

Gildete dos Santos Freitas

**O LABIRINTO DA ARTE TRÁGICA NOS PRIMEIROS ESCRITOS DE
NIETZSCHE**

Programa de Mestrado em Filosofia

Coordenadoria Geral de Pós-Graduação

UNIVERSIDADE SÃO JUDAS TADEU – USJT

2007

O LABIRINTO DA ARTE TRÁGICA NOS PRIMEIROS ESCRITOS DE NIETZSCHE

**Dissertação para obtenção do grau de mestre em
Filosofia pela Universidade São Judas Tadeu
sob a orientação da prof^a. Dr^a. Yolanda Glória
Gamboa Muñoz.**

**Universidade São Judas Tadeu
São Paulo -2007**

Freitas, Gildete dos Santos

O labirinto da arte trágica nos primeiros escritos de Nietzsche /Gildete dos Santos Freitas - São Paulo, 2007.

116 f.: 30 cm

Dissertação (Mestrado em Filosofia) – Universidade São Judas Tadeu, São Paulo, 2007.

Orientador: Prof. Dra. Yolanda Gloria Gamboa Muñoz.

1. Arte trágica. 2. Tragédia. 3. Dionisíaco 4. Nietzsche, Friedrich Wilhelm, 1844 -1900. I. Título

RESUMO

O presente estudo ocupa-se especificamente com a arte trágica na perspectiva de *O nascimento da tragédia*, considerada como primeira experimentação filosófica de Nietzsche. Buscamos, nesta abordagem, trazer à tona como a questão da arte trágica, segundo a interpretação de Nietzsche, torna-se uma possibilidade de afirmação da vida apesar da dor e do sofrimento a ela inerentes.

Para Nietzsche, a arte, de preferência aquela de conteúdo trágico, composta pelas forças apolínea e dionisíaca, seria um possível caminho para criar modos de existências que expressem a alegria e o prazer de viver em meio ao vir-a-ser, força imensurável de onde se originariam as dolorosas transformações da vida. Estimando o papel da arte para a vida, Nietzsche retoma a Grécia arcaica para contrapô-la à arte de seu tempo marcada pelo vértice do pensamento científico germinado no contexto da filosofia socrática. O pensamento científico, embora seja também uma criação, contribui significativamente para o enfraquecimento da experiência estética com a vida, na medida em que fornece fórmulas corretivas da existência sob o comando exclusivo da razão.

Segundo a perspectiva de Nietzsche, essa maneira de relacionar-se com a vida soaria estranha aos gregos trágicos anteriores à dialética socrática, que pautavam suas existências mediante a sabedoria dionisíaca, força fundamental para a transformação da vida numa eterna criação de aparências vividas e afirmadas sem vislumbre teórico ou moral. O nosso estudo detém-se no enfrentamento da “metafísica de artista” de Nietzsche (pensada a partir das pulsões apolínea e dionisíaca) com a “metafísica científica”. Neste enfrentamento, vislumbramos sugestões e incitações para pensarmos mais “seriamente” o modo como nos relacionamos com a existência.

Segundo nossa leitura, Nietzsche, já na primeira fase de seu pensamento, relacionar-se-ia com a vida de modo trágico, numa perspectiva afirmativa. Por isso, analisaremos *O nascimento da tragédia* e os escritos preparatórios reunidos em *A visão dionisíaca do mundo*. Contudo, citaremos, ainda que pontualmente, alguns escritos posteriores, tais como *Ecce homo*, *Crepúsculo dos ídolos* e *A gaia ciência*, nos quais Nietzsche dialoga com suas primeiras

experimentações filosóficas. Nesse diálogo ficaria inscrito como toda criação humana é a criação da própria vida em seu vir-a-ser; movimento doloroso, mas também prazeroso quando escutamos da vida a sua “vontade” de transformar-se e eternizar-se em constantes criações.

PALAVRAS-CHAVE: Nietzsche – arte trágica – tragédia – dionisíaco.

