

UNIVERSIDADE FEDERAL DE OURO PRETO – UFOP
INSTITUTO DE FILOSOFIA ARTES E CULTURA – IFAC
Programa de Pós-Graduação em Filosofia

O canto de Dionísio vem de longe

ou

**Sobre como chegar ao *Nascimento da Tragédia* através de
Schopenhauer e Wagner**

Gabriel Saikoski de Souza

Ouro Preto – Minas Gerais
Julho/2017

Gabriel Saikoski de Souza

**O CANTO DE DIONÍSIO VEM DE LONGE
OU
SOBRE COMO CHEGAR AO NASCIMENTO DA TRAGÉDIA ATRAVÉS DE
SCHOPENHAUER E WAGNER**

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estética e Filosofia da Arte da Universidade Federal de Ouro Preto, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Estética e Filosofia da Arte.

Área de concentração: Estética e Filosofia da Arte.

Orientador: Prof. Dr. Rainer Câmara Patriota

**Ouro Preto
2017**

S719c

Souza, Gabriel Saikoski de.

O canto de Dionísio vem de longe ou sobre como chegar ao nascimento da tragédia através de Schopenhauer e Wagner [manuscrito] / Gabriel Saikoski de Souza. - 2017.

81f.:

Orientador: Prof. Dr. Rainer Câmara Patriota.

Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal de Ouro Preto. Instituto de Filosofia, Arte e Cultura. Departamento de Filosofia. Programa de Pós-Graduação em Estética e Filosofia da Arte.

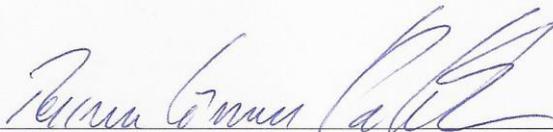
Área de Concentração: Filosofia.

1. Schopenhauer, Arthur, 1788-1860. 2. Wagner, Richard, 1813-1883. 3. Nietzsche, Friedrich Wilhelm, 1844-1900. 4. Romantismo. 5. Budismo. I. Patriota, Rainer Câmara. II. Universidade Federal de Ouro Preto. III. Título.

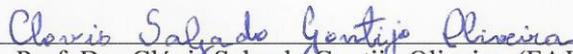
CDU: 101.1

**Universidade Federal de Ouro Preto
Instituto de Filosofia, Artes e Cultura
Mestrado em Estética e Filosofia da arte**

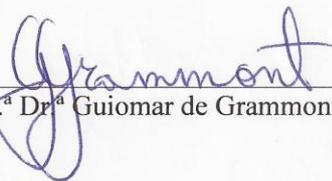
Dissertação intitulada **“O canto de Dionísio vem de longe ou Sobre como chegar ao Nascimento da Tragédia através de Schopenhauer e Wagner ”** de autoria do mestrando **Gabriel Saikoski de Souza**, aprovada pela banca examinadora constituída pelos seguintes professores:



Prof.Dr. Rainer Câmara Patriota – UFPB/UFOP – Orientador



Prof. Dr. Clóvis Salgado Gontijo Oliveira (FAJE)



Prof.^a Dr.^a Guiomar de Grammont (UFOP)

Ouro Preto, 28 de setembro de 2017

Dedico este trabalho a Amanda, que em seu olhar
deixa transparecer o infinito.

AGRADECIMENTOS

Agradeço ao Instituto de Filosofia Artes e Cultura da Universidade Federal de Ouro Preto, em nome de quatro pessoas, a saber:

A Guiomar, por nossas profundas conversas a respeito de J.L. Borges;

Ao Romero, por seu exemplo como pensador;

Ao Rainer, pelo seu apoio, orientação e confiança.

E a Néia, pela sua sempre gentil atenciosidade.

Agradeço aos meus pais, Adão e Rita, por sempre estarem junto comigo; a minha mãe por sua confiança, amor e força; e meu pai, pelo seu exemplo de respeito e seriedade para com o pensamento, que me tornaram mais claro que objetividade e ironia se confundem.

Agradeço a Amanda, pela mais íntima cumplicidade.

Agradeço aos meus sogros, Olinda e o Nelson, pela compreensão neste processo e apoio em meus estudos.

Agradeço a cidade de Ouro Preto, em nome de duas de suas instituições míticas que se tornaram a mim muito próximas em minha estada por lá, a saber, Nilton e Chuí.

Agradeço a Fabi e ao Cabelo, por terem para comigo a mais sincera e profunda parceria.

Agradeço ao Pablo Molteni, pela acolhida em meus autoexílios.

Agradeço aos meus mais importantes amigos, que em que pese a minha distância, estão sempre presentes em minha alma: Guilherme Sperb, Marcelo B. Conter e André Ávila.

Agradeço ao tio Adão e ao João, por nossa longínqua parceria e por nossas conversas na garagem da casa na praia do Frade.

E termino por agradecer principalmente a todos os professores que tive até hoje, em nome dos três mais impactantes em minha caminhada: Rudinei Müller, Celso Loureiro Chaves e Lama Padma Santem.

Nem mesmo com o suicídio, pobre Lobo da estepe, te livrarás realmente das dificuldades; tens de percorrer o caminho mais largo, mais penoso e mais difícil da humana encarnação; frequentemente terás de multiplicar a tua multiplicidade, complicar ainda mais a tua complexidade. Em vez de reduzir o teu mundo, de simplificar a tua alma, terás de recolher cada vez mais o mundo, de recolher no futuro o mundo inteiro na tua alma dolorosamente dilatada, para chegar talvez algum dia ao fim, ao descanso. O mesmo caminho foi percorrido por Buda e todos os grandes homens, uns conscientemente, outros inconscientemente, na medida em que a fortuna favorecia a sua busca. Nascimento significa desunião do todo, limitação, afastamento de Deus, penosa reencarnação. Volta ao todo, anulação da dolorosa individualidade, chegar a ser Deus, quer dizer: ter dilatado a alma de tal forma que se torne possível voltar a conter novamente o todo.

Herman Hesse

RESUMO

O presente trabalho se propõe a elucidar aspectos da atmosfera alemã que circundavam, e que terminaram por se inserir na publicação *d'O Nascimento da Tragédia*. Dispõe-se a assim proceder no intuito de aclarar temas centrais à interpretação do primeiro livro nietzschiano, que aspira nortear o renascimento da nação alemã recém unificada na vitória de Bismarck. Diante dessa proposta a presente investigação percorre a trajetória wagneriana, abordando suas vinculações políticas bem como sua obra, com especial atenção a *Tristão e Isolda*; também com o mesmo fim investiga o pensamento schopenhauriano, dando atenção acentuada a sua concepção do caráter ideal e a priori de tempo, espaço e causalidade. Desse modo pretende lançar as bases para a interpretação do referido escrito de Nietzsche. Ao transcorrer esse percurso acima exposto, o presente estudo termina por elucidar a atmosfera romântica e schopenhauriana de Wagner, que exercera forte impacto no jovem filólogo; também ao trilhar tal senda a presente pesquisa acaba por encontrar profundos ecos budistas no mesmo escrito.

Palavras-chave: Schopenhauer – Wagner – Nietzsche – Romantismo – Budismo.

ABSTRACT

The chant of Dionysus comes from far away or About how to get to *The Birth of Tragedy* through Schopenhauer and Wagner

The present work aims to elucidate aspects of the German atmosphere that surrounded, and ended up being inserted in the publication of *The Birth of Tragedy*. It is hereby arranged in order to clarify central themes to the interpretation of the first Nietzschean book, which aspires to guide the rebirth of the newly unified German nation in Bismarck's victory. In view of this proposal, the present investigation traces the Wagnerian trajectory, addressing its political connections as well as his work, with special attention to Tristan and Isolde; also with the same end, investigates the Schopenhauerian thought, giving accentuated attention to his conception of the ideal and "a priori" character of time, space and causality. In this way, it intends to lay the foundations for the interpretation of this referred writing of Nietzsche. By following this above showed course, the present study ends by elucidating the romantic and Schopenhauerian atmosphere of Wagner, who had a strong impact on the young philologist; also when treading such a path the present research ends up finding deep Buddhist echoes in the same writing.

Key-words: Schopenhauer – Wagner – Nietzsche – Romanticism – Buddhism.

SUMÁRIO

I - INTRODUÇÃO	9
II - PÊNDELO WAGNERIANO	10
III - SCHOPENHAUER	33
IV - BUDISMO E TRAGÉDIA OU HELENISMO E PESSIMISMO	45
V - CONCLUSÃO	62
VI - REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	64
VII - APÊNDICE	75

I. INTRODUÇÃO

Na presente dissertação discorreremos a respeito da centralidade de Wagner e Schopenhauer n' *O Nascimento da Tragédia*.

Para tal fim no primeiro capítulo acompanharemos a trajetória de Wagner, tencionando elucidar a imbricação da mesma com o espírito político e artístico alemão, ambientando dessa forma nossa compreensão da obra inaugural de Nietzsche, acompanhada da interpretação de Safranski.

O mundo do desejo em Schopenhauer ou o mundo dionisíaco em Nietzsche: ele é também o mundo romântico noturno. A ideia romântica de que a luz do nosso entendimento não ilumina todas as áreas da nossa experiência, de que nossa consciência não pode abranger todo o nosso ser, de que nós estamos ligados mais intimamente ao processo vital do que nossa razão quer acreditar – esta convicção que encontrou na filosofia do desejo de Schopenhauer uma expressão tão incisiva continua a agir em Wagner e em Nietzsche. Nisso eles são românticos, como o próprio Schopenhauer também o era. (p.247)

No segundo capítulo nos ateremos mais detidamente na argumentação interna da filosofia schopenhauriana, que guarda vínculos íntimos com o pensamento indiano.

Por fim, no terceiro capítulo realizaremos nossa leitura, subsidiada pelos alicerces construídos nos dois primeiros capítulos, do *Nascimento da Tragédia*.

*¡Honrad a los maestros alemanes,
y conjuraréis a los buenos espíritus!
¡Y si os mostráis fiel a su influjo,
aunque se esfume como el humo
el Sacro Imperio Romano Germánico,
siempre existirá floreciente
el Sacro Reino del Arte Alemán!*

Hans Sachs - Wagner

II - PÊNULO WAGNERIANO

Em 1806, após Napoleão novamente impor-se vitorioso em suas investidas, chega ao fim o Sacro-Império Romano-Germânico. Antes esse conglomerado constituído de reinos e principados vivia sob a mesma égide, estavam todos sob o mesmo teto desenhado e unificado por Roma. Após as seguidas vitórias da pujante tropa francesa em solo germânico, estabelece-se definitivamente o fim do Reich.

Em 1804, Napoleão Bonaparte se intitulou imperador, forçando a dissolução do Sacro Império. Assim, em 1806 Francisco II de Habsburgo renunciou ao título de Imperador, declarando que o Sacro-Império Romano-Germânico estava extinto e reconhecia o novo mapa da Europa estabelecido por Napoleão. (WERLANG, p.16).

Napoleão, fruto da revolução francesa, aos ocorridos de então, promove a tiros de canhão a entrada dos germanos no mundo moderno. Mas pouco tempo depois, em sequência à derrota na Rússia em 1812, a força de Napoleão se esvanece, e ele passa a ver seu exército amargurando sucessivas baixas, sobretudo em Leipzig-1813 e definitivamente na derrota em Waterloo-1815.

Uma vez sem Napoleão a frente, o conglomerado fragmentário de reinos, principados e cidades livres em solo alemão tardará aproximadamente 55 anos para

que possa novamente unificar-se. Nesse intercurso de tempo pode-se encontrar uma rica e singular disputa de ideias a entrarem em choque sobre como inserir-se na modernidade, e sobre qual caminho seguir rumo a sua unificação como estado-nação.

Com a derrota de Napoleão Bonaparte (1769-1821), em 1815, segue-se, na Europa, o período da “Restauração” que se estende até aproximadamente 1848. Este período é caracterizado, entre outros fatos, pelo retorno ao poder de antigos membros da nobreza e por revoltas burguesas com diversas nuances políticas: constitucionalistas, democráticas ou mesmo de unificação nacional – lembrando que Itália e Alemanha ainda eram conjuntos de principados, ducados, cidades independentes etc. Sob esse pano de fundo é que devemos entender a Revolução Alemã de 1848, também chamada de Revolução de Março. Começando pelo grão-ducado de Baden, revoltas se espalharam por várias cidades da Confederação Alemã, exigindo a nomeação de governos liberais e eleições para uma assembleia nacional constituinte que seria realizada em Frankfurt. (MESQUITA, 2015, p.27).

Aqui não pretendemos ir tão longe como Thomas Mann, que sentenciou em primeira pessoa, “SOFRIDA E GRANDE como o século XIX, de que é expressão acabada: é assim que vejo a figura espiritual de Richard Wagner. ” (2015, p.147). Seremos mais modestos: interpretaremos a trajetória de Wagner como chave de leitura à compreensão do processo de unificação alemã, levado a cabo por Bismarck em 1871, após a vitória na guerra Franco-Prussiana.

Richard Wagner (1813- 1883) foi um músico, teórico da arte, dramaturgo, compositor, revolucionário aventureiro e amante intempestivo. Fracassado e exitoso em seus intentos, teve uma vida repleta de vicissitudes, até por fim se tornar um patrimônio nacional, sendo frequentemente considerado expoente máximo do espírito alemão à época da constituição do II Reich.

Sua trajetória pode ser compreendida como um estrondoso pêndulo, que atingiu o ápice de seu posicionamento a oeste em 1848-9, para logo em seguida iniciar seu movimento de reação, que ao lado dos *junkers* unificou a Alemanha em 1871.

A gênese de sua trajetória pendular é progressista-otimista: estudou textos anarquistas e teóricos do chamado hegelianismo de esquerda, além de ter sido um dos protagonistas nas tentativas fracassadas de unificação alemã sob a égide de uma constituição secular, tributária da revolução francesa. Vivia rodeado de revolucionários e se investiu da produção de escritos panfletários.

Sua amizade com o russo Mikhail Bakunin, refugiado em Dresden, sua leitura dos Gregos e, principalmente, de Feuerbach e a indignação com a condição social dos músicos de sua época levam-no à filiação ao *Vaterlandsverein*, partido político fundado em 1848 que, ao promover debates sobre republicanismo, socialismo, comunismo, anarquismo, etc., teve como principal objetivo estabelecer a democracia. Foram expressivas as publicações revolucionárias wagnerianas daquele ano. (RAJOBAC, p.91).

Em sequência aos fracassos revolucionários, alguns de seus líderes padeceram agruras por longo tempo, e a Alemanha tardaria ainda mais de vinte anos em unificar-se.

Röckel, um republicano fervoroso, era também ensaísta e editor de jornais republicanos, para os quais Wagner escreveu artigos. Através de Röckel, ele veio a conhecer o revolucionário anarquista Mikhail Bakunin (1814-1876). Todos três participaram tanto da referida revolução, como do levante de Dresden em 1849, movimento que foi sufocado em sete dias por tropas da Prússia. Röckel e Bakunin foram presos e condenados à morte. Indultados, suas penas foram reduzidas à prisão perpétua. O primeiro ficou preso na fortaleza de Königstein até 1862, quando foi solto, enquanto que o segundo, transferido para cadeias russas, conseguiu fugir em 1861. Wagner

teve melhor sorte e fugiu para Zurique, na Suíça, em 9 de maio, logo após o levante de 1849, começando uma vida de exílio que se estenderia até 1860, quando foi anistiado pelo rei da Saxônia, Johann I (1801-1873). ((MESQUITA, 2015, p.27).

Tratamos até agora das manifestações externas a obra wagneriana que nos atestam seu caráter progressista. Doravante nos parece proveitoso que voltemos seis anos antes do estopim de 1848 e nos demoremos um pouco em seu primeiro grande êxito: *Rienzi*, uma “*Grand ópera* trágica em cinco atos, inspirada no romance de Edward Bulwer-Lytton, *Rienzi, o último dos tribunos*, publicado em 1835.” (MACEDO, p.84).

Em 1842 estreia em Dresden o rotundo sucesso da ópera. Wagner por meio dessa grande ópera clássica alcança reconhecimento, e se converte em figura relevante dentre os progressistas de espírito proto-revolucionário.

Rienzi é aceita em Dresden, em abril de 1842, Wagner e Minna deixam Paris de volta à Saxônia. Essa volta significou, praticamente, o início da carreira de Wagner como um compositor aclamado publicamente. Em outubro do mesmo ano, a ópera *Rienzi* é levada ao palco pela primeira vez com absoluto sucesso. O músico, aos 29 anos, conquistava enfim o reconhecimento tão ardentemente almejado. (MACEDO, p.84).

O tenor Cola di Rienzi trata-se um líder revolucionário, que defende ideais republicanos frente à aristocracia medieval ligada ao clero. “Richard Wagner está sob a influência das jovens ideias alemãs de liberdade, unidade e progresso quando começa a trabalhar em 1838 em *Rienzi*”. (SAFRANSKI, p. 235). Não à toa podemos perceber logo no primeiro ato o protagonista sustentar tais ideais:

RIENZI

¡Resurge de nuevo, excelsa Roma!

¡Sé libre, libres todos los romanos!

(...)

La libertad de Roma

ha de ser la ley

a la que deben someterse

todos los romanos (...)

(WAGNER)

Porém o fim do tribuno do povo não é próspero, e sua revolução chega ao ocaso. Ardendo em chamas, ao cabo, Wagner, em “sua grande ópera sobre uma tentativa frustrada de revolução”(SAFRANSKI,p.235) demonstra em tom exortatório a importância do engajamento popular: sem apoio do povo, junto a *Rienzi* queimam seus ideais seculares e republicanos. Como bem atesta Safranski:

[...] Roma de 1347, onde Cola di Rienzi, filho de um hospedeiro, apoiado por um movimento popular contra a aristocracia dominante, tenta estabelecer uma república seguindo o exemplo da Roma antiga, mas é forçado a ver como o povo se afasta dele. Na ópera de Wagner, Rienzi tenta pela última vez, da varanda do Capitólio conquistar a multidão – mobilizada contra ele por um enviado papal -, ganhando apenas uma chuva de pedras. O prédio é incendiado, desaba e enterra consigo Rienzi, com sua utopia de felicidade do povo e da liberdade. (SAFRANSKI, p. 235-236).

Compreendemos até agora o libreto, mas pensemos daqui pra frente na música de *Rienzi*.

Anteriormente a estreia Wagner passara anos difíceis na França, onde não lograra, excetuando as frutíferas trocas com Heinrich Heine, senão algumas mágoas e desavenças - notoriamente com Meyerbeer, de quem, nesse momento, sofrera

influência a ponto de sua obra referida já ter sido chamada “ironicamente, de ‘obra prima de Meyerbeer’.”(CARPEAUX, p.313).

Do ponto de vista do estilo musical, apesar da ópera seguir ainda a tradição italiana e francesa, a partir do terceiro e do quarto atos, Wagner já demonstra uma inovação: não há mais uma distinção exata entre ária e recitativo como nas óperas tradicionais. No entanto, permanece o estilo suntuoso da *Grand ópera* francesa [...] (MACEDO, p. 85).

Diante do acima exposto podemos perceber que, em consonância com seu ideal progressista, sua música de então é europeia, e sua ópera ainda pertencente a tradição inaugurada pela vanguarda fiorentina, ou seja, trata-se de arte apolínea e otimista. Sua música de então não se encontrava costurada pelos *leitmotivs* e sua melodia não encontrara ainda a infinitude. Tampouco sua harmonia de então chegara perto de sondar os limites do sistema tonal.

O pêndulo havia chegado a seu lado extremo esquerdo na Dresden de 1849, ganhando força para exercer grandiosamente sua reação em sentido contrário. Após o malogro de suas aspirações revolucionárias otimistas - visto que criam na possibilidade de levar a cabo por esses meios a efetivação de seus ideais - o compositor alemão passa a direcionar suas forças às profundezas do Ser.

[...] com o fracasso dos levantes revolucionários de 1830 e 1848, o sonho da utopia socialista feuerbachiana jaz por terra definitivamente. Desgostoso com a derrocada de seu sonho político-revolucionário, Wagner volta-se ao projeto da revolução estética, fundamentando-o no pessimismo e no desencanto da metafísica de Schopenhauer. (LOPES, p. 132).

Wagner tornara-se pessimista, passara a descrever na realização por meio do mundo das superfícies históricas. Como nos confirma Thomas Mann:

[...] ele diminuiu e negou, na medida do possível, a sua participação nas conspirações de 1848, que lhe custaram um exílio tormentoso de doze anos. Trilhou o caminho da burguesia alemã: da revolução à desilusão, ao pessimismo e a uma interioridade resignada, protegida pelo poder. (2015, p.215).

Sobremaneira profundo foi o encontro do músico com a obra do grande mestre. Wagner lera Schopenhauer e depreendera de sua obra que no tempo e no espaço encontraria somente representações, ou seja, obra de Maya. Em consequência, seu fervor revolucionário convertera-se em sua nova concepção mística da arte e seus ímpetos subversivos sublimaram-se em imersão no abismo do inefável. Como atesta uma de suas correspondências epistolares com Liszt, de 1854, época em que se encontrara exilado na Suíça.

Além de minhas obras musicais, que avançam lentamente, tenho agora me ocupado exclusivamente do homem que, mesmo que seja apenas num plano literário, veio ao encontro de minha solidão como um dom do céu. É Arthur Schopenhauer, o maior depois de Kant, e, na minha opinião, aquele que deu continuidade às ideias desse filósofo. Sua ideia principal, a negação da vontade de viver, é terrivelmente grave, mas só ela traz libertação. Quando penso nas tempestades de meu coração, quando me lembro que este, apesar de mim, se agarrava convulsivamente à esperança, quando a paixão despertava em mim e crescia como um furacão eu sabia que tinha encontrado então um calmante, o único que, à noite, me trazia de volta o sono. É a nostalgia da morte, um desejo profundo do fundo do coração: a morte, a inconsciência total, o não-ser absoluto, o desaparecimento de todos os sonhos: a libertação única definitiva. (WAGNER apud DIAS, 2001, p.159).

A superação do tempo e do espaço passara a ser o caminho a seguir, possibilitado a partir do sublime encontro desses espíritos, na introspecção por meio da música e da religiosidade. E esse passara a ser, dali em diante, o rumo alemão defendido por Wagner. Desde então sua *Sehnsucht* pela unidade originária encontraria terreno filosófico e confundir-se-ia com a nostalgia pela unidade mítica alemã. Wagner nesse momento “acredita que sua arte seria capaz de compensar ou mesmo de substituir a falta de transformações sociais.”. Ante a esse contexto “a arte se transforma em religião. ” (SAFRANSKI, p.241). Ou como afirma Mann “Para ele, a purificação e a santificação artística eram um meio de purificar e santificar uma sociedade corrompida (...)”. (2015, pág. 150).

A fim de elucidar o espírito germânico de então nos recorreremos a uma, segundo Carpeaux, corrente interpretação a respeito da atmosfera da Alemanha unificada. Qual seja, a de que:

[...] pela Reforma luterana, que conquistou ao espírito uma ilimitada liberdade interior, ao preço da submissão dos súditos ao Estado absolutista ou paternalista, a Alemanha teria, por assim dizer, saído da civilização ocidental.” Assim sendo: “ A Alemanha seria o país antidemocrático e anti-humanista por definição.”. Que “Na segunda metade do século XIX só acompanhou material e economicamente o progresso europeu.”. Diante disso “a forma da sua vida pública e social foi o Reich aristocrático e reacionário de Bismarck.. (CARPEAUX, p. 305).

No intuito de solidificar essa compreensão evocamos Thomas Mann, para quem “Lutero fez da liberdade e da soberania do povo alemão alguma coisa de acabada ao interiorizá-las e não as estender, por conseguinte, às querelas do âmbito político. ” (MANN apud JÚNIOR, 2008).

Uma vez ambientados, tratemos agora de seguir o mesmo procedimento de quando o pêndulo se encontrava no ocidente: após uma breve contextualização histórica e teórica, passemos à análise de uma obra correspondente ao referido contexto. Nos deteremos, nesse intuito, algo mais demoradamente em *Tristão e Isolda*.

Wagner termina de compor seu drama musical - baseado na versão de Gottfried do século XIII - em 1859, já completamente “guiado pelo pessimismo de Schopenhauer”. (WISNICK, p.222). O autor teve dificuldade de estrear sua obra que, embora tivesse sido aceita em Viena - e serem feitos, à ocasião, mais de 70 ensaios - sob pecha de ser inexecutável, não subiria ao palco pela primeira vez em solo austríaco. Sua estreia tivera de ser postergada: “No subió a escena hasta el 10 de junio de 1865, en la *Opera Real de Munich*”. (GUARDIA, p.15). Onde logrou grande êxito, apesar da sombria história do tenor *Schönr* ter morrido após suas primeiras interpretações de Tristão. Na época “se dijo que el esfuerzo habia aniquilado el artista.” (Idem, p.15). Essa história simbólica ambienta o espírito da obra, que tem na concepção da morte de seus protagonistas o eixo para compreensão da filosofia schopenhauriana de Wagner presente na obra.

Tristão, cavaleiro, nobre e sobrinho do Rei Marke de Kornwall, em investidas militares na Irlanda, termina por matar Morold, então marido de Isolda. Porém o nobre de Kornwall é ferido em batalha, e encontra cura justamente na alquimia oriunda da mais recente viúva. Isolda primeiro pensa em vingança, porém ao olhar os olhos de Tristão declina: trata de curar o algoz de seu marido, deixando-o crer que sua identidade não fora conhecida. Tristão já reestabelecido e assumindo seu nome (embora sem saber que era já reconhecido como o assassino de Morold),

convence Isolda e seu tio, o Rei Marke, em uma estratégia diplomática de paz, segundo diurnos códigos de então, a se casarem.

Já em viagem de volta ao reino do futuro esposo de Isolda, ela revela a Tristão que sempre soube que fora ele quem dera cabo da vida de seu ex-marido. E que diante de tal circunstância lhe impunha o direito de exercer sua vingança. Ofertando-lhe uma poção mortal Isolda tencionara efetivar seu direito, porém para concretizar sua dissimulada estratégia ela resolvera dividir com Tristão o líquido fatal, alegando que seu horizonte de vida em Kornwall se apresentara como um terrível fardo.

Surpreendentemente os dois que esperavam cair mortos seguem vivos e caem sim, porém extasiados de amor: o filtro fora trocado por Magnania, fiel serva de Isolda responsável por servir a poção, que não quisera participar de tal malévol confabulação e substituíra a poção da morte pela do amor.

Aqui encontramos o ensejo para identificar a primeira das quatro metamorfoses do espírito presentes no drama Wagneriano, culminantes na transfiguração de Isolda, a última e definitiva, ao fim da obra. Tal qual as fases da lua, que somente na transfiguração final da lua cheia não é dominada por nenhuma sombra em seu círculo perfeitamente iluminado, Isolda somente em Kareol liberta-se por inteiro no sublime Nirvana.

Na primeira fase, bem como nas duas seguintes, a morte é sentida como o oposto da vida. Aí a vida, vista deste ângulo, é concebida como sendo objetiva, de tal modo que encontraria em seu núcleo real e em si não a vacuidade do *véu de maya* – logo, a possibilidade de redenção; mas sim uma concretude passível apenas de refúgio na morte ou no fugaz gozo temporário.

No segundo ato Isolda revela que seu intento com a poção não era matar Tristão por vingança, mas sim era que ambos morressem por não poderem assumir seu amor que já ardia em suas almas antes mesmo da tomada do filtro, por sentirem-se vítima das convenções sociais simbolizadas pelo dia. E Tristão confessa que se deixou enganar pelos valores superficiais do dia ao não fazer valer seu amor por Isolda, mas sim manter sua gloria e honra mundanas. Nesse contexto, eles sem saber da correspondência de seus sentimentos, e sentindo-se oprimidos pelos valores em que se encontravam imersos, buscaram refúgio tentando acabar com o dia-vida, buscando refúgio na noite-morte.

TRISTAN

Cuanto resplandecía en derredor tuyo con nimbo majestuoso: la aureola del honor, el poder de la gloria, hechizaron con ilusiones mi corazón. El astro iluminó mis sienes de radiante brillo; el sol diurno de los honores mundanos con sus rayos de vana delicia traspasó mi frente, deslizándose hasta el santuario recóndito del corazón. Lo que veló oculto en la sombra de una casta noche, aquello que sin saberlo ni soñarlo vislumbré vagamente: una imagen que no osaban contemplar mis ojos se me reveló deslumbradora al contacto del esplendoroso día. Entonces, ante el ejército, ante el pueblo entero, ensalcé en voz alta mi visión gloriosa y augusta, la novia más hermosa de la tierra, digna de un rey. Desafié la envidia que el día despertara, los celos alarmados ante mi dicha, el desfavor, que empezaba a herir mi honor y fama, y a fin de conservar fama y honor immaculados, resolví lealmente partir para Irlanda.

ISOLDA

Oh, vano esclavo del día! Engañada por tu propio engaño, qué sufrimiento en mi amor a ti cuando rodeado por el falso brillo del día, envuelto en la mentira de su reflejo, yo te odiaba intensamente en el fondo de mi alma, allí

donde, no obstante, ceñíase la llama abrasadora del amor. Ah, cómo atormentaba mi corazón esa profunda herida! Cuán pérfido me pareció aquel, a quien yo ocultaba secretamente en los más recôndito de mi alma, cuando la luz del día lo arrebató a las miradas del amor, presentándolo ante mi como un enemigo! Entonses quise huir de esa claridad que te revelaba traidor, y llevarte conmigo allá lejos, al seno de la noche, donde mi corazón me prometía el fin de todo engaño; donde se disiparía la presentida y falaz ilusión. (WAGNER, 1948 p. 127).

Tristão e Isolda em Kornwall, após tomarem o filtro não mais seguraram seus sentimentos ocultos.

TRISTAN

Oh, filtro bendito! Benditos su jugo y poder mágicos! A través de los umbrales de la muerte fluyó para mí, descubriéndome el maravilloso reino de la noche, que hasta entonces sólo había vislumbrado em sueños. De la imagen recôndita en mi corazón, el filtro alejó al engañoso resplandor del día, y mis ojos, entre la sombra, pudieran contemplarla em toda su verdad. ((WAGNER, 1948 p.128).

Os protagonistas passaram a se encontrar à noite, às escondidas, devido suas posições: Tristão como sobrinho do Rei Marke e Isolda como futura esposa do monarca. À noite, então, nessa segunda fase - aumentando o brilho da lua - passa a ser parte da vida, e não só parte, mas a parte verdadeira, opondo-se aos papéis sociais do dia. A morte ainda pode ser refúgio, mas a noite em vida já é compreendida como morte do dia e passa a ser louvada como noite de amor em vida.

TRISTAN

Oh, estábamos, pues, consagrados a la noche! El pérfido día, siempre envidioso, podía separarnos con sus ardides, pero ya no logrará engañarnos su falacia. De su vano fulgor, de sus altivos resplendores burlase la mirada que se consagró a la noche. Sus fugitivos rayos de luz temblorosa ya no pueden cegar nuestros ojos. Para quien ama la noche de la muerte, y recibe en confidencia su profundo misterio, se esfuman las mentiras del día, gloria y honor, riqueza y poderío, deslumbrantes como el polvo de un rayo de sol. Entre las vanas quimeras del día, sólo prevalece un anhelo: la aspiración a la sagrada noche, en que sonríe la verdad eterna y única, el éxtasis del amor. (WAGNER, 1948, p. 129).

Porém, em seus encontros noturnos Isolda e Tristão foram surpreendidos pelo Rei Marke e alguns de seus mais próximos súditos, dentre eles Melot, que nessa circunstância termina por ferir Tristão em busca de vingar a honra de sua majestade. Devido a sua proximidade com o rei, embora tendo traído o monarca, Tristão não é morto, mas sim exilado, sendo mandado ferido e inconsciente a ilha de Kareol.

Tristão em Kareol é despertado por uma melancólica e nostálgica melodia pastoril. Uma vez desperto, após inteirar-se de onde estava, o amante começa a buscar por Isolda no infinito mar que rodeava a ilha.

Ao avistar longinquamente sua amada em uma embarcação, metamorfoseia-se novamente o espírito de Tristão, e ele canta louvas à estrela diurna. Eleva-se mais a iluminação do círculo lunar.

TRISTAN

Oh, sol! Oh, día radiante de felicidad! Sangre que fluye! Embriaguez del espíritu, goce sin limites, delirio de alegría! Cómo resistirlos encadenado al lecho? De pie, em marcha, hacia donde palpitan los corazones! Tristan, el héroe, con el vigor de su júbilo, se arrancó a las garras de la muerte!

Padeciendo sangrenta herida, vencí un día a Morold!... Ahora, con mi herida sangrenta, voy a conquistar a Isolda!

(Arrancándose el vendaje.)

Ah!, corra mi sangre jubilosamente!

(Levántase, tambaleándose, del lecho)

Victoriosa llega la que cicatrizará mi herida por toda la eternidad, trayéndome la salud! Parezca el mundo a impulsos de mi impaciencia delirante!... ((WAGNER, 1948, p. 166).

Podemos compreender que esse é o ponto máximo a que chega Tristão, sentindo-se potente para afirmar sua vontade. Primeiramente o nobre sentia-se compelido a manter sua gloria terrenal, em seguida buscou refúgio nas escapadas às escondidas. Porém somente então sentira-se forte para assumir sua condição à luz do dia: esse é o ápice de Tristão. Porém a lua cheia dá-se somente na transfiguração de Isolda. Contudo seria um erro pensar que se dá com Isolda, pois justamente se dá quando Isolda deixa de ser Isolda, e pelo modo como isso ocorre.

Logo após Isolda chegar em Kareol Tristão morre em seus braços.

ISOLDA

(...)¿Há de permanecer en tu presencia, sollozando, quien cruzo el mar, intrépida, para desposarse contigo en el deleite?... Demasiado tarde!
(WAGNER, 1948, p. 174).

Aí que ocorre a transfiguração de Isolda, onde noite e dia são superados. Ela não mais buscaria consolo em nada.

[...] céu e inferno estão excluídos. Não há um cristianismo apresentado como atmosfera histórica. Não há religião. Não há Deus – ninguém o chama, ninguém o evoca. Há exclusivamente, filosofia erótica, metafísica ateuista, o mito cosmogônico, no qual o Sehnsuchtsmotiv evoca o mundo. (MANN, 2015, p. 195).

Ou seja, não resta espaço nenhum de heteronomia, não há *salto mortal* jacobiano, nem tampouco *deus ex-machina* euridipiano. Há sim a filosofia da imanência de Schopenhauer.

No sistema wagneriano, o espírito do mundo, figurado aqui como “sopro do mundo” (Welt-Athem), identifica-se ao conjunto do universo (das All): já não é o espírito de Deus que sopra sobre as águas, mas sim Deus sive natura [Deus ou a natureza]. Esse All da natureza, como aparece no clímax da visão extática, é o verdadeiro noivo de Isolda. (SPITZER, Pág.89).

Com a lua cheia não ficam mais dores, mas somente o prazer supremo de se fundir ao universo. Não se mais trata de morte, ou fuga da vida, ou de dores, mas sim da superação definitiva da individualidade: deleite universal: Nirvana.

ISOLDA

En las ondas de la inmensidad, em la resonancia harmoniosa, en el hálito infinito del alma universal, en el gran Todo... Desvanecerse... abismarse... inconsciente... deleite supremo! (WAGNER, 1948, p. 174)

Ainda uma vez mais, no original e na tradução de Haroldo de Campos (in SPITZER, p. 30):

In des Wonnemeeres	No escarcéu- reboante
wogendem Schall,	Do mar gozoso,
in der Duft-Wellen	No úndeo-perfúmeo,
tönendem Schall,	No eco-ecoante,
in des Welt-Athems	No mundo-alentos
wehendem All –	Do Todo-Arfante
ertrinken –	Embeber-me,
versinken –	Fundo-abismar-me,
unbewusst –	Incôncscia numa
höchste Lust!	Suma volúpia!

Aqui podemos nos socorrer, no intuito de endossar nossa compreensão, a interpretação de Spitzer:

Chegamos assim aos dois últimos versos, unbewusst-/höchste Lust! nos quais encontramos uma equação epigramaticamente isolada (soldada pela rima) de dois termos que formam a base da filosofia wagneriana (que não é a de Descartes ou Kant, mas sim a de Schopenhauer): o prazer (Lust) máximo está na libertação da consciência e da individualidade, isto é, no nirvana. (p.90)

Após o arrebatamento do libreto, tomemos fôlego e sigamos adiante, agora nos atendo uns instantes na música de Tristão e Isolda.

Sobre sua obra, podemos afirmar com Mann:

Sua germanidade é profunda, poderosa e indubitável. O nascimento do drama a partir da música, que se perfaz ao menos uma vez pura e magicamente no ápice da atividade criadora de Wagner, no Tristão e Isolda, só podia provir da vida alemã. (2015, p. 218).

Podemos acompanhar a primazia da música em relação ao texto na tradição musical alemã seguindo as análises que o próprio Wagner realiza em seu ensaio *Beethoven*. Seja se referindo a inserção do coro no quarto movimento da nona sinfonia de Beethoven:

[...] na verdade não é o sentido da palavra o que nos seduz na voz humana, mas o próprio caráter dessa voz humana. Já não são os pensamentos contidos nos versos de Schiller que agora nos ocupam, mas a sonoridade familiar do canto coral que nos leva a cantar junto e a querer participar, como comunidade, desse serviço divino ideal, como acontecia nas grandes paixões de Bach no momento da entrada do coro. (2010, p. 66).

Ou mais especificamente ao coral luterano de Bach:

As grandes composições sacras de Bach só podem ser compreendidas através do canto coral, sendo que este era tratado já com a liberdade e a mobilidade de uma orquestra instrumental. (2010, p.68).

Ou na análise da Missa solemnis de Beethoven:

Na grande Missa Solemnis temos, diante de nós, uma pura obra sinfônica do mais puro espírito beethoveniano. As vozes do cântico são tratadas, inteiramente, como instrumentos humanos, no sentido em que Schopenhauer, muito acertadamente, pretendeu ter-lhes atribuído; nessas grandes composições sacras, o texto que subjaz ao canto não é compreendido por nós segundo seu significado conceitual, mas serve no sentido da obra de arte musical, unicamente como material para o coro de vozes [...] (2010, p. 69).

Notemos, porém, agora, mais especificamente não com relação ao texto do canto, mas sim na relação com o drama, qual o lugar da música, no mesmo ensaio:

Assim como o drama não descreve os caracteres humanos, mas faz com que eles se representem a si mesmos, diretamente, também a música nos apresenta em seus motivos o caráter de todos os fenômenos do mundo segundo seu em si, seu núcleo mais íntimo. (2010, p. 73).

Diante do exposto podemos entender a centralidade do lugar dos *Leitmotives* que costuram o drama wagneriano. Também diante do exposto não podemos deixar de apontar a filiação de Wagner com o pensamento de Hoffmann contido em sua famosa recensão à quinta sinfonia de Beethoven, ilustrativo de sua vinculação com o romantismo.

No canto (Gesang), onde a poesia sugere afetos definidos (bestimmte Affekte) através das palavras, a força mágica da música atua como o elixir milagroso dos sábios, do qual algumas gotas transformam qualquer bebida em algo esplêndido e delicioso. A música reveste do esplendor purpúreo do Romantismo toda paixão – amor – ódio – cólera – desespero, etc., tal como a ópera nos dá; e mesmo os (sentimentos) que nós experimentamos na vida, nos conduzem para fora da vida: ao reino do infinito (Reich de Unendlichen). (HOFFMANN, p.204).

Ainda sobre a vinculação de Wagner com o romantismo, pertinente são os comentários de Mann ligando Tristão e Isolda também a Novalis, embora sobretudo a Lucinda de F.Schlegel.

“ A manhã terá sempre de voltar? O poder terrestre não cessará jamais? O sacrifício secreto do amor não arderá eternamente?”

Tristão e Isolda se chamam de “consagrados à noite” – e isso está literalmente em Novalis: “Consagrados à noite”. Do ponto de vista da história do espírito, ainda mais dignos de nota, ainda mais característicos no que se refere à origem, aos sentimentos e pensamentos que estão na base da obra do Tristão são suas relações com um livrinho de má reputação, o Lucinda, de Friedrich Schlegel, no qual se lê: “Somos imortais como o amor. Já não posso dizer ‘meu amor’ ou ‘teu amor’, ambos são iguais e perfeitamente um só, são tanto amor quanto amor correspondido. Ele é casamento, unidade e união eterna de nossos espíritos, não apenas para aquilo que chamamos este ou aquele mundo, mas para um mundo verdadeiro, indivisível, inominável, infinito, para todo o nosso ser e vida eternos.” (2015,p.190-191).

Diante do até aqui exposto sentimos ainda algo de superficial na vinculação de Wagner com a estética romântica; frente a tal sentimento gostaríamos de mais detidamente nos ater ao que consideramos ser o âmago de sua filiação com o romantismo. Nossa porta de entrada a tal entendimento será o supracitado ensaio wagneriano, na análise que o autor de Tristão faz de Beethoven.

Ele jamais modificou fundamentalmente uma forma constituída da música instrumental; em suas últimas sonatas, quartetos, sinfonias, encontramos inequivocamente a mesma estrutura que nas primeiras. Mas comparando essas obras umas com as outras, confrontando, por exemplo, a Sinfonia n.8 em fá maior e a Sinfonia n. 2 em ré, qualquer de nós ficaria surpreso ao ver um mundo inteiramente novo surgir sob uma forma quase idêntica!

Aqui nos deparamos novamente com a particularidade da natureza alemã, dotada de tal profundidade e riqueza interior que sabe imprimir em cada forma a sua essência, ao transformá-la e renová-la de dentro, preservando-se, assim, da necessidade de uma mudança exterior. Neste sentido, o alemão não é revolucionário, mas reformador; ele sabe por fim conservar, para a expressão de sua essência interior, uma riqueza de formas de que não dispõe nenhuma

outra nação. Essa fonte íntima e profunda parece de fato esgotada entre os franceses, razão pela qual mostram-se inquietos com a forma exterior de sua situação no Estado e na arte, achando-se no dever de empreender imediatamente uma total destruição [...]. (2010, p. 43).

Dando sequência ao nosso encadeamento, recorreremos à comparação, feita por Brion, do romantismo alemão com o austríaco.

Embora escrevam na mesma língua e sejam, no seu conjunto, inspirados pelos mesmos sentimentos, há diferenças profundas entre os românticos alemães e os românticos austríacos. Falta a estes últimos o caráter doloroso e trágico, a concepção esquiliana do destino, a revolta radical do *Sturm und Drang*, a virtude mágica, a veemência visionária que também se manifestam, ainda que por meios diferentes, na poesia de Holderlin, na música de Schubert, na pintura de Caspar David Friedrich. (p.237).

Ouçamos com atenção ainda o raciocínio de Patriota, seguindo nosso percurso argumentativo.

Foram os românticos que ergueram a música aos píncaros do sistema das artes e fizeram dela um portal metafísico ao “profundo”. Neste sentido, os desdobramentos da sonoridade instrumental no interior da tradição vienense (Haydn, Mozart e Beethoven) foram um antecedente de fundamental importância. Ao ampliar com a forma sonata as possibilidades técnicas de desenvolvimento do material sonoro (motivos e temas), os vienenses serviram de trampolim para o salto romântico ao “infinito”. (p.244).

Com tenacidade seguimos nosso rumo, lançando mão da explanação de Freitas a respeito da arte romântica.

[...] teorizações mais complexas como a de Friedrich Schlegel tendem a pensar a arte romântica como uma unidade paradoxal: uma síntese atualmente impossível, mas utopicamente pensável, entre o romântico e o clássico. Tal é o significado de uma fórmula enigmática da definição de “poesia romântica” no célebre fragmento 116, que caracteriza esta última como “classicismo crescendo sem limites” [grenzenlos wachsende Klassizität. (p.107-108).

Diante das bases até aqui alicerçadas podemos com entusiasmo nos perguntar: não seria o “salto romântico ao “infinito”” do tardio Beethoven o exemplo por excelência dessa “formula enigmática” do “classicismo crescendo sem limites”?!

Não nos parece ser desprovido de sentido responder assertivamente a essa questão. Tampouco nos parece desprovido de sentido aplicar tal fórmula a Tristão e Isolda. A essa última afirmação nos respaldamos na citação de Goethe que Thomas Mann lança mão tendo por fim comentar a obra de Wagner.

No caso de Wagner, essa forma artística foi a ópera, e no caso de Ibsen, a comédia de costumes. Disse Goethe: “Tudo o que é perfeito no seu gênero tem de ir além do seu gênero, tem de se tornar alguma outra coisa de incomparável. Em muito sons, o rouxinol ainda continua sendo pássaro; então ele se eleva acima de sua classe e parece querer indicar a todo o bando de emplumados o que significa verdadeiramente cantar.” Foi bem assim que Wagner e Ibsen levaram a ópera e o teatro de costumes à perfeição, fazendo deles algo outro, incomparável. (2015,p. 153).

Pórem esse romântico rouxinol que se eleva acima de sua classe, embora legisle sobre, e guie a forma, a bem da verdade, segue sendo rouxinol – em que pese seja um rouxinol expandido. Como nos comprova Carpeaux, ao comentar a harmonia do drama wagneriano:

Não foi possível dizer tanto senão às últimas fronteiras do sistema tonal de Bach-Rameau. (...) *No prelúdio do primeiro ato de Tristão e Isolda*, a música ocidental entrou naquilo que Ernst Kurth chamou de “crise da harmonia romântica”. 1859 é uma data tão decisiva na história da música como os anos do *Orfeo* de Monteverdi, do *Cravo bem Temperado*, e dos *Quartetos op. 20* de Haydn.

Não teria sido possível ir mais além sem o cromatismo destruir o sistema tonal. (p. 317).

O modernismo de Wagner é romântico. *Tristão e Isolda* tem uma música inegavelmente tonal, porém Dalhaus não deixa de ter razão:

[...] é na Harmonia-Tristão que pode ser vista a direção da dissolução da tonalidade para a emancipação da melodia e do contraponto pré-formado que a relação de acorde gerou. *Tristão* é o certificado de origem do modernismo musical. (p.51).

Encerrando o arco de nossa investigação a respeito da grandiosa obra wagneriana, nos caberia perguntar se sua arte, bem como a de Beethoven e alguns outros, não poderia entrar, somando-se a Lutero e Kant, na equação do seguinte argumento de Mann:

Como se Lutero e Kant não compensassem a Revolução Francesa, para dizer o mínimo. Como se a emancipação do indivíduo diante de Deus e a crítica da razão pura não fossem uma revolução muito mais radical que a proclamação dos “direitos humanos. (2010).

Podemos concluir que diante de tal contexto a mundana revolução guiada pela Marianne de Delacroix dificilmente seduziria o espírito romântico alemão.

Tratemos de no capítulo seguinte nos aprofundar no principal filósofo que influenciara Wagner em sua oriental reação pendular.

Existe uma tentação quase irresistível que leva a construir a percepção a partir do percebido, nosso contato com o mundo a partir daquilo que esse contato nos ensinou sobre o mundo.

Merleau-Ponty

III - SCHOPENHAUER

Schopenhauer foi um filósofo Kantiano. Dividiu o mundo em vontade e representação. Em sua concepção, todo o mundo fenomênico é representação. Esse é o mundo dos objetos, que pressupõe um sujeito por separado: o mundo da ilusão de *Maia*; mundo que está situado no tempo e no espaço, esses, por sua vez, estão localizados no sujeito. Espaço e tempo e causalidade são a condição de possibilidade de existência das representações, e causalidade é o princípio inviolável desse mundo de representação. “Espaço, tempo e causalidade são dispositivos de nosso intelecto, se chama de imanente àquela apreensão que nos é dado ter das coisas através da imagem delas”. (MANN, 2015, p.93).

Em sua obra, a Vontade é a coisa em si, além de espaço e tempo, e livre da causalidade. A Vontade é a essência do mundo. O mundo de *Maia*, dos objetos, dos fenômenos é representação, objetivação da Vontade. A vontade é primordial, fundamental e livre, ao passo que a representação é secundária, subordinada e condicionada.

Sobre qualquer objeção de tipo puramente fenomenista, que suponha a anterioridade das representações em relação a causalidade, ou seja, que

pense na causalidade como sendo derivada dos fenômenos, Schopenhauer nos fornece o antídoto no seguinte argumento.

(a intuição sensível) [...] pressupõe a lei da causalidade, de cujo conhecimento depende toda intuição, logo, toda experiência segundo sua possibilidade primária e completa; mas o contrário não vale, ou seja, o conhecimento da lei de causalidade depender da experiência – justamente o que caracterizou o ceticismo humiano, que recebe aqui sua refutação pela primeira vez. Pois a independência do conhecimento da causalidade de toda experiência, isto é, sua aprioridade, só pode ser evidenciada a partir da dependência de toda experiência dela, o que, por seu turno, só pode ser demonstrado da maneira aqui indicada, e desenvolvida nas passagens antes citadas, ou seja, que o conhecimento da causalidade já está contido na intuição em geral, cujo domínio é igual em extensão ao da experiência, e portanto, que o conhecimento da causalidade consiste por completo em sua referência *a priori* à experiência, é por esta pressuposto como condição, em vez de a pressupor. (2005, p.15).

Para Schopenhauer, a Vontade, como coisa-em-si é una. A crença na existência inerente de realidades separadas, a crença na objetividade dessa realidade - do princípio de individuação - não passa de um erro de interpretação, de um mau uso da razão. Essa realidade não passa de representação, de obra de Maia.

Essa concepção de unidade primordial com o mundo está presente nas Upanixades, textos que se adequam perfeitamente à filosofia schopenhauriana – segundo ele próprio. À medida em que se transcende a individualidade, chega-se mais perto da essência incondicionada. Bastante elucidatório a esse respeito é o seguinte trecho d'*O mundo como Vontade e como Representação*:

A grandeza do mundo, antes inquietante, repousa agora em nós. Nossa dependência dele é suprimida por sua dependência de nós. - Tudo isso, contudo, não entra em cena imediatamente na reflexão, mas se mostra como uma consciência apenas sentida de que, em certo sentido (que apenas a filosofia pode revelar), somos unos com o mundo e, por conseguinte, não somos oprimidos por sua incomensurabilidade, mas somos elevados. É a consciência sentida daquilo que o Upanixade dos Vedas já exprimiu repetidas vezes de maneira variada, em especial no dito antes citado: Hae omnes creaturae in totum ego sum, et praeter me aliud ens non est, todas essas criações em sua totalidade são eu, e exterior a mim não existe ser algum (Upanixade, XXIV, v .I, p. I 22). Trata-se de elevação para além do indivíduo, sentimento do sublime. (2005, p. 278 - 279).

Nesse contexto a tragédia seria compreendida como uma forma privilegiada de perceber o resultado das ações oriundas da incompreensão da realidade. Por meio da tragédia poder-se-ia perceber que o sujeito é muito mais do que apenas sujeito empírico. E que a afirmação da vontade tratar-se-ia de resultado da ignorância, e que inexoravelmente levaria ao trágico.

[...] esse conhecimento, no indivíduo purificado e enobrecido pelo sofrimento mesmo, atinge o ponto no qual o fenômeno, o véu de Maia, não mais o ilude. Ele vê através da forma do fenômeno, do *principium individuationis*, com o que também expira o egoísmo nele baseado. Com isso, os até então poderosos MOTIVOS perdem o seu poder e, em vez deles, o conhecimento perfeito da essência do mundo, atuando como QUIETIVO da Vontade, produz a resignação, a renúncia, não apenas da vida, mas de toda a Vontade de vida mesma. Assim, vemos ao fim da tragédia os mais nobres, após longa luta e sofrimento, desistirem dos alvos até então perseguidos veementemente, e, para sempre, abdicam de todos os gozos da vida, ou desta se livram com alegria[...] (SCHOPENHAUER,2005, p. 333).

Então, ao perceber isso, perceber-se-ia a ilusão de *Maia*. E notar-se-ia que liberdade seria repousar no uno-primordial, transcendendo a causalidade e as categorias de espaço e tempo. Nesse sentido a tragédia seria um lugar privilegiado onde se mostra esse conhecimento.

[...] a anulação violenta da minha individualidade é também a anulação da minha finitude e, portanto, a conversão metafísica do meu olhar. Eu descobro-me essencialmente fundido com o mundo. No sublime eu acedo à sabedoria dos Vedas, a esse sentimento de que somos um só com o mundo e pela sua infinitude não somos aniquilados, mas elevados(...). Na contemplação de um objeto colossal eu sou arrancado ao mundo empírico para aceder ao mundo como coisa-em-si. (NABAIS, p. 50).

Tudo que está no espaço e tempo, e tudo que ambiciona algo que esteja no espaço e no tempo, perecerá – já que não possui existência inerente. A esse respeito pretendemos nos demorar um pouco no intuito de aclarar a impossibilidade da existência de uma realidade objetiva que repouse em si mesma.

A filiação schopenhauriana à filosofia de Kant não ocorre sem críticas: não lhe passaria sem se notar de forma gritante o modo com que o pensador de Königsberg recua seu idealismo na segunda edição da primeira crítica, a ponto de negar seus resultados. A esse respeito ouçamos o próprio filósofo.

Com a decisiva visão idealista fundamental expressa tão distintamente na primeira edição da *Crítica da razão pura*, encontra-se todavia em inegável contradição o modo como Kant introduz a COISA EM SI; e, sem dúvida, essa é a principal razão para ele, na

segunda edição, suprimir a citada passagem principal idealista e autodefinir-se como alguém diretamente opositor do idealismo berkeleyano, com o que, entretanto, tão somente incorporou inconseqüências à sua obra, sem poder remediar o principal defeito dela. Este é, como é bem conhecido, a introdução da COISA EM SI pelo modo como escolheu, cuja inadmissibilidade foi demonstrada em detalhes por G.E. Schulze em *Enesidemo* e logo reconhecida como o ponto fraco do seu sistema. A questão pode ser esclarecida em bem poucas palavras. Kant fundamentou a pressuposição da coisa em si, embora encoberta por torções conceituais variadas, sobre uma conclusão conforme a lei da causalidade, a saber, que a intuição empírica, ou mais corretamente a SENSACÃO em nossos órgãos dos sentidos, da qual ela procede, tem de possuir uma causa externa. Entretanto, de acordo com sua própria e acertada descoberta, a lei de causalidade é por nós conhecida *a priori*, conseqüentemente uma função de nosso intelecto, portanto de origem SUBJETIVA; além disso, a própria sensação dos sentidos, sobre a qual aplicamos a lei causalidade, é também inegavelmente SUBJETIVA; por fim, até mesmo o espaço, no qual, por meio dessa aplicação, situamos a causa da sensação como objeto, é uma forma de nosso intelecto dada *a priori*, por conseguinte é da mesma maneira SUBJETIVA. Portanto, toda a intuição empírica permanece por inteiro assentada em fundação SUBJETIVA, como um simples processo em nós; e nada por completo diferente e independente disso pode ser traduzido como uma COISA EM SI, ou exibido como um pressuposto necessário. (2015, p. 505-506).

Para Schopenhauer o mundo fenomênico, o mundo das representações é obra de Maia, é ilusão atribuir-lhe realidade externa ao véu. Esse mundo situado no tempo e no espaço e que está condenado à causalidade é um mundo dual, fruto do engano que separa sujeito e objeto, possibilitado pela crença inconsciente na existência *em si* dessa realidade individuada que continua sendo projetada pela Vontade em aparições fantasmagóricas. Nesse sentido seu pensamento se insere na polêmica da coisa-em-si, retomando a crítica de Jacobi e Schulze (seu antigo professor) à postulação de uma

realidade existente fora da teia das representações. Redyson nos informa, em relação a crítica da realidade externa feita por Schopenhauer:

Essa objeção à coisa em si provém de Jacobi e é retomada a seguir por Schulze. Para Jacobi, o espírito da filosofia de Kant estaria na afirmação de que “ nada temos a ver com os objetos, mas apenas com nossas representações”. O dilema de Jacobi manifesta-se quando declara que, sem a pressuposição da afecção pelos objetos, não seria possível penetrar no sistema de Kant, e com tal pressuposição não poderia permanecer nele. Schulze retoma no *Enesidemo* a objeção de Jacobi, apontando a petição de princípio que está no fato de Kant ter admitido, sem provas, a proposição de que todo conhecimento humano começa com a ação de objetos sobre nossos sentidos, sendo que tais objetos fornecem a ocasião para que a mente se exteriorize.

Para Schulze, há uma contradição entre as premissas e os resultados da *Crítica*: os resultados da dedução transcendental das categorias mostram que as categorias de causa e realidade só se aplicam a intuições empíricas. Ora, o objeto que afeta nossa sensibilidade teria de ser algo diverso e independente dela e, portanto, não se pode aplicar-lhe as categorias de causa e realidade. (p.50).

Ou seja, em Schopenhauer a idealidade é levada ao extremo budista a respeito da ilusão intransponível do Véu de Maya. O que nos leva forçosamente a situação de todo intransponível, de termos de reconhecer como inexorável a impossibilidade de salto para fora, pois o próprio fora não passa de uma noção de todo contraditória, se não impensável.

Jacobi, crítico da idealidade proveniente do pensamento kantiano, se torna paradigma da posição dogmática ingênua ao propor tal sandice; “apostar na existência de uma realidade fora de nós” (GOMES, p. 26). A esse respeito

não há modo de nos passar despercebido a filiação de Schopenhauer com F. Schlegel, de todo crítico a tal manobra.

[...] o elogiado *salto mortale* dos filósofos é apenas um alarme falso. Tomam, em pensamento, um impulso tremendo e se felicitam pelo perigo vencido; mas, observando-se apenas um pouco mais detidamente, sempre continuam no mesmo lugar. É o vôo de Dom Quixote no cavalo-de-pau. Também Jacobi me parece jamais poder parar quieto, embora permanecendo sempre onde está (...) (SCHLEGEL, p.113).

Tampouco ficar em busca de algum fundamento no mundo que tem por condição *sine qua non* de sua existência a idealidade do tempo e do espaço - logo, a causalidade - não seria mais do que estar condenado a vagar indeterminadamente, qual cientistas, que na verdade se confundem com seus ratos em uma esteira de laboratório, buscando sair dela correndo mais apressados, sedentos pela deliciosa quimera da realidade externa, ou de algum ponto de repouso que supõem pendurados a sua frente. Como nos comenta o filólogo schopenhauriano.

E como pode acreditar na verdade da promessa de solucionar todos os enigmas do mundo, feita com tanta confiança, quem aprendeu do mais honesto de todos os pesquisadores, Kant, que justamente a densa teia das relações causais no fenômeno dissimula para sempre a verdadeira essência das coisas, quando elas são objetos de uma investigação científica ligada a séries de conclusões lógicas? (ROHDE, p. 51).

Esse mundo fenomênico é finito, limitado e parcial. E qualquer que venha a ser o gozo ou conhecimento frutos da crença na objetividade da obra

de Maia levará inexoravelmente ao sofrimento e não se tratará de verdadeiro conhecimento.

Pode-se portanto comparar todos os dogmáticos a pessoas que acham que, se caminhassem em linha reta, chegariam ao fim do mundo; Kant, porém, teria circunavegado o mundo e mostrado que, porque ele é redondo, não se pode sair dele por movimento horizontal, no entanto, por meio de movimento perpendicular talvez isso não seja impossível. Pode-se também dizer que o ensinamento de Kant propicia a inteligência de que o princípio e fim do mundo devem ser procurados não fora dele, mas dentro de nós mesmos. (SCHOPENHAUER, 2005, p.488).

Após tais considerações, podemos aclarar nossa compreensão a respeito do que afirma J. L. Borges:

Para Schopenhauer, para o sombrio Schopenhauer, e para Buda, o mundo é um sonho, devemos deixar de sonhá-lo e podemos chegar a isso mediante prolongados exercícios (...). Devemos chegar à compreensão de que o mundo é uma aparição, um sonho, de que a vida é sonho. Por isso devemos senti-lo profundamente, chegar a isso graças aos exercícios de meditação. (p.154).

Também agora nos encontramos aptos a compreender a insinuação de Schopenhauer ao referir-se aos que se aprofundam em tais exercícios.

Os *iogues* ou *sanias*, que, com uma preparação metódica, recolhem até seu interior todos os sentidos e esquecem o mundo e a si mesmos: - o que, então, fica em sua consciência é o ser primordial? Isso se diz mais facilmente do que se faz. (2016, p.85).

Porém também Schopenhauer vislumbra na experiência estética, principalmente na possibilitada pela música, essa dimensão.

A música, portanto, não é de modo algum, como as outras artes, cópia de Ideias, mas CÓPIA DA VONTADE MESMA, da qual as Ideias também são a objetividade: justamente por isso o efeito da música é tão mais poderoso e penetrante que o das outras artes, já que estas falam apenas das sombras, enquanto aquela fala da essência. (2005, p.298).

Muito embora Schopenhauer aponte a possibilidade de transcendência da condição de mero sujeito empírico à condição de puro sujeito do conhecimento por meio da arte, essa não seria mais que uma possibilidade de contato fugaz, embora privilegiado, com a realidade do mundo. Ao transcender sua identidade nessa experiência, o homem poderia experienciar um pouco a sensação de tranquilidade da Vontade.

[...] se todo o mundo como representação é a visibilidade da vontade, a arte é o clareamento dessa visibilidade, a *câmara obscura* que mostra os objetos mais puramente, permitindo-nos melhor abarcá-los e compreendê-los; é o teatro dentro do teatro, a peça dentro da peça em *Hamlet*. (SCHOPENHAUER, 2005, p.309).

A arte, nesse sentido, é vista como um refúgio provisório onde se revela temporariamente a realidade, almejando, ironicamente, transportar ao infinito, muito embora disponha para isso de meio finitos.

[...] a compreensão do mundo como uma variada e movimentada fantasmagoria de imagens que deixa transpassar o ideal e espiritual contém algo de eminentemente artístico, e entrega, por assim dizer, o artista pela primeira vez a ele mesmo: ele é aquele que pode se sentir prazerosamente, sensualmente, pecaminosamente preso ao mundo das aparências, ao mundo das cópias, mas se sente preso a ele como mágico que torna esse mundo das aparências diáfano ao

mundo das ideias e do espírito, porque sabe que também pertence a este. Aflora aqui a tarefa mediadora do artista, o seu papel hermético-mágico de mediador entre o mundo superior e o mundo inferior, entre ideia e fenômeno, espírito e sensualidade; pois tal é, por assim dizer, a localização cósmica da arte; não há outra maneira de determinar e explicar sua situação singular no mundo, a dignidade descontraída de sua atuação nele. O símbolo lunar, alegoria cósmica de toda mediação, é característico da arte. Pois para a humanidade arcaica, primitiva, o que dava um caráter singular e sagrado à Lua era sua duplicidade, sua posição mediana e mediadora entre o mundo solar e o mundo terrestre, o mundo espiritual e o material. Femininamente receptiva em relação ao Sol, mas masculinamente fecundante em relação à Terra, a Lua era para eles o mais impuro dos corpos celestes, porém o mais puro dos terrestres. Por certo, ela ainda pertencia ao mundo material, mas nele assumia a posição mais alta, mais espiritual, no umbral da esfera solar, e tecia e afiançava, no limite de dois reinos que ela ao mesmo tempo separava e unia, a unidade do todo, intérprete entre o perecível e o imperecível. Pois é justo esta a localização da arte entre espírito e vida. Andrógina como a Lua, feminina em relação ao espírito, mas masculinamente fecundante na vida, manifestação a mais materialmente impura da esfera celeste, e a mais transitoriamente pura e incorruptivelmente espiritual da esfera terrestre, sua essência está em ocupar uma posição intermediária, lunar-mágica, entre as duas regiões. Essa posição intermediária é a fonte de sua ironia. (MANN,2015, p. 90-91).

Explicar o estado estético em sua essência verdadeira, torná-lo acessível ao pensamento abstrato, era tarefa da filosofia – certamente apenas de uma filosofia que entendia mais de arte, que tinha vivido mais a arte do que todas as filosofias, anteriores e atuais. Ela sabia e ensinava que o olhar da arte era aquele da objetividade genial – e se lembrarmos o que foi dito antes a respeito da mediação realizada pela arte como fonte de ironia, então perceberemos que ironia e objetividade estão conjugadas e são uma coisa só. (Idem, p.104).

Diante de tal argumentação, muito embora se reconheça a centralidade da arte, o melhor e único meio verdadeiro encontrado para desfrutar dessa condição seria o caminho ético, da ascese búdica ao Nirvana, onde

paulatinamente o homem iria esforçando-se para identificar-se com o sujeito puro do conhecimento, tranquilizando a vontade e tornando-se livre, realmente soberano, reconhecendo sua identidade com a totalidade do mundo.

Ela também é uma felicidade efêmera, passageira. O estado artístico, acreditava Schopenhauer, a permanência num olhar iluminado idealmente não era a redenção final. O estado estético era somente um estágio preliminar de outro mais perfeito, no qual a vontade apenas provisoriamente pacificada naquele primeiro seria para sempre ofuscada, vencida e aniquilada pelo conhecimento. A plenitude do artista era o santo. (MANN, 2015, p.106).

É nesse sentido que podemos entender as seguintes citações, que podem também em algo nos aclarar o estético orientalismo de Wagner. É somente adentrando nessa perspectiva que abarca o caráter ironicamente ambíguo da arte que poderemos compreender sua dupla natureza: como fonte de acesso privilegiado à experiência de transcendência da condição de vulgar sujeito empírico limitado a sua identidade ela nos oferta o deslumbre fugaz de tal experiência; porém se após tal experiência não se segue em rumo a redenção prístina do Nirvana, ela pode ser até considerada como distração. Diante do exposto nos habilitamos a compreender as seguintes referências de Mann a Wagner.

“ Foi assim que meu coração subiu ao cérebro, e minha vida teve de se tornar apenas uma vida artificial: só posso viver ainda como ‘artista’, neste desapareceu todo o meu ‘ser humano’ .” É preciso confessar que jamais se empregaram palavras tão crassas e uma franqueza tão desesperada para caracterizar a arte como entorpecente, como haxixe, como *paradis artificiel*. (MANN, 2015, p. 179).

Ah, a arte! Com que razão Buda a caracterizou como o desvio mais seguro do caminho da salvação! Em 1858, Wagner escreve de Veneza uma longa e turbulenta carta a Mathilde Wesendonck, na qual discute isso com sua amiga, depois de lhe ter contado sobre seu plano de compor um drama budista, *Os vencedores*. (MANN, 2015, p.181 - 182).

Uma vez transcorrida nossa caminhada investigativa na filosofia do pensador que sobremaneira influenciara Nietzsche, nos cremos habilitados a no próximo capítulo adentrar na obra inaugural do jovem esteta.

Aún más ilustrativa es la catástrofe de *Peer Gynt*, el misterioso Fundidor se dispone a derretir al héroe; esta consumación, infernal en América y en Europa, equivale estrictamente al Nirvana.

J.L. Borges

IV - BUDISMO E TRAGÉDIA OU HELENISMO E PESSIMISMO

Na segunda metade do século XIX a Alemanha se unifica. Em 1871, vencida a guerra Franco-Prussiana, o rei Guilherme I é entronado no Palácio de Versalhes. A Alemanha, então recém unificada, anseia pela efetivação de uma cultura própria, um modo próprio de ser. Nietzsche publica seu primeiro livro em 1872, em meio à turbulência dos fatos políticos e militares recém ocorridos na Europa. O objetivo político principal de seu escrito fora a identificação e o fomento da cultura alemã.

Temos em tão grande conta o núcleo puro e vigoroso do ser alemão, que nos atrevemos a esperar precisamente dele essa expulsão de elementos estranhos implantados à força e consideramos possível que o espírito alemão retorne a si mesmo reconscientizado. Alguém opinará talvez que esse espírito deve encetar o seu combate com a expulsão do elemento românico: para tanto, ele poderia reconhecer uma preparação e um estímulo externos na triunfante bravura e na glória sangrenta da última guerra; porém a necessidade íntima ele terá de buscá-la na emulação de sempre ser digno dos nossos excelsos paladinos nessa trajetória, de Lutero tanto como de nossos grandes artistas e poetas. Mas que não creia nunca que possa travar semelhantes lutas sem os seus deuses do lar, sem a sua pátria mítica, sem uma "restituição" de todas as coisas alemãs! E se o alemão olhar, hesitante, à sua volta, em busca de um guia que o

reconduza de novo à pátria há muito perdida, cujos caminhos e sendas ainda mal conhece - que apenas atente o ouvido ao chamado deliciosamente sedutor do pássaro dionisiaco que sobre ele se balouça e quer indicar-lhe o caminho para lá. (NIETZSCHE, 1992, p. 138).

Torna-se imperiosa a compreensão desse rasgado elogio que tece Nietzsche em seu livro de estreia a Lutero. O jovem autor insere-se completamente no contexto da busca do ser Alemão, e identifica a importância de Lutero nessa caminhada. O caráter anti-humanista da reforma, com seu forte acento irracionalista de apelo sobrenatural, contribuirá para o isolamento e a especificidade da cultura alemã. Principalmente por ter com isso evitado a renascença, romana e latina, na Alemanha. E ao fazer isso, dentre inúmeras consequências, termina por evitar com que se estabeleça na Alemanha uma cultura de ópera, superficial e socrática.

Mas ademais a isso prepara terreno para uma interpretação alemã da Grécia: sem a mediação de Roma. Lutero e a reforma criaram condições sem as quais não seria possível um acesso e uma leitura diretamente alemã da Grécia. Caminho principiado por Winckelmann. E que chegaria até o *Nascimento da Tragédia*. Caminho que vê um parentesco profundo e oculto entre a Grécia e a Alemanha.

E nessa Grécia Alemã encontra-se uma inserção de elementos exteriores à Grécia do Renascimento de Roma. No romantismo alemão se dá uma busca de um elemento profundo e pode-se dizer obscuro na Grécia. Abrindo-se, além disso, caminho para uma busca por um parentesco antigo entre a Alemanha e povos do oriente.

[...] há um precursor dessa idéia de buscar a origem fora do ocidente: Humboldt. Porque ele, como sabemos, é o fundador da lingüística moderna (numa certa direção, depois corrigida ou complementada por Saussure). A criação de Humboldt é que a língua deveria ser conhecida numa perspectiva diacrônica, ou seja, histórica, etimológica. A partir disso, ele chegou à conclusão, amplamente comprovada ainda hoje, de que o berço de todas as línguas indo-germânicas – ou indo-européias, como se prefere dizer atualmente – se encontra na Índia, numa língua anterior ao sânscrito. Uma língua perdida, quase totalmente perdida, mas que gerou o sânscrito. Heidegger cita, por exemplo, em alguns dos seus textos, determinados étimos – a palavra ser e coisas assim – que vêm daquela língua pré-sânscrito. Enfim, as línguas indo-germânicas, ou seja, todo o mundo ocidental – com exceção de um cantão na Suíça, das línguas escandinavas e outros poucos exemplos – teve sua origem nas margens do Gânges. É assim que se começa a introduzir a idéia de que o mundo ocidental é um tanto vulnerável. (BORNHEIM, 2003, p. 21).

Dentre os numerosos exemplos dessa busca podemos destacar a de Georg Creuzer, filólogo e pesquisador dos mitos, que sobremaneira influenciara o jovem filólogo schopenhauriano.

Pode-se imaginar a força que esse pensamento teve sobre Nietzsche, jovem ainda e recentemente iniciado em Schopenhauer e Wagner. Creuzer já antecipara algumas compreensões caras ao pessimismo schopenhauriano. Mostrara que os gregos pensavam a vida como um ciclo ininterrupto de desgraças, regido pela morte e pelo sofrimento, para a qual só haveria repouso no êxtase religioso ou na morte. O povo que inventou a tragédia tinha mesmo uma vida trágica. E a vida nada mais era do que uma miragem, vestes ilusórias, tecidas por Proserpina. (DIAS, 2004, p. 217).

Creuzer buscou estabelecer uma ligação histórico-cultural, levantando a tese de que a mitologia, bem como o simbolismo do ocidente derivava dos cultos de Dioniso e dos Mistérios originários oriundos da Índia e Egito.

Em sua obra mais importante, *Symbolik und Mythologie der alten Völker, besonders der Griechen*, em quatro volumes, de 1810-12, Creuzer faria uma tentativa fantástica de estabelecer uma ligação histórico-cultural demonstrando que toda a mitologia e simbólica do ocidente, e sobretudo dos gregos, derivava diretamente dos cultos de Dioniso e dos Mistérios originários, segundo sua pesquisa, na Índia, Ásia menor e Egito. O terceiro volume dessa obra, que teve imenso sucesso e inúmeras edições e traduções (Baeumer 1,p.142), era inteiramente dedicado às religiões báquicas, que expressariam na linguagem grega todos os mitos dionisiacos asiáticos. Note-se que, sessenta anos antes de Nietzsche, Creuzer já pressupõe uma oposição entre Apolo e a religião báquica: de um lado estaria a arrebatadora e provocante flauta de Dioniso, de outro a apaziguadora cítara de Apolo. Apesar de nunca citar o nome desse pesquisador, Nietzsche toma emprestada sua *Symbolik und Mythologie* na biblioteca da Universidade de Basileia, em junho de 1871, conservando até o final da vida um exemplar dessa obra consigo. (RODRIGUES, 2007, p. 113 – 114).

Percebe-se, doravante, o encadeamento de algumas das consequências dos caminhos abertos por Lutero, e a motivação nietzschiana em elogiar o reformador. E a importância de sua busca do ser Alemão.

De fato, os românticos vão além da Grécia, continuam a peregrinação iniciada por Winckelmann, vão até a Índia, e lá pretendem encontrar o berço tanto da Grécia quanto do cristianismo. (BORNHEIN in WINKELMANN, 1975, p. 27).

Uma vez mais a esse respeito:

[...] os românticos amaram instintivamente aos indianos, e os aceitaram em genial compreensão. E as grandes obras românticas, nascidas do dia para a noite de uma incrível intuição do espírito indiano, pertence a criação duma filologia indiana. Foi Friedrich Schlegel quem a criou num passe mágico, e ainda hoje o filho dum famoso romântico, Wilhelm Wackernagel, é um dos maiores nessa ciência.

Mas não apenas a Índia foi descoberta pelo Romantismo. É significativo que tanto Friedrich Schlegel como Görres usaram o desvio sobre a Índia para chegarem a uma compreensão nova e mais profunda da Idade Média e do Catolicismo. (HESSE, p. 170-171).

É nessa esteira que o eminente sanscrita schopenhauriano amigo de Nietzsche pode nos falar de um:

[...] pensamento (Gedanke) propriamente cristão, que se estende muito além do nome do cristianismo e se encontra já na Índia, no vedanta, assim como no budismo. Posteriormente, ele retorna também em Platão, em seus sucessores, e, revestido de um invólucro (Hülle) mítico, no Novo Testamento. Livre deste invólucro, justamente, ele constitui, por fim, o cerne próprio do idealismo filosófico fundado por Kant e trazido à sua mais completa perfeição por Schopenhauer. (DEUSSEN, 2013, p.132).

Também somente na mesma esteira podemos compreender a carta enviada por Wagner a Liszt pouco antes da publicação de *Tristão e Isolda*, na qual afirma que “(...) a pesquisa moderna mostrou ser o Cristianismo puro e sem mistura nada mais do que um ramo do venerável Budismo” posto que esse *Cristianismo puro* “ainda reconhecia a fatuidade e a insignificância deste mundo, e ansiava pela cessação da existência individual – o grande

ensinamento da antiga religião dos brâmanes, transformada e levada à perfeição no Budismo". (WAGNER apud WISNIK, p. 246).

Somadas e incentivadas reciprocamente por essas pesquisas filológicas e filosóficas, que esboçavam fortemente a ideia de uma origem comum entre Grécia e Índia, encontram-se as descobertas linguísticas, acertando sobre a língua indo-européia, mais uma ligação entre as referências gregas e indianas à Alemanha.

Friedrich Schlegel desenvolveu a tese que identificava o próprio sânscrito como a língua mãe de todos os idiomas. Esse grupo de idiomas começou a ser considerado como uma "família", recebendo em 1813 o nome de grupo indo-europeu.

(...) Havia outras propostas de designação do grupo, como "indogermânico", "sanscrítico", "indocelta" e "arioeuropeu".

(...) Em 1861, Friedrich Max Müller passou a utilizar o termo "ariano" para designar tanto o proto-idioma quanto a raça humana a partir da qual teriam se originado os indianos, persas, romanos, gregos, germânicos, celtas e eslavos. Assim, um estudo que era inicialmente apenas linguístico acabou resultando em concepções de outro tipo, sobre raças e povos, com uma conotação étnica que não existia inicialmente.

(...) Friedrich Max Müller já sabia, em meados do século XIX, que o termo sânscrito "ãrya" significava nobre, ou de uma boa família. (BIANCHINI, p. 61 -63).

Nota-se como que de um primeiro sentido derivou-se um segundo, e que desses seguiu-se um terceiro, quais sejam: de um tronco linguístico extraiu-se uma raça - um povo originário, e desses sentidos seguiu-se o de adjetivo qualificativo de nobreza e grandeza. A concepção mítica de um fundo originário permeava e norteava, ao menos em significativa parte, a Alemanha do séc. XIX.

Por todo o século XIX, o uso da palavra "ariano" como sinônimo de indo-europeu difundiu-se nos meios acadêmicos. No entanto, às vezes o termo ariano ou ária é usado em um significado mais restrito, referindo-se aos antigos povos da Pérsia e Índia, ou ao povo primitivo desconhecido, supostamente originado das estepes da Ásia Central, do qual se originaram os povos da Pérsia e da Índia. Segundo os pesquisadores, elementos pertencentes à religião dos persas são encontrados também nos textos védicos antigos, indicando uma influência da primeira sobre os Vedas. A sua cultura (dos arianos) teria ficado particularmente expressa nos Vedas e, principalmente, no Rigveda, considerado como o mais antigo, e por isso o pensamento védico (contido nos Vedas) é também chamado de indo-ariano. (Idem, p.64).

Aí esboça-se, claramente, por meio da história, arqueologia e linguística, uma ideia de vinculação alemã com os vedas, e com a Índia. Conforme Alves:

O romantismo e a filosofia alemã do século XIX, sob a influência de certo "arianismo", irá impregnar-se do pensamento indiano.

Em 1806, Frederick Schlegel (1772 – 1829) declara: "É do oriente que devemos tirar o supremo romantismo". Para A. W. Schlegel (1767 – 1845) a Alemanha deveria ser "o Oriente da Europa". (WULLSTEIN, 2009, p. 8).

Ainda a esse respeito afirma Schopenhauer cabalmente que "...no sânscrito está a raiz da língua gótica e da grega." (2016, p.104). O primeiro livro de Nietzsche liga-se a esse arianismo e a essa busca de uma unidade espiritual profunda entre Alemanha, Grécia e Índia. Tendo a Alemanha por tarefa tocar adiante o renascimento dessa profundidade dionisíaca, por meio da tragédia. Não à toa, no Nascimento da Tragédia, "a folha de rosto da primeira edição trazia impressa a gravura do Prometeu liberto (Prometheus unbound), do escultor Leopold Rau (1847-80)." (PRATES, SANTOS E FIGUEIREDO,

2014, p. 62). Podemos identificar essa inserção de forma elucidativa nas seguintes citações de seu primeiro livro:

A lenda de Prometeu é possessão original do conjunto da comunidade dos povos árias e documento de sua aptidão para o trágico profundo. (...) A desventura na essência das coisas - que o contemplativo ariano não está propenso a afastar capciosamente - a contradição no âmago do mundo se lhe revela como uma confusão de mundos diversos, por exemplo, de um mundo divino e um mundo humano, dos quais cada um, como indivíduo, está certo, mas, como mundo singular ao lado de outro, tem de sofrer por sua individuação. (1992, p. 67- 68).

[...] conforme a proporção das mesclas, teremos uma cultura preferencialmente socrática ou artística ou trágica; ou se se deseja permitir exemplificações históricas: há ou uma cultura alexandrina, ou então helênica, ou budista. (1992, p. 108).

A equiparação entre trágico e budista, doravante, se elucida. Ambos podem ter saídas diferentes, ambos podem ter uma doutrina da salvação diferente, mas tanto o budista quanto o trágico possuem a mesma compreensão de mundo. Ambos compreendem a realidade da mesma forma. Ambos concordam com Schopenhauer:

A enorme bravura e sabedoria de KANT e de SCHOPENHAUER conquistaram a vitória mais difícil, a vitória sobre o otimismo oculto na essência da lógica, que é, por sua vez, o substrato de nossa cultura. Se esse otimismo, amparado nas aeternae veritatis [verdades eternas] , para ele indiscutíveis, acreditou na cognoscibilidade e na sondabilidade de todos os enigmas do mundo e tratou o espaço, o tempo e a causalidade como leis totalmente incondicionais de validade universalíssima, Kant revelou que elas, propriamente,

serviam apenas para elevar o mero fenômeno, obra de Maia, à realidade única e suprema, bem como para pô-la no lugar da essência mais íntima e verdadeira das coisas, e para tornar por esse meio impossível o seu efetivo conhecimento, ou seja, segundo uma expressão de Schopenhauer, para fazer adormecer ainda mais profundamente o sonhador (O mundo como vontade e representação, 1, p. 498). Com esse conhecimento se introduz uma cultura que me atrevo a denominar trágica: cuja característica mais importante é que, para o lugar da ciência como alvo supremo, se empurra a sabedoria, a qual, não iludida pelos sedutores desvios das ciências, volta-se com olhar fixo para a imagem conjunta do mundo, e com um sentimento simpático de amor procura apreender nela o eterno sofrimento como sofrimento próprio. Imaginemos uma geração a crescer com esse destemor do olhar, com esse heróico pendor para o descomunal, imaginemos o passo arrojado desses matadores de dragões, a orgulhosa temeridade com que dão as costas a todas as doutrinas da fraqueza pregadas pelo otimismo, a fim de "viver resolutamente" na completude e na plenitude: não seria necessário, porventura, que o homem trágico dessa cultura, na sua auto-educação para o sério e para o horror, devesse desejar uma nova arte, a arte do consolo metafísico, a tragédia[...]. (NIETZSCHE, 1992, p. 110 – 111).

Tratemos de entender o que é o budismo para Nietzsche. Conforme FLORENTINO NETO (2009, p. 55), “O universo oriental de Nietzsche é o budismo de Schopenhauer, de Paul Deussen” E o que vem a ser isso se torna claro conforme o próprio Deussen - é a mesma sabedoria dos Vedas, é a sabedoria que acerta que:

[...] na medida em que nossa essência não está limitada neste invólucro de carne e sangue; na medida em que nós, embora como fenômenos sejamos subordinados ao espaço, portanto, egoístas; ao tempo, portanto, mortais; e à causalidade, portanto, não livres (unfrei) – todo nosso fenômeno empírico é apenas uma aberração (eine Abirrung) de nossa essência em si mesma (von unserem an sich seienden Wesen). Esta, portanto, é sem espaço (raumlos), e então afastada de toda possibilidade do egoísmo e do pecado; sem tempo

(zeitlos), e portanto imortal; e sem causalidade, e assim, livre. (DEUSSEN, 2013, p. 137).

Trata-se da metafísica que possibilita o sublime - da metafísica que permite com que apesar da derrota enquanto fenômeno, se possa alçar uma vitória em um sentido superior. Conforme o próprio Nietzsche:

Para sair do orgasmo não há, para um povo, senão um caminho, o caminho do budismo indiano, o qual, para ser suportável em seu anseio do nada, necessita daqueles raros estados extáticos, com sua elevação acima do espaço, do tempo e do indivíduo, assim como estes, por seu turno, exigem uma filosofia que ensine a superar, através de uma representação, o indescritível prazer dos estados intermediários. (NIETZSCHE, 1992, p. 123-124).

A tragédia absorve em seu íntimo o mais alto orgasmo musical, de modo que é ela que, tanto entre os gregos quanto entre nós, leva diretamente a música à sua perfeição; mas, logo a seguir, coloca a seu lado o mito trágico e o herói trágico, o qual então, como um poderoso Titã, toma sobre o dorso o mundo dionisíaco inteiro e nos alivia dele: enquanto, de outra parte, graças a esse mesmo mito trágico, sabe libertar-nos, na pessoa do herói trágico, da ávida impulsão para esta existência e, com mão admoestadora, nos lembra de um outro ser e de um outro prazer superior, para o qual o herói combatente, cheio de premonições, se prepara com sua derrota e não com suas vitórias. (NIETZSCHE, 1992, p. 124 -125).

Percebe-se claramente a vinculação de nosso autor com a metafísica do sublime, onde o horror da desintegração da identidade, o horripilante padecimento que se tem ao ser rasgado o véu do mundo fenomênico é sucedido pelo desfrute de uma sensação mais profunda, como podemos perceber na resenha de Ervin Rohde ao Nascimento da Tragédia:

Com grande horror, o homem tem a impressão de estar mergulhado no nada, em um abismo sem fundo; no entanto, é animado pela

elevada sensação de um deleite inteiramente novo, mágico e poderoso. O sol se põe, mas agora se mostra no alto o extenso exército das estrelas. (In 2005, p. 46).

Inegavelmente o reconhecimento do pensamento indiano no cerne de sua concepção da tragédia já se nos mostra claro: é esse justamente o mesmo pensamento que possibilita a tragédia.

[...] temos já todas as partes componentes de uma profunda e pessimista consideração do mundo e ao mesmo tempo a doutrina misteriosófica da tragédia: o conhecimento básico da unidade de tudo o que existe, a consideração da individuação como causa primeira do mal, a arte como a esperança jubilosa de que possa ser rompido o feitiço da individuação, como pressentimento de uma unidade restabelecida. (NIETZSCHE, 1992, p. 70).

É diante desse contexto que Nietzsche, em sua primeira publicação, é um entusiasta da renascença da tragédia, do renascimento dessa cultura profunda, dessa herança ancestral:

Sim, meus amigos, crede comigo na vida dionisiaca e no renascimento da tragédia. O tempo do homem socrático passou: coroi-vos de hera, tomai o tirso na mão e não vos admireis se tigres e panteras se deitarem, acariciantes, a vossos pés. Agora ousai ser homens trágicos: pois sereis redimidos. Acompanhareis, da Índia até a Grécia, a procissão festiva de Dionísio! Armai-vos para uma dura peleja, mas crede nas maravilhas de vosso deus! (NIETZSCHE, 1992, p. 123).

Será mister também, imediatamente, mencionar pelo nome os poderes que me parecem garantir um renascimento da tragédia - e

algumas outras bem-aventuradas esperanças para o ser alemão!
(NIETZSCHE, 1992, p. 97).

O autor tenta nortear, conforme sua concepção, a estrondosa força subterrânea que a partir da unificação alemã crê ter terreno político apropriado para florescer. Reconhecendo no drama Wagneriano o renascimento do espírito profundo e trágico.

Todas as nossas esperanças tendem, antes, cheias de anseio, àquela percepção de que, sob esta inquieta vida e espasmos culturais a moverem-se convulsivamente para cima e para baixo, jaz uma força antiqüíssima, magnífica, interiormente sadia, a qual, sem dúvida, só em momentos excepcionais se agita alguma vez com violência, e depois volta a entregar-se ao sonho, à espera de um futuro despertar: em seu coral ressoou pela primeira vez a melodia do futuro da música alemã. Tão profundo, corajoso e inspirado, tão transbordantemente bom e delicado soou esse coral de Lutero, como o primeiro chamariz dionisíaco que, ao aproximar-se a primavera, irrompe de uma espessa moita. A ele respondeu, em eco de competição, aquele cortejo festivo, solenemente exuberante, de entusiastas dionisíacos a quem devemos a música alemã - e aos quais deveremos o renascimento do mito alemão! (NIETZSCHE, 1992, p. 136).

Nessa intenção de nortear o renascimento da cultura alemã, o jovem filólogo propõe claramente que a música seja o guia desse novo caminho, que identifica a profundidade do ser Alemão. Alçada a tal ponto, a música vem preparando o despertar dionisíaco de seu povo:

Do fundo dionisíaco do espírito alemão alçou-se um poder que nada tem em comum com as condições primigênicas da cultura socrática e que não é explicável nem desculpável, a partir dela, sendo antes sentido por esta como algo terrivelmente inexplicável, como algo prepotentemente hostil, a música alemã, tal como nos cumpre entendê-la sobretudo em seu poderoso curso solar, de Bach a Beethoven, de Beethoven a Wagner. (NIETZSCHE, 1992, p. 118).

A música é o elemento que traz a tona a identificação primordial. Em Nietzsche, a metafísica do artista implica a destruição da individualidade do herói a fim de que seja possível alcançar algo superior. A tragédia atinge com a morte do herói, a consolação metafísica que permite, também para a filosofia de Schopenhauer, a afirmação heróica da vida: apesar da morte e da caducidade de todas as coisas individuais “O herói, a mais alta aparência da vontade, é negado com a nossa alegria, porque é somente aparência, e a vida eterna da vontade não é tocada pela sua destruição” (NIETZSCHE, 1992, p. 101).

Somente a partir do espírito da música é que compreendemos a alegria pelo aniquilamento do indivíduo. Pois só nos exemplos individuais de tal aniquilamento é que fica claro para nós o eterno fenômeno da arte dionisíaca, a qual leva à expressão a vontade em sua onipotência, por assim dizer, por trás do principium individuationis, a vida eterna para além de toda a aparência e apesar de todo o aniquilamento. A alegria metafísica com o trágico é uma transposição da sabedoria dionisíaca instintivamente inconsciente para a linguagem das imagens: o herói, a mais elevada aparição da vontade, é, para o nosso prazer, negado, porque é apenas aparência, e a vida eterna da vontade não é tocada de modo nenhum por seu aniquilamento. “Nós acreditamos na vida eterna!”, assim exclama a

tragédia; enquanto a música é a Idéia imediata dessa vida. (NIETZSCHE, 1992, p. 101, 102).

Aqui voltamos à noção de sublime contida em sua obra inaugural, que vem a ser a experiência de desidentificação com uma identidade limitada, expandindo-se para a identificação com o uno-primordial. Processo esse que ocorre de forma intempestiva na tragédia grega. Em que por meio da música conseguir-se-ia transcender o estado limitado e finito das realidades individuadas.

Por meio da ascese, tal como compreendida por Schopenhauer, percebe-se a natureza ilimitada e a identificação total e primordial do mundo de forma paulatina e consciente da inexorabilidade da lei causal. Sendo tal processo resultado do conhecimento lúcido da realidade. Ao passo que por meio da tragédia ática, tal como Nietzsche schopenhaurianamente a entende, percebe-se essa unidade primordial de forma violenta, de forma sublime. Por meio da música, no mito trágico nota-se o resultado terrível das ações que caíram nas ilusões do *véu de Maia*, que necessitaram da aparente ilusão para tocar suas vidas. Em meio a desgraça lhes socorre a sublime música do coro, de forma redentora, trazendo a identificação com o uno-primordial após a derrota da crença na inerência do princípio de individuação.

Schiller tem razão também em relação a estes inícios da arte trágica: o coro é uma muralha viva contra a realidade assaltante, porque ele - o coro de sátiros - retrata a existência de maneira mais veraz, mais real, mais completa do que o homem civilizado, que comumente julga ser a única realidade. A esfera da poesia não se encontra fora do mundo, qual fantástica impossibilidade de um cérebro de poeta: ela quer ser exatamente o oposto, a indisfarçada expressão da verdade, e precisa, justamente por isso, despir-se do atavio mendaz daquela

pretensa realidade do homem civilizado. O contraste entre essa autêntica verdade da natureza e a mentira da civilização a portar-se como a única realidade é parecido ao que existe entre o eterno cerne das coisas, a coisa em si, e o conjunto do mundo fenomenal; e assim como a tragédia, com o seu consolo metafísico, aponta para a vida perene daquele cerne da existência, apesar da incessante destruição das aparências, do mesmo modo o simbolismo do coro satírico já exprime em um símile a relação primordial entre coisa em si e fenômeno. (NIETZSCHE, 1992, p. 57 -58).

Nietzsche aponta a música como portadora da sabedoria redentora:

O consolo metafísico - com que, como já indiquei aqui, toda a verdadeira tragédia nos deixa - de que a vida, no fundo das coisas, apesar de toda a mudança das aparências fenomenais, é indestrutivelmente poderosa e cheia de alegria, esse consolo aparece com nitidez corpórea como coro satírico[...] (NIETZSCHE, 1992, p. 55).

Além das semelhanças, Nietzsche mostra que existe uma diferença da interpretação elaborada por ele a respeito da tragédia grega e a filosofia budista de Schopenhauer: para Nietzsche mesmo sendo um sonho a vida pode e tem de ser afirmada, ao passo que para Schopenhauer por ela ser um sonho deve ser negada.

Schopenhauer assinalou sem rodeios, como característica da aptidão filosófica, o dom de em certas ocasiões considerar os homens e todas as coisas como puros fantasmas ou imagens oníricas. Assim como o filósofo procede para com a realidade da existência [Dasein], do mesmo modo se comporta a pessoa suscetível ao artístico, em face da realidade do sonho; observa-o precisa e prazerosamente, pois a partir dessas imagens interpreta a vida e com base nessas ocorrências exercita-se para a vida. As imagens agradáveis e

amistosas não são as únicas que o sujeito experimenta dentro de si com aquela onicompreensão, mas outrossim as sérias, sombrias, tristes, escuras, as súbitas inibições, as zombarias do acaso, as inquietas expectativas, em suma, toda a "divina comédia" da vida, com o seu Inferno, desfila à sua frente, não só como um jogo de sombras - pois a pessoa vive e sofre com tais cenas - mas tampouco sem aquela fugaz sensação da aparência; e talvez alguns, como eu, se lembrem de que, em meio aos perigos e sobressaltos dos sonhos, por vezes tomaram-se de coragem e conseguiram exclamar: "É um sonho! Quero continuar a sonhá-lo! . (NIETZSCHE, 1992, p. 29).

Nesse aspecto concordamos com a interpretação de Wilamowitz a respeito do primeiro livro de Nietzsche. Em suas resenhas publicadas logo após o lançamento d'O Nascimento da Tragédia, o renomado filólogo defende a interpretação de que a metafísica do artista é a mesma metafísica da ascese Schopenhauriana, aspirante ao Nirvana. A Tragédia então seria um outro caminho, uma outra saída extraída da mesma compreensão de como as coisas são.

"Do orgasmo apenas um caminho surge para um povo: o caminho para o budismo." (...) No entanto, logo em seguida, os gregos teriam achado outro caminho; mas não se trata na verdade de nada diferente, pois que diferença há entre o passe de mágica metafísico, com que os helenos na embriaguez, superam a nostalgia do nirvana, e "os estados estáticos dos budistas, que elevam acima do tempo, do espaço e do indivíduo"? (WILAMOWITS-MÖLLENDORFF, 2005, p. 133).

Tendo chegado até aqui podemos condensar nossa compreensão do Nascimento da Tragédia do seguinte modo: com base na filosofia kantiana de Schopenhauer, Nietzsche faz sua leitura da tragédia Grega, fomentando, em tal intento, de modo ufanista, o renascimento do profundo espírito dionisíaco na

Alemanha recém unificada. Na qual identifica o mito trágico com a criação apolínea de imagens oníricas; e a música, o coro trágico, com as profundezas do ser, com a diluição e destruição das individualizações, por meio da embriaguez dionisíaca.

O mito trágico só deve ser entendido como uma afiguração da sabedoria dionisíaca através de meios artísticos apolíneos; ele leva o mundo da aparência ao limite em que este se nega a si mesmo e procura refugiar-se de novo no regaço das verdadeiras e únicas realidades, onde então, como Isolda, parece entoar assim o seu canto de cisne metafísico:

Na torrente arqueante
Do mar do deleite,
No sonido bramante
Das ondas olorosas,
No todo bafejante
Do alento do universo,
Afogar-se, afundar-se,
Inconsciente - supremo prazer!

(NIETZSCHE, 1992, p. 131).

V - CONCLUSÃO

A vinculação do jovem Nietzsche com a concepção schopenhauriana a respeito da estrutura da realidade acreditamos ter sido aclarada dada sua inserção na metafísica pessimista no sentido idealista. E a sua vinculação com Wagner se dá na mesma esteira, porém o tomando como paradigma da ascensão alemã recém unificada.

Creemos que a presente investigação que terminou por se encerrar deixa-se simbolizar por duas imagens.

A primeira, que atesta o schopenhaurianismo presente no *Nascimento da Tragédia*, se mostra em minha inflada fantasia após transcrito o percurso deste estudo: não posso deixar de ser tomado pela imaginação de que um sombrio e compassivo bodhisattva budista, abismalmente versado nos rituais de *Kalachakra* – onde se passam demorados dias construindo minuciosas mandalas com finas areias coloridas, fruto de refinados cálculos e detentoras de complexa simbologia; para que, tão logo estas estejam finalizadas, sejam destruídas ao som de profundos mantras guturais; perguntaria a Nietzsche por que ele após ter compreendido tão sublimemente a estrutura última da realidade, seguiria insistindo em enaltecer a postura de se bater a cabeça na parede – como “fenômeno estético”, sob alegação de que, após ter se iniciado nos mais íntimos mistérios da natureza, tivera compreendido que esta postura poderia ser mantida infinitamente, posto que tinha ciência da indestrutibilidade do “Uno-Primordial”.

A segunda imagem, que atesta a presença de Wagner no mesmo livro, se encontra no próprio trabalho: ele começa com o pilar dórico Napoleão, no primeiro capítulo, e termina com a romântica e oriental dissolução de Isolda, no último.

Ainda poderíamos, após transcorrida nossa investigação, pensar que a iniciação nietzscheana no conhecimento da essência da realidade não fora tão profunda assim. Como talvez esteja certo Andler :

Desde 1866, quando Nietzsche conheceu o livro de Friedrich-Albert Lange intitulado *A história do materialismo*, este resultado fixou-se para ele: (...) nossos órgãos visíveis, como todas as outras partes do mundo fenomênico, não passam de imagens de um objeto desconhecido. (p.146-147).

Essa é justamente a concepção que possibilita afirmar que “É certo que só percebemos das coisas a excitação nervosa que elas nos causam.” (p. 148). A fim de que não parem dúvidas na exposição de tal argumento, Andler lança mão da seguinte explicação:

A decomposição produzida pela luz em certas substâncias químicas parece-nos reproduzir contornos que o olho humano percebe; logo, há uma relação entre a causa excitante desconhecida e esses efeitos químicos similares. Assim, cada excitação nervosa deixada por uma causa externa está relacionada com qualidades verdadeiras. (p.148).

Caso Andler não esteja equivocado, caso tivesse Nietzsche se vinculado a tal teoria, poderíamos lançar mão de uma terceira imagem, ao tristemente nos perguntar-mos se ele não tivera começado a tentar alçar vôo em cavalo-de-pau antes mesmo de sua definitiva debacle psíquica.

VI - REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALMEIDA, Martha de. *Por uma metafísica do sublime*. In. Princípios. Natal, v.16, n.26, p.229-255,2009. E- ISSN 1983 – 2109.

ANDLER, Charles. *Nietzsche vida e pensamento – Vol II*. Rio de Janeiro: Contraponto: Editora PUC-Rio, 2016.

ANSELL-PEARSON, Keith. *Nietzsche como pensador político*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1997.

ASSIM FALOU NIETZSCHE III: PARA UMA FILOSOFIA DO FUTURO. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2011. ISBN 85-7388-280-8.

BAILEY, Tom. *As abordagens de Nietzsche acerca da epistemologia e da ética kantianas*. In. cadernos Nietzsche 29. São Paulo, 2011. ISSN 1413-7755. (Tradução de Andre Luiz Favero).

BETANCORT, Sonia. *Borges: Cómo Llegar a oriente a través de Schopenhauer, Macedonio y Xul Solar*. In. Cartaphilus. Salamanca, v.9, p.68-86, 2011. ISSN:1887 – 5238.

BIANCHINI, Flávia. *A origem da civilização indiana no vale do IndoSarasvati: teorias sobre a invasão ariana e suas críticas recentes*. Pp. 57-108, in: GNERRE, Maria Lúcia Abaurre; POSSEBON, Fabrício (orgs.). *Cultura oriental: língua, filosofia e crença*. Vol. 1. João Pessoa: Editora da UFPB, 2012.

BORGES, Jorge Luis. *Borges, oral & Sete noites*. São Paulo: Companhia das Letras, 2011. (Tradução de Heloisa Jahn).

_____. *Páginas de Jorge Luis Borges seleccionadas por el autor*. Buenos Aires, Editorial Celtia, 1982.

BORNHEIM, Gerd. *Aspectos filosóficos do romantismo*. Porto Alegre: Instituto Estadual do Livro, 1959.

_____. *Nietzsche e Wagner: o sentido de uma ruptura*. In cadernos Nietzsche 14. São Paulo, 2003. ISSN 1413-7755.

_____. *Introdução à leitura de Winckelmann*. In: WINCKELMANN, J.J. *Reflexões sobre a arte antiga*. Porto Alegre, Movimento, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 1975.

BRION, Marcel. *Viena no tempo de Mozart e de Schubert*. São Paulo: Companhia das Letras, 1991. (Tradução Márcia Vinci).

BURCKHARDT, Titus. *A Arte Sagrada no Oriente e Ocidente*. São Paulo: Attar, 2004. (Tradução de Eliana Catarina Alves).

CARPEAUX, Otto Maria. *O livro de ouro da história da música: da idade média ao século XX*. Rio de Janeiro: Ediouro, 2001.

CARVALHO, Matheus Landau de. *Um breve histórico do início da teoria da invasão ariana*. Revista dos Alunos do Programa de Pós-graduação em Ciência da Religião – UFJF. *Sacrilegens*, Juiz de Fora, v. 9, n.1, p.127-142, jan-jun/2012.

COSTA, Eduardo. *Waffen SS: A tropa de elite de Hitler*. T.C.C. de Bacharelado e Licenciatura do curso de graduação em História, da UFSC, 2013.

CRESCENZI, Lucas. *Filologia e classicismo alemão: Nietzsche como leitor de Paul Graf Yorck von Wartenburg*. Estudos Nietzsche, Curitiba, v. 1, n. 2, p. 389-400, jul. /dez. 2010. ISSN 2179-3441.

DAHLHAUS, Carl. *Tristão e Isolda*. Tradução Sidnei de Oliveira. Revista Voluntas: Estudos sobre Schopenhauer - Vol. 5, Nº 2 - 2º semestre de 2014 - ISSN: 2179-3786 - pp. 34-51.

DEUSSEN, Paul. *Schopenhauer e a Religião*. In. Revista Voluntas: Estudos sobre Schopenhauer - Vol. 4, Nº 1. ISSN: 2179-3786 - p. 131-138. 2013. (Tradução de Guilherme Marconi Germer).

_____. *The Philosophy of the Upanishads*. Translation: By Rev. A. S. Geden, M.A. 1908. Online, 30/04/2015 às 14:35 :<https://archive.org/stream/philosophyupani00deusgoog#page/n6/mode/2up>.

DIAS, Rosa. *Nietzsche e a música*. Rio de Janeiro: Imago, 1994.

_____. *A influência de Schopenhauer na filosofia da arte de Nietzsche em O Nascimento da tragédia*. In. cadernos Nietzsche 3, p. 07-21, 1997. ISSN 1413-7755.

_____. *Dionísio na Grécia Apolínea*. In. Lins, Daniel, Org. e Pelbart, Peter Pál, Org. *Nietzsche e Deleuze – Bárbaros, civilizados*. São Paulo: Annablume, 2004.

_____. *Dionísio contra Párcifal*. Assim falou Nietzsche III. Organização Antônio Casanova, Miguel Angel de Brunechea e Rosa Maria Dias. Rio de Janeiro. 7Letras. 2001.

EICHLER, Juliane Lassarotte. *O Triunfo da Vontade e a Estética Nazista: O Nacional-Socialismo como Modernidade Alternativa*. Rio de Janeiro, UERJ, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, 2007 (dissertação de mestrado).

EURÍPEDES. *Bacantes*. Buenos Aires: Biblos, 2003. (Tradução de Nora Andrade).

FEDELI, Orlando. *Romantismo e Modernismo*. MONTFORT Associação Cultural: Disponível em:

http://www.montfort.org.br/old/index.php?secao=cadernos&subsecao=religiao&artigo=romantismo_modernismo.

FONSECA, Eduardo Ribeiro da. *Dionísio e o mistagogo: apontamentos sobre a questão do parricídio filosófico*. Estudos Nietzsche, Curitiba, v. 4, n. 1, p. 25-42, jan./jun. 2013. ISSN 2179-3441.

FLORENTINO NETO, Antônio. *Algumas questões sobre as interpretações ocidentais do pensamento oriental*. In: Loparic, Zeljko. (Org.). *A escola de Kyoto e o perigo da técnica*. São Paulo: DWW Editorial, 2009.

FREITAS, Romero. *O cômico e o trágico no romantismo alemão*. Especiaria - Cadernos de Ciências Humanas. v. 11, n.19, jan./jun. 2008, p. 101-115. Disponível em: http://www.uesc.br/revistas/especiarias/ed19/7_romerofreitas.pdf.

GUARDIA, Ernesto de la. In: *Tristan e Isolda*. WAGNER, Richard. Buenos Aires: Ricordi, 1948.

GATHIER, Émile. *O pensamento hindú*. Rio de Janeiro: Agir, 1996. (Tradução de Raul de Sá Barboza).

GOMES, Guilherme Fóscolo de Moura. *Filosofia e poesia: da unidade entre estética e gnosiologia em Friedrich Schlegel*. Belo Horizonte, UFMG, Departamento de Filosofia, 2010. (tese de mestrado).

HESSE, Hermann. *Pequenas Alegrias*. Tradução Lya Luft. Rio de Janeiro: Editora Record.

_____. *O lobo da estepe*. Tradução de Ivo Barroso. Rio de Janeiro: Editora Record.

HOFFMANN, E. T.A. Schriften zur Musik. In: VIDEIRA, Mario Rodrigues Junior. *A linguagem do inefável: música e autonomia estética no romantismo alemão*. São Paulo, USP, Departamento de Filosofia, 2009. (tese de doutoramento).

JÚNIOR, Silva. *Tropeços nacionalistas: Lutero na berlinda*. Cadernos Nietzsche 24, 2008.

LOPES, Ricardo Farias Martins. *A CONTEMPLAÇÃO ESTÉTICA COMO IDEAL DO NIRVANA BÚDICO*. 2012. 183 f. Dissertação de Mestrado em Filosofia. Unesp – Campus Marília. Marília/SP, 2012.

MACEDO, Iracema. *Nietzsche, Wagner e a época trágica dos gregos*. São Paulo: Annablume. 2006.

MACHADO, Roberto. *O Nascimento do Trágico: de Schiller a Nietzsche*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2006.

_____. (Org.) *Nietzsche e a polêmica sobre O nascimento da tragédia*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005. (Tradução de Pedro Sussekind).

_____. *Nietzsche e a Verdade*. Rio de Janeiro: Graal, 2002.

MANN, Thomas. *Pensadores modernos: Freud, Nietzsche, Wagner e Schopenhauer*. Rio de Janeiro: Zahar, 2015. (Tradução de Márcio Suzuki).

_____. *Pensamentos na guerra*. Revista UFG / Julho 2010 / Ano XII nº 8. (Tradução de Mário Frungillo). Disponível em: https://teste.proec.ufg.br/revista_ufg/Revista%20UFG%20-%202010/Files/THOMAS%20MANN.pdf.

MARTON, Scarlett. (editora) Cadernos Nietzsche 15. São Paulo, 2003. ISSN 1413-7755.

_____. Nietzsche, *Das forças cósmicas aos valores humanos*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

MESQUITA, Fábio Luiz de Almeida. *Schopenhauer e o Oriente*. Dissertação (Mestrado em Filosofia) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2007.

MESQUITA, Marcos. Uma encruzilhada estético-musical: "Música do futuro: de Richard Wagner. *Revista Vórtex*, Curitiba, v.3, n.1, 2015, p.25-37)

MOORE, Charles. A. (Org.) *Filosofia: Oriente e Ocidente*. São Paulo : Cultrix, 1978. (Tradução de Agenor Soares dos Santos).

MÜLLER, F. Max. *Sacred books of the east*. Translated: By various oriental scholars. Oxford: Second Edition, 1908.

NABAIS, Nuno. *Metafísica do Trágico*. Portugal: Relógio D'água, 1997.

NAGARJUNA. *A Grinalda Preciosa*. São Paulo: Palas Athena, 1995. (Tradução de Duílio Colombini).

NIETZSCHE, Friedrich. *O nascimento da tragédia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007. (Tradução de J. Guinsburg).

_____. *A gaia ciência*. São Paulo: Hemus, 1986. (Tradução Márcio Pugliesi, Edson Bini e Norberto de Paula Lima).

_____. *Carta enviada por Nietzsche, de Basel, ao amigo Erwin Rohde em Hamburgo, datada de 15 de dezembro de 1870*. Estudos Nietzsche. Curitiba, v.3, n.1, p. 119-125, jan/jun.2012. (Tradução Rogério Antônio Lopes).

OLIVEIRA, Arilson Silva de. *A indologia dos mlecchas: A Índia entre orientalismo opostos: a indofobia franco-britânica e a indonomia transeuropeia*

alemã. 2011. 443 f. Tese (Doutorado em História Social) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2011.

PATRIOTA, Rainer Câmara. *Richard Wagner e o Romantismo Alemão*. Princípios, Natal, v. 20, n.34 Julho/Dezembro de 2013, p.239-252. E-ISSN:1983-2109.

PONTY, M. Merleau. *O visível e o invisível*. São Paulo: Perspectiva, 2007. (Tradução Artur Gianotti e Armando Mora).

PRATES, Victor. SANTOS, Paulo Victor. FIGUEIREDO, Talita. O *NASCIMENTO DA TRAGÉDIA Capturando sinais nietzschianos*. In. BARROS-CAIRO, Cecília. MILANEZ, Nilton. *Foucault e Nietzsche: o discurso da tragédia* [livro eletrônico]. Vitória da Conquista: Editora Labedisco, 2014.

RAJOBAC, Raimundo. *Bildung enquanto formação estética no jovem Nietzsche*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2016.

RAMOS, Flamarion Caldeira. *O pessimismo e a questão social em Philipp Mainländer*. In CADERNOS DE FILOSOFIA ALEMÃO nº 10 | P. 35 - 50 | JUL-DEZ 2007.

REDYSON, Deyve. *Dossiê Schopenhauer: Vida e obra de um dos filósofos mais influentes da história*. São Paulo:Universo dos livros, 2009.

REVISTA DE LA SOCIEDAD ESPAÑOLA DE ESTUDIOS SOBRE FRIEDERICH NIETZSCHE. *Nietzsche y Schopenhauer*. Málaga. N.3 .2003. ISSN 1578 – 6676.

RODRIGUES, Luzia Gontijo. *Friedrich Nietzsche: “ideal clássico” e “ideal romântico” na tradição alemã*. In. cadernos Nietzsche 22. São Paulo, 2007. ISSN 1413-7755.

ROHDE, Erwin. “ Resenha (recusa) para a literarische zentralblatt”. In: *Nietzsche e a polêmica sobre o nascimento da tragédia*. Organização Roberto Machado. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2005.

ROUX, Cécile. *La généalogie allemande de l' esthétique musicale de Nietzsche*. Philosophy. 2012. Dumas – 00778405.

SAFATLE, V. Grande hotel abismo: por uma reconstrução da teoria do reconhecimento. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2012.

SAFRANSKI, Rudiger. *Romantismo: uma questão alemã*. São Paulo: Estação Liberdade, 2010. (Tradução de Rita Rios).

SCHLEGEL, Friedrich. *O Dialeto dos Fragmentos*. São Paulo: Iluminuras, 1997. (Trad. Márcio Suzuki).

SCHOPENHAUER, Arthur. *O mundo como vontade e como representação*. São Paulo: Editora UNESP, 2005. (Tradução de Jair Barboza).

_____. *Crítica da filosofia kantiana*. In: *O mundo como vontade e como representação*. São Paulo: Editora UNESP, 2005. (Tradução de Jair Barboza).

_____. *Seis ensaios de parerga e paralipomena, pequenos escritos filosóficos*. Porto Alegre (RS): Zouk, 2016. (Tradução Rosana Jardim).

SHANTIDEVA. *Bodhicharyāvatāra - O caminho do bodisatva*. Três Coroas: Makara, 2003. (Tradução de Manuel Vidal e Cândida Bastos).

SILVA, Hélio Lopes da. *Schopenhauer e os filósofos*. Ouro Preto: Livraria & Editora, 2015.

SILVA, Ricardo José Barbosa da Silva. *História invisível: uma análise psicossocial das raízes mágico-religiosas do nacional-socialismo*. 2009. 249 f. Tese (Doutorado de Psicologia) – Universidade de São Paulo. São Paulo, 2009.

SIMONELLI, Maria Ausilia. *Le fonti del dionisiaco nietzscheano: Georg Friedrich Creuzer, Friedrich Gottlieb Welcker, Johann Jacob Bachofen*. In. Annali, v. 15, 2013.

SMITH, David. *Nietzsche's Hinduism, Nietzsche's India*. Journal of Nietzsche Studies, Issue, n 28. 2004.

SPITZER, Leo. *Três poemas sobre o êxtase: John Donne, San Juan De La Cruz, Richard Wagner*. São Paulo: Cosac e Naify, 2003. (Tradução de Samuel Titan Jr.)

SZONDI, Peter. *Ensaio sobre o Trágico*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2004. (Tradução de Pedro Sussekind).

TERCEIRA MARGEM. *Estética, Filosofia e Ciência nos Séculos XVIII e XIX*. Revista da Universidade Federal do Rio de Janeiro – UFRJ / Faculdade de Letras Programa de Pós-Graduação em Ciência da Literatura. ANO VIII • NO 10 • 2004.

TIPITAKA, SUTTAPITAKA, KHUDDAKANIKAYA. *Dhammapada – A senda da virtude*. São Paulo: Palas Athena, 2004. (Tradução de Nissim Cohen).

TOMAS, Lia. *Ouvir o logos: música e filosofia*. São Paulo: Editora UNESP, 2002.

TRABULSI, José Antônio Dabdab. *Dionisismo, poder e sociedade na Grécia até o fim da época clássica*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2004. (tradução José Antônio Dabdab).

WAGNER, Richard. *Beethoven*. Rio de Janeiro: Zahar, 2010. (Tradução de Anna Hartmann Cavalcanti).

_____. Los Maestros Cantores de Núremberg (Die Meistersinger von Nürnberg) Libreto da ópera. Disponível em: <http://www.kareol.es/obras/losmaestros cantores/maestros.htm>

_____. Rienzi. Libreto da ópera. Disponível em: <http://www.kareol.es/obras/rienzi/acto4y5.htm>.

_____. *Tristan e Isolda*. Buenos Aires: Ricordi, 1948. (Traduzido e comentado por Ernesto de la Guardia.

WILAMOWITS-MÖLLENDORFF, Ulrich von. *Filologia do Futuro! Primeira parte. Berlim, 1872*. In. MACHADO, Roberto (Org.) *Nietzsche e a polêmica sobre O nascimento da tragédia*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005. (Tradução de Pedro Sussekind).

_____. *Filologia do Futuro! Segunda parte. Berlim, 1873*. In. MACHADO, Roberto (Org.) *Nietzsche e a polêmica sobre O nascimento da tragédia*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005. (Tradução de Pedro Sussekind).

WERLANG, William. *Família Werlang*. Agudo, RS: Editora Werlang, 2005.

WISNIK, José Miguel. "A paixão dionisíaca em Tristão e Isolda". In: *Os sentidos da paixão*. Organização Aduino Novaes. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

WULLSTEIN, Irani Alves Cordeiro. *Yoga, Meditação e Silêncio. Um estudo na tradição de grandes mestres e na visão científica de Bohdan Wjitenko*. 2009. 316 f. São Paulo, PUC, Departamento de Letras, 2009. (tese de doutoramento).

ZIMMER, Heinrich. *Mitos e símbolos na arte e civilização da Índia*. São Paulo: Palas Athena, 1989. (Tradução de Carmen Fischer).

VII – APÊNDICE

Duas considerações a respeito da relação entre política e pessimismo

Gostaríamos de nos tardar alguns instantes em um problema que se deixou insinuar em nosso trabalho. Não se nos deixa mostrar isenta de problemas a vinculação, senão a total identificação, feita à exaustão, do nazismo com a estética romântica e o pessimismo filosófico.

A esse respeito tentaremos expor nossa posição começando por recorrer à interpretação que nosso principal comentador tece frente à afirmação da vontade de vida que ganha paulatinamente centralidade na obra nietzschiana.

A vida acima de tudo! Por quê? Ele jamais o disse. Ele jamais indicou uma razão por que a vida é algo incondicionalmente digno de devoção, que deve ser preservada ao mais alto custo[...].(MANN, 2015,p.250).

Como se fosse necessário defender a vida contra o espírito! Como se houvesse o menor perigo de que as coisas pudessem se tornar demasiadamente espirituais na Terra! A mais singela generosidade deveria exortar a preservar e proteger a fraca chamazinha da razão, do espírito, da justiça, em vez de se colocar do lado do poder e da vida instintiva, comprazendo-se numa superestimação coribântica de seus aspectos “negados”, do crime- resultando na sandice que hoje estamos vivendo. Nietzsche age – e com isso causou muitos males – como se fosse a consciência moral que tivesse entendido, como Mefistófeles, a mãe fria do diabo à vida. De minha parte não vejo nada de diabólico no pensamento (um velho pensamento dos místicos) de que um dia a vida possa ser suprimida pelo espírito humano – mas vai nisso um bom tempo, um tempo infinito. (MANN, 2015,p.252).

Não à toa o amigo próximo de Nietzsche em sua juventude e eminente orientalista viria a tocar no mesmo ponto.

(...) as ações morais da justiça desinteressada, do sacrifício da caridade, da renúncia em todas as suas formas, da abnegação em uma longa tarefa de vida (aneine große Lebensaufgabe), da fidelidade no cumprimento de uma determinada promessa e da realização de um certo dever de responsabilidade. Ninguém duvidará do caráter positivo destes fenômenos, e que eles consistem na tarefa (Aufgabe) mais elevada e última de toda esta vida terrena testemunharão a todos seus sentimentos imediatos. No entanto, em uma infeliz ilusão, eles são turvados pelo meu pobre amigo Nietzsche, que toma a negação por algo negativo e sonha com um refinamento da afirmação, que, em última instância, não passa de um refinamento do egoísmo com todas as suas terríveis consequências, com o sibaritismo (Genussucht), sede de vingança, inveja, maldade, tirania e opressão dos fracos e pobres. (DEUSSEN, p. 135).

Uma vez expostas as considerações acima nos tornamos aptos a perceber a patente contradição que se encontra entre o regime que pode ser sintetizado pelo espírito, bem como pelo nome, do grandiosamente assustador filme de Leni Riefenstahl, *O Triunfo da Vontade (Triumph des Willens)*, com a supracitada corrente estético-filosófica.

Parece-nos também algo intrigante, nesse mesmo aspecto, o protagonismo da republicana e nada romântica Rieni na aurora da caminhada do demoníaco *führer*.

Em Linz, Hitler assiste a ópera —"Rieni", de Wagner. (...) Hitler comoveu-se profundamente com Rieni, mais tarde, disse: "Foi naquela hora que tudo começou" (COSTA, p.17).

No intuito de solidificar nossa compreensão, encerramos com uma citação do teórico da afirmação da vontade, que *n'A Gaia Ciencia*, já afastado de seus mestres iniciais, parece aclarar nossa posição a respeito de nosso problema.

Ou dever-se-ia contar entre os alemães os diletantes e solteironas como Mailänder, esse açucarado apostolozinho da virgindade? Afinal de contas vereis que era um judeu (todos os judeus ficam melosos quando moralizam). Nem Bahnsen, nem Mainländer, nem o próprio Edward von Hartmann dão uma indicação precisa sobre a questão de saber se o pessimismo de Schopenhauer, o olhar apavorado que lançado num mundo sem Deus, um mundo tornado estúpido, cego, insensato e problemático, seu espanto *sincero*... não foram apenas um caso excepcional entre os alemães ou um evento *alemão*, enquanto que todo o resto se encontra em primeiro plano, nossa valente política, nosso alegre patriotismo que considera toda coisa sob o ângulo de um princípio pouco filosófico – “Deutschland, Deutschland über alles” – e portanto *sub specie speciei*, isto é, da espécie alemã, demonstra exatamente o contrário. Não! Os alemães de hoje não são pessimistas! Schopenhauer foi pessimista como europeu e não como alemão!!. (NIETZSCHE, 1986, p. 250-251).

• • •

Diante do acelerado aumento da relevância, sobremaneira no âmbito político, de obscuros valores pseudo-evangélicos, tencionamos aclarar nossa total desvinculação a tal danoso processo. Inclina-mos-nos, muito antes pelo

contrário, a seguir piamente as recomendações do de todo oposto ao supracitado perturbador acontecimento político Wladimir Safatle, contida na contracapa de seu célebre livro.

Certo dia, Georg Lukács resolveu ironizar os filósofos da Escola de Frankfurt, em especial Theodor Adorno. Seu pretense negativismo em relação ao curso do mundo, sua ânsia em descrever os impasses da razão, assim como os momentos nos quais nossos regimes de apreensão categorial desabam, isto sem aparentemente fornecer esquemas práticos de engajamento, exasperavam Lukács ao ponto de este afirmar que os frankfurtianos viviam no Grand Hotel Abgrund (Grande Hotel Abismo). Como quem mora em um Grande Hotel belo e melancólico, pois guardião dos últimos resquícios da civilização letrada, mas cuja sacada dá diretamente para um abismo. Lukács, no entanto, não percebeu que acabara por fornecer involuntariamente uma bela definição da exigência fundamental da filosofia: essa exigência de se confrontar com o caos, confrontar-se com o que aparece a um certo conceito de razão como abismo, e sentir-se bem. Pois esse sentimento nasce da certeza de que não devemos ter medo de ir onde não encontramos mais as luzes projetadas por nossa própria imagem. (SAFATLE).

Muito embora em nosso percurso não tenhamos olvidado de que a metáfora de Lukács já fora gasta primeiramente com outro filósofo situado em Frankfurt, porém em um século anterior.

[..] o nada como perspectiva do pessimismo, como horizonte de vida, não pode impedir de modo algum o indivíduo, segundo a ética schopenhaueriana já exposta, de levar uma vida contemplativa plena de gozo (genussreiches) . Pelo contrário, o abismo do nada, o fundo sombrio da carência de sentido da existência dá o tempero picante a este gozo da vida. Ademais, o aristocratismo afirmado da filosofia de Schopenhauer permitirá a seus fiéis de sentir (isto é, de imaginar que eles estão) bem acima de uma plebe lamentável e tão limitada que ela ainda crê dever combater e sofrer para melhorar as condições da sociedade. O sistema de

Schopenhauer – sistema engenhoso e harmoniosamente construído do ponto de vista da arquitetura formal – ergue-se como um belo hotel moderno, dotado de todo conforto, à beira do abismo, do nada, da carência de todo sentido. E a diária contemplação do abismo, entre refeições esplêndidas, prazerosamente degustadas, ou entre obras de arte preciosas, só pode realçar ainda mais o gozo desse conforto refinado.” (LUKÁCS apud RAMOS. p. 38).