerne da natureza e à sua atividade criadora.

Uma concepção da natureza “sem propósito”, que nada mais é do que “eterno tornar-se”, “eterno fluxo” de destruição e criação, justifica sem dúvida a náusea da existência que parece definir o *pathos* do efeito dionisíaco. Ela não parece consistente, entretanto, com o traço “antropomórfico” que o próprio Young credits a *O nascimento da tragédia*, o qual teria sido abandonado a partir de *Humano, demasiado humano*. Cabe ainda observar que é por meio desta interpretação “amena” da metafísica do jovem Nietzsche que o autor logra estabelecer a relação que constitui o ponto fundamental de sua obra – a hipótese de que Nietzsche teria retomado o pessimismo de Schopenhauer na última fase de seu pensamento, ou seja, à época de *Crepúsculo dos ídolos* (cf. pp. 137-139).

Ivan Soll (1986) também vê o pessimismo como um conceito-chave que atravessa toda a filosofia de Nietzsche, mesmo quando o filósofo, no período de sua produção tardia, critica explicitamente Schopenhauer. O autor distingue, entretanto, três diferentes “aspectos” na abordagem do tema em *O nascimento da tragédia*: “[...] o *aspecto descritivo* do pessimismo [...] consiste em uma descrição negativa da natureza da vida [...] formulada em termos hedonísticos, tais como dor, sofrimento e ausência de prazer” (p. 113); os aspectos *avaliativo* e *recomendatório* dizem respeito, por sua vez, à postura do sujeito frente ao fato que é

constatado por meio desta descrição, a saber, que valor é atribuído à vida e o que se deve fazer frente ao fato de que ela está relacionada à dor.

Soll defende a hipótese de que o aspecto descritivo do pessimismo, convergente à doutrina de Schopenhauer, é uma constante no pensamento nietzscheano. No que diz respeito à avaliação e à recomendação, contudo, os filósofos divergiam já à época de *O nascimento da tragédia*. O intérprete articula a distinção entre um “pessimismo da fraqueza” e um “pessimismo da força” para destacar um contraste, já presente nesta obra, entre as atitudes niilista e dionisíaca frente à vida: “O pessimismo de Schopenhauer e o pessimismo da cultura clássica grega, essencialmente idênticos em conteúdo descritivo, tiveram por resultado avaliações da vida diametralmente opostas, e recomendações [...] divergentes a respeito da atitude adequada frente à vida [...]” (p. 113). Deste modo, a “superação do pessimismo” que se atribui ao pensamento tardio de Nietzsche não se aplicaria ao seu aspecto “descritivo”, e poderia estar relacionada ao fato de que o filósofo passou a aplicar o termo, neste período, quase exclusivamente para referir-se a seus aspectos avaliativo e recomendatório (pp. 124-129).

Em “Música schopenhaueriana na filosofia da arte de Nietzsche de *O nascimento da tragédia*” (2000), Rosa Dias não apenas reconhece o traço metafísico da obra de Nietzsche, bem como a influência de Schopenhauer, mas também reforça a atividade criadora do Uno-primordial em sentido semelhante àquele adotado nesta pesquisa: “para Nietzsche”, afirma a autora, “a própria vontade é artista, é nela que se dá a redenção. É a vontade mesma que se redime na aparência” (p. 133). Ou seja, o mundo é ativamente produzido pelo cerne da natureza, “um ser de natureza emotiva” que deseja ver-se representado artisticamente por meio das formas individualizadas que constituem os fenômenos. Os entes não são, portanto, resultado de um processo de geração e destruição sem finalidade, mas sim “desse movimento do querer” (p. 133; cf. tb. 2005, pp. 27-33).

Dias explora alguns pontos de divergência entre as doutrinas de Schopenhauer e Nietzsche, procurando mostrar que o segundo parece postular, já em *O nascimento da tragédia*, soluções para o pessimismo que caracteriza o pensamento do primeiro (p. 134). As relações entre arte e metafísica mostram-se particularmente relevantes para este propósito. Em ambos os filósofos, sugere a autora, esta atividade permite obter um conhecimento sobre a verdade da existência, ou seja, a consciência de que o mundo fenomenal é mera representação do Uno-primordial.

Para Schopenhauer, entretanto, isto “suscita a resignação, a renúncia não só do querer mas da própria vida. Para Nietzsche, ao contrário, a tragédia é mensagem de afirmação da vida” (p. 136; cf. tb. 2005, pp. 61-64).

A interpretação da tragédia como “afirmação da vida”, em oposição ao papel negativo que a arte desempenha na doutrina schopenhaueriana, sugere relações com a “filosofia da vida” característica do período “maduro” de Nietzsche que prescindem de uma reavaliação de sua metafísica de juventude. Neste sentido, a estratégia da autora distancia-se de grande parte das tentativas de obter uma leitura orgânica da obra nietzscheana, as quais buscam uma unidade temática ou filosófica que atravessaria todo o pensamento do autor atacando os pressupostos metafísicos usualmente atribuídos a *O nascimento da tragédia*.

Roberto Machado também propõe uma interpretação que procura estabelecer uma continuidade no pensamento de Nietzsche sem deixar de reconhecer as rupturas que permitem identificar seus diferentes desdobramentos. Privilegiando a análise da questão da verdade e das relações entre arte, ciência e moral, o autor sugere (1999, p. 99) que a “crítica da verdade como valor superior [...] é o alvo mais permanente da filosofia de Nietzsche, o postulado contra o qual se insurge do primeiro ao último escrito”. À época de *O nascimento da tragédia*, ela se manifesta a partir da valorização de uma metafísica de artista em lugar de uma metafísica racional: em sentido análogo àquele que desenvolvo nesta pesquisa, Machado sugere que a posição do filósofo é a de que “só a arte é capaz de dar conta dos problemas filosóficos fundamentais”, pois “a ‘natureza’, o ‘mundo’, o ‘ser’ não podem ser conhecidos, como pretende a filosofia socrático-platônica, através da separação entre essência e aparência” (p. 99; cf. tb. pp. 44-45; 1997, pp. 11-14).

A “metafísica de artista” que Machado atribui ao jovem Nietzsche é compreendida, também aqui, em sentido forte. Segundo o autor, o Uno-primordial é definido, em *O nascimento da tragédia*, como um “núcleo do mundo, essência das coisas” que “tem necessidade da bela aparência para sua libertação” (p. 20; cf. tb. pp. 21-24). Ou seja, trata-se de um ente que realiza uma atividade estética criadora. Esta estratégia também mostra, portanto, que é possível desenvolver uma leitura integrada da obra nietzscheana sem necessariamente colocar em questão seu comprometimento metafísico da juventude.¹⁸

Como Dias, Martha Nussbaum (1998) sugere relações entre a doutrina do jovem Nietzsche e sua posterior “filosofia da vida”. A autora desenvolve uma apresentação da metafísica de Schopenhauer (pp. 39-52) e identifica quatro pontos de divergência com relação à doutrina exposta em *O nascimento da tragédia*, dos quais o mais importante é “a rejeição completa da ética normativa do pessimismo em favor de uma visão que nos urge a ter alegria na vida, no corpo, na mudança [*becoming*] – mesmo, e especialmente, frente ao reconhecimento de que o mundo é caótico e cruel” (p. 56). Na experiência da tragédia, Nussbaum reconhece a possibilidade de afirmar a vida, e de superar a posição niilista de culpa e resignação frente à ausência de sentido da existência.

Nussbaum oferece em seu artigo uma versão “amena” da metafísica nietzscheana, a exemplo do que faz Julian Young: o que a tragédia revela não é um ente que engendra as representações que constituem os fenômenos para sua própria satisfação, mas antes um “universo sem sentido”, um mundo “arbitrário e casual” (p. 62) onde “não há ordem intrínseca nas coisas” (p. 58). É este vácuo semântico o responsável pela náusea que caracteriza a atitude de Schopenhauer frente à vida, à qual Nietzsche teria, por seu turno, respondido com um “sim”, “com a alegria e o orgulho dionisíacos na sua própria artisticidade [*artistry*]” (p. 58). Como já salientei anteriormente, o desenvolvimento desta interpretação demanda um tratamento para as diversas passagens de *O nascimento da tragédia* que parecem atribuir ao Uno-primordial uma atividade criativa, e deste modo um propósito, o que não se ajusta bem a uma concepção da natureza como “pura arbitrariedade”.

Mencionamos, no item anterior, como a doutrina exposta em *Über Anmut und Würde* pode ser compreendida como uma contribuição ao debate estético moderno, na medida em que a caracterização da graça parece sugerir a possibilidade de uma terceira categoria estética que se colocaria entre aquelas do belo e do sublime, superando-as. Seria possível pensar um diálogo com esta tradição também em *O nascimento da tragédia*, na medida em que a tragédia é apresentada como uma “união fraterna” entre apolíneo e dionisíaco?

À primeira vista, esta aproximação parece inadequada. A tradição moderna da qual Schiller é francamente solidário procura justificar a experiência estética a partir de certas relações que se

estabelecem entre faculdades do sujeito. Em *O nascimento da tragédia*, como vimos, ela tem lugar por necessidades metafísicas.

Ora, malgrado as evidentes diferenças constitutivas entre estes dois modos de abordar o fenômeno estético, Nietzsche sugere que ele tem por base, se não duas categorias, dois princípios: apolíneo e dionisíaco. Mais ainda, a exposição das entidades metafísicas que fundamentam sua manifestação convive, no §1, com uma descrição dos efeitos fenomenológicos que eles produzem sobre o sujeito onde o sentimento de prazer desempenha um papel central.

Na tradição moderna, a manifestação de prazer ou desprazer no indivíduo é aquilo que caracteriza de modo mais fundamental a experiência estética. A emissão de juízos da forma “isto é belo” ou “isto é feio” se dá em presença de sentimentos desta natureza. Logo, a justificativa para o valor propriamente estético do juízo depende de uma análise das condições internas do sujeito que permitem a eclosão destas sensações – pois é necessário mostrar que elas não têm sua origem na satisfação de interesses ou no agrado meramente sensorial.

Em *O nascimento da tragédia*, o fenômeno estético não decorre de modo algum de uma disposição particular de condições internas do sujeito, mas sim de certas relações que se estabelecem entre ele e entidades metafísicas. Apesar disso, Nietzsche parece ter tomado o ponto de partida do discurso moderno ao apresentar sua doutrina considerando fenomenologicamente os efeitos de apolíneo e dionisíaco sobre o indivíduo. Como sugere Fink, o filósofo toma por base uma análise psicológica para a construção de sua metafísica (2003, pp. 15-17). Este ponto justificaria aproximar suas idéias, em um primeiro momento, à tradição que se formou especialmente a partir da *Crítica da faculdade de julgar*.

Antes de explorar esta questão em maior profundidade, é importante salientar mais uma vez que esta aproximação só faz sentido à época de *O nascimento da tragédia*, ou seja, quando Nietzsche tentava “laboriosamente [*mühselig*] expressar, com fórmulas schopenhauerianas e kantianas, estranhas e novas valorações [*Wertschätzungen*]” (NVS, p. 19). O filósofo viria a criticar Kant em particular, e o próprio debate moderno de modo geral, por sua tendência a “psicologizar” o fenômeno estético, tomando por base da análise sobre o belo os efeitos que esta categoria desperta sobre o sujeito. Esta crítica articula-se com o desenvolvimento, nos

escritos posteriores, daquilo que se convencionou denominar “fisiologia da arte”, a qual ressalta o papel dos afetos na atividade criativa e desloca o enfoque da abordagem do receptor para o artista.¹⁹

De todo modo: há também notáveis semelhanças entre a descrição fenomenológica de que Nietzsche se serve e aquela que se consagrara no debate moderno a respeito do belo e do sublime. Como mencionado mais acima, estas duas categorias estéticas distinguem-se, de início, pelo fato de que à primeira está relacionada uma simples sensação de prazer no sujeito, enquanto que a segunda comporta um par de sentimentos: primeiramente, respeito, medo ou terror; e, em seguida, prazer. Ademais, o sublime está ligado a um movimento do ânimo, ao contrário do repouso contemplativo que caracteriza a experiência do belo.

Nietzsche se expressa em termos semelhantes no §1 de *O nascimento da tragédia*. Do ponto de vista fenomenológico, o apolíneo caracteriza-se pelo prazer que o sujeito vivencia na contemplação de belas imagens. No caso do dionisíaco, por outro lado, o indivíduo experimenta primeiramente horror [*Grausen*], e em seguida êxtase [*Verzückung*] – ou seja, sente-se primeiramente repellido, depois atraído por aquilo que tem diante de si. Apolo é qualificado pela sua “sapiente tranqüilidade”; Dioniso, por seu turno, desperta no ânimo uma turbulência que pode ser compreendida como um estado de embriaguez, e se manifesta nas situações em que nos encontramos sob a influência de narcóticos ou de fortes emoções.

Estas analogias parecem sugerir que, ao descrever os efeitos provocados no sujeito por apolíneo e dionisíaco, Nietzsche teria se servido da caracterização fenomenológica tradicionalmente empregada no debate estético moderno para belo e sublime, com a qual teria se familiarizado especialmente através da leitura da *Crítica da faculdade de julgar*. Neste sentido, a tragédia poderia ser interpretada, a exemplo da graça em Schiller, como um fenômeno que sintetizaria e, em certa medida, superaria estas duas categorias estéticas.

Aproximações entre belo e sublime e apolíneo e dionisíaco foram propostas por diferentes autores sob os mais diversos pontos de vista. Sem abordar o tema em profundidade, Julian Young (1992, pp. 136-137) parece tomar por pressuposto de suas análises a respeito da filosofia da arte nietzscheana que, “tanto em *O nascimento da tragédia* quanto na abordagem de Schopenhauer para a tragédia, o efeito trágico é identificado ao sentimento do sublime”

(cf. tb. p. 45). Esforçando-se por mostrar que a concepção de Nietzsche a respeito do sublime é na verdade diferente daquela de Schopenhauer, Bart Vandenabeele (2003, pp. 101-104) também associa diretamente o dionisíaco a esta categoria estética. A mesma associação é a base da maior parte das interpretações que Matthew Rampley desenvolve (2000, pp. 78-109) a respeito de *O nascimento da tragédia*.²⁰

À luz destas considerações, minha sugestão é mais modesta: proponho simplesmente estabelecer um diálogo entre *O nascimento da tragédia* e a tradição moderna do debate estético. Mesmo neste caso, é preciso que se levem em consideração certas dificuldades técnicas. A primeira delas é de ordem terminológica. Deixando-se de lado o prefácio a Richard Wagner, Nietzsche emprega o termo “belo” [*schön*] e seus derivados 44 vezes em sua obra de juventude, a maior parte delas em clara referência ao apolíneo e seus efeitos sobre o sujeito. Apenas cinco não podem ser interpretadas deste modo: elas têm lugar especialmente nas passagens a respeito da morte da tragédia, e correspondem a um uso não técnico da palavra, como mero adjetivo qualificativo.²¹

Esta relação está longe de mostrar-se tão clara no caso do sublime. Das 26 ocorrências do termo [*erhaben*] e seus derivados, apenas três são certamente técnicas. Duas delas, que têm lugar nos §§19 e 21, relacionam-se claramente ao dionisíaco em contraposição ao apolíneo; a terceira, por outro lado, qualifica no §7 a arte em geral, e não um de seus dois princípios constituintes em particular.²²

Nas demais, a maior parte adjetivos, Nietzsche parece fazer um uso não técnico da palavra, como sinônimo de “elevado”. Assim, ela é aplicada, indiferentemente, para qualificar entidades e efeitos tanto apolíneos quanto dionisíacos – por exemplo, Apolo e Homero nos §§1 e 3, mas a tragédia no §4, o coro e os sátiros no §8.²³ Em pelo menos três ocasiões, o uso é evidentemente não-técnico, visto que ele não está ligado a qualquer dos dois princípios.²⁴

A segunda dificuldade decorre do fato de que a descrição fenomenológica empregada para o dionisíaco, embora semelhante, não é compatível com certas condições que já se haviam consagrado na tradição do debate estético moderno a respeito do sublime. Se os efeitos relacionados a esta categoria estética correspondem, em um primeiro momento, à manifestação de um sentimento de terror no sujeito, o posterior sentimento de prazer só é

possível se o indivíduo se encontra em uma posição de completa segurança em relação àquilo que o ameaça.

A este respeito, Kant afirma, na analítica do sublime dinâmico (§28) da *Crítica da faculdade de julgar*, que “se pode tomar um objeto como temível sem temê-lo, a saber: quando o julgamos [*beurteilen*] de modo a apenas pensar o caso em que desejássemos oferecer a ele resistência, e em que toda resistência seria de longe inútil”. Quem avalia o objeto deve permanecer ao abrigo da fonte do terror, pois “[...] aquele que teme não pode julgar [*urteilen*] a respeito do sublime da natureza. [...]”. Eis por que “só quando nos encontramos em segurança” a visão dos objetos da natureza que denominamos sublimes “parece tão mais atraente quanto mais temível” (KKU, p. 185).

Ora, isto não se aplica de modo algum ao dionisíaco. O sujeito que conhece a verdade sobre o mundo está efetivamente ameaçado de destruição, como mostram os diversos exemplos de que Nietzsche se serve para caracterizar as culturas sobre as quais este princípio metafísico exerceu uma influência preponderante. A arte e a tragédia se tornam necessárias, precisamente, porque o indivíduo tende nesta situação ao aniquilamento, pois através delas o Uno-primordial pode permanecer obtendo satisfação para seu desejo de ver-se representado fenomenalmente.

CONCLUSÃO

Nesta pesquisa ocupei-me primordialmente de duas doutrinas estéticas produzidas na Alemanha após a publicação da *Crítica da faculdade de julgar*. No primeiro capítulo, acompanhei as considerações de Schiller nos artigos que fez publicar na *Neue Thalia*, periódico de que era editor, durante a primeira metade da década de 1790. Mostrei que os estudos de Kant a que o dramaturgo se dedicara a partir de seu ingresso na Universidade de Jena tomaram corpo em uma teoria a respeito dos objetos estéticos que, em *Über Anmut und Würde*, explora uma categoria incomum ao debate moderno sobre o tema: trata-se da graça, uma espécie de beleza que é resultado de uma harmonia entre inclinações e dever moral.

Schiller foi levado a esta concepção a partir de uma postura crítica em relação àquilo que tomava por rigorismo na moral kantiana. Ao contrário do que pensava o filósofo, segundo a leitura que dele faz este artigo, o homem é capaz de aprimorar-se como pessoa a ponto de sentir prazer ao agir conforme exige a razão. A graça nada mais é do que a manifestação desta harmonia no mundo fenomenal.

No segundo capítulo, abordei detalhadamente a teoria filosófico-filológica de Nietzsche a respeito do nascimento, morte e possível renascimento da tragédia ática, enfatizando o aspecto metafísico de sua primeira grande obra, *O nascimento da tragédia*. Neste livro, o autor sugere, a partir de conceitos schopenhauerianos, que o indivíduo nada mais é do que representação do único ente verdadeiramente existente, o Uno-primordial. Como tudo o mais que está sujeito às condições do espaço-tempo, ele é apenas aparência, sombra projetada pela essência da natureza.

Em geral, a consciência deste fato tem um efeito desagregador sobre o sujeito, pois isto significa reconhecer que também ele é verdadeiramente não-existente. Sua vida perde, deste modo, o significado, bem como as realizações nela contidas, e seguem-se o horror e a tendência ao aniquilamento. Agindo sem controle sobre o homem, portanto, o princípio dionisíaco teria por conseqüência última a destruição do mundo sensível, e a fusão na unidade supra-sensível que constitui a essência última de tudo o que existe.

Se é possível para o indivíduo permanecer vivendo, é porque opera sobre ele no cotidiano um outro princípio metafísico, o apolíneo – o qual se caracteriza pelo prazer contemplativo na aparência. Esta valorização da representação funciona, em sentido figurado, como um véu que suprime ao olhar o conhecimento sobre a verdade do mundo. Ela é o salvo-conduto que mantém operante a crença na realidade deste mundo e, por conseguinte, na própria realidade do indivíduo.

Nietzsche interpreta a história da arte grega como uma disputa constante entre estes dois princípios. Nos períodos de maior influência do dionisíaco, o mundo sensível – representado aqui pela civilização helênica – permanecia sob o risco de desaparecer; naqueles em que Apolo detinha a primazia, esta mesma civilização via-se forçada a ignorar por completo seu substrato supra-sensível.

A resolução deste embate teve lugar com o surgimento da tragédia, a qual apresenta esta verdade dionisíaca por meio de imagens apolíneas. Ela ensina como o mundo efetivamente é, ou seja, suspende provisoriamente a ilusão que torna possível o comércio cotidiano com os entes sem que se manifestem os efeitos patológicos daí decorrentes.

No último capítulo desta tese, mostrei que estas duas doutrinas estéticas podem ser compreendidas como respostas a problemas decorrentes da própria estrutura do sistema transcendental kantiano. Kant concebe dois domínios de objetos filosóficos cujos princípios constitutivos são antagônicos entre si: o domínio da moral, determinado pela liberdade; e o da epistemologia, para o qual legisla a categoria da causalidade espaço-temporal. As dificuldades têm sua origem no fato de que ambos se aplicam aos mesmos fenômenos, isto é, podem ser compreendidos como dois modos diferentes de interpretar um mesmo evento.

Existe, portanto, um conflito permanente entre dois conjuntos distintos de faculdades do sujeito, que competem pela legislação sobre um mesmo objeto. No domínio prático, esta tensão se manifesta a partir da absoluta incompatibilidade entre inclinações sensíveis e dever moral; no domínio epistemológico, graças ao fato de que não podemos conhecer o supra-sensível, embora a tentativa de fazê-lo – ou seja, pensar o agregado da experiência segundo uma síntese do incondicionado – seja necessária para o próprio conhecimento, pois faculta sua organização sistemática.

Kant tinha plena consciência de que seu sistema carecia de uma “ponte” entre sensível e supra-sensível. A questão é formulada explicitamente na introdução, que apresenta o conteúdo programático da terceira crítica. E, sob ambos os pontos de vista mencionados acima, encontram-se efetivamente nesta obra esboços de soluções desenvolvidos a partir de análises de nossas capacidades ajuizantes.

No que diz respeito à filosofia prática, os parágrafos finais da primeira seção – aquela consagrada à estética – defendem a hipótese de que a predicação da beleza é conducente para a moralidade. Como visto no prólogo desta pesquisa, a formulação de juízos sobre o belo tem por base a reflexão, uma atividade particular da faculdade de julgar que envolve pensar, ainda que de modo estritamente formal, uma finalidade na natureza. Nesta situação, o mundo fenomenal é tomado como se fosse, em sua própria mecanicidade, compatível com a causalidade de um agente livre, o que tornaria possível passar, sugere Kant, “do atrativo dos sentidos ao interesse moral habitual sem um salto muito violento” (KKU, p. 298).

Com relação à epistemologia, a primeira crítica mostrara que a organização sistemática da natureza exige a tentativa de apreender os dados sensíveis sob a orientação de uma síntese do incondicionado, o que tinha por resultado a inevitável falácia conceitual que consiste em aplicar as idéias supra-sensíveis categorias que só fazem sentido para eventos espaço-temporais. Na terceira crítica, esta tarefa é atribuída à faculdade de julgar reflexionante, a qual não funda objetos, apenas apreende o mundo fenomenal sob a suposição heurística de que ele comporta uma finalidade. Seu princípio não é constitutivo, apenas regulativo, insiste Kant; trata-se do mesmo princípio responsável pela possibilidade da experiência estética.

Entre a primeira e a terceira críticas, a razão torna-se coadjuvante para o processo de formação dos conceitos empíricos. Lá, este papel cabia a um uso peculiar, meramente regulativo, de uma faculdade que, em seu domínio próprio, constitui objetos segundo princípios incompatíveis com as leis da causalidade; aqui, a uma outra cujo princípio é regulativo por definição. Um dos motivos que parecem justificar este aprimoramento na estrutura do sistema transcendental consiste, em minha opinião, precisamente na possibilidade de suavizar o conflito entre sensível e supra-sensível que se evidencia pela recorrência do discurso filosófico em tomar idéias por fenômenos.

Mas, a rigor, a construção da “ponte” a que Kant faz alusão na introdução permanece inacabada. O sistema transcendental não admite, em última análise, harmonia entre inclinações e dever moral, ou a possibilidade de conhecer o supra-sensível. O que o filósofo pretende é minimizar os efeitos negativos decorrentes desta cisão, mostrando que exercitar o princípio próprio da faculdade de julgar – ou seja, pensar heurísticamente o mundo fenomenal como compatível com uma causalidade livre – é benéfico para a filosofia prática e profilático para a filosofia teórica.

Neste estudo, mostrei que parte das preocupações de Schiller e do jovem Nietzsche pode ser compreendida como uma tentativa de finalizar a construção, inspirada na verdade pela própria indicação kantiana de que a solução para o problema poderia ser obtida por meio da estética. O primeiro postula a possibilidade de uma harmonia entre dever e inclinações que teria tradução fenomenal por meio da graça, categoria até então estranha ao debate moderno sobre o tema. Kant sugere que o belo pode promover a moralidade; Schiller, ao contrário, define esta nova categoria como uma espécie particular de beleza que só se manifesta em entes morais.

O jovem Nietzsche de *O nascimento da tragédia*, por seu turno, ocupa-se do problema sob o ponto de vista epistemológico. À luz da filosofia schopenhaueriana, a coisa-em-si é reinterpretada nesta obra como uma entidade metafísica da qual o mundo fenomenal é mera representação. Graças a seus efeitos patológicos sobre o sujeito, ela não pode ser apreendida racionalmente – fato que, sugere o autor, Kant já reconhecera e se esforçara por demonstrar ao estabelecer limites para a ciência na primeira crítica. A arte, todavia, faculta uma outra espécie de conhecimento – trágico – por meio do qual é possível ter acesso ao supra-sensível, como as análises filológicas a respeito da origem e da morte da tragédia ática teriam demonstrado.

É interessante observar ainda, nesta conclusão, que relacionar entre as doutrinas estéticas de Schiller e Nietzsche no sentido aqui proposto – ou seja, na medida em que ambas procuram responder a uma questão colocada pelo sistema transcendental – permite a suposição adicional de que o segundo de certo modo radicaliza a posição do primeiro.

Em Schiller, como visto, a passagem entre sensível e supra-sensível não é condicionada pela arte, mas antes postulada diretamente como uma possibilidade para o sujeito que fora desconsiderada por Kant graças ao rigorismo de sua doutrina moral. Em ambos os autores, é verdade, a experiência estética é moralmente conducente, e portanto contribui para que sejamos capazes de atingir o estágio de aprimoramento em que razão e sensibilidade caminham na mesma direção. A natureza desta contribuição, entretanto, não é clara em *Über Anmut und Würde*. Neste artigo, o autor esforça-se antes por estabelecer a relação inversa, isto é, o fato de que também os fenômenos tradicionalmente arrolados sob o grupo das artes do belo reclamam, para sua vivência, um sujeito moral.

Para ganhar maior clareza sobre a questão, podemos recorrer às páginas de *Über den Grund...*, onde este tema é diretamente abordado. Naquele texto, Schiller indica que a vivência dos fenômenos estéticos é um dos recursos de que o sujeito dispõe para aprimorar-se moralmente. Ao contrário de outros, tais como a experiência prática efetiva ou a análise intelectual de seus fundamentos, ela tem lugar como um “jogo” [*spielend*], isto é, sem esforço ou sofrimento.

Em que sentido, entretanto, o comércio com objetos belos e sublimes poderia nos fazer pessoas mais aptas para a moralidade? A resposta a esta pergunta põe em relevo uma pressuposição equivalente àquela estabelecida em *Über Anmut und Würde*: Schiller postula uma origem moral para as sensações ligadas à experiência dos fenômenos estéticos. Ou seja, se o fato de que somos entes morais impõe a nós todo o sofrimento relacionado às nossas ações no domínio propriamente prático, isto por outro lado também nos torna capazes de vivenciar um prazer que não seria possível de outro modo.

Como se vê, a contribuição da estética para nosso aprimoramento é contingente. Ela torna a moralidade mais atraente para nós, pois mostra que ela também pode ser uma fonte de prazer, e não apenas de sofrimento. Isto não é, todavia, uma condição necessária para a busca da perfeição moral. Ao contrário, é a moral que condiciona nossas possibilidades de vivenciar a estética, visto que as sensações que a caracterizam só têm lugar porque somos “pessoas” – ou seja, entes morais.

Em suma, portanto, não é a estética que torna viável uma passagem entre sensível e supra-sensível em Schiller, ela é antes o sinal fenomenal de que um tal acordo teve lugar.

Isso é bem menos do que se pode dizer da doutrina exposta em *O nascimento da tragédia*. Nietzsche identifica na tragédia uma forma de conhecimento por meio do qual o sujeito pode ter acesso à verdade da existência sem os efeitos patológicos que decorrem sob a influência direta do dionisíaco. A estética é aqui mais do que mero indício de que uma certa harmonia fora conquistada por estes ou aqueles meios; ela é antes o próprio veículo empregado para produzir a solução do conflito – neste caso, de natureza epistemológica – entre sensível e supra-sensível.

Em um sentido bastante geral, esta tese oferece uma leitura coerente para um período na história da estética que é usualmente lembrado antes por suas inconsistências e idiossincrasias. Como sugeri na introdução, acredito que parte das dificuldades envolvidas na compreensão desta época tem origem na suposição de que ela não detém relações particularmente relevantes com a tradição moderna da qual a *Crítica da faculdade de julgar* representa a mais importante síntese. A Alemanha pós-kantiana não foi, entretanto, uma ilha isolada na trajetória desta disciplina, nem tampouco uma biblioteca de manuais ilustrativos para a doutrina exposta na terceira crítica. Como visto acima, é possível compreender algumas de suas preocupações como resultado de uma insatisfação com as soluções propostas pelo sistema transcendental para problemas nos âmbitos da moral e da epistemologia.

Este não é, nem pretende ser, um estudo abrangente e definitivo a respeito do recorte histórico do qual se ocupa. Creio, na verdade, que nem mesmo existam ainda pesquisas – seja sobre Schiller, seja sobre a tradição metafísica da qual o jovem Nietzsche, segundo meu ponto de vista, é solidário – em quantidade suficiente para que se possa levar a cabo com seriedade um projeto desta natureza. De todo modo, procurei mostrar aqui que interpretá-lo como um possível ponto de passagem entre as investigações de Kant e teorias estéticas mais recentes, fomentadas pelos múltiplos desdobramentos da arte contemporânea, permite a formulação de uma série de questões cuja tentativa de resposta seguramente contribuirá para aprofundar nosso conhecimento sobre ele. À guisa de conclusão, gostaria de mencionar uma delas em particular, à qual não pude dar a atenção adequada sob pena de me desviar demais de meu tema principal.

Ao longo do século XX, muitos autores fizeram notar que o processo de formação e consolidação da burguesia, e conseqüentemente de fundação do Estado-Nação, teve na Alemanha características bastante diversas daquelas observadas em outras regiões da Europa. Em *O processo civilizador*, Norbert Elias defende esta hipótese a partir da constatação de que existe um contraste entre os usos dos termos *Kultur* e *Zivilisation* no idioma alemão contemporâneo: enquanto o primeiro é empregado em referência a realizações nos domínios da moral, da filosofia, da arte e da religião, o segundo não denota qualquer realização e está ligado, antes, a certos hábitos e padrões de comportamento através dos quais um indivíduo ou grupo de indivíduos é identificado como “civilizado” – ou seja, refinado, polido, não bárbaro.

A *Kultur* representa a imagem através da qual o alemão se reconhece, orgulhosamente, como alemão; com *Zivilisation*, por outro lado, pretende-se descrever um conjunto de habilidades – saber portar-se à mesa, vestir-se adequadamente, manter o asseio e a higiene – que, conquanto útil no comércio social com outros indivíduos, permanece apenas um valor de segunda classe, que diz respeito a aspectos superficiais e inessenciais da vida do homem. Em certos contextos, pode inclusive significar, de forma levemente pejorativa, comportamentos ou hábitos exageradamente afetados.

Esta discrepância aponta, sugere Elias, para uma característica particular do processo de emancipação da burguesia na Alemanha. O uso do termo *Kultur* em oposição a *Zivilisation* remonta, como indica o autor, a meados do século XVIII. Ele expressa a imagem que tem de si própria uma nova classe de intelectuais, de origem predominantemente burguesa, em contraste com os comportamentos e hábitos da boa sociedade cortesã.

Ao contrário do que se deu em outras nações européias, a burguesia não tinha praticamente nenhuma participação nas decisões políticas da miríade de principados que então constituía a Alemanha. A indigência econômica generalizada, uma das inúmeras conseqüências de uma guerra que devastara o território e praticamente paralisara o comércio no século anterior, bloqueava o principal meio de acesso de que se servia a elite burguesa, na França e na Inglaterra, para a obtenção de cargos administrativos: o dinheiro.

Inexpressiva do ponto de vista político, esta intelectualidade encontrava em realizações nos domínios da arte, da filosofia e da religião sua forma primordial de legitimação social.

Começava a formar-se um ideal moral e estético que, unindo poetas, pensadores e literatos espalhados por universidades fisicamente dispersas, culminaria na consolidação de um projeto político-cultural para a Alemanha, sobre o qual se funda na verdade o emprego contemporâneo do termo *Kultur*.

Sem deixar-se manifestar no plano propriamente político, a tensão social entre burguesia e nobreza expressava-se na Alemanha através de um repúdio crescente pelos hábitos e costumes de uma classe que nada “realizava”, do ponto de vista intelectual, mas a quem cabiam em última análise as decisões efetivas a respeito dos rumos da nação. Em nome da *Kultur*, poetas e filósofos denunciavam a falsidade e a superficialidade dos modos “civilizados” da corte. Articulada, de início, a partir do conflito burguesia-nobreza, esta oposição assumiria, ao longo do século XIX, contornos nacionais.

Em suma, sugere Elias, o processo de emancipação da burguesia na Alemanha envolve um contexto intelectual, menos relevante em outras nações européias, por meio do qual esta nação terminaria adquirindo a sua própria identidade. Seria interessante considerar, de um ponto de vista propriamente filosófico, a segunda fase dos escritos teóricos de Schiller à luz destas observações. A aproximação com Goethe representa, como referido mais acima, o abandono de uma forma de reflexão de cunho “crítico” em prol de considerações mais abrangentes a respeito da literatura e da história da cultura ocidental. É neste momento, por assim dizer, que o autor se filia à tradição intelectual que buscava pensar a Alemanha a partir da Antigüidade, e em particular da Grécia. Como salienta KOOPMAN (1996, p. 20), “a arte grega [...] passa então a ser valorizada como ideal atemporal, como exemplo poético e artístico [...]”.

Há muitos pontos de contato, e igualmente de tensão, entre este momento do pensamento schilleriano e as expectativas do jovem Nietzsche para o futuro da Alemanha. Para a consternação de filólogos tradicionais tais como Wilamowitz e Ritschl, *O nascimento da tragédia* poderia ser, em linhas gerais, também associado a esta tradição, na medida em que procura empregar o conhecimento adquirido por meio dos estudos sobre a tragédia não apenas para compreender, mas também para julgar a situação da modernidade e predizer o seu destino.¹ Não é surpreendente constatar, por exemplo, que uma das poucas referências diretas a Schiller nesta obra alude a *Über naive und sentimentalische Dichtung*, um de seus últimos artigos teóricos, publicado em 1795 no periódico *Die Horen* (NGT, p. 37).²

Acredito que um estudo aprofundado sobre este tema, que enfatizasse o modo particular como se deu a formação do Estado Alemão e suas conseqüências para as relações entre estética e política nesta nação, poderia contribuir para determinar com maior precisão o lugar que Nietzsche ocupa, considerando-se sua obra de juventude, em relação a esta tradição.

NOTAS

INTRODUÇÃO

¹ Em instigante estudo publicado em 1996, Nicholas Martin defende uma aproximação entre as doutrinas estéticas de Schiller e Nietzsche que tem por base a suposição de que “o Nietzsche que escreveu *O nascimento da tragédia* ainda trabalhava bastante dentro das tradições literária e filosófica alemãs” (p. 4). Em muitos sentidos, minha pesquisa caminha na mesma direção. A principal diferença consiste nos termos em que tal aproximação é estabelecida. Martin ressalta como estes dois autores podem ser compreendidos como integrantes de uma certa tradição acadêmica que pretendia promover, por meio da estética, uma renovação cultural da Alemanha a partir da Grécia; minha posição é a de que certos aspectos de suas doutrinas estéticas podem ser interpretados em relação aos princípios do debate moderno a respeito do tema, e de sua formulação canônica segundo o esquema conceitual do sistema transcendental kantiano.

Outro trabalho que guarda muitos pontos de contato com minha pesquisa é o de MACHADO (2006). O autor defende a hipótese de que a Alemanha foi berço de um pensamento sobre o trágico na modernidade, compreendido em oposição a considerações poetológicas a respeito da tragédia tomada como gênero literário. Esta forma de pensamento teria se desenvolvido particularmente em resposta a questões propostas no âmbito do sistema transcendental kantiano, e compreenderia as doutrinas estéticas de filósofos tais como Schiller, Hegel, Hölderlin, Schopenhauer e Nietzsche.

² Esta posição está perfeitamente representada em uma das primeiras grandes obras sobre Schiller em língua inglesa: a respeito de seus escritos teóricos, Calvin Thomas escreve, em 1902 (p. 264), que “para segui-lo em todos os desvios de seu teorizar, seria necessário um tratado; e seria um tratado chato de ler exceto, quem sabe, para aqueles que se interessassem especialmente pelo debate a respeito da história da estética”. Sobre este tema, ver BEISER, 2005, pp. vii-ix; 7-10; BOLLENBECK; EHRLICH (orgs.), 2007, p. 8; HEUER, 1970, pp. 1-4; MUEHLECK-MÜLLER, pp. ix-x.

³ Para uma abordagem geral da recepção de Nietzsche ao longo do século XX, ver especialmente o artigo de Ernst Behler em *The Cambridge Companion to Nietzsche* (1996), bem como a introdução de Bernd Magus e Kathleen M. Higgins. Sobre a recepção de Nietzsche na França, ver SCHRIFT, 1995 e 1996, bem como ANSELL-PEARSON, 1995.

Um dos mais abrangentes e detalhados estudos sobre a recepção de Nietzsche na Alemanha, que privilegia os aspectos histórico-culturais, encontra-se em ASCHHEIM, 1992. Para abordagens de ordem mais filosófica, ver MARTON, 2005b, pp. 13-35; MÜLLER-LAUTER, 2002, pp. 66-74; 2005a, pp. 51-57.

Para discussões sobre a procedência de interpretações específicas do pensamento nietzscheano, ver, por exemplo, NEHAMAS, 1985, pp. 49-55; RAMPLEY, 2005, pp. 2-12; SCHACHT, 1986, pp. 77-81; 1996; SOLOMON, 1996.

⁴ Para alguns exemplos, ver MÜLLER-LAUTER, 2002, pp. 82-84; STRONG, 1996, pp. 129-132; YOVEL, 2002, pp. 146-148.

⁵ Discutir este tema em profundidade não faz parte do escopo deste trabalho. Julgo relevante mencionar, todavia, que algumas destas premissas foram contestadas em estudos mais recentes sobre o assunto. Stanley Gordon e Geoffrey Waite (2002, pp. 202-204), por exemplo, afirmam que a adoção de Nietzsche pelo nacional-socialismo não foi tão direta e abrangente quanto os comentaristas usualmente supõem. Em primeiro lugar, ela enfrentou a resistência de diversos intelectuais ligados ao Terceiro Reich, conscientes de elementos em seu pensamento que não se ajustavam bem à doutrina nazista – por exemplo, o seu “anti-anti-semitismo”. Em segundo lugar, a importância de Nietzsche como mentor espiritual e teórico do Partido Nacional Socialista foi significativamente menor do que a de Hölderlin (pp. 205-206).

Robert Holub (2002) sugere que os comentaristas de Nietzsche teriam substituído a lenda a respeito de seu possível comprometimento intelectual com a doutrina do nazismo por uma outra igualmente espúria: com o intuito de “domesticar o filósofo politicamente suspeito para um público liberal anglofônico do pós-guerra” (p. 219), teria sido fabricada a tese de que Elisabeth Förster-Nietzsche dedicara seu tempo à frente do *Nietzsche-Archiv* empenhada em manipular deliberadamente a obra de seu irmão para tornar possível a sua assimilação pelo nacional-socialismo, ao qual era simpática. Holub defende a hipótese de que, ao contrário, “Elisabeth [...] não distorceu seu pensamento em questões essenciais para o Nacional Socialismo, e não pode ser responsabilizada – certamente não no grau em que vem sendo desde os anos de 1950 – pelo fato de que

Nietzsche foi amplamente identificado com o regime político nazista” (p. 221). Sobre a responsabilidade de Nietzsche por esta identificação, ver ainda LANG, 2002.

⁶ Em um volume intitulado *Friedrich Nietzsches Werke des Zusammenbruchs* (1961), composto igualmente a partir dos manuscritos, Erich Podach publicaria uma versão alternativa para algumas obras de Nietzsche acompanhada de severas críticas à edição de Schlechta (cf. KAUFMANN, 1974, pp. 424-458). Schlechta redigiu uma resposta, publicada no volume contendo o índice de sua edição em 1965.

Em vista da edição crítica das obras de Nietzsche que editou com Giorgio Colli, MONTINARI (1982b) desenvolve uma abordagem crítica detalhada do *Nachlass* envolvendo o projeto de “vontade de potência”. Em outro artigo (1982c, pp. 174-189), o autor também analisa o emprego desta “obra” por Alfred Bäumler no contexto de sua interpretação sistemática da filosofia nietzscheana.

⁷ Sobre o tema, ver também BEHLER, 1996, pp. 314-315; HIGGINS, 1996b, pp. 57-58; KAUFMANN, 1974, pp. 76-78; MARTON, 2005b, pp. 20-24; NEHAMAS, 1985, pp. 8-10.

⁸ Como sugere MARTIN (1996, p. 4), “seus escritos são notoriamente suscetíveis a leituras seletivas e/ou exageradamente literais, e as citações freqüentemente agem como substitutos para os argumentos”.

⁹ Para um exemplo radical de tal posição, ver SCHACHT, 1992, pp. 476-529, o qual sugere que, para Nietzsche – mesmo à época de *O nascimento da tragédia* –, “a arte é essencialmente uma questão de transfiguração, donde a sua aplicação às nossas necessidades necessariamente procederá de modo contrário ao aumento de nossos poderes de intuição e entendimento” (p. 485).

PRÓLOGO

¹ Kant escreveu, na verdade, duas introduções para a terceira crítica. A versão original, publicada com a primeira edição, foi substituída na segunda edição por outra mais curta, que hoje acompanha via de regra as edições *standard* da obra.

² “Mas na família das faculdades de conhecimento superiores há ainda um elo médio [*Mittelglied*] entre o entendimento e a razão. Trata-se da faculdade de julgar, a respeito da qual se tem razão de supor, por analogia, [...] que ela poderia muito bem conter em si um princípio próprio para buscar leis [...]” (KKU, p. 85).

³ “[...] os conceitos racionais puros da totalidade na síntese das condições são necessários ao menos como problemas [*Aufgaben*] para impelir a unidade do conhecimento, onde possível, até o incondicionado, e têm seu fundamento na natureza da razão humana” (KKR, p. 328).

⁴ “Face a toda a multiplicidade e disparidade que, ao menos possivelmente, ultrapassam nossa capacidade de compreensão [*Fassungskraft*], é contingente que a ordenação da natureza segundo as suas leis particulares seja de fato adequada a ela” (KKU, p. 96).

CAPÍTULO 1

¹ BEISER (2005, pp. 238-262), por exemplo, aborda parte dos escritos teóricos de Schiller segundo a perspectiva de uma teoria da tragédia, mostrando como eles se relacionam com o debate a respeito da importância de Aristóteles e da validade da doutrina das três unidades que dividira os autores alemães à época do *Sturm und Drang*. Um ponto de vista semelhante é adotado em BARONE, 2004, pp. 164-214. MACHADO (2006, p. 72) persegue este aspecto com particular agudez, argumentando que a principal originalidade dos escritos teóricos de Schiller reside na tentativa de “interpretar a teoria da tragédia – em sua época determinada pela leitura da *Poética* de Aristóteles – a partir da teoria kantiana do sublime”.

HEUER (1970), por sua vez, procura mostrar que as concepções estéticas de Schiller são articuladas à luz de uma distinção entre *darstellen* e *vorstellen* que tem raízes na tradição do debate estético alemão do século XVIII (cf. pp. 11-44). O autor emprega esta associação para defender a hipótese de que Schiller desenvolve uma teoria transcendental da estética em seus escritos teóricos. A importância das observações de Klopstock sobre a *Darstellung* para a teoria estética de Schiller é ressaltada em diversos outros estudos (cf., por exemplo, AMTSTÄTTER, 2007, pp. 125-130; ZELLE, 2007, p. 77).

² Em dois apêndices a seu excelente estudo sobre Schiller, BEISER (2005, pp. 263-270) analisa detalhadamente as tradições críticas formadas em torno do pensamento deste autor. MUEHLECK-MÜLLER (1989, pp. i-xi) também aborda brevemente o tema.

³ Körner, que teve diversos artigos publicados nos periódicos editados por Schiller (por exemplo, “Über die Freiheit des Dichters bei der Wahl seines Stoffs”. In: *Thalia*, 1789, 6. H., pp. 59-71), seria por sua vez o organizador da primeira edição das obras completas do autor (Stuttgart, 1812-1815). A respeito do período de Mannheim, ver HOFFMEISTER, 1869, 1, pp. 116-241; 148; 165; 206-208; 226; 236; 240-242; SHARPE, 1991, pp. 28-30; 32; 54-55; THOMAS, 1902, pp. 59-62; 99-100; 137-149.

⁴ Em 1787, Schiller decidiu visitar Weimar a caminho de Hamburgo, onde assumiria um posto no teatro local. A viagem jamais foi concluída, pois o dramaturgo terminaria permanecendo na capital de Sachsen-Weimar (SHARPE, 1991, pp. 96-97; THOMAS, 1902, pp. 201-205). Na verdade, suas relações com o ducado tiveram início já em 1785, quando recebera o título honorífico de “Weimarer Rat”. O duque Karl August concedera a homenagem após uma leitura do primeiro ato de *Don Karlos* em Darmstadt (HOFFMEISTER, 1869, 1, pp. 238-239; THOMAS, 1902, p. 153).

⁵ Ver, sobre os escritos históricos de Schiller, HOFFMEISTER, 1869, 2, pp. 121-131; SHARPE, 1991, pp. 108-117. Uma abordagem crítica detalhada dos artigos encontra-se em THOMAS, 1902, pp. 228-246.

⁶ A rigor, já haviam na verdade sido publicados os *Philosophische Briefe* de 1786, diálogo epistolar fictício entre Julius e seu mentor, Raphael. Este texto, entretanto, foi redigido antes que Schiller tivesse contato com o pensamento de Kant, e não pode ser considerado como pertinente ao âmbito da filosofia moderna. SHARPE (1991, pp. 56-60) sugere que o trabalho evidencia preocupações cujas origens remontam às dissertações que o autor apresentara em 1780, por ocasião de sua graduação como médico na Karlsschule. BEISER (2005, p. 45) faz observações semelhantes.

⁷ Nos primeiros meses de 1791, Schiller sofrera uma séria crise de saúde – tão séria que, na Dinamarca, supunha-se que o dramaturgo falecera, e preparativos para uma cerimônia fúnebre chegaram a ser realizados. Reinhold corrigira a informação por meio do poeta dinamarquês Jens Baggesen, que conhecera Schiller em Jena por volta de 1790 e fora responsável pela divulgação de sua obra naquele país. A instável condição do poeta, sugeria entretanto Reinhold, era resultado de sua precária situação financeira, que exigia uma sobrecarga de trabalho para fazer frente a seus gastos mensais.

O resultado da intervenção de Reinhold foi a inesperada concessão de um benefício mensal, a ser pago ao longo de três anos, pelo príncipe Friedrich Christian von Augustenburg. A partir do final de 1791, portanto, Schiller pôde dedicar-se aos estudos sistemáticos que pretendia realizar a respeito da filosofia kantiana livre de pressões de ordem econômica. Estes estudos incluíram, em particular, um curso sobre estética, que terminaria realizando-se de modo privado em razão de sua delicada condição física. Ver, sobre o tema: BEISER, 2005, pp. 37-41; DARSOW, 1999, pp. 120-125; HOFFMEISTER, 1869, 2, pp. 159-179; THOMAS, 1902, pp. 253-254.

⁸ Uma abordagem detalhada sobre a composição destes trabalhos, bem como sobre a relação que eles detêm com os diferentes momentos em que Schiller dedicou-se a estudos de Kant, encontra-se em ÜBERWEG, 1884, pp. 146-161.

⁹ A irmã mais velha, Caroline, publicou uma das primeiras biografias de Schiller: *Schillers Leben. Verfasst aus Erinnerungen der Familie, seinen eigenen Briefen und den Nachrichten seines Freundes Körner*, Stuttgart, 1830.

¹⁰ Esta mudança de perspectiva torna-se evidente à luz dos poemas que Schiller fez publicar em *Die Horen*. Muitos deles abordam, sob a forma lírica, temas pertinentes ao domínio da estética que serão assunto dos artigos contidos neste periódico. Ver, por exemplo, “Über die Taten der Philosophen” (1795, 4. B., 11. S., pp. 29-30); “Die Dichter der alten und neuen Welt” (1795, 4. B., 12. S., pp. 56-57); “Schön und Erhaben” (1795, 4. B., 12. S., pp. 58-59).

¹¹ Embora em termos distintos, a maior parte dos comentadores identifica duas fases no pensamento teórico de Schiller: uma primeira, marcada pela influência de Kant, que compreende o período da *Neue Thalia*; e uma segunda, onde o aspecto histórico se destaca. Ver, a esse respeito: JONES, 1983, pp. 196-197; SHARPE, 1991, pp. 138-140. KOOPMAN (1996, pp. 18-22) relaciona esta diferença a uma mudança na própria concepção histórica de Schiller: o autor identifica a aproximação com a Grécia como fator determinante para a superação da perspectiva histórica da *Aufklärung*.

¹² Schiller emprega dois termos para designar o domínio prático do homem: “Moralität” e “Sittlichkeit”. Embora se costume traduzir o segundo por “eticidade”, não me parece haver, no âmbito desta pesquisa, qualquer distinção conceitual entre suas diferentes ocorrências que reclamasse um tratamento diferenciado. Por esta razão, traduzo ambas pela mesma palavra em português, “moralidade”.

¹³ Como salienta ÜBERWEG (1884, p. 162), em *Über den Grund...* a estética é condicionada pela moralidade e, simultaneamente, promove-a: “A satisfação livre [...] é um objetivo que só pode ser atingido por meios morais e, reversamente, tem por consequência efeitos morais”.

¹⁴ A noção de que a experiência da beleza é conducente para a moralidade remonta ao §59 da *Crítica da faculdade de julgar* (KKU, pp. 294-299). Este texto era familiar a Schiller, como se torna claro pelas referências a ele em outros trabalhos deste período (por exemplo, SAW, pp. 153-155).

¹⁵ A alínea inicia-se do seguinte modo: “Os meios a partir dos quais a arte atinge o seu objetivo são tão variados quanto existem fontes de uma satisfação livre. Livre entretanto chamo apenas ao prazer em que estão envolvidas as faculdades do espírito, razão e imaginação, e onde a sensação é produzida através de uma representação” (SVG, p. 360).

¹⁶ No caso de Kant, “bom”, “perfeito” e “verdadeiro” estariam excluídos do domínio da estética por envolverem conceitos. A distinção entre “sublime” e “tocante” inexistente na terceira crítica, mas tampouco aqui, como mostrarei adiante, ela será claramente estabelecida.

¹⁷ Esta passagem mostra uma notável afinidade com a posição defendida por Burke no prefácio à primeira edição do *Enquiry into the Origin of Our Ideas of the Sublime and Beautiful*, de 1756. Ali, o autor afirma ter observado “que as idéias do sublime e do belo são freqüentemente confundidas; e que ambas são aplicadas indistintamente para coisas que diferem enormemente entre si, e que [são] às vezes mesmo de naturezas diretamente opostas”; é necessário, deste modo, proceder a um exame cuidadoso dos objetos estéticos e do modo como eles nos afetam, pois “as regras dedutíveis de uma tal investigação poderiam ser aplicadas, sem maior dificuldade, às artes imitativas e ao que mais concernir a elas” (1998, p. 51).

¹⁸ Ao contrário de Kant, Schiller não justifica por que isto se dá. No caso da terceira crítica, como visto, o prazer decorre da realização de um propósito contingente: a exemplo do que ocorre na formação dos conceitos empíricos, a imaginação é capaz de gerar uma síntese para os dados sensíveis que é passível de representação através de uma regra do entendimento – mesmo que, no caso do belo, o conceito não exista.

¹⁹ Schiller cita diretamente um dos exemplos mais recorrentes no debate estético moderno a respeito do sublime: “uma tempestade no mar que faz afundar toda uma frota, observada da margem [...]” (STK, p. 372). Kant empregara formulação semelhante no §28 da *Crítica da faculdade de julgar*, que trata do sublime dinâmico (KKU, p. 185).

²⁰ ÜBERWEG (1884, pp. 169-175) aborda em detalhe as fontes de que Schiller poderia ter se servido durante a composição de *Über den Grund... e Über die tragische Kunst*. O autor ressalta duas em particular: a terceira crítica kantiana e as considerações de Lessing sobre a tragédia. Assim explicar-se-iam, por um lado, o estilo notadamente crítico do primeiro artigo, e, por outro, o tom mais pragmático que caracteriza o segundo.

²¹ É curioso observar que *Vom Erhabenen* contém uma seção denominada “Das Pathetischerhabene”; *Über das Pathetische*, entretanto, tem início apenas seis páginas mais adiante (cf. SVE, p. 509; SUP, p. 512).

²² A maior parte dos comentadores acredita que *Über das Erhabene*, embora publicado em 1802, tenha sido composto ainda em 1793 – como mencionado, a partir do material de *Vom Erhabenen* que não fora aproveitado em *Über das Pathetische*. Esta posição não é, contudo, consensual. Wolfgang Riedel (2007, p. 60), por exemplo, indica que existem “argumentos a favor de uma datação posterior (pela qual opto), próxima à virada do século e, portanto, ao ano de publicação [...]”. Como se depreende pela leitura do texto, a hipótese do autor privilegia questões de ordem conceitual: este trabalho apresentaria características que permitiram distingui-lo tanto dos estudos kantianos aos quais Schiller se dedicara à época da *Neue Thalia* quanto de suas investigações histórico-poéticas em *Die Horen*. Em particular, Riedel sugere que “com ‘Über das Erhabene’ começa na filosofia alemã a reflexão pós-metafísica sobre o ser [*Dasein*] humano como ‘Ser para a morte’” (p. 69). Deste modo, “no Schiller tardio [...], o estoicismo heróico da antiga Europa [*alteuropäisch*], o qual permanecia ininterruptamente em vigência na *Aufklärung* tardia (alemã), balança em torno do moderno niilismo heróico” (p. 71).

Ainda sobre a questão a respeito da data de composição deste artigo, ver BARONE, 2004, pp. 112-114; HARTMAN, 1997, p. 100.

²³ Schiller recorre a Kant para defender seu ponto de vista, citando, com pequenas modificações, uma longa passagem do §28 da *Crítica da faculdade de julgar*. O trecho, entretanto, não era originalmente dedicado a uma comparação entre os sublimes matemático e dinâmico, mas sim à afirmação de que “sublime” não é propriamente a natureza que nos ameaça, mas sim a capacidade supra-sensível em nós cujo reconhecimento ela faculta (cf. KKU, pp. 185-186).

²⁴ KIRWAN (2005, p. 71) sugere que Schiller não defende de modo consistente a posição de segurança em relação ao objeto que nos ameaça como condição para a experiência do sublime, e afirma que “existe o perigo aqui [...] de que a teoria do sublime se dissolva em uma teoria do horror [...]”.

²⁵ Addison (18??, p. 102): “Trata-se, entretanto, de uma espécie de prazer que não somos capazes de receber quando vemos uma pessoa realmente sob as torturas com as quais nos deparamos em uma descrição; pois, nesse

caso, o objeto pressiona de muito perto nossos sentidos e pesa tanto sobre nós que não nos dá tempo ou descanso [*leisure*] para refletir sobre nós”. Burke (1998, p. 86): “Quando o perigo ou a dor pressionam de muito perto, eles são incapazes de provocar qualquer *delight*, e são simplesmente terríveis; mas a certas distâncias e com certas modificações, eles podem e são *delightful*, como vivenciamos todos os dias”. Kant (KKU. P. 185): “[...] quem teme não pode julgar sobre o sublime da natureza [...]”; mas a visão de objetos assustadores “será tão mais atraente quanto mais atemorizante quando nos encontramos em segurança”.

É importante observar que Schiller estabelece uma distinção ulterior entre “segurança física” e “segurança moral” frente ao objeto que não será explorada nesta pesquisa (SVE, pp. 497-501).

²⁶ MACHADO (2006, pp. 56-57) indica que esta concepção faz eco a formulação semelhante na “Observação geral à exposição dos juízos estéticos reflexionantes” – trecho que, na *Crítica da faculdade de julgar*, segue-se à conclusão da analítica do sublime (§§23-29) e antecede a “Dedução dos juízos estéticos puros”, a qual tem início no §30.

²⁷ Como observa corretamente KIRWAN (2005, pp. 79-81), esta posição representa um certo distanciamento em relação à doutrina kantiana, na medida em que enfatiza o papel da arte (e não da natureza) para a produção do sublime.

²⁸ Como já fora salientado mais acima no comentário a *Über den Grund...* (cf. nota 15), Schiller parece hesitar em atribuir ao entendimento um papel na explicação dos fenômenos estéticos. A leitura das páginas iniciais de *Zerstreute Betrachtungen...* poderia sugerir que a única faculdade superior envolvida nesta experiência é a razão. Esta primeira parte do texto, entretanto, conclui-se do seguinte modo: “existem objetos que são, ao mesmo tempo, feios, assustadores e contrários aos sentidos, insatisfatórios para o entendimento [*Verstand*] e indiferentes no que diz respeito à avaliação moral [...]” (SZB, p. 233). Aqui, claramente, o autor enumera as três categorias estéticas de que vinha se ocupando até então: agradável, belo e bom. O belo, portanto, é nesta passagem relacionado ao entendimento, e não à razão.

²⁹ Schiller se serve das mais variadas distinções terminológicas para reforçar as diferenças entre estas três categorias estéticas. Alguns exemplos são: “o bom é pensado [*gedacht*], o belo contemplado [*betrachtet*], o agradável apenas sentido [*geföhlt*]”; o bom agrada no conceito, o belo na aparição [*Anschauung*], o agradável na sensação material (SZB, p. 231). O agradável desperta anseio [*Begierde*]; o belo, inclinação [*Neigung*]; o bom, respeito [*Achtung*] (SZB, p. 233).

³⁰ O exemplo empregado por Schiller é uma torre, e o termo, “*hoch*” – que significa, literalmente, “alto”. Em português, entretanto, este adjetivo não parece apropriado para o caso (d): fala-se, por exemplo, dos “altos ideais” ou “altos propósitos” de uma pessoa, mas dificilmente de um “alto objeto”. Por esta razão, preferi adotar o termo “grande”, que me parece mais adequado neste idioma às quatro espécies de juízo de que o autor se ocupa na exposição do sublime matemático.

³¹ Kant: “Vê-se, deste modo, que a verdadeira sublimidade [*Erhabenheit*] deveria ser buscada apenas no espírito daquele que julga, e não no objeto da natureza [...]” (KKU, p. 179).

³² BEISER (2005, pp. 85-87; pp. 88-91) analisa as fontes antigas e modernas que podem ter servido de inspiração para a composição de *Über Anmut und Würde*. Em particular, o autor desmonta de modo bastante convincente a tese de que existe uma relação direta entre Schiller e Shaftesbury, mostrando que as aproximações que muitos comentadores identificam na verdade dizem respeito à interpretação que Wieland faz deste autor (pp. 91-94).

³³ Para uma abordagem das principais motivações por trás do projeto, ver BEISER, 2005, pp. 49-53. Segundo HEUER (1970, pp. 46-47), os *Kalliasbriefe* representam “o primeiro testemunho da tentativa de Schiller de uma nova concepção a respeito do trabalho e da essência da arte sob o horizonte da filosofia transcendental”. Em seu estudo, o autor privilegia, precisamente, a análise deste texto como chave para a compreensão da estética schilleriana.

³⁴ Catherine Muehleck-Müller (2005) interpreta a busca por um critério objetivo para a beleza segundo a tese geral de sua obra, a qual pretende articular a produção teórica de Schiller a uma doutrina sobre a educação moral do homem que teria sido gradualmente construída nos escritos dos anos de 1790. Pois, sugere a autora, “a fundamentação filosófica da tese da educação depende disso: se é possível legitimar uma pretensão de universalidade para a experiência e o ajuizamento estéticos [...]” (p. 18).

³⁵ Sobre as dificuldades críticas desta classificação, ver BEISER, 2005, p. 54. MUEHLECK-MÜLLER (1989, pp. 12-13) sugere que a estratégia argumentativa de Schiller nesta passagem assemelha-se àquela que caracteriza a filosofia crítica kantiana: apresentar, de início, as compreensões comuns a respeito do tema a ser analisado. A

autora aponta a semelhança entre este trecho dos *Kalliasbriefe* e a exposição das antinomias do gosto na dialética da terceira crítica (§56).

³⁶ As objeções de Schiller não são integralmente procedentes. Como visto no prólogo desta tese, Kant de fato fundamenta a experiência do belo em uma unidade, ainda que não conceitual. Trata-se de uma forma percebida nas intuições que torna presente uma certa regularidade de conteúdo na experiência sensível, o que sugere que ela poderia ser representada sob as notas características de um conceito, ainda que este não seja dado. A exposição de Körner sofre de imprecisão conceitual, mas está longe da ingenuidade intelectual com que seu amigo tenta caracterizá-la.

³⁷ Este esclarecimento pode ser deduzido, na verdade, da própria formulação schilleriana. Ao introduzir a distinção entre os dois tipos de matéria da razão teórica, o autor afirma que esta faculdade “aplica as suas formas a representações, e estas se deixam dividir em imediatas (intuição) e mediatas (conceito). Aquelas são dadas pelos sentidos [*Sinn*], estas pela própria razão (ainda que não sem a participação [*Zutun*] dos sentidos)” (8/2/1793, BSK, 2, p. 11).

É importante estabelecer este ponto com maior precisão porque também se pode falar de uma síntese de conceitos em Kant. Esta operação é atribuída, na primeira crítica, ao uso regulativo da razão teórica, e tem lugar quando se busca formar novos conceitos empíricos com vistas a organizar sistematicamente o conhecimento – tarefa que, na terceira crítica, cabe à faculdade de julgar reflexionante. Ora, nos *Kalliasbriefe* a atividade reflexiva é caracterizada como uma “ligação entre intuições”. Não se pode, portanto, interpretar “ligações entre conceitos” no sentido em que esta expressão é empregada no sistema transcendental, sob pena de fazer Schiller dizer precisamente o contrário do que ele pretende.

³⁸ Por exemplo, uma justificativa para que a percepção de uma “liberdade no fenômeno” seja acompanhada, no sujeito, de uma manifestação de prazer (cf. carta a Körner, 23/2/1793, p. 26).

³⁹ A afirmação de que a graça pode se manifestar no “não-belo” parece contradizer a afirmação anterior de que “toda graça é bela”. Como ficará claro no desenvolvimento do artigo, “belo” é empregado aqui em sentido ambíguo: Schiller tem em mente que a graça é uma espécie de beleza (do movimento) que pode se manifestar mesmo naqueles que não são (arquiteticamente) belos.

⁴⁰ Como já tive oportunidade de observar anteriormente (cf. notas 15 e 28), Schiller parece relutar em estabelecer uma distinção clara entre entendimento e razão. A palavra empregada nestas passagens é *Verstand*, mas o que ela designa é a faculdade supra-sensível que constitui a sede de nossa moralidade – a razão, portanto, segundo a terminologia do sistema transcendental. Deliberada ou não, esta confusão torna-se evidente quando se considera a seqüência do artigo. Após afirmar que a beleza tem origem estritamente sensível, o autor se pergunta se ela não pode, apesar disso, ter um *uso* moral. O trecho inicia-se do seguinte modo: “Pelo que foi apresentado, deveria parecer que a beleza não poderia ter qualquer interesse para a razão [*Vernunft*], já que ela surge apenas no mundo dos sentidos e só se dirige à faculdade de conhecimento sensível” (SAW, p. 441). Quando se refere ao que acabou de dizer, portanto, Schiller emprega o termo *Vernunft*, e não *Verstand*.

⁴¹ ÜBERWEG (1884, p. 183) observa que Schiller não explica quais propriedades os objetos deveriam possuir para que a razão fosse levada a fazer deles tal uso “transcendente”, referindo-se a um futuro artigo – uma espécie de “analítica do belo” – que seria escrito com o propósito de elucidar a questão. O autor sugere que o pensador tinha em mente o projeto exposto nos *Kalliasbriefe*, o qual, como vimos, jamais chegou a termo. Sua interpretação destas passagens leva, deste modo, a correspondência com Körner em consideração (cf. pp. 201-202).

⁴² BEISER (2005, pp. 102-103) parece ignorar que estes trechos se referem à beleza arquitetônica, e interpreta-os como uma primeira tentativa de “postular uma conexão entre os domínios noumenal e fenomenal apesar do dualismo entre eles”. O autor sugere que Schiller pretendia “atribuir o conceito de graça às aparições” de modo regulativo, o que não resolve o problema, pois “atribuir uma validade apenas regulativa às idéias da razão em sua aplicação ao domínio sensível ainda deixa, para todos os efeitos, um abismo real entre estes domínios”.

Mas Schiller não tencionava de modo algum, nesta passagem, discutir como a estética poderia sinalizar a superação de tal abismo. Seu objetivo é precisamente o oposto: mostrar que, embora possamos fazer um uso supra-sensível da beleza arquitetônica – como Kant já sugerira, ao mencionar que esta categoria estética pode funcionar como símbolo da moralidade – este uso não é suficiente para tal tarefa. Seria necessário, antes, pensar em uma espécie de beleza que tivesse, ela mesma, origem não-sensível, o que será o objetivo do autor em suas análises sobre a graça. Beiser corretamente aponta a referência ao §59 da terceira crítica (p. 102), mas não percebe que Schiller está, precisamente, distanciando-se da solução kantiana, que considera insatisfatória.

A posição de Beiser é perfeitamente compreensível se atentarmos para a chave interpretativa geral empregada na leitura de *Über Anmut und Würde*: o autor compreende esta obra como um “trabalho sobre ética” (p. 81), e suas

análises são marcadas pelo diálogo com a tradição crítica que se ocupa da moral kantiana (cf., por exemplo, pp. 169-190). Muitos problemas que o autor identifica na letra schilleriana podem ser resolvidos, entretanto, se considerarmos que se trata na verdade antes de um tratado de *estética*, que procura articular conceitos e distinções ligados à tradição moderna deste debate.

Beiser queixa-se, por exemplo, de que “a exposição de Schiller do conceito de graça é interrompida por uma longa discussão a respeito de seu valor filosófico. Ele só volta a refinar a definição muito mais tarde”. Mas a exposição de Schiller é excepcionalmente bem organizada. De modo análogo ao que faz Kant quando toma como ponto de partida de suas análises o discurso pré-filosófico, o autor introduz seu tema a partir do mito de Vênus, e identifica duas espécies de beleza: beleza arquitetônica e graça. Em seguida, as duas são abordadas filosoficamente, uma após a outra. Aquilo que Beiser denomina “longa discussão a respeito de seu [da graça] valor filosófico” é, na verdade, o tratamento analítico da beleza arquitetônica, onde tem lugar a passagem acima. Schiller está, neste momento, apresentando um aspecto da tradição estética moderna – a categoria do belo – e mostrando por que ele é insatisfatório para explicar aquilo que fora revelado de modo preliminar a partir do mito.

Compreender *Über Anmut und Würde* como um estudo sobre ética é não apenas lícito, mas perfeitamente justificável, tendo em vista que a solução postulada para a estética envolve diretamente a moral. Além de criar dificuldades interpretativas tais como as apontadas acima, entretanto, o problema desta abordagem é que ela exige do texto mais do que ele está preparado para resolver. Beiser, por exemplo, considera esta obra, ao fim e ao cabo, “um heróico fracasso” (p. 118); Schiller pretenderia solucionar um “problema metafísico clássico”, a união entre sensível e supra-sensível, e mostrar “como é possível uma harmonia entre o noumenal e o fenomenal [...]”.

Este nunca foi o propósito de Schiller. Em *Über Anmut und Würde*, o autor *postula* semelhante harmonia, sem maiores considerações. Seu objetivo consistia em mostrar que a suposição de um acordo entre sensibilidade e razão permite explicar um fenômeno estético, a graça, que se podia observar empiricamente mas não encontrara, até então, lugar no debate moderno a respeito do tema. Esperar que um “problema metafísico clássico” fosse resolvido neste estudo significa ler argumentos pertinentes à filosofia moral onde na verdade existem considerações estéticas.

⁴³ Como salienta ÜBERWEG (1884), Schiller postula uma tal harmonia, mas não explica como e por que ela deveria ter lugar (pp. 210-211). De acordo com o autor, o artigo teria fracassado em questionar a posição kantiana precisamente “porque Schiller se detém apenas nas conseqüências [...] sem reconstruir correspondentemente os próprios princípios” (p. 207). Se faz exigências de natureza análoga, sua posição é mais lúcida que a de Beiser (cf. nota 42, acima), pois Überweg reconhece que Schiller não foi capaz de preencher o “abismo que deveria valer como intransponível” segundo os princípios da doutrina kantiana “porque não percorreu esse domínio por si mesmo de modo investigativo [*selbstforschend*]” (p. 208).

⁴⁴ Apesar da insistência no emprego do termo “dor”, o argumento se aplica também às afecções prazerosas, ou seja, a todas as situações em que “a natureza deseja tornar-se mestre [*den Meister spielen*]”, pois “a dignidade diz respeito à *forma*, e não ao *conteúdo* dos afetos” (SAW, p. 477).

CAPÍTULO 2

¹ Os primeiros sinais claros de estremecimento nas relações entre Nietzsche e Wagner remontam à estréia do Festival de Bayreuth, em agosto de 1876. O filósofo ficara bastante decepcionado não apenas com a própria encenação, mas especialmente com a superficialidade do círculo de admiradores que cercara o compositor na ocasião (cf. JANZ, 1993, pp. 714-726). Os dois permaneceram, entretanto, em contato, e chegaram a se encontrar ainda uma vez na Itália, que Nietzsche visitava em companhia de Paul Rée, como anotado nos diários de Cosima (27/10/1876, CWTA, 1, p. 1011; 2/11/1876, CWTA, 1, p. 1012).

A ruptura definitiva com Wagner se daria apenas em 1878, quando foi publicado *Humano, demasiado humano* (cf. as entradas nos diários de Cosima de 25/4/1878, CWTA, 2, p. 87; 27/4/1878, CWTA, 2, p. 87; JANZ, 1993, pp.811-833). Expressando uma opinião comum a muitos comentaristas, MONTINARI sugere (1982a, p. 45) que ela representa a emancipação intelectual de Nietzsche: ele, que “fizera de seu primogênito, *O nascimento da tragédia*, um livro wagneriano e schopenhaueriano, [...] despedia-se de Wagner e Schopenhauer, de modo a novamente tomar posse de si mesmo”. Ainda assim, como indica Liébert, ela não foi neste momento ainda tão radical quanto pretendem os escritos finais do filósofo (1995, pp. 165-166).

Sobre este tema, ver ainda COLLI, 2000, pp. 47-48; 53-54; 65-66; DANTO, 2005, pp. 44-46; 233-243; DIAS, 2005, pp. 109-123; GROGANELLI, 1997, pp. 10-13; KAUFMANN, 1974, pp. 36-41; LIÉBERT, 1995, pp. 75-88; 102; MACEDO, 2006, pp. 171-193; RAMPLEY, 2000, pp. 113-121; SILK; STERN, 1981, pp. 111-114;

WISTRICH, 2002, pp. 149-153; YOVEL, 2002, pp. 128-131. MÜLLER-LAUTER (2005b, pp. 83-89) explora o conceito de ‘*décadence*’ na relação entre Nietzsche e Wagner.

² A tese de Heidegger e Arendt foi bastante criticada ao longo da segunda metade do século XX, especialmente por autores ligados à vertente francesa de interpretação do pensamento nietzscheano. À guisa de exemplo, menciono, neste contexto, a posição de Derrida (1995, p. 61): “Heidegger dirige toda a interpretação do pensamento único e essencial de Nietzsche para o seguinte argumento: este pensamento não chegou a avançar além do fim da metafísica; ele mesmo ainda é uma grande metafísica [...]. Ao salvar Nietzsche, Heidegger também o perde; ele quer ao mesmo tempo salvá-lo e deixá-lo ir. No mesmo momento em que afirma o caráter único do pensamento de Nietzsche, faz todo o possível para mostrar que ele repete o maior (e portanto o mais geral) esquema da metafísica”.

³ Uma abordagem minuciosa a respeito da composição e publicação do livro encontra-se em SILK; STERN, 1981, pp. 31-61; para considerações mais gerais, ver COLLI; MONTINARI, 1989, 14, pp. 41-43.

⁴ O projeto já é mencionado a Carl von Gersdorff em carta de setembro de 1869, onde Nietzsche afirma que Wagner viria de Tribsehen assistir às apresentações (28/9/1869, NBR, 3, pp. 60-61). As duas conferências causaram polêmica na universidade, especialmente junto a Karl Steffensen, que detinha a cátedra no departamento de filosofia (carta a Rohde, final de janeiro e 15/2/1870, NBR, 3, pp. 93-96). Sobre estas conferências, e sua recepção, ver JANZ, 1993, pp. 343; 403; 410; COLLI, 2000, pp. 28-29.

⁵ Comparar, por exemplo: NSG, pp. 604-609 e NGT, pp. 75-81; NSG, pp. 609-620 e NGT, pp. 62-73; NSG, pp. 621-640 e NGT, pp. 82-102.

⁶ A afirmação de que *O nascimento da tragédia* tivera êxito “em especial junto ao grande artista [...] Richard Wagner” (NVS, p. 13) deve ser interpretada como uma ironia, pois Nietzsche sustenta ao longo do texto, por exemplo, que o conteúdo mais importante de sua obra se escondia sob “o peso e a dialética falta de humor do alemão, inclusive sob os maneirismos ruins do wagneriano” (NVS, pp. 14-15), e que “a música alemã de hoje é [...] uma destruidora de nervos de primeira ordem, duplamente perigosa em um povo que gosta de bebida e que honra a falta de clareza como uma virtude [...]” (NVS, p. 20).

⁷ Para uma breve discussão sobre a alteração do subtítulo, ver SOLL, 1986, pp. 106-107.

⁸ DANTO sugere (2005, pp. 43-44) que *O nascimento da tragédia* “permanece entre as obras mais freqüentemente lidas, traduzidas e citadas de Nietzsche”. Em uma passagem que se refere à obra do filósofo como um todo, mas que se aplica perfeitamente a este livro, Robert Solomon (1998, p. 4) descreve do seguinte modo a popularidade que Nietzsche, segundo sua observação, parecia desfrutar entre os jovens pesquisadores de sua universidade: “Nietzsche fala não tanto para a mente do acadêmico ou do sofisticado, nem para o coração [...], mas antes para as vísceras, para o lugar onde crescem as dúvidas e a rebelião, as partes do corpo que não são facilmente domesticadas por simples argumentos válidos ou pela autoridade dos professores”.

⁹ *O nascimento da tragédia* é composto de 25 parágrafos numerados, sem subdivisões. A prática de agrupá-los em três “seções” por afinidade temática é, entretanto, comum entre os comentadores. Em sua apresentação esquemática para a estrutura argumentativa deste livro, SILK e STERN (1981, pp. 62-89) empregam duas grandes seções: “O nascimento e a morte da tragédia” (§§1-15) e “Reafirmação: Esperanças para o renascimento da tragédia na Alemanha” (§§16-25). Dentro da seção I, os parágrafos que dizem respeito à “morte da tragédia” são §§11-14 (“A morte da tragédia: Eurípides e o otimismo socrático”) e §15 (“O espírito socrático no mundo moderno”).

¹⁰ Ver também NGT, p. 59. Embora haja referências diretas a Kant tanto em *O nascimento da tragédia* (p. 118) quanto na “Tentativa de autocrítica” (p. 19), é comum fazer remontar a concepção do *Ur-eines*, bem como a terminologia associada, às leituras de *O mundo como vontade e representação*, de Schopenhauer, obra a que Nietzsche consagrou algumas de suas mais longas citações (cf., por exemplo, a referência ao autor em NGT, p. 104). Esta suposição parece reforçada pelo fato de que ambos os filósofos interpretam a “coisa-em-si” de um ponto de vista metafísico, como um ente efetivamente existente do qual os fenômenos seriam uma mera “aparência”, o que não pode ser atribuído diretamente a Kant. Terei oportunidade de retomar esse ponto no último capítulo desta tese. A respeito da interpretação schopenhaueriana da coisa-em-si, ver, por exemplo, os §§30-32 de *O mundo como vontade e representação*, que abrem o seu terceiro livro, nos quais o autor esboça uma aproximação entre as filosofias de Kant e Platão (OWW, pp. 221-229).

¹¹ A análise de Nietzsche para a assim chamada “Trilogia Tebana” – a qual, como se sabe, não era originalmente uma trilogia – encontra-se no §9 de *O nascimento da tragédia*. SILK e STERN (1981, pp. 251-258) discutem extensivamente as análises de Nietzsche a propósito das obras de Sófocles e Ésquilo.

¹² Em *O mundo como vontade e representação*, Schopenhauer restabelece a distinção kantiana entre fenômeno e coisa-em-si. O conhecimento humano é limitado àquilo que se dá na experiência, portanto às objetivações particulares e múltiplas da essência do mundo, a vontade, a qual não se deixa representar “em si”, apenas sob a forma daquilo que vem a nosso encontro no espaço-tempo.

O filósofo introduz, entretanto, um segundo nível de realidade. Existem ainda as idéias, as quais retêm os traços essenciais dos entes espaço-temporais que o sujeito observa cotidianamente. Deste modo, compreende-se que “uma mesma idéia se manifeste em tantos fenômenos [*Erscheinungen*], e se apresente ao indivíduo apenas de modo parcial [*stückweise*], um lado após o outro” (OWW, p. 235). Dito de outro modo, as idéias são as formas que contêm o que há de mais essencial em tudo o que vem a nosso encontro na experiência; elas correspondem à objetividade [*Objektivität*] adequada da vontade, a qual se distingue das suas múltiplas e variadas objetivações nos fenômenos particulares. Assim, “a história da raça humana, o tumulto dos acontecimentos, a mudança dos tempos, as formas múltiplas da vida humana em diferentes países e séculos – tudo isso é apenas a forma contingente do fenômeno [*Erscheinung*] da idéia, não pertence a ela, na qual reside apenas a objetividade adequada da vontade, mas antes aos fenômenos, que recaem sobre o conhecimento do indivíduo; tudo isso é para a idéia tão estranho, inessencial e indiferente quanto são as figuras para a nuvens que as apresentam [...]” (OWW, p. 236).

Ora, a ciência lida com os fenômenos, ou seja, com o múltiplo da experiência sensível. A importância metafísica da arte reside no fato de que ela é a única forma de conhecimento que “aborda aquele essencial do mundo que subsiste fora e independentemente de toda relação, o verdadeiro conteúdo [*Gehalt*] de seus fenômenos, aquilo que não está submetido a nenhuma mudança e que é, por isto, reconhecido [*erkannt*] com a mesma verdade para todo o sempre, em uma palavra, as idéias, as quais são a objetividade imediata e adequada da coisa em si, da vontade” (OWW, p. 239).

¹³ “Segundo esta compreensão, devemos entender a tragédia grega como o coro dionisíaco que a cada vez se descarrega novamente em um mundo de imagens apolíneas” (NGT, p. 62; cf. tb. pp. 34; 42).

¹⁴ “Quando então desabrochou uma nova forma de arte, que reverenciava na tragédia sua mestra e antecessora, podia-se notar com pavor que ela de fato tinha os traços da mãe, mas eram aqueles que ela mostrara na luta em que viria a morrer [*Todeskampf*]. Esta luta fatal da tragédia foi travada por *Eurípides*; aquela forma tardia de arte é conhecida como *nova comédia ática*” (NGT, p. 76).

¹⁵ A interpretação de Nietzsche na verdade inverte o ponto da argumentação de Kant. Um dos objetivos da primeira crítica consiste em mostrar que, compreendida como um discurso a respeito de entes supra-sensíveis, a metafísica tradicional erguia pretensões que não era capaz de resgatar ao servir-se de categorias que se aplicam apenas àquilo que se dá na sensibilidade. Aquilo que Nietzsche entende por metafísica – a afirmação de que existe efetivamente na realidade um substrato ou essência supra-sensível da natureza – é precisamente o objeto da crítica kantiana.

¹⁶ Isto não significa, em absoluto, que Nietzsche tivesse qualquer apreço pela ópera tomada como um gênero em si mesmo. No início do §19, por exemplo, ele afirma que “não se pode descrever mais agudamente o conteúdo interno da cultura socrática do que a chamando de *cultura da ópera*” (p. 120). Este aparente paradoxo será retomado nos itens seguintes.

¹⁷ Nietzsche não justifica neste momento a afirmação de que o sonho é a base da arte figurativa, limitando-se a recorrer à autoridade de dois grandes poetas para corroborar seu ponto de vista. O filósofo menciona Lucrécio, e cita um trecho cantado pelo personagem de Hans Sachs no terceiro ato da ópera wagneriana *Die Meistersinger von Nürnberg* (NGT, p. 26). COLLI e MONTINARI (1988, vol. 14, p. 45) remetem aos versos 1169-1882 de *De rerum natura* a alusão ao poeta romano.

¹⁸ Movimentos sociais envolvendo danças, cantos e possivelmente orgias emergiram na Alemanha medieval em pelo menos duas ocasiões no século XIV. Para maiores detalhes, ver TUCHMAN, 1995, pp. 114-116; 260.

¹⁹ Rosa Dias (2006, pp. 200-201) observa como Nietzsche, em desenvolvimentos posteriores de seu pensamento, relaciona não apenas à música, mas também às artes visuais o estado de “embriaguez” que, acredita, está na base de toda produção artística. A este respeito, ver também DANTO, 2005, p. 47; YOUNG, 1992, pp. 115; 126.

²⁰ É curioso notar que, embora tradicionalmente aceita no debate moderno a respeito do tema, a suposição de que a estética está de algum modo relacionada à capacidade de sentir prazer e desprazer não é formulada explicitamente por Nietzsche em *O nascimento da tragédia*. Em minha opinião, todavia, ela é implicitamente aceita no §1 quando o filósofo procura descrever que efeitos têm sobre o homem os princípios metafísicos que serão explorados em maior detalhe no decorrer da primeira seção. Terei oportunidade de considerar este tema em maior profundidade no terceiro capítulo desta tese.

²¹ A passagem citada por Nietzsche tem lugar no §63 (OWW, p. 439), portanto no quarto livro de *O mundo como vontade e representação* – o qual, de acordo com o próprio Schopenhauer, seria usualmente considerado como pertinente ao domínio da filosofia prática (cf. OWW, p. 343).

²² A analogia entre os mundos fenomenal e onírico está também presente em uma passagem anterior, onde o filósofo afirma que o indivíduo observa o sonho “com atenção e prazer, pois com estas imagens ele esclarece a vida, e com estas ocorrências exercita-se para a vida” (NGT, p. 27). Sem descartar o aspecto metafísico da questão, YOUNG (2006, p. 19) interpreta a “ilusão” apolínea, segundo os propósitos de seu estudo sobre a religião em Nietzsche, sob o ponto de vista da relação com a morte e a finitude: o “apolinialismo” “finge que a morte é sempre o problema de *outra pessoa*, [...] ao tratar toda morte de um modo igualmente ‘objetivo’” (cf. tb. pp. 17-18).

²³ Nietzsche ilustra esta doutrina através da célebre *Transfiguração de Cristo*, de Rafael, que integra atualmente o acervo do Museu do Vaticano. As figuras que sofrem na parte inferior do quadro representariam “o espelhamento [*Widerspiegelung*] da perene Dor-primordial [*Urschmerz*], do fundamento único do mundo”, ao passo que a serenidade daquelas situadas na metade superior indicaria “aquele mundo apolíneo da beleza” (NGT, p. 39).

²⁴ A hipótese de que *O nascimento da tragédia* se compromete com uma tese metafísica “forte” – ou seja, com a suposição de que a natureza possui uma essência, e mais do que isso, uma essência que “age”, “cria” o mundo fenomenal – foi questionada por diversos comentaristas. Do mesmo modo, muitos discutem até que ponto se deve admitir a influência da filosofia de Schopenhauer para a composição desta obra. Discutirei algumas destas interpretações no terceiro capítulo desta pesquisa.

²⁵ A referência é inequívoca pois, na alínea seguinte, o filósofo grego é diretamente mencionado, juntamente com a célebre fórmula da *Poética*, “a arte é imitação da natureza” (NGT, p. 31).

²⁶ Neste mesmo parágrafo, Nietzsche reconhece que existiu também uma “música apolínea”. Esta, entretanto, era “apenas a batida ondulante do ritmo, cujo poder figurativo foi desenvolvido para a apresentação de estados apolíneos. [...] Com cuidado foi mantido à distância, como não-apolíneo, o elemento que constitui o caráter da música dionisíaca, e *deste modo da música em geral*, a violência abaladora do som, a corrente homogênea da melodia, e o mundo absolutamente incomparável da harmonia” (NGT, p. 33, grifo meu). Alguns autores sugerem que a arte trágica sempre envolve, para Nietzsche, a participação de ambos os princípios. Para uma discussão sobre este ponto, ver DIAS, 2005, pp. 34-39.

²⁷ Nietzsche sustenta em diversas passagens que os gregos teriam “inventado” a mitologia de Apolo, como meio de escapar à verdade da existência e, deste modo, continuar vivendo (por exemplo, NGT, pp 36; 40-41). Esta é uma das passagens que permitem a muitos comentaristas de Nietzsche ver, já em germe, sinais dos futuros desdobramentos de seu pensamento em *O nascimento da tragédia*.

À luz da interpretação que emprego para a obra, a qual procura reforçar o seu caráter metafísico, acredito que esta afirmação deve ser tomada apenas em sentido metafórico. Dado que o homem é apenas representação, portanto a rigor incapaz de ações efetivas no mundo, a “invenção” caberia não aos gregos, mas sim ao Uno-primordial. Este ponto de vista é reforçado, não apenas pelo trecho da p. 37 citado na página anterior, mas também pela seguinte passagem, que ocorre no §4: “Apolo [...] aparece frente a nós como endeusamento do *principium individuationis* no qual se realiza, e apenas nele, o alvo eternamente visado pelo Uno-primordial, sua redenção através da aparência” (p. 39).

²⁸ Tracy B. Strong (1996, p. 135) interpreta os embates entre apolíneo e dionisíaco que precederam o surgimento da tragédia não como uma contradição de ordem metafísica, mas sim como um conflito político que permitiu aos gregos “inventar uma nova forma estética/política”, e deste modo construir uma identidade “entre a Índia e Roma”. *O nascimento da tragédia* é, de acordo com a autora, “uma espécie de dedução transcendental historicizada” (p. 134) que tem por objetivo fomentar, junto aos alemães do século XIX, a busca de uma identidade semelhante, como sugerem os parágrafos onde Nietzsche discute o renascimento da tragédia na Modernidade. Para maiores detalhes, ver pp. 134-138.

²⁹ A observação é retirada de uma carta a Goethe de 18/3/1876 (BSG, 1, p. 140).

³⁰ Nietzsche também critica a solução schopenhaueriana para o lírico (NGT, pp. 46-47).

Martha Nussbaum (1998, p. 56) interpreta este trecho de *O nascimento da tragédia* de modo bastante distinto. A autora cita uma passagem do §5 que mostraria como “Nietzsche critica a idéia de que a arte deve ser contemplativa e distanciada [*detached*], dedicada ao silêncio do desejo”, e deste modo questiona pressupostos da estética de Schopenhauer e Kant.

Este ponto de vista é certamente expresso por Nietzsche em obras posteriores; a mim parece difícil, entretanto, atribuí-lo a *O nascimento da tragédia* com base no trecho em questão, o qual traduzo a partir da tradução de Nussbaum: “conhecemos o artista subjetivo apenas como um artista pobre, e ao longo de todo o domínio da arte exigimos antes de tudo a vitória [*conquest*] sobre o subjetivo, a redenção do ‘ego’, e o silenciamento da vontade e do desejo individuais; com efeito, julgamos impossível acreditar em qualquer produção artística verdadeira, por mais insignificante, que não possua objetividade, contemplação pura desprovida de interesse” (p. 56; original em NGT, pp. 42-43).

Dado que a passagem citada supostamente reproduz uma posição kantiana, onde se exige da arte “objetividade”, o “silêncio dos desejos”, Nussbaum parece insinuar que Nietzsche faz referência a ela para criticá-la. Não existem indícios textuais, entretanto, a favor desta leitura; o uso da primeira pessoa sugere, na verdade, o oposto, ou seja, que o autor a toma como sua.

E esta me parece, na verdade, a forma correta de interpretá-la. Considere-se, primeiramente, o contexto onde ela ocorre. Nietzsche constata que a estética de seu tempo criticava Arquíloco em comparação a Homero, interpretando o contraste entre os estilos de ambos como uma contraposição entre “o artista ‘objetivo’” e o “primeiro artista ‘subjetivo’” (NGT, p.42). Mas esta suposição, acrescenta ele, “serve-nos de pouco, pois conhecemos o artista subjetivo...”. Ou seja, o que Nietzsche critica é o fato de que seus contemporâneos denominam Arquíloco “subjetivo”, pois concorda que se deve exigir objetividade da arte. Seu propósito é mostrar que sua poesia não é “subjetiva”, pois, se fosse, “de onde viria a reverência que até mesmo o oráculo de Delfos, lar da arte ‘objetiva’, [...] atribuiu a ele, o poeta?” (NGT, p. 43).

O restante do §5 corrobora esta leitura. Nietzsche sugere que a “subjetividade” de Arquíloco, “toda a escala cromática de suas paixões e seus desejos” (NGT, p. 43), não é propriamente “subjetiva”; as imagens apaixonadas de que sua poesia se serve são objetivações apolíneas do Uno-primordial. O “eu” que elas expressam não é Arquíloco, “esta eudade [*Ichheit*] não é aquela do homem empírico-real desperto, mas sim a única eudade eterna e verdadeiramente existente que jaz no fundo das coisas, por meio de cujas imagens [*Abbild*] o gênio lírico enxerga até aquele fundo das coisas” (NGT, p. 45).

A estética contemporânea engana-se, portanto, ao denominar Arquíloco subjetivo, e não, como quer Nussbaum, ao condenar a subjetividade na arte. Ver também, a esse respeito, FINK, 2003, p. 17; SILK; STERN, 1981, p. 67.

³¹ “A natureza por si só é apenas uma idéia do espírito, que nunca recai sobre os sentidos [*in die Sinne fällt*]. Ela jaz sob o manto das aparições, mas nunca se mostra ela mesma como aparição. Apenas à arte como ideal é concedido, aliás encarregado, capturar este espírito do todo e prendê-lo em uma forma corpórea” (SGC, p. 818).

³² A interpretação de Nietzsche para o texto de Schiller é bastante particular, e mascara as diferenças entre as concepções de cada um a respeito da tragédia e do coro. Sobre o tema, ver MARTIN, 1996, pp. 40-42.

³³ A respeito destes argumentos sobre a origem da tragédia a partir do ditirambo, uma interpretação que privilegia a experiência do coro e dos espectadores de um ponto de vista primordialmente dramaturgicamente, em detrimento de suas relações com a metafísica nietzscheana, pode ser encontrada em CAVALCANTI, 2006. Georges Liébert explora, em seu estudo sobre Nietzsche e a música (1995, pp. 50-56), as semelhanças e discrepâncias entre a tese do filósofo a respeito da origem da tragédia e as idéias de Wagner a respeito do tema.

³⁴ Nietzsche fizera a mesma observação a respeito da poesia lírica, no final do §6 (cf. NGT, pp. 51-52).

³⁵ Benjamin Bennett (1979) discute extensivamente o papel do mito em *O nascimento da tragédia*, embora seu enfoque não seja propriamente filosófico. Para uma abordagem que considera diferentes momentos do pensamento nietzscheano, ver GROTTANELLI, 1997. Sobre o emprego do termo “religioso” para descrever a posição de Nietzsche em *O nascimento da tragédia*, ver YOUNG, 1992, pp. 49-50.

³⁶ Filemon, por exemplo, “gostaria de fazer-se enforcar imediatamente apenas para poder visitar Eurípidas no mundo inferior se ao menos pudesse estar convencido de que o falecido mesmo agora ainda permanecia de posse de seu entendimento” (NGT, p. 76).

³⁷ Uma discussão crítica a respeito da interpretação que Nietzsche faz da obra de Eurípidas encontra-se em SILK; STERN, 1981, pp. 258-265.

³⁸ No §13, Nietzsche reforça a relação entre Sócrates e Eurípidas sugerindo que ela parecia evidente a seus contemporâneos, e afirmando que o primeiro só assistia às representações trágicas quando o segundo apresentava alguma nova peça (NGT, pp. 88-89).

³⁹ “E porque abandonaste Dioniso, também Apolo te abandonou”, repreende Nietzsche em diálogo hipotético com Eurípidas ainda no §10 (NGT, p. 75). MACHADO indica (2006, pp. 210-211) que, apesar desta afirmação, a posição de Nietzsche em *O nascimento da tragédia* parece por vezes aproximar Sócrates de Apolo.

⁴⁰ A posição de Nietzsche no que diz respeito a Sócrates é um dos temas que mais estimulam debates recentes a respeito de *O nascimento da tragédia*. Muitos autores sugerem que a aparente animosidade expressa nesta obra mascara uma relação mais complexa, que envolve admiração e, possivelmente, até mesmo afinidade intelectual. Já em 1950, Walter Kaufmann (p. 391) afirmava que “tornou-se um dogma, acima de questionamento e exame, que Nietzsche repudiava Sócrates”; em seu estudo, o autor tenciona mostrar que o filósofo, “para quem Sócrates seria um ‘vilão’, modelou sua concepção de seu próprio trabalho substancialmente a partir da Apologia de Sócrates”.

Alexandre Nehamas (1985, pp. 26-27) esboça uma aproximação que caminha no sentido proposto por Kaufmann: reconhecendo que “Nietzsche discorda de Sócrates, ponto por ponto, em toda questão acerca do conteúdo e do método da filosofia”, o autor sugere que o estilo de exposição do primeiro, que procura mobilizar reações do leitor por meio de exageros e hipérboles, encontra um paralelo na atitude do segundo frente a seus interlocutores nos diálogos de Platão. Segundo Nehamas, Nietzsche “está envolvido precisamente no mesmo esforço para afetar a vida das pessoas: ambos estão constantemente e diretamente competindo um com o outro. Sócrates e Nietzsche estão inextricavelmente unidos pelos seus esforços comuns, mas cada um é inevitavelmente repellido pelo rumo desejado pelo outro para a vida como resultado de sua influência” (cf. tb. pp. 30-32). MÜLLER-LAUTER (2005b, pp. 90-92) relaciona a figura de Sócrates ao conceito de ‘décadence’.

⁴¹ Neste sentido, Nietzsche compara as tragédias de Eurípidés aos diálogos platônicos, “o bote no qual se salvou a naufraga poesia mais antiga com todos os seus filhos” (NGT, p. 92) e onde, igualmente, drama e personagens seriam desenvolvidos dialeticamente (cf. tb. NGT, p. 93).

⁴² É importante notar que é relativamente aceita entre os comentadores a tese de que Nietzsche mudaria radicalmente sua opinião a respeito da ciência e da arte à época de *Humano, demasiadamente humano*. Nesta obra, sugerem muitos, delinea-se praticamente uma inversão da posição defendida em *O nascimento da tragédia*, com uma valorização da primeira atividade em detrimento da segunda. A evidência comumente citada em favor desta interpretação é o célebre §222, “O que resta da arte”, cujo fecho é a afirmação de que “o homem científico é o desenvolvimento posterior [*Weiterentwicklung*] do homem artístico” (NMM, p. 186).

Não discutirei esta questão, a qual não faz parte do escopo desta pesquisa. Maiores detalhes podem ser encontrados em: DANTO, 2005, pp. 48-49; DIAS, 2005, pp. 125-132, especialmente sobre as implicações para a concepção de Nietzsche a respeito da música; FINK, 2003, pp. 34-42; SALAQUARDA, 2005, p. 143, que relaciona a valorização da ciência à preocupação em criticar a postura que o filósofo caracterizaria consistentemente ao longo de seu pensamento por meio da metáfora do “asno”, a saber, a “aceitação impensada do mais óbvio [...] [que] se consolida numa atitude” que Nietzsche denomina convicção (cf. tb. pp. 145-148); YOUNG, 1992, pp. 58-91, que sugere que o otimismo “positivista” de Nietzsche neste período pode ter raízes em seu contato com a física de Boscovitch (ver especialmente pp. 59; 62-67).

⁴³ De modo análogo, MACEDO (2006, p. 149) sugere que a imagem do Sócrates musicante representa para Nietzsche “a possibilidade de que a razão venha a compactuar-se com a arte”. A autora, entretanto, não relaciona tal possibilidade a desdobramentos posteriores do pensamento nietzscheano, mas antes às expectativas que o filósofo detinha, nesta época, no que diz respeito a Wagner e à sua possível contribuição para o renascimento da tragédia na Modernidade. MARTIN (1996, pp. 86-88) encontra-se entre aqueles que criticam a interpretação de Kaufmann. SILK e STERN (1981, pp. 193-196) também discutem o conceito de “Sócrates musicante”.

⁴⁴ De certo modo, seria possível considerar os §§16-18 ainda como parte da segunda seção, uma vez que Nietzsche só começa a tratar efetivamente de um possível renascimento da tragédia no §19, onde analisa a situação da ópera moderna. A mim parece, entretanto, mais adequado tomá-los como introdução ao tema da terceira seção, tendo em mente que ele é explicitamente anunciado no final do §15 (cf. NGT, p.102). A primeira alínea do §16 é igualmente esclarecedora: “[...] precisamos agora, com olhar livre, pôr diante de nós os fenômenos análogos do presente; precisamos entrar no meio destas lutas, as quais, como acabo de dizer, são pelejadas nas mais altas esferas do nosso mundo atual entre o insaciável conhecimento otimista e a trágica necessidade da arte. [...] Igualmente deverão ser chamadas pelo nome as forças que parecem a mim garantir [...] um *renascimento da tragédia*” (NGT, pp. 102-103).

⁴⁵ Nietzsche refere-se neste trecho à passagem de *O mundo como vontade e representação*, comentada mais acima, que corroboraria sua concepção a respeito do caráter particular da música em relação às demais artes (OWW, p. 330). Do mesmo modo, o filósofo alude ao *Beethoven* de Wagner – onde, de fato, o compositor menciona Schopenhauer como “o primeiro a reconhecer e designar, com clareza filosófica, a posição da música em relação às outras belas artes” (WRBE, p. 66).

⁴⁶ Esta passagem carece de precisão conceitual. Até o §18, Nietzsche contrastara essencialmente duas atividades que permitiam ao homem furta-se aos efeitos patológicos do conhecimento dionísíaco e seguir vivendo: a arte e a ciência. Aqui, entretanto, é introduzida uma terceira posição, aquela do “consolo metafísico”. Como vimos,

inúmeras passagens de *O nascimento da tragédia* utilizam esta expressão para descrever o efeito primordial da experiência da tragédia (cf., por exemplo, pp. 56-58; 109). Logo, não é de surpreender que, no §18, a cultura que corresponde a este tipo de ilusão seja igualmente denominada “trágica”.

Deste modo, seria possível de início imaginar que o filósofo está empregando “arte” no §18 como sinônimo de “arte apolínea”, ao contrário do que faz na maior parte da obra, onde a “tragédia” também é considerada “arte”. Esta leitura parece reforçada pela caracterização desta “arte” como um “véu de beleza”, pois o termo “belo” é consistentemente empregado no livro no contexto do apolíneo.

A questão complica-se, entretanto, quando Nietzsche apresenta as denominações históricas de cada cultura: à “cultura artística” corresponderia uma “cultura helênica”, e à “cultura trágica”, uma “cultura budista”. Separar a tragédia dos helenos parece incompreensível, e o termo “budismo” introduz um problema adicional. Em suas duas outras ocorrências na obra, ele indica o resultado de uma ação direta do dionisíaco sobre o indivíduo sem a supressão de seus efeitos patológicos – isto é, uma tendência à negação da vida. A passagem que tem lugar no §7 mostra com clareza como ele se contrapõe tanto à “tragédia” quanto ao “consolo metafísico”: “Com este coro [da tragédia], consola-se [*tröstet*] o heleno [...], que lançou seu olhar cortante bem no meio da terrível pulsão [*Treiben*] destrutiva da assim chamada história universal, bem como da crueldade da natureza, e corre o perigo de ansiar por uma negação budista da vontade” (p. 56; cf. tb. p. 133).

Minha interpretação desta passagem, portanto, supõe que Nietzsche cometeu dois lapsos conceituais: (a) emprego do termo “arte” como sinônimo de “arte apolínea”, de modo inconsistente com o restante da obra; (b) emprego de “helênico” e “budista” em uma acepção que contradiz as outras ocorrências destes termos no livro. Em relação a estes últimos, o que o filósofo parece ter em mente é, respectivamente, uma *cultura homérica* e uma *cultura da tragédia*, de acordo com os “estágios” de desenvolvimento da civilização grega expostos nos §§3-4.

⁴⁷ Para uma posição divergente a respeito desta passagem, consultar MACHADO (1999, p. 42), que afirma que “não é por si mesmo, não é por exaustão, que o conhecimento atingirá os seus limites. O que Nietzsche assinala e analisa é uma luta, uma correlação de forças; um combate entre o trágico e o racional, entre uma civilização socrática e uma civilização artística, dionisíaca”. Minha leitura é em muitos pontos análoga à de NEHAMAS (1985, p. 132), que, embora a partir de uma abordagem de obras posteriores, tais como *A gaia ciência* e *Para uma genealogia da moral*, sugere que “a vontade de verdade, embora não apenas um ‘resquício’ mas antes o próprio ‘cerne’ do ascetismo, pode ainda mostrar-se o maior inimigo de tal ideal. Talvez, por assim dizer, o ascetismo seja debilitado de dentro [...]”. Ver também YOUNG, 2006, p. 28.

⁴⁸ Como se vê, o “renascimento da tragédia” abrange não apenas uma análise da situação europeia no século XIX, com vistas a defender a possibilidade de um renascimento do espírito trágico na Modernidade, mas também uma agenda política centrada em um programa de renovação cultural para a Alemanha. Deixarei de lado esta última dimensão da obra nietzscheana, que não diz respeito ao escopo desta pesquisa.

Minha análise dos §§19-25 limitar-se-á, deste modo, ao aspecto estético-metafísico. Em particular, não serão comentados os parágrafos 20 e 23, assim como certos trechos dos parágrafos 21, 22 e 24 que procuram traçar relações entre política e estética na Alemanha do século XIX.

⁴⁹ A este respeito, ver também a referência a Schiller em NGT, p. 124.

⁵⁰ Nietzsche cita diretamente os últimos versos da ária “Mild und leise, wie er lächelt” seguindo a primeira versão do libreto (WRTI, p. 57).

⁵¹ Ver também referências semelhantes à lança de Wotan e aos nibelungos no final do §24, NGT, p. 154. Em *A valquíria*, o deus do panteão nórdico destrói com sua lança a espada de Siegmund, determinando sua derrota na batalha com Hunding. Os nibelungos são a raça de anões que, desde o início da tetralogia, ocupam o lugar de principais antagonistas da raça divina.

⁵² Uma abordagem crítica do tratamento que Nietzsche concede à ópera em *O nascimento da tragédia* encontra-se em SILK; STERN, 1981, pp. 239-241; 249-251.

⁵³ Nietzsche expressa opiniões semelhantes a respeito da canção popular na discussão a respeito do lírico (NGT, p. 49).

⁵⁴ Alguns exemplos são: “Poder-se-ia duvidar de que, realmente, na ópera, a música é empregada como fim, e o drama apenas como meio?” (WROD, p. 231); “assim, o objetivo da ópera permanece desde sempre, e até hoje, na música” (WROD, p. 232); “é importante observar que tudo o que exerceu uma influência real e decisiva sobre a conformação da ópera, até as épocas mais recentes, adveio *exclusivamente do domínio da música absoluta*, e de modo algum daquele da arte poética ou mesmo de uma cooperação sábia entre ambas as artes” (WROD, p. 276).

⁵⁵ É digno de nota que, segundo a reconstituição da história da música desenvolvida por Wagner, apenas compositores alemães teriam feito esforços no sentido de produzir uma ópera onde subsistisse uma relação mais equilibrada entre música e texto – mesmo que, como no caso de Gluck, não compusessem ainda óperas alemãs.

⁵⁶ SILK e STERN (1981, pp. 24-30) analisam detalhadamente a aproximação de Nietzsche e Wagner. Dois aspectos são notáveis em sua exposição. Primeiro, eles observam que a primeira obra do compositor a despertar mais seriamente o interesse do filósofo foi “a musicalmente ‘reacionária’ *Die Meistersinger von Nürnberg*, a qual se voltava para as expectativas tradicionais de harmonia, tonalidade e organização musical [...]” (p. 27). Os autores relacionam este fato à formação musical que Nietzsche tivera até então, a qual privilegiava uma sensibilidade clássica e não se mostrava receptiva às rupturas modernas incorporadas nas óperas mais célebres de Wagner – nem às experimentações tonais que caracterizam *Tristão e Isolda* e sua valorização da música absoluta, nem à intenção de desenvolver uma relação mais equilibrada entre palavra e música cuja maior realização foi o projeto do *Anel*. Este ponto é interessante quando se considera que é comum descrever a estética que Nietzsche valorizará, após o rompimento com Wagner, como “clássica”, em oposição ao “romantismo” que seria a marca de sua admiração juvenil.

Segundo, SILK e STERN indicam (1981, p. 26) que o primeiro contato de Nietzsche com uma ópera do *anel* – a partitura para piano de *Die Walküre* – produziu comentários que evidenciam, em 1866, “uma distinta hostilidade”.

⁵⁷ Deixando-se de lado a dedicatória e a *Tentativa de autocrítica*, Wagner é mencionado explicitamente apenas quatro vezes em *O nascimento da tragédia*: uma no §7 (NGT, pp. 55-56), duas no §16 (NGT, p. 104), e uma no §19 (NGT, p. 127). Excetuando-se o último caso, em que é arrolado como ponto final no “curso solar” da música alemã, todas as ocorrências fazem referência a posições teóricas defendidas pelo compositor, com as quais Nietzsche concorda explicitamente. O filósofo havia lido *Oper und Drama* desde no final dos anos 1860, antes mesmo de começar a frequentar a casa dos Wagner em Tribschen (JANZ, 1993, p. 252).

Em *Beethoven*, a que Nietzsche se refere explicitamente em *O nascimento da tragédia*, Wagner parece defender uma posição diferente, e em muitos sentidos análoga à do filósofo. Há passagens nesta obra que indicam uma valorização da música absoluta, e a correlata afirmação do privilégio desta arte em relação às demais. CAMPBELL (1941, p. 551) sugere que esta mudança de perspectiva corresponde à tentativa de incorporar a metafísica de Schopenhauer à sua doutrina musical, mas ressalta que “a idéia de que a música era única entre as artes não era a posição original de Wagner. Esta idéia não era consistente com a teoria da ‘música dramática’, e aqui jaz a diferença fundamental entre Wagner por um lado, e Schopenhauer e Nietzsche por outro”. LIÉBERT (1995, pp. 90-95) faz observações que resultam em conclusões semelhantes. De todo modo, o quanto esta nova posição teórica estava distante de sua prática como compositor pôde ser comprovado por Nietzsche em 1876, na inauguração do Festival de Bayreuth. Como afirmava Gerald Abraham já em 1932 (pp. 71-72), “a decepção de Nietzsche com Wagner foi a consequência natural de sua descoberta de que a música para Wagner era, em sua maior parte – e acima de tudo no *Anel* – exatamente o que Wagner sempre havia dito que era, um meio para um fim dramático; e que, quando Wagner foi um ‘músico absoluto’, isto ocorreu apenas por acidente e apesar de si mesmo”. SILK e STERN (1981, pp. 52-57) também abordam em seu estudo as contradições entre as diferentes posições a respeito da música defendidas nos escritos teóricos de Wagner.

Julian Young (1992) sugere que o tratamento ambíguo concedido por Nietzsche à ópera, considerando-se sua crítica ao gênero musical e sua defesa de Wagner, pode ter raízes em ambigüidades inerentes à própria doutrina de Schopenhauer a respeito da música (cf. pp. 20-24; e 35-37).

⁵⁸ Uma extensa análise do papel que a música desempenhou na vida de Nietzsche, com ênfase na relação com Wagner, encontra-se em *Nietzsche et la musique* (1995), de Georges Liébert. De um ponto de vista mais filosófico, a relevância desta atividade para seu pensamento constitui o eixo central que articula as discussões propostas por Rosa Dias em *Nietzsche e a música* (2005).

Michael Allen Gillespie encontra-se igualmente entre aqueles que defendem esta posição, neste caso de modo particularmente instigante. O autor sugere (1998) que é possível ler as últimas obras de Nietzsche com base no modelo da “forma sonata”, a estrutura musical empregada obrigatoriamente durante o período clássico para o primeiro movimento de sonatas, concertos e sinfonias. Gillespie agrupa tematicamente os aforismos de *O crepúsculo dos ídolos* e procura mostrar que as relações que se estabelecem entre eles evidenciam os sucessivos trechos de uma “forma sonata” clássica: apresentação do compasso, introdução, exposição, desenvolvimento, recapitulação e coda.

John Carvalho (1988) indica que, mais do que as demais artes, a música permite construir uma interpretação sistemática e integrada de diferentes aspectos da filosofia de Nietzsche. O autor contrapõe sua tese àquela defendida por Alexandre Nehamas (1985), o qual desenvolve uma abordagem desta natureza a partir da literatura. Carvalho pretende avaliar se “existe uma outra situação artística que sugere de modo mais imediato o

estilo formativo que Nehamas deseja atribuir a Nietzsche”, e se “a maior parte do que Nehamas diz a respeito da relação entre arte e filosofia em Nietzsche permaneceria substancialmente inalterado se a literatura fosse substituída pela música” (pp. 188-189). Mais ainda, o autor tenciona argumentar que “existe no jazz (e também em algumas outras formas de música contemporânea) um exemplo de um estilo que é mais adequado ao plano de Nietzsche de fazer de sua vida uma obra de arte” (p. 190): com este propósito, seu artigo detém-se no processo de composição musical de artistas tais como Thelonius Monk, Ornette Coleman, John Coltrane e, em particular, Miles Davis (pp. 199-204).

Para uma posição divergente, ver LOVE (1979, p. 187), o qual procura mostrar que “em praticamente todos os casos em que um julgamento decisivo a respeito da música foi feito, é possível demonstrar que Nietzsche era mais dependente de fatores extramusicais do que da apreciação crítica da própria música” (cf. tb. pp. 189-191), em particular no que diz respeito ao período final de sua obra, onde o critério parece ter sido, argumenta o autor, o seu efeito terapêutico (pp. 195-197).

⁵⁹ A carta com o pedido a seu tutor, Wilhelm Vischer, data possivelmente de janeiro de 1871 (NBR, 3, pp. 174-178). Sobre o tema, ver também JANZ, 1993, pp. 398-404; SILK; STERN, 1981, pp. 50-53.

⁶⁰ Na primorosa introdução à tradução dos textos que compõem a polêmica, da qual é organizador, Roberto Machado (2005, p. 34) sintetiza as razões que despertaram a animosidade dos filólogos alemães em dois pontos: “primeiro, a crítica da ciência em nome da arte; segundo, a subordinação da filologia à filosofia”. Ver também, a esse respeito, MARTIN, 1996, pp. 129-151; YOUNG, 1992, p. 31.

Giorgio Colli (2000, pp. 15-16) reforça ainda a surpresa que a posição de Nietzsche deve ter causado em seus colegas de profissão, uma vez que, até então, nada em sua carreira anunciava “qualquer ameaça para a ciência”. Esta posição é confirmada no estudo de SILK e STERN, onde os autores afirmam (1981, p. 16) que os trabalhos então publicados por Nietzsche na área filológica caracterizavam-se “pela sua diversidade, competência e ortodoxia. Eles nos mostram um Nietzsche que agrupa manuscritos, faz emendas a textos (em uma linha mais discursiva e histórico-literária), investiga data, autoria, proveniência e gênese de textos antigos. Em suma, estes estudos exibem todas as características que são familiares à erudição ‘científica’ do século XIX”. Mais ainda, mesmo para aqueles que poderiam antecipar o conteúdo polêmico de *O nascimento da tragédia* – por exemplo, “leitores familiarizados com suas preleções públicas de 1870 – o estilo deve ter sido bastante inesperado. Pois, se em termos de conteúdo e perspectiva aquelas preleções claramente prefiguram a obra final, estilisticamente elas ainda guardam algumas das marcas de decoro acadêmico do qual NT está completamente alijado” (p. 88).

⁶¹ A dedicatória data do “final do ano de 1871”. Já na primeira versão, escrita em Lugano ainda em 22 de fevereiro de 1871 e abandonada em favor da redação que foi publicada com a edição definitiva, o autor mostrava-se certo de que sua abordagem pareceria “repulsiva” aos estetas de sua época (NNV, pp. 351-352).

⁶² A primeira resenha só surgiria em março, e na *Rivista Europea*, uma publicação italiana. Nietzsche menciona o fato em cartas a Rohde (30/4/1872, NBR, 3, p. 313) e a Carl von Gersdorff (1/5/1872, NBR, 3, p. 316). Sobre o tema, ver também JANZ, 1993, p. 460.

⁶³ Embora ainda sejam empregados na Áustria e na Suíça, os termos *außerordentlich* e *ordentlich* são históricos na Alemanha. No plano de carreira do funcionalismo alemão, eles correspondiam, até 2005, às categorias salariais C3 e C4; com a reforma introduzida naquele ano, estes dois grupos passaram a ser conhecidos como W2 e W3. Usualmente, distinguem-se deste modo os professores titulares de cátedra, que dispõem de um grande número de assistentes, daqueles que não o são. A diferença corresponde, em termos gerais, àquele que existe entre professor titular e adjunto no sistema brasileiro.

⁶⁴ Para uma abordagem mais detalhada de ambas as resenhas, ver MACHADO, 2005, pp. 19-22.

⁶⁵ Em apenas um ponto do texto Wilamowitz parece preocupado em desenvolver uma “réplica” estruturada à obra de Nietzsche. A passagem ocorre em GST, pp. 33-34, onde o autor pretende mostrar que, formulada como o foi, a oposição entre apolíneo e dionisíaco é impropriedade, jogando por terra deste modo um dos pilares mais fundamentais de *O nascimento da tragédia*. O projeto, entretanto, perde-se em inúmeros ataques paralelos, de modo que a crítica torna-se apenas mais uma dentre as muitas que são direcionadas contra o livro.

⁶⁶ Uma apreciação detalhada de *O nascimento da tragédia* sob o ponto de vista filológico, que leva em consideração não apenas a validade de suas teses, mas também sua recepção ao longo do século XX, encontra-se em SILK; STERN, 1981, pp. 132-187. Notas sobre os pontos gerais em questão podem ser encontradas em MACHADO, 2005, pp. 23-35; e JANZ, 1993, p. 467. GROTH (1950) também reconstrói os principais elementos da argumentação de Wilamowitz, embora de um ponto de vista claramente favorável ao filólogo.

⁶⁷ Sobre esta passagem, ver a nota 46, acima.

⁶⁸ O que parece confirmado, por exemplo, por uma carta a Gersdorff de 25 de maio de 1865, onde se lê: “Aqui em Bonn prosseguem ainda grande irritação, grande ódio por conta da briga Jahn-Ritschl. Eu dou razão incondicional a Jahn” (NBR, 2, p. 56; cf. tb. JANZ, 1993, pp. 143; 154; 406). De todo modo, a principal motivação por trás da mudança de Nietzsche para Leipzig foi a oportunidade de reencontrar o próprio Gersdorff, seu amigo dos tempos de Pforta, o qual deixaria a faculdade de Göttingen no próximo semestre para continuar seus estudos naquela cidade (JANZ, 1993, pp. 154-155).

⁶⁹ Sobre os fatores políticos e pessoais que podem ter mobilizado os ataques de Wilamowitz, ver SILK; STERN, 1981, pp. 103-105.

⁷⁰ Observações semelhantes encontram-se na carta a Rohde de 5 de junho, por exemplo, onde se lê: “ele [Wilamowitz] só atinge o que quer por meio das mais atrevidas interpretações. Aliás, ele me leu mal, pois não me compreende nem no todo nem em detalhes” (NBR, 4, p. 7).

⁷¹ A família Wagner já sabia da publicação, entretanto, deste 4 de junho, conforme os diários de Cosima (WCTA, p. 529).

⁷² SILK e STERN (1981, pp. 1-14) indicam que a contradição entre as posições de Wilamowitz e Rohde reflete uma discrepância similar entre duas formas distintas de abordar a reflexão a respeito da Grécia que pode ter suas raízes no próprio desenvolvimento do helenismo na Alemanha ao longo dos séculos XVIII e XIX (cf. tb. pp. 100-103).

⁷³ Na carta aberta, por exemplo, Wagner procurara responder ao ataque de Wilamowitz contra sua poesia defendendo etimologicamente o emprego do “Wagala waia” que as filhas do Reno cantam nos primeiros versos de *Das Rheingold* (GST, p. 62). A respeito desta tentativa, o filólogo escreve agora, repetindo o termo com que Rohde se referira ao compositor: “Paciência, *honorável mestre*, o *especialista em línguas clássicas*, o *vagabundo berlinense* não diz mais palavra alguma: pois não pode parar de rir” (GST, p. 116).

CAPÍTULO 3

¹ Esta passagem – extraída do terceiro capítulo da “Analítica dos princípios”, que representa por sua vez o segundo livro da “Analítica transcendental” – também sofreu significativas modificações entre a primeira e a segunda edições da *Crítica da razão pura*. As citações que emprego neste trecho de minha pesquisa foram retiradas da versão definitiva da obra.

² O leitor deve ter em mente que esta é uma apresentação extremamente superficial destas passagens que deixa deliberadamente de lado inúmeras dificuldades interpretativas. Por exemplo, a estrutura argumentativa onde os defensores de tese e antítese provam suas afirmações por absurdo tomando como ponto de partida a premissa adversária não se aplica às duas primeiras antinomias; tampouco a sugestão de Kant de que ambas as afirmações são verdadeiras mas dizem respeito a domínios de objetos filosóficos distintos, visto que naqueles casos a conclusão do filósofo é antes que ambas são falsas.

³ Refiro-me à introdução à segunda edição; a primeira versão do texto não trata deste problema.

⁴ Para alguns exemplos de tais reconstruções, ver DÜSING, 1990, pp. 87-91; GUYER, 1990.

⁵ MACHADO (2006, p. 66) também observa estes deslocamentos.

⁶ Embora seu estudo não manifeste qualquer simpatia pelos escritos teóricos de Schiller, Calvin Thomas (p. 271) intui com lucidez este ponto já em 1902: “Pode-se compreender perfeitamente que Schiller, malgrado toda a sua admiração por Kant [...], não pudesse estar completamente satisfeito com uma filosofia que decreta que [...] a moralidade não pode ser bela, a não ser em um místico sentido poético”. Ver também MARTIN, 1996, pp. 169-172; 181.

⁷ Ver o §59, intitulado “Da beleza como símbolo da moralidade”, KGU, pp. 294-299.

⁸ Para uma discussão sobre a relação entre sublime e moralidade em Kant, ver FENVES, 1994.

⁹ É importante salientar que o propósito de Schiller não é um relaxamento da lei moral kantiana. A harmonia entre razão e sensibilidade não substitui a determinação da vontade como justificativa para a ação moral. Como salienta BEISER (2005, p. 81) – que faz do esclarecimento desse ponto um dos principais temas de seu estudo – “Schiller quer defender a possibilidade, que Kant não considerara [...], de que possamos cumprir nosso dever com prazer. Admitir esta possibilidade não nos distancia da pureza da lei moral, argumenta Schiller, porque os sentimentos morais e as inclinações dizem respeito à *execução*, e não à *justificação* ou *motivação* da ação moral, i. e., eles dizem respeito a *como* e não a *por que* a ação é executada” (cf. tb. pp. 83-84). MEHLECK-MÜLLER (1989, p. 114) defende posição semelhante: para a autora, “a problemática de uma participação do sentimento na

praxis moral, com a qual Schiller se ocupa, não se coloca em uma posição negativo-crítica em relação à teoria ética de Kant”.

Marion Heinz (2007) sugere que a posição de Schiller é solidária à de Reinhold, a quem credita o interesse inicial do pensador por estudos de Kant, no final dos anos de 1780 (p. 27). Reinhold teria ele mesmo, em sua interpretação da obra kantiana, procurado “transpor, da esfera meramente especulativa de um mundo moral ou inteligível para o mundo real histórico dos homens, esse propósito da razão” (p. 33; cf. tb. pp. 34-35). Sabine Roehr (2003) explora detalhadamente a influência de Reinhold sobre o pensamento moral de Schiller.

¹⁰ Intérpretes mais recentes sugerem que Schiller estava enganado, e que a doutrina moral kantiana não apenas admite, mas até persegue uma harmonia entre inclinações e dever moral. Para uma breve discussão sobre o tema, ver BEISER, 2005, pp. 176-179; MUEHLECK-MÜLLER, 1989, pp. 109-112.

¹¹ Embora rejeitando em última análise a solução de Schiller, por julgar que sua correta fundamentação exigiria explicar como é possível uma harmonia entre razão e sensibilidade, ÜBERWEG (1884, p. 191) ressalta a sua importância para o pensamento estético do século XIX. As idéias expostas em *Über Anmut und Würde* representam “uma reformulação dos princípios kantianos de primordial importância e que se situa precisamente na direção em que, praticamente sem exceção, toda a filosofia pós-kantiana superou a posição de Kant”.

¹² Minha posição é, em diversos sentidos, semelhante à que Eugen Fink defende em sua apresentação de *O nascimento da tragédia*: “A distinção ontológica entre ‘vontade’ e ‘representação’, coisa-em-si e fenômeno, que Nietzsche toma de empréstimo a Schopenhauer, não é considerada uma demarcação de dois domínios distintos, mas é interpretada como um processo dinâmico e criativo. O fundo primordial brinca com o mundo, cria o agregado das coisas individuais como artistas criando obras de arte. Ou melhor: a atividade do artista, o processo criativo é apenas um reflexo, uma réplica pobre da *poiesis* original da vida cósmica. A arte trágica torna-se um símbolo ontológico para Nietzsche” (2003, p. 23).

¹³ Allison refere-se a Paul De Man, Carl Jacobs e Paul Bové, e classifica a posição que estes autores defenderiam coletivamente de “distintamente pós-moderna” (p. 297). A relação entre a inacessibilidade da obra nietzscheana à racionalidade e sua metafísica de juventude é sugerida nos seguintes termos: “a linguagem é restrita *ab initio* à expressão metafórica, e isto por sua vez é dito ‘representar’ aquilo que é em si mesmo apenas de ordem ilusória, uma assim chamada ‘realidade’ fictícia” (p. 297). Ou seja: dado que a “verdadeira realidade”, o substrato da existência, é noumênica e não pode ser expressa racionalmente, os textos de Nietzsche só poderiam falar dela de modo “metafórico”, “irracional”.

Não pretendo discutir nesta pesquisa o que me parece carecer de melhor exposição no artigo de Allison, a saber, a inferência de que De Man e a tradição “pós-moderna” que ele representa defenderiam a impossibilidade de apreender racionalmente a obra nietzscheana com base em sua metafísica de juventude.

¹⁴ Por exemplo, Porter questiona a adoção de princípios da filosofia de Schopenhauer em *O nascimento da tragédia* especialmente com base em um ensaio de aproximadamente dez páginas composto por Nietzsche em 1867/8 e nunca publicado (pp. 57-74). O uso de trechos dos últimos trabalhos de Nietzsche para ilustrar posições atribuídas a sua obra de juventude – em consonância com a tese que o autor pretende defender – estão em toda a parte e dispensam maiores referências.

¹⁵ É digno de nota, entretanto, que certas conclusões parecem às vezes inverossímeis quando confrontadas com dados extratextuais. Porter sugere, por exemplo, que Nietzsche nunca pretendeu escrever um tratado filológico sobre a origem da tragédia: as teses que defendia nesta área na verdade divergiam daquelas expostas em *O nascimento da tragédia*. A publicação tinha objetivos estritamente filosóficos, e pretendia, na verdade, “eliminar o mito moderno a respeito dos gregos expondo o seu ‘baixo-ventre’ [*underbelly*] mítico e (agora podemos ver com mais clareza) político” (p. 148).

Este ponto de vista dificilmente se justifica quando se consideram as discussões com Rohde que se seguiram à publicação de *O nascimento da tragédia* e ao ataque de Wilamowitz, as quais tinham por objetivo defender a validade filológica do trabalho. Neste período, estaria Nietzsche ainda “experimentando” conceitos, inclusive junto a um interlocutor tão digno de confiança quanto seu amigo – a ponto de deixá-lo sair publicamente em defesa de algo que, conscientemente, sabia nem mesmo ser sua opinião? Ou existiria um “pensamento” nietzscheano a respeito dos reais propósitos de sua obra filológica do qual o próprio Nietzsche não teria consciência? Nenhuma das duas hipóteses me parece minimamente plausível.

¹⁶ Os comentadores de *O nascimento da tragédia* não costumam fazer referência a *Sobre verdade e mentira em sentido extramoral*, embora os dois textos tenham sido escritos no mesmo “período” do pensamento nietzscheano. Uma notável exceção é Arthur Danto (2005), que emprega o segundo como chave interpretativa para a compreensão do primeiro. Mas, em seu esforço para mostrar que “Nietzsche escrevera com coragem e imaginação a respeito das próprias questões que definem a filosofia analítica como um movimento” (p. x), Danto

toma por premissa aquilo que Rampley pretende demonstrar, a saber, que os problemas colocados em *O nascimento da tragédia* devem ser compreendidos à luz de considerações no âmbito da filosofia da linguagem sugeridas por *Sobre verdade e mentira em sentido extramoral*.

Por exemplo, Nietzsche teria afirmado, segundo a interpretação de Danto (p. 35), que “a ‘realidade empírica’ não possui em última análise nenhuma realidade, pois é nossa própria criação [...]”. Como mostrei no capítulo anterior, esta leitura ignora incontáveis passagens de *O nascimento da tragédia* onde é postulado um substrato metafísico para o mundo fenomenal. Danto tem razão ao afirmar que a realidade empírica não possui nenhuma “realidade” no primeiro livro de Nietzsche; mas, segundo o ponto de vista que defendo nesta pesquisa, isto não se dá porque ela é “nossa própria criação”, e sim porque é mera representação estética do Uno-primordial.

¹⁷ Em uma passagem que discute, precisamente, a possibilidade de identificar rupturas entre o jovem Nietzsche e Schopenhauer no que diz respeito à concepção da “vontade”, Roberto Machado argumenta (2006, p. 217), com bastante lucidez, que “os fragmentos póstumos devem ser interpretados a partir das obras publicadas na época pelo próprio autor, pois são essas obras que expressam com mais clareza e sistematicidade a direção que ele dá aos pensamentos que lhe surgem quando investiga determinado tema”. Machado mostra que podem ser produzidas, a partir do *Nachlass* do mesmo período, afirmações contraditórias de Nietzsche a respeito da “vontade”. Sua conclusão é, deste modo, que “a leitura do livro e dos escritos que lhe deram origem” não permite “concluir que a pluralidade ou a multiplicidade já se encontra na vontade ou que a vontade nada mais é do que a aparência” (p. 217).

O emprego de outros textos do período para questionar a suposta assimilação da metafísica de Schopenhauer em *O nascimento da tragédia* é também a estratégia de John Sallis. Sua interpretação desta obra, que caminha em direção análoga àquela que seguem Porter e Rampley, é determinada pela pressuposição de que “está fora de questão uma assimilação completa. O texto de Nietzsche não pode outra coisa senão ter se livrado do eixo metafísico schopenhaueriano” (1991, p. 68; cf. tb. pp. 60-68).

¹⁸ A posição de Roberto Machado a respeito do comprometimento metafísico de *O nascimento da tragédia* é confirmada em obras mais recentes (cf. 2006, p. 202). Em seu estudo sobre a gênese do pensamento a respeito do trágico na modernidade, o autor reafirma não apenas que o uno-primordial deve ser compreendido como uma entidade metafísica, mas também sua atividade criativa (p. 234): “Se a ‘hipótese metafísica’ de *O nascimento da tragédia* é que o ser verdadeiro tem necessidade da aparência para sua libertação, o que possibilita essa transfiguração da vontade é a própria vontade. [...] Assim, em última análise, é a vontade, a essência do mundo, da natureza, da vida, que, na tragédia, transforma a náusea causada pelo horror e absurdo da existência, característica do dionisíaco puro, selvagem, em representações que tornam a vida possível”.

¹⁹ Ver, a este respeito, DIAS, 2006, pp. 196-198; YOUNG, 1992, pp. 118-125. Para uma abordagem do papel da fisiologia no pensamento tardio de Nietzsche, ver MÜLLER-LAUTER, 2005b, pp. 93-98. RAMPLEY (2000, pp. 173-182) também partilha desta opinião. O autor sugere, entretanto, que é possível observar já em *O nascimento da tragédia* elementos que indicam a valorização dos afetos que caracterizará a “fisiologia da arte” em períodos posteriores do pensamento nietzscheano. Em particular, Nietzsche “se refere a apolíneo e dionisíaco como ‘pulsões’, onde o efeito do dionisíaco é um estado de ‘intoxicação’ similar à ‘influência de uma bebida narcótica’ (§1). Assim, a experiência estética é um estado fisiológico, e isso explica por que tanto o apolíneo quanto o dionisíaco são vistos como expressões de poderosos [*overwhelming*] instintos do organismo humano” (p. 173).

Esta hipótese não me parece, entretanto, convincente com base apenas nestes argumentos. Em primeiro lugar, se Nietzsche usa o termo “pulsão” [*Trieb*] para referir-se a apolíneo e dionisíaco, ele também deixa claro em diversas passagens que estes poderes “irrompem da própria natureza, sem a mediação do artista humano [...]” (NGT, p. 30, grifo do autor; cf. tb. p. 38). Trata-se, portanto, de princípios metafísicos que têm sua origem no cerne da natureza, e não no “organismo humano” como sugere o autor.

Em segundo lugar, a insistência sobre o fato de que estes princípios provocam determinados efeitos sensoriais – a ‘intoxicação’ a que se refere Rampley – não é suficiente para distinguir o pensamento nietzscheano de boa parte do discurso moderno a respeito da estética. O ponto de partida de autores tais como Kant e Schiller, e antes deles Burke e Addison, entre outros, é precisamente uma análise das sensações vivenciadas frente a certos objetos.

Para aproximar *O nascimento da tragédia* da “fisiologia da arte” que caracteriza o pensamento tardio de Nietzsche sobre o tema, seria antes necessário identificar nesta obra precisamente os pontos em que ele se distancia desta tradição: por exemplo, a insistência sobre a necessidade de deslocar a análise do receptor para o artista e a crítica à tese de que a arte deve ser desinteressada. Estes são, com efeito, alguns dos aspectos que o próprio Rampley identifica como primordiais nesta época da filosofia nietzscheana (cf., por exemplo, p. 174).

Em suas preleções sobre Nietzsche, Heidegger também aborda a crítica à concepção estética de Kant, a qual atribui todavia a uma má-compreensão deste autor orientada pela leitura de Schopenhauer (cf. 2007, pp. 98-104).

²⁰ Esta aproximação é igualmente sugerida por MACEDO (2006, pp. 131-132; 154; 162). Em sua abordagem das diferentes teorias do sublime na modernidade, James Kirwan atribui a Nietzsche, ainda que sem aprofundar-se sobre o tema, “um lugar chave na história do sublime no século XIX” (2005, p. 131).

²¹ Em oposição à morte da tragédia, Nietzsche refere-se no §11 à “bela e serena” morte de outras formas de arte gregas. Na mesma passagem, afirma que estas outras formas de arte padeceram “com uma bela descendência”, e que já podiam fitar “sua mais bela prole” ao falecerem (NGT, p. 75). No §12, Eurípides teria destruído “o mais belo de todos os templos” (NGT, p. 83) – ou seja, a tragédia ática. No §13, o “coro de espíritos do que há de mais nobre na humanidade” queixa-se a Sócrates que ele teria destruído “o belo mundo” (NGT, p. 90). Todas as outras ocorrências do termo “belo” e seus derivados em *O nascimento da tragédia* têm lugar em um contexto claramente técnico, e à exceção das passagens onde Nietzsche se refere à doutrina estética de Sócrates, podem ser relacionados ao apolíneo e seus efeitos.

²² No §7, Nietzsche menciona a possibilidade que a arte possui de transformar “aqueles pensamentos enojados sobre o horror e o absurdo da existência em representações com as quais é possível viver”. De acordo com o filósofo, tais representações seriam de dois tipos: “ou o sublime [...] ou o cômico [...]” (p.57). A referência ao sublime nesta passagem diz respeito, como se vê, não ao apolíneo ou ao dionisíaco separadamente, mas à sua “união fraterna” sob a forma da tragédia. Com base especialmente nesta passagem, MACHADO (2006, p. 223) conclui que o sublime em *O nascimento da tragédia* “não se identifica ao dionisíaco, à verdade, à essência da natureza. É um elemento intermediário entre a beleza e a verdade, entre a bela aparência e a verdade enigmática e tenebrosa, possibilitado pela união de Apolo e Dioniso existente na tragédia”.

No §19, Nietzsche refere-se aos movimentos do gênio da música, os quais não se deixam compreender segundo os conceitos, empregados pelos estetas de sua época, de “beleza eterna assim como sublime” (NGT, p. 127). Finalmente, no §21, Nietzsche menciona como o “apolíneo nos arranca da universalidade dionisíaca e nos encanta para os indivíduos: [...] por meio deles satisfaz-se nosso senso de beleza que anseia por grandes e sublimes formas” (NGT, p. 152).

²³ §1: “Pode-se dizer de Apolo que nele a inabalável confiança naquele princípio [de individuação] [...] obteve a sua mais sublime expressão” (NGT, p. 28); §3: “O quão inefavelmente sublime é Homero [...]” (NGT, p. 37); §4: “Aqui se oferece a nosso olhar a sublime e enaltecida obra de arte da tragédia ática [...]” (NGT, p. 42); §8: “O sátiro era algo sublime e divino [...]” (NGT, p. 58); “Pois tudo é apenas um grande e sublime coro de sátiros cantantes e dançantes [...]” (NGT, p. 59).

²⁴ Nietzsche menciona, no §7, que a interpretação política da tragédia parece “sublime” a certos teóricos (NGT, p. 52); nas passagens a respeito da morte da tragédia, o filósofo emprega duas vezes o termo simplesmente como sinônimo de “superior”: Eurípides sentir-se-ia “superior” a seus espectadores (NGT, p. 79), mas não a dois em particular (NGT, p. 80).

CONCLUSÃO

¹ Como mostra BOLLENBECK (2007, pp. 16; 18), o desenvolvimento do pensamento schilleriano pode ser compreendido como uma transição entre uma “história universal” e uma “crítica da cultura”. É precisamente nesta segunda condição que suas idéias encontram afinidade com as observações do jovem Nietzsche a respeito da situação decadente da cultura alemã em *O nascimento da tragédia*. Bollenbeck relaciona diretamente esta mudança de postura a eventos da história da Europa (pp. 19-20). KOOPMAN (1996, p. 23) mostra que, como Nietzsche, Schiller atribui à arte uma dimensão política, na medida em que vê nessa atividade o caminho para uma reforma cultural da Alemanha e, em última análise, da modernidade: “apenas ela pode realizar aquilo de que a razão já não é mais capaz: livrar a modernidade de seu antagonismo. A arte grega torna-se ideal, não é mais o produto de uma época cultural anterior”. Como sugere MARTIN (1996, p. 56), “tanto Nietzsche quanto Schiller lêem um padrão no passado e no presente, a partir do qual um futuro desejável pode ser produzido desde que certas condições sejam atendidas”. O padrão seria representado “por uma crença nas permanentes e revitalizadoras propriedades da experiência grega [...] mesmo se as propriedades específicas identificadas em cada caso não sejam as mesmas” (p. 102). MACHADO (2006, p. 240) interpreta a terceira parte de *O nascimento da tragédia* como uma “reflexão sobre o valor da Grécia para a Alemanha que insere o primeiro livro de Nietzsche no projeto de política cultural iniciado por Winckelmann [...]” (cf. pp. 240-246).

² Nicholas Martin (1996, pp. 13-52) dedica um capítulo de seu estudo sobre Schiller e Nietzsche à análise do posicionamento que o segundo adota em relação ao primeiro em diferentes momentos de seu pensamento. Suas conclusões vão ao encontro desta indicação: Martin mostra que, à época de *O nascimento da tragédia*, a atitude

de Nietzsche era de um modo geral positiva, ainda que permanecessem certos pontos de divergência a respeito de aspectos específicos dos escritos teóricos schillerianos. O filósofo via no dramaturgo um precursor da batalha cultural que estava travando ao publicar seu primeiro livro, cujo principal aliado no domínio propriamente artístico era Wagner. Como mostra Martin, foi apenas após a ruptura com o compositor que o nome de Schiller passou a ser tratado com a má vontade com que, não raro, se costuma descrever a relação entre estes dois pensadores. Outro artigo que relaciona *O nascimento da tragédia* ao classicismo de Weimar é o de BISHOP e STEPHENSON (1999).

Gilbert Merlio (2007) também apresenta em detalhe a recepção de Schiller por Nietzsche, e sua posição é análoga. O autor sugere que, malgrado as críticas presentes em obras tardias, “Schiller na verdade fazia parte dos mestres de Nietzsche. Nas obras de juventude de Nietzsche ele é repetidamente mencionado de modo explícito ou citado” (p. 191; cf. tb. pp. 193-197). Merlio indica que Schiller era, neste período, considerado por Nietzsche mesmo superior a Goethe (p. 195); esta situação só teria se alterado após a ruptura com Wagner, em 1876 (pp. 202-204). Observações gerais sobre a recepção de Schiller na segunda metade do século XIX podem ser encontradas em WIESE, 1951.

BIBLIOGRAFIA

Esta seção apresenta a bibliografia empregada nesta tese. Ela foi dividida em três subseções: na primeira, são apresentados os textos que constituem a fonte primária para o desenvolvimento do trabalho; a segunda contém a bibliografia secundária; e a terceira, por sua vez, relaciona traduções em português das obras mais importantes, utilizadas para fins de consulta.

BIBLIOGRAFIA PRIMÁRIA

ADDISON, J. "The Pleasures of the Imagination". In: *The Spectator: Volume the Sixth*, ns. 411-421, London: [18??], pp. 64-115.

BORCHMEYER, D; SALAQUARDA, J. (orgs.) *Nietzsche und Wagner. Stationen einer epochalen Begegnung*. Bd. 1. Frankfurt am Main: Insel, 1994.

BURKE, E. *A Philosphical Enquiry Into the Origin of Our Ideas of the Sublime and the Beautiful*. London: Penguin, 1998.

GRUNDER, K. (org.) *Der Streit um Nietzsches „Geburt der Tragödie“*. Hidelshem: Georg Olms, 1989.

KANT, I. *Grundlegung zur Metaphysik der Sitten*. In: *Werksausgabe*. Bd. VII. Edição organizada por Wilhelm Weischedel. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1974.

_____. *Kritik der reinen Vernunft*. In: *Werksausgabe*. Bd. III-IV. Edição organizada por Wilhelm Weischedel. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1976.

_____. *Kritik der Urteilskraft*. In: *Werksausgabe*. Bd. X. Edição organizada por Wilhelm Weischedel. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1976.

KLOSS, E. (org) *Richard Wagner an Freunde und Zeitgenossen*. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1912

NIETZSCHE, F. *Sämtliche Briefe*. Edição crítica em oito volumes organizada por Giorgio Coli e Mazzino Montinari. München: DTV, 1986.

_____. *Das griechische Musikdrama*. In: *Sämtliche Werke*. Bd. I. Edição crítica organizada por Giorgio Coli e Mazzino Montinari. München: De Gruyter, 1999.

_____. *Die dionysische Weltanschauung*. In: *Sämtliche Werke*. Bd. I. Edição crítica organizada por Giorgio Coli e Mazzino Montinari. München: De Gruyter, 1999.

- _____. *Die Geburt der Tragödie*. In: *Sämtliche Werke*. Bd. I. Edição crítica organizada por Giorgio Coli e Mazzino Montinari. München: De Gruyter, 1999.
- _____. *Die Geburt des tragischen Gedankes*. In: *Sämtliche Werke*. Bd. I. Edição crítica organizada por Giorgio Coli e Mazzino Montinari. München: De Gruyter, 1999.
- _____. *Menschliches, Allzumenschliches*. In: *Sämtliche Werke*. Bd. II. Edição crítica organizada por Giorgio Coli e Mazzino Montinari. München: De Gruyter, 1999.
- _____. *Sokrates und die griechische Tragödie*. In: *Sämtliche Werke*. Bd. I. Edição crítica organizada por Giorgio Coli e Mazzino Montinari. München: De Gruyter, 1999.
- _____. *Sokrates und die Tragödie*. In: *Sämtliche Werke*. Bd. I. Edição crítica organizada por Giorgio Coli e Mazzino Montinari. München: De Gruyter, 1999.
- _____. “Versuch einer Selbstkritik”. In: *Sämtliche Werke*. Bd. I. Edição crítica organizada por Giorgio Coli e Mazzino Montinari. München: De Gruyter, 1999.
- _____. “Vorwort an Richard Wagner” (aus dem Nachlaß). In: *Sämtliche Werke*. Bd. VII. Edição crítica organizada por Giorgio Coli e Mazzino Montinari. München: De Gruyter, 1999, pp. 351-357
- ROHDE, E. “Anzeige für das Litterarische Centralblatt, hrsg. Von Zarncke”. In: GRUNDER, K. (org.), 1989, pp. 9-14.
- _____. “Anzeige in der Nordeutschen Allgemeinen Zeitung vom 26. Mai 1872”. In: GRUNDER, K. (org.), 1989, pp. 15-26.
- _____. “Afterphilologie!” In: GRUNDER, K. (org.), 1989, pp. 65-111.
- SCHILLER, F. “Über Anmut und Würde”. In: *Sämtliche Werke*. Bd. 5. Edição organizada por Gerhard Fricke, Herbert G. Göpfert e Herbert Stubenrauch. München: Hanser, 1962, pp. 433-488.
- _____. “Über das Erhabene”. In: *Sämtliche Werke*. Bd. 5. Edição organizada por Gerhard Fricke, Herbert G. Göpfert e Herbert Stubenrauch. München: Hanser, 1962, pp. 792-808.
- _____. “Über das Pathetische”. In: *Sämtliche Werke*. Bd. 5. Edição organizada por Gerhard Fricke, Herbert G. Göpfert e Herbert Stubenrauch. München: Hanser, 1962.
- _____. “Über den Gebrauch des Chors in der Tragödie: Vorrede an Die Braut von Messina”. In: *Sämtliche Werke*. Bd. 2. Edição organizada por Gerhard Fricke, Herbert G. Göpfert e Herbert Stubenrauch. München: Hanser, 1962, pp. 815-823.

- _____. "Über den Grund des Vergnügens an tragischen Gegenständen". In: *Sämtliche Werke. Bd. 5.* Edição organizada por Gerhard Fricke, Herbert G. Göpfert e Herbert Stubenrauch. München: Hanser, 1962, pp. 358-372.
- _____. "Über die tragische Kunst". In: *Sämtliche Werke. Bd. 5.* Edição organizada por Gerhard Fricke, Herbert G. Göpfert e Herbert Stubenrauch. München: Hanser, 1962, pp. 372-393.
- _____. "Vom Erhabenen (Zur weitem Ausführung einiger Kantischen Ideen)". In: *Sämtliche Werke. Bd. 5.* Edição organizada por Gerhard Fricke, Herbert G. Göpfert e Herbert Stubenrauch. München: Hanser, 1962, pp. 489-512.
- _____. "Zerstreute Betrachtungen über verschiedene ästhetische Gegenstände". In: *Theoretische Schriften.* Edição organizada por Rolf Toman. Köln: Könneman, 1999, pp. 231-249.
- SCHILLER, F.; GOETHE, J. W. *Briefwechsel zwischen Goethe und Schiller in den Jahren 1794 bis 1805.* 2 Bd. Stuttgart: Cotta, 1870.
- SCHILLER, F.; KÖRNER, G. *Briefwechsel mit Körner von 1784 bis zum Tode Schillers.* 2. T. Leipzig: Veit & Comp., 1878.
- SCHOPENHAUER, A. *Die Welt als Wille und Vorstellung.* In: *Werke in zehn Bänden.* Edição crítica organizada por Arthur Hübscher. Zürich: Diogenes, 1977, pp. 1-757.
- WAGNER, C. *Die Tagebücher.* Edição e comentários de Martin Gregor-Dellin e Dietrich Mack. München: Piper, 1976/77.
- WAGNER, R. *Beethoven.* In: *Sämtliche Schriften und Dichtungen,* v. IX. Leipzig: Breitkopf & Härtel, [1911].
- _____. *Oper und Drama.* In: *Sämtliche Schriften und Dichtungen.* Bd. III-IV. Leipzig: Breitkopf & Härtel, [1911].
- _____. *Tristan und Isolde.* In: *Sämtliche Schriften und Dichtungen.* Bd. VII. Leipzig: Breitkopf & Härtel, [1911].
- _____. "Offener Brief in der Nordeutschen Allgemeinen Zeitung vom 23. Juli 1872". In: GRUNDER, K. (org.), 1989, pp. 57-64.
- WILAMOWITZ-MÖLLENDORFF, U. v. "Zukunftsphilologie!" In: GRUNDER, K. (org.), 1989, pp. 27-55.
- _____. "Zukunftsphilologie! Zweites Stück" In: GRUNDER, K. (org.), 1989, pp. 113-135.

BIBLIOGRAFIA SECUNDÁRIA

- ABRAHAM, G. "Nietzsche's Attitude to Wagner: A Fresh View". In: *Music & Letters*, v. 13, n. 1 (Jan, 1932), pp. 64-74.
- ALLISON, D. B. "Nietzsche Knows no Noumenon". In: *Boundary 2*. Durham: Duke University, v. 9, n. 3 (Spring-Autumn, 1981), pp. 295-310.
- AMTSTÄTTER, M. E. "Der musikalische Dichter: Schillers berühmte Fußnote zwischen Klopstock und Richards Wagner". In: BOLLENBECK, G.; EHRLICH, L. (orgs.), 2007, pp. 123-136.
- ANSELL-PEARSON, K. "The Significance of Michel Foucault's Reading of Nietzsche: Power, the Subject, and Political Theory". In: SEDGWICK (org.), 1995, pp. 13-30.
- ARENDT, H. *Between Past and Present*. New York: Viking, 1961.
- ASCHHEIM, S. E. *The Nietzsche Legacy in Germany: 1890-1990*. Berkeley: University of California, 1992.
- BARONE, P. *Schiller und die Tradition des Erhabenen*. Berlin: Erich Schmidt, 2004.
- BENNETT, B. "Nietzsche's Idea of Myth: The Birth of Tragedy from the Spirit of Eighteenth-Century Aesthetics". In: *PMLA*. New York: Modern Language Association, v. 94, n. 3 (May, 1979), pp. 420-433.
- BEHLER, E. "Nietzsche in the twentieth century". In: MAGNUS, B.; HIGGINS, M. K. (orgs.), 1996, pp. 281-322.
- BEISER, F. *Schiller as Philosopher: A Re-Examination*. Oxford: Oxford University, 2005.
- BISHOP, P.; STEPHENSON, R. H. "Nietzsche and Weimar Aesthetics". In: *German Life and Letters* v. 52, n. 4 (Oct, 1999), pp. 412-429.
- BLOOM, A. *The Closing of the American Life*. New York: Simon & Schuster, 1987.
- BOLLENBECK, G. "Von der Universalgeschichte zur Kulturkritik". In: BOLLENBECK, G.; EHRLICH, L. (orgs.), 2007, pp. 11-26.
- BOLLENBECK, G.; EHRLICH, L. (orgs.) *Friedrich Schiller: Der unterschätzte Theoretiker*. Weimar: Böhlau, 2007.
- BROOKS, L. M. "Sublimity and Theatricality: Romantic 'Pre-Postmodernism' in Schiller and Coleridge". In: *MLN*, v. 105, n. 5 (Dec, 1990), pp. 939-964.

- CAMPBELL, T. M. "Nietzsche-Wagner, to January, 1872". In: *PMLA*. New York: Modern Language Association, v. 56, n. 2. (Jun, 1941), pp. 544-577.
- CARVALHO, J. "Improvisations, on Nietzsche, on jazz". In: KEMAL, S.; GASKELL, I; CONWAY, D. W. (orgs.), 1998, pp. 187-211.
- CAVALCANTI, A. H. "Arte como experiência: a tragédia antiga segundo a interpretação de Nietzsche" In: FEITOSA, C; BARRENECHEA, M. A.; PINHEIRO, P. (orgs.), 2006, pp. 49-63.
- COLLI, G.; MONTINARI, M. (orgs.) *Friedrich Nietzsche: Sämtliche Werke*. Comentários à edição crítica em 15 volumes. München: De Gruyter, 1989.
- COLLI, G. *Escritos sobre Nietzsche*. Lisboa: Relógio D'Água, 2000.
- CORNGOLD, S.; WAITE, G. "A Question of Responsibility: Nietzsche with Hölderlin at War, 1914-1946". In: GOLOMB, J.; WISTRICH, R. S. (orgs.), 2002, pp. 196-214.
- DANTO, A. *Nietzsche as Philosopher*. Edição expandida. New York: Columbia University, 2005.
- DARSOW, G.-L. *Friedrich Schiller*. Stuttgart: J. B. Metzler, 1999.
- DERRIDA, J. "Interpreting Signatures (Nietzsche/Heidegger)". In: SEDGWICK (org.), 1995, pp. 53-68.
- DIAS, R. "Música schopenhauriana na filosofia da arte de Nietzsche de *O nascimento da tragédia*". In: *Tempo Brasileiro*. Rio de Janeiro, n. 143 (Out-Dez, 2000), pp. 125-137.
- _____. *Nietzsche e a música*. São Paulo: Discurso Cultural, 2005.
- _____. "Nietzsche e a 'fisiologia' da arte". In: FEITOSA, C; BARRENECHEA, M. A.; PINHEIRO, P. (orgs), 2006, pp. 195-204.
- DÜSING, K. "Beauty as the Transition from Nature to Freedom in Kant's Critique of Judgment". In: *Noûs*, v. 24, n.1 (Mar, 1990), pp. 79-92.
- ELIAS, N. *O processo civilizador: I*. Rio de Janeiro: Zahar, 1990.
- _____. *O processo civilizador: II*. Rio de Janeiro: Zahar, 1993.
- FEITOSA, C.; BARRENECHEA, M. A.; PINHEIRO, P. (orgs.) *Nietzsche e os gregos: arte, memória e educação. Assim falou Nietzsche V*. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

- FENVES, P. "Taking Stock of the Kantian Sublime". In: *Eighteenth-Century Studies*, v. 28, n. 1 (Autumn, 1994), pp. 65-82.
- FINK, E. "Nietzsche's New Experience of the World". In: GILLEPSIE, M. A.; STRONG, T. B. (orgs), 1998, pp. 203-219.
- _____. *Nietzsche's Philosophy*. Tradução de Goetz Richter. London: Continuum, 2003.
- FISHER, K. *Schiller als Philosoph*. Frankfurt am Main: J. C. Hermann, 1853.
- GADAMER, H.-G. "The Drama of Zarathustra". In: GILLEPSIE, M. A.; STRONG, T. B. (orgs), 1998, pp. 220-231.
- GILLEPSIE, M. A. "Nietzsche's Musical Politics". In: GILLEPSIE, M. A.; STRONG, T. B. (orgs), 1998, pp. 117-149.
- GILLEPSIE, M. A.; STRONG, T. B. (orgs.) *Nietzsche's New Seas: Explorations in Philosophy, Aesthetics and Politics*. Chigado: University of Chicago, 1998.
- GOLOMB, J.; WISTRICH, R. S. (orgs.) *Nietzsche, Godfather of Fascism? On the Uses and Abuses of a Philosophy*. Princeton: Princeton University, 2002.
- GROTH, J. H. "Wilamowitz-Möllendorf on Nietzsche's Birth of Tragedy". In: *Journal of the History of Ideas*. Philadelphia: Penn Press, v. 11, n. 2 (Apr, 1950), pp. 179-190.
- GROTANELLI, C. "Nietzsche and Myth". In: *History of Religions*. Chicago: Chicago University, v. 37, n. 1 (Aug, 1997), pp. 3-20.
- GUYER, P. "Feeling and Freedom: Kant on Aesthetics and Morality". In: *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, v. 48, n. 2 (Spring, 1990), pp. 137-146.
- HARTMANN, P. *Du Sublime: de Boileau à Schiller*. Strasbourg, Presses Universitaires de Strasbourg, 1997.
- HEIDDEGER, M. *Nietzsche* vol. I. Tradução de M. A. Casanova. Rio de Janeiro: Forense, 2007.
- HEINZ, M. "'Die Harmonie des Menschen mit der Gottheit' – Anthropologie und Geschichtsphilosophie bei Reinhold und Schiller". In: BOLLENBECK, G.; EHRLICH, L. (orgs.), 2007, pp.27-37.
- HEUER, F. *Darstellung der Freiheit: Schillers transzendente Frage nach der Kunst*. Böhlau: Köln, 1970.
- HILES, T. W. "Gustav Klimt's *Beethoven Frieze*, truth and *The Birth of Tragedy*". In: KEMAL, S.; GASKELL, I; CONWAY, D. W. (orgs.), 1998, pp. 162-186.

- HOFFMEISTER, K. *Schillers Leben für den weiteren Kreis seiner Leser*. Stuttgart: Ud. Becher, 1858.
- HOLUB, R. C. "The Elisabeth Legend: The Cleansing of Nietzsche and the Sullyng of His Sister". In: GOLOMB, J.; WISTRICH, R. S. (orgs.), 2002, pp. 215-234.
- HORN, P. "Die 'Tochter der Freiheit' und die 'Tendenz'. Zur Autonomie der Kunst in Schillers 'Über die ästhetische Erziehung des Menschen' und Schopenhauers 'Die Welt als Wille und Vorstellung'". In: KNOBLOCH, H-J.; KOOPMANN, H. (orgs.), 1996, pp. 59-74.
- JANZ, C. P. *Friedrich Nietzsche: Biographie*. München: Hanser, 1993.
- _____. "The Form-Content Problem in Friedrich Nietzsche's Conception of Music". In: GILLEPSIE, M. A.; STRONG, T. B. (orgs.), 1998, pp. 97-116.
- JONES, M. T. "From History to Aesthetics: Schiller's Early Jena Years". In: *German Studies Review*, v. 6, n. 2. (May, 1983), pp. 195-213.
- KAUFMANN, W. *Nietzsche: Philosopher, Psychologist, Antichrist*. Princeton: Princeton University, 1974.
- KEMAL, S.; GASKELL, I; CONWAY, D. W. (orgs.) *Nietzsche, Philosophy and the Arts*. Cambridge: Cambridge University, 1998.
- KIRWAN, J. *Sublimity: The Non-Rational and the Irrational in the History of Aesthetics*. Routledge: New York, 2005.
- KNOBLOCH, H-J.; KOOPMANN, H. (orgs.) *Schiller Heute*. Tübingen: Stauffenburg, 1996.
- KOOPMAN, H. "Schiller und das Ende der aufgleklärten Geschichtsphilosophie". In: KNOBLOCH, H-J.; KOOPMANN, H. (orgs.), 1996, pp. 11-26.
- KOSELLECK, R. *Crítica e crise*. Rio de Janeiro: Contraponto, 1999.
- LANG, B. "Misinterpretation as the Author's Responsibility (Nietzsche's fascism, for instance)". In: GOLOMB, J.; WISTRICH, R. S. (orgs.), 2002, pp. 47-65.
- LIÉBERT, G. *Nietzsche et la musique*. Paris: PUF, 1995.
- LOVE, F. P. "Nietzsche, Music and Madness". In: *Music & Letters*. Oxford: Oxford University Press, v. 60, n. 2 (Apr, 1979), pp. 186-203.
- MACEDO, I. *Nietzsche, Wagner e a época trágica dos gregos*. São Paulo: Annablume, 2006.

- MACHADO, R. *Zaratustra, tragédia nietzscheana*. Zahar: Rio de Janeiro, 1997.
- _____. *Nietzsche e a verdade*. São Paulo: Paz e Terra, 1999.
- _____. *O nascimento do trágico: de Schiller a Nietzsche*. Rio de Janeiro: Zahar, 2006.
- MAGNUS, B. “The Use and Abuse of *The Will to Power*”. In: SOLOMON, R. C.; HUGGINS, K. M. (orgs.), 1988, pp. 218-235.
- MAGNUS, B.; HIGGINS, M. K. (orgs.) *The Cambridge Companion to Nietzsche*. Cambridge: Cambridge University, 1996.
- _____. “Nietzsche’s works and their themes”. In: MAGNUS, B.; HIGGINS, M. K. (orgs.), 1996, pp. 21-68.
- MARTIN, N. *Nietzsche and Schiller: Untimely Aesthetics*. Oxford: Clarendon, 1996.
- MARTON, S. (org.) *Nietzsche na Alemanha*. São Paulo: Discurso Editorial, 2005.
- _____. “Desfigurações e desvios: Acerca da recepção de Nietzsche na Alemanha”. In: MARTON, S. (org.), 2005, pp. 13-49.
- MERLIO, G. “Schiller-Rezeption bei Nietzsche”. In: BOLLENBECK, G.; EHRlich, L. (orgs.), 2007, pp. 191-213.
- MONTINARI, M. “Nietzsche und Wagner vor hundert Jahren”. In: _____. *Nietzsche Lesen*. Berlin: De Gruyter, 1982, pp. 38-55.
- _____. “Nietzsches Nachlaß vom 1885 bis 1888 oder Textkritik und Wille zur Macht”. In: _____. *Nietzsche Lesen*. Berlin: De Gruyter, 1982, pp. 92-119.
- _____. “Nietzsches zwischen Alfred Bäumler und Georg Lukács”. In: _____. *Nietzsche Lesen*. Berlin: De Gruyter, 1982, pp. 169-206.
- MUEHLECK-MÜLLER, C. *Schönheit und Freiheit, die Vollendung der Moderne in der Kunst: Schiller – Kant*. Würzburg: Königshausen & Neumann, 1989.
- MÜLLER-LAUTER, W. “Experiences with Nietzsche”. In: GOLOMB, J.; WISTRICH, R. S. (orgs.), 2002, pp. 66-89.
- _____. “O desafio Nietzsche”. In: MARTON, S. (org.), 2005, pp. 51-78.
- _____. “*Décadence* artística enquanto *décadence* fisiológica: A propósito da crítica tardia de Friedrich Nietzsche a Richard Wagner”. In: MARTON, S. (org.), 2005, pp. 79-102.

- NEHAMAS, A. *Nietzsche: Life as Literature*. Cambridge: Harvard University, 1985.
- _____. "Who Are the 'Philosophers of the Future'?: A reading of *Beyond Good and Evil*". In: SOLOMON, R. C.; HUGGINS, K. M. (orgs.), 1988, pp. 46-67.
- NETHERSOLE, R. "... die Triebe zu leben, zu schaffen, zu spielen": Schillers Spieltriebkonzeption aus gegenwärtiger Sicht". In: KNOBLOCH, H.-J.; KOOPMANN, H. (orgs.), 1996, pp. 167-188.
- NUSSBAUM, M. "The transfigurations of intoxication: Nietzsche, Schopenhauer, and Dionysus". In: KEMAL, S.; GASKELL, I.; CONWAY, D. W. (orgs.), 1998, pp. 36-69.
- PELBART, P. P. "Travessias do niilismo". In: FEITOSA, C.; BARRENECHEA, M. A.; PINHEIRO, P. (orgs.), 2006, pp. 203-228.
- PORTER, J. I. *The Invention of Dionysus*. Stanford: Stanford University, 2000.
- RAMPLEY, M. *Nietzsche, Aesthetics and Modernity*. Cambridge: Cambridge University, 2000.
- RIEDEL, W. "Die Freiheit und der Tod: Grenzphänomene idealistischer Theoriebildung beim späten Schiller". In: BOLLENBECK, G.; EHRLICH, L. (orgs.), 2007, pp. 59-71.
- ROEHR, S. "Freedom and Autonomy in Schiller". In: *Journal of the History of Ideas*, v. 64, n. 1. (Jan., 2003), pp. 119-134.
- SALAGUARDA, J. "Zaratustra e o asno: Uma investigação sobre o Papel do Asno na Quarta Parte do *Assim falava Zaratustra* de Nietzsche". In: MARTON, S. (org.), 2005, pp. 131-178.
- SALLIS, J. *Crossings: Nietzsche and the Space of Tragedy*. Chicago: University of Chicago, 1991.
- SCHACHT, R. "Nietzsche's Gay Science, Or, How to Naturalize Cheerfully". In: SOLOMON, R. C.; HUGGINS, K. M. (orgs.), 1988, pp. 68-86.
- _____. *Nietzsche*. London: Routledge, 1992.
- _____. "Nietzsche's kind of philosophy". In: MAGNUS, B.; HIGGINS, M. K. (orgs.), 1996, pp. 151-179.
- SCHLECHTA, K. "Philologischer Nachbericht". In: NIETSCHE, F. *Werke in drei Bänden*. Bd. III. Edição crítica organizada por Karl Schlechta. München: Hanser, 1954, pp. 1383-1417.

- _____. "Eine Ergänzung zum philologischen Nachbericht der Ausgabe". In: _____.
Nietzsche-Index zu den Werken in drei Bänden. München: Hanser, 1965, pp. 515-518.
- SCHRIFT, A. D. "Putting Nietzsche to Work: The Case of Gilles Deleuze". In: SEDGWICK (org.), 1995, pp. 250-275.
- _____. "Nietzsche's French legacy". In: MAGNUS, B.; HIGGINS, M. K. (orgs.), 1996, pp. 323-355.
- SEDGWICK, P. R. (org.) *Nietzsche: A Critical Reader*. Oxford: Blackwell, 1995.
- SHARPE, L. *Friedrich Schiller: Drama, Thought and Politics*. Cambridge: Cambridge University, 1991.
- SILK, M. S.; STERN, J. P. *Nietzsche on Tragedy*. Cambridge: Cambridge University, 1981.
- SOLL, I. "Pessimism and the Tragic View of Life: Reconsiderations of Nietzsche's *The Birth of Tragedy*". In: SOLOMON, R. C.; HUGGINS, K. M. (orgs.), 1988, pp. 104-131.
- SOLOMON, R. C. "Nietzsche *ad hominem*: Perspectivism, personality and *ressentiment*". In: MAGNUS, B.; HIGGINS, M. K. (orgs.), 1996, pp. 180-222.
- SOLOMON, R. C.; HUGGINS, K. M. (orgs.) *Reading Nietzsche*. Oxford: Oxford University, 1988.
- STATEN, H. "Dionysus lost and found: literary genres in the political thought of Nietzsche and Lúkacs". In: KEMAL, S.; GASKELL, I; CONWAY, D. W. (orgs.), 1998, pp. 239-256.
- STRONG, T. B. "Nietzsche's political misappropriation". In: MAGNUS, B.; HIGGINS, M. K. (orgs.), 1996, pp. 119-147.
- SZAZ, Z. M. "The Ideological Precursors of National Socialism". In: *The Western Political Quarterly*, v. 16, n. 4. (Dec, 1963), pp. 924-945.
- THOMAS, C. *The Life and Works of Friedrich Schiller*. New York: Holt, 1902.
- TUCHMAN, B. *A Distant Mirror: The Calamitous Fourteenth Century*. London: Papermac, 1995.
- ÜBERWEG, F. *Schiller als Historiker und Philosoph*. Leipzig: Carl Reissner, 1884.
- VANDENABEELE, B. "Schopenhauer, Nietzsche, and the Aesthetically Sublime". In: *Journal of Aesthetic Education*. Champaign: University of Illinois Press, v. 37, n. 1 (Spring, 2003), pp. 90-106.

- WIESE, B. v. “Schiller und die deutsche Tragödie des 19. Jahrhunderts”. In: *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte*, n. 25 (1951), pp.199-213.
- WISTRICH, R. S. “Between the Cross and the Swastika: A Nietzschean Perspective”. In: GOLOMB, J.; WISTRICH, R. S. (orgs.), 2002, pp. 144-169.
- YOUNG, J. *Nietzsche’s Philosophy of Art*. Cambridge: Cambridge University, 1992.
- _____. *Nietzsche’s Philosophy of Religion*. Cambridge: Cambridge University, 2006.
- YOVEL, Y. “Nietzsche contra Wagner on the Jews”. In: GOLOMB, J.; WISTRICH, R. S. (orgs.), 2002, pp. 126-143.
- ZELLE, C. “Darstellung – zur Historisierung des Mimesis-Begriffs bei Schiller (eine Skizze)”. In: BOLLENBECK, G.; EHRLICH, L. (orgs.), 2007, pp. 73-86.

TRADUÇÕES EM PORTUGUÊS

- KANT, I. *Crítica da faculdade do juízo*. Tradução de Valerio Rohden e António Marques. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1995.
- _____. *Duas introduções à Crítica do Juízo*. Organização de Ricardo Terra. Traduções de Rubens Torres Filho, Carlos A. Marques Novaes, Herbert Bornebusch, Márcio Suzuki, Marcos S. Nobre, Moacyr A. Novaes Filho, Ricardo R. Terra e Ruth P. Duarte Lanna. São Paulo: Iluminuras, 1995.
- _____. *Crítica da razão pura*. Tradução de Valerio Rohden e Udo Baldur Moosburger. São Paulo: Nova Cultural, 1996.
- MACHADO, R. (org.) *Nietzsche e a polêmica sobre “O Nascimento da Tragédia”*. Textos de Erwin Rohde, Richard Wagner e Ulrich von Willamowitz-Möllendorf. Tradução de Roberto Machado e Pedro Süssekind. Zahar: Rio de Janeiro, 2005.
- NIETZSCHE, F. *O nascimento da tragédia ou Helenismo e pessimismo*. Tradução de J. Guinsburg. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.
- SCHILLER, F. *Kallias ou Sobre a beleza*. Tradução e introdução de Ricardo Barbosa. Rio de Janeiro: Zahar, 2002.

Livros Grátis

(<http://www.livrosgratis.com.br>)

Milhares de Livros para Download:

[Baixar livros de Administração](#)

[Baixar livros de Agronomia](#)

[Baixar livros de Arquitetura](#)

[Baixar livros de Artes](#)

[Baixar livros de Astronomia](#)

[Baixar livros de Biologia Geral](#)

[Baixar livros de Ciência da Computação](#)

[Baixar livros de Ciência da Informação](#)

[Baixar livros de Ciência Política](#)

[Baixar livros de Ciências da Saúde](#)

[Baixar livros de Comunicação](#)

[Baixar livros do Conselho Nacional de Educação - CNE](#)

[Baixar livros de Defesa civil](#)

[Baixar livros de Direito](#)

[Baixar livros de Direitos humanos](#)

[Baixar livros de Economia](#)

[Baixar livros de Economia Doméstica](#)

[Baixar livros de Educação](#)

[Baixar livros de Educação - Trânsito](#)

[Baixar livros de Educação Física](#)

[Baixar livros de Engenharia Aeroespacial](#)

[Baixar livros de Farmácia](#)

[Baixar livros de Filosofia](#)

[Baixar livros de Física](#)

[Baixar livros de Geociências](#)

[Baixar livros de Geografia](#)

[Baixar livros de História](#)

[Baixar livros de Línguas](#)

[Baixar livros de Literatura](#)
[Baixar livros de Literatura de Cordel](#)
[Baixar livros de Literatura Infantil](#)
[Baixar livros de Matemática](#)
[Baixar livros de Medicina](#)
[Baixar livros de Medicina Veterinária](#)
[Baixar livros de Meio Ambiente](#)
[Baixar livros de Meteorologia](#)
[Baixar Monografias e TCC](#)
[Baixar livros Multidisciplinar](#)
[Baixar livros de Música](#)
[Baixar livros de Psicologia](#)
[Baixar livros de Química](#)
[Baixar livros de Saúde Coletiva](#)
[Baixar livros de Serviço Social](#)
[Baixar livros de Sociologia](#)
[Baixar livros de Teologia](#)
[Baixar livros de Trabalho](#)
[Baixar livros de Turismo](#)