ABSTRACT

The present study specifically aims the tragic art in the perspective of The birth of the tragedy, considered as the first philosophical experimentation of Nietzsche. We looked for in this approach to bring to the surface as subject, how the tragic art becomes a possibility of statement of life in spite of the pain and suffering that is from it inherent.

For Nietzsche, the art, preferably that of tragic content, composed by the Apollonian and Dionysian forces would be a possible way for man to create manners of existence that express the happiness and the pleasure of living facing the come-to-being; immeasurable forces from where would arise the painful transformations of life. Estimating about the paper of the art for life, Nietzsche retakes archaic Greece to oppose the art of his time marked by the vertex of the thought inform germinated in the context of the philosophy of Socrates. The scientific thought, according to the problematizations woven by Nietzsche would contribute significantly for the weakness of the human creating process, in the measure in that he intended to supply corrective formulas of the existence under the exclusive command of reason.

According to Nietzsche's perspective, this way of relating with life would sound strange to the tragic Greeks that lived previously to the dialectics of Socrates that ruled their existences by the Dionysian wisdom; fundamental force for the transformation of life in an eternal creation of lived appearances and affirmed without theoretical or moral glimpse. Our study stops in the challenging of the “artist's metaphysics” of Nietzsche (thought starting from the Apollonian and Dionysian pulsions) with the “metaphysics scientific informs”. In this challenge of his, we hope suggestions and incitements for us to think more “seriously” on the “relationship with existence”.

By our reading, Nietzsche, already in the first phase of his thought, would link with life in a tragic way, however, in an affirmative perspective. Therefore, we will stop in the analysis of The birth of the tragedy and of the preparatory writings gathered in the Dionysian vision of the world. However, we will mention although on time, some subsequent writings, such as: *Ecce homo*, *Twilight of the idols* and the *gaia science* in which Nietzsche dialogues with his first philosophical experimentations. That dialogue would take place as all human creations is the creating of life itself in his come-to-being as a painful movement, but also pleasing when we listen from life it's “will” to transform and to eternalize in constant creations.

KEY-WORDS: Nietzsche-tragic art-tragedy-dionysian.

SUMÁRIO

1. Introdução.....	09
2. METAFÍSICA DE ARTISTA: O DIONISÍACO E O APOLÍNEO COMO IMPULSOS CRIADORES DA TRAGÉDIA GREGA.....	19
2.1. A arte apolínea como encobrimento do mundo dionisíaco	19
2.2. A provocação dionisíaca ao mundo da individuação.....	31
2.3. A tragédia grega: um compromisso selado entre Apolo e Dionísio em prol da vida.....	39
3. O PODER DA MÚSICA COMO ESPÍRITO DA TRAGÉDIA.....	49
3.1. Música: a arte dionisíaca por excelência.....	49
3.2. A música como texto original da vida.....	56
3.3. A música como reinterpretação do mito.....	65
4. A MORTE DA TRAGÉDIA.....	76
4.1. Eurípides: o poeta da sobriedade.....	76
4.2. O deslocamento do herói trágico para o herói da palavra conceitual.....	86
4.3. A ópera moderna como reverberação dos princípios socráticos	94
4.4. O enfraquecimento do mito no terreno da ciência.....	101
5. UM ASPECTO CONCLUSIVO.....	106
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	111

ABREVIATURAS DOS TEXTOS DE NIETZSCHE

NT = *O nascimento da tragédia*

CI = *Crepúsculo dos ídolos*

EH = *Ecce homo*

VD = *A visão dionisíaca do mundo*

GC = *A gaia ciência*

ZA = *Assim falou Zaratustra*

CW = *O caso Wagner*

CP = *Cinco prefácios para cinco livros não escritos*

OS = *Humano, demasiado humano* (Vol. 2): *Miscelânea de opiniões e sentenças.*

Mas *O nascimento da tragédia* fala mesmo a quem não se interesse por razão nenhuma pela Antigüidade. Aqui estão indicados instrumentos de libertação, numa época acorrentada por todos os lados e à qual não falta o pressentimento instintivo de que as chamadas libertações não são outra coisa senão cadeias. E estes instrumentos não são projeções de miragens futuras, são a embriaguez e o sonho, companheiros enviados ao homem pela Natureza, pela Primavera e pela noite. É este o murmúrio deste livro, que se insinua submisso nos espíritos mais entorpecidos e desanimados, e dá um calafrio aos esperançosos. – Então há uma redenção, então o mundo que nos circunda, com o céu plúmbeo e as suas horas ameaçadoras, é apenas um íncubo, e a verdadeira vida é o sonho, é a embriaguez!

(GIORGIO COLLI)

1. INTRODUÇÃO

A compreensão da arte trágica nos primeiros escritos de Nietzsche¹ depende consideravelmente da interpretação que o próprio filósofo empreende sobre essa temática, muito visitada pelos estudiosos modernos, como por exemplo, Hölderlin, Schiller, Schelling e Winckelmann. Geralmente, quando se retoma a cultura grega, há uma constante referência aos seus contornos de harmonia e de beleza. No entanto, para Nietzsche, essa leitura seria ainda muito rasa na medida em que não procura problematizar as razões pelas quais os gregos se viram diante da necessidade de construir um mundo de beleza, pautado por leis e medidas éticas e estéticas.

Neste sentido, a obra inaugural de Nietzsche, ao empreender uma desconstrução da conhecida serenojovialidade grega, sugere que a arte grega teria sido fruto de uma profunda experiência trágica do homem grego com o mundo. Nessa profunda experiência, o caráter trágico da existência era pensado sem a exigência de uma fundamentação racional, isto é, de uma crença na relação necessária entre virtude e saber.

Para introduzir essa nova interpretação, Nietzsche contraria toda uma tradição que dissecou a cultura grega antiga com instrumentos lógicos, os quais apontavam

¹ Tomaremos como base de análise textual *O nascimento da tragédia* e os escritos preparatórios, intitulados *O drama musical grego*, *Sócrates e a tragédia* e *A visão dionisíaca do mundo*, editados recentemente em língua portuguesa. Recorreremos ainda a alguns escritos posteriores que assinalam a arte trágica como *amor fati* de um modo próximo a *O nascimento da tragédia*, e também trabalharemos as críticas remetidas ao socratismo e à arte moderna. Para fazer a referida análise citaremos pontualmente diversos comentadores de Nietzsche e estudiosos da cultura grega antiga.

apenas para a Grécia em seu aspecto da “bela aparência”, focada à margem da sabedoria trágica dionisiaca.

Por isso, já nas primeiras linhas de *O nascimento da tragédia*, Nietzsche considera a duplicidade do apolíneo e do dionisiaco como imprescindível para o contínuo desenvolvimento da arte (Cf.. NT, p. 27.). Apolo e Dionísio seriam, então, a chave para a interpretação da tragédia grega, e Nietzsche os recolhe como guias para penetrar nas profundezas dessa arte, que se constituiu mediante uma sabedoria que não pretenderia esgotar os sentidos da vida.

Interessado em apresentar a união entre Apolo e Dionísio, como fruto de um “miraculoso ato metafísico da ‘vontade’ helênica” (NT, p.27.) que gerou a tragédia grega, Nietzsche desmonta as interpretações desenvolvidas acerca do edifício da *cultura apolínea*, revelando que por trás da serenidade grega pulsa uma vigorosa sabedoria trágica.

Nessa desmontagem Nietzsche traz à tona o esplendoroso mundo homérico, que por uma profunda necessidade existencial, teceu sonhos para encobrir a sabedoria pessimista – sabedoria do deus silvestre companheiro de Dionísio – que revela ao homem o substrato de dor e horror da existência com a seguinte expressão: “o melhor de tudo é para ti inteiramente inatingível: não ter nascido, não *ser, nada ser*”. (NT, p. 36) . Nessa expressão está contido, o problema da existência: o seu caráter ilógico. O mundo não possui ordem e nem finalidade, é a partir desse caráter ilógico do mundo que o grego cria o mundo apolíneo pautado pela ordem e pela beleza como um meio de dar sentido a existência.

Através de Homero, percebe-se que o grego tem uma propensão singular para suportar a dor da existência e uma sensibilidade extrema capaz de afirmar a vida apesar

do sofrimento a ela inerente. Graças à arte da aparência, a cultura grega conseguiu sublimar o horror da visão pessimista do deus silvestre e por algum tempo, manteve afastados os perigos da sabedoria pessimista que apontam para a dura verdade da existência, a saber: a irremediável finitude.

A força apolínea também funcionaria como uma espécie de proteção da cultura grega contra as ameaças de divindades vindas de outras regiões, como, por exemplo, das festividades bárbaras orgiásticas em homenagem ao deus Dionísio. Tais festividades, marcadas por valores pautados pela desmedida sexual, pelo excesso da bebida, pelos cantos e pelos rituais rompiam com os valores culturais da cultura apolínea.

Segundo a interpretação de Nietzsche em *O nascimento da tragédia*, o grego não poderia manter por muito tempo essas festividades longe de suas fronteiras. Ao mesmo tempo em que essas festividades causavam certo temor, elas também incitavam os gregos à criação de novos valores mediante a experiência com o dionisíaco. Ficariam assim, ao serem descobertos seus recursos artísticos, pautados pela “bela aparência” que, inclusive, encobria seu passado também desmedido; de modo que o apolíneo não teria força suficiente para expulsar o estranho deus que adentrava nos domínios de seus valores. Nesse momento de grande perigo, o grego, apto à criação, promoveu uma inédita aproximação entre a pulsão² apolínea e a dionisíaca que, por muito tempo, atuou em discórdia. De acordo com a leitura nietzschiana, a aproximação desses dois deuses proporcionou um novo momento para a cultura grega: a visão dionisíaca do mundo. A

² De acordo a nota do tradutor de J. Guinsburg é preferível traduzir a palavra “Trieb” por “pulsão” ao invés de “instinto”. A preferência pela primeira tradução evita possíveis interpretações da palavra “Trieb” reduzida a um sentido biologizante e, como ressalva Guinsburg, em *O nascimento da tragédia* não encontramos nitidamente um limite conceitual entre ambos os termos. (Cf NT, nota 16). Portanto, para nos referirmos ao apolíneo e ao dionisíaco utilizaremos o termo “pulsão”. Acrescentamos que nossa preferência, embora seja apoiada na respectiva tradução, intui que o termo “pulsão” designaria melhor a atividade criativa dos dois deuses e evitaria a compreensão do dionisíaco somente sob o aspecto destruidor e negativo.

partir dessa visão, o Dionísio selvagem, bárbaro, que se infiltrou no terreno grego tornou-se helênico, tornou-se trágico.

Do descompasso entre a bela aparência e as pulsões impetuosas do dionisiaco, o grego forjou a tragédia³, uma arte que expressa poeticamente o absurdo e o horror da existência de modo afirmativo. Constitui-se assim o emblema salutar de um povo que fez prevalecer à arte como meio de conferir sentido à existência.

A estética grega, centrada na vida, teria sido a grande motivação de Nietzsche para trazer à tona a arte grega e a partir dela, diagnosticar um tipo de arte contrária a experiência trágica. Essa arte, na avaliação de Nietzsche seria a dialética – a arte socrática – que cruzou o caminho da cultura grega levando-a para o declínio. Com o enfraquecimento da tragédia ática, o momento mais vigoroso e mais buliçoso do pensamento grego não só é substituído pela dialética, como também é subestimado por essa nova modalidade de saber, e é contra esse saber que Nietzsche dirige seu primeiro escrito. Nele, inscreve-se uma tentativa de resgatar a “sabedoria da ilusão e da arte” como um meio de superar as criações modernas, tributárias do influxo dos valores socráticos.

Sócrates, não só divulgou os valores de beleza, de bondade, de virtude e de justiça como também criou e encarnou esses valores. Nesse sentido, Sócrates se

³ O termo “tragédia” designa um gênero literário que floresceu em Atenas no século V. Entretanto, tragédia e trágico suscita diversas discussões e pontos de vistas diferentes, sendo que todas elas são construídas sem abrir mão da Grécia antiga. No caso de Nietzsche, a abordagem da tragédia se dá pelo fenômeno do trágico numa perspectiva afirmativa da existência. A questão do dionisiaco como o espírito da tragédia, por exemplo, é uma criação nietzschiana. Por esse veio o filósofo alemão não só concederá um sentido peculiar de tragédia e trágico como também se servirá dele para tecer críticas ao pensamento socrático-platônico, que marcou grande parte da trajetória da civilização ocidental à margem do sentimento trágico do mundo. Portanto, a tragédia pensada por Nietzsche ultrapassa em grande parte a tragédia na qualidade de gênero literário

converteria em símbolo universal de sabedoria e de virtude, na medida em que seu pensamento se via livre das ilusões, da sensibilidade e do corpo.⁴

Desse pensamento surge o que Nietzsche chama de “otimismo” teórico, uma forma de combater a sabedoria trágica e postular para a razão um posto privilegiado que precederia a vida. Sócrates, convertido em socratismo⁵, divulga a crença em uma razão capaz, não só de justificar a existência, como também de corrigi-la. Ao abrir esse precedente, o homem se despe dos valores trágicos e se veste com os valores de cunho teórico otimista.

Acreditamos que essa leitura de Nietzsche, além de ser inovadora, trouxe uma contribuição para a modernidade, no sentido de introduzir a possibilidade de uma nova maneira de relacionar-se com a vida para além do conhecimento racional. O desaparecimento da arte trágica teria causado um grande infortúnio não somente para o homem grego, uma vez que, segundo Nietzsche, o influxo da sabedoria socrática reverberaria na modernidade de uma maneira ainda mais intensa.

Pretendemos apresentar o itinerário do pensamento de Nietzsche pela cultura grega como um movimento que procuraria, em seus escombros, uma vitalidade artística

⁴ No diálogo intitulado *Fédon* ou *da alma*, Sócrates afirma que o trabalho do filósofo consiste em se ocupar detidamente, mais que os demais homens, em afastar sua alma do contato do corpo. E no seu caso, que passou a vida se dedicando a tal finalidade, não haveria razão para temer a morte. (Cf. In PLATÃO, p. 124-126) Morrer para Sócrates significava atingir em absoluto a Verdade e o Belo, conceitos livres da contingência do mundo.

⁵ Em *Crepúsculo dos ídolos* ao tratar do “problema de Sócrates” Nietzsche ressalta a dialética como um consenso, uma concordância fisiológica entre os mais sábios para se colocar frente à vida sob o mesmo modo negativo. Desse modo, Sócrates é apontado como o representante da decadência grega na medida em que se torna senhor dos instintos. Essa passagem de *Crepúsculo dos ídolos* nos remete a seção 13 de *O nascimento da tragédia* onde Nietzsche diz: “‘Apenas por instinto’: por essa expressão tocamos no coração e no ponto central da tendência socrática. Com ela, o socratismo condena tanto a arte quanto a ética vigentes (...)”. Desse modo, como observa Anna Hartmann, “o socratismo representa uma sabedoria inconsciente, instintiva que age como obstáculo à atividade consciente. (...) O racionalismo socrático se manifesta como um excesso de lógica, justamente o excesso resultante a negação e do bloqueio da manifestação criativa e afirmativa do inconsciente. O que ocorre é um excesso da atividade consciente que impede a manifestação instintiva.” (Cf. In, *símbolo e alegoria* : a gênese da concepção da linguagem em Nietzsche, 2005, p. 95).

capaz de curar a apatia do homem moderno com relação à vida. Nietzsche compreende que a Grécia Antiga simboliza o berço de dois grandes eventos: a tragédia e a filosofia, sendo que ambas se erigiram a partir de uma sabedoria trágica. Segundo nossa leitura com a sabedoria trágica dar-se-ia um sentido afirmativo para a vida; o que mais tarde Nietzsche nomeará – *o amor fati*⁶ – o amor incondicional à vida cultivado pelo homem trágico. No entanto, um elemento estranho ao grego instalou-se em sua arte trágica, causando uma enorme enfermidade: a dialética. Neste sentido, se a Grécia é considerada o berço da cultura ocidental, e se até hoje arrastamos a enfermidade do otimismo teórico que se dirige para o sofrimento de modo negativo, devemos então retornar aos gregos e beber de sua seiva vital, curativa. Devemos colher seu momento mais saudável, sua arte mais alta como cura para nossa decrepitude artística.

No capítulo I trabalharemos com o conceito de “metafísica de artista”; termo construído por Nietzsche a partir das divindades Dionísio e Apolo, os quais seriam interpretados como impulsos criadores da tragédia grega. Procederemos previamente abordando a peculiaridade de cada um desses impulsos, segundo a perspectiva de Nietzsche. Para não perder de vista o percurso de Nietzsche, apresentaremos primeiro a pulsão apolínea e a sua importância, enquanto condição prévia para a arte trágica. A pulsão apolínea, princípio de individuação teria sido a primeira investida grega para redimir a existência daquele substrato de dor e horror revelado por Sileno.

No enfrentamento e ultrapassamento da moral popular pessimista revelada pelo sátiro, o grego transfigura o mundo através dos mitos épicos, isto é, lança sobre os

⁶ Embora a idéia de *amor fati* seja desenvolvida nos escritos da terceira fase, principalmente em *Zaratustra*, obra em que Nietzsche aprofunda sua idéia de *eterno retorno*. No final do *Crepúsculo dos ídolos*, encontramos Nietzsche dizendo que o *amor fati* já se insinuava em *O nascimento da tragédia*. Ao focalizar a arte grega como uma disposição em criar uma moral a partir do mundo imanente, percebemos que nessa disposição há um prenúncio do *amor fati*, da fidelidade à terra, isto é, da afirmação dionisíaca da existência que ama a vida, inclusive no que ela tem de mais terrível.

horrores do mundo um véu maravilhoso de beleza. A partir da pulsão apolínea, a Grécia promove sua primeira forma de celebração da vida com seus deuses e heróis, exaltados pela beleza, pelo sonho e pela ilusão, princípios apolíneos que permitem ao homem desejar a vida apesar da dor. Ao lado de Apolo, apresentaremos a pulsão dionisiaca que irrompe no mundo da individuação apolínea. Mediante essa irrupção o grego apolíneo resistiria à pulsão desmesurada de Dionísio cultivando esse deus estranho ao mundo Olimpo. Dessa maneira, Dionísio, pouco a pouco, iria ganhando traços menos sombrios, o que indica que o Dionísio de *O nascimento da tragédia* é grego e estético. A partir deste ponto, as duas pulsões se entrelaçariam formando um só corpo, composto de todos os aspectos da vida. Esse corpo artístico seria a tragédia; arte que possibilita ao homem conhecer a dor e converte-la em estimulante para a criação constante de valores trágicos que saúdam a vida com alegria. Na dimensão da arte trágica, toda a carga de sofrimento que compõe a vida é transformada em valores afirmativos da própria vida. Nesses valores não haveria justificativas ontológicas para a existência. Esse modo singular de relacionar-se com a existência levaria o homem trágico a interpretar o inevitável aniquilamento das individuações como uma eterna alegria, que consiste em criar constantemente novos valores para a vida. A essa eterna alegria, Nietzsche nomeou de “consolo metafísico”, como também de sentimento dionisiaco – a eternidade da existência – em sua forma original.

Ao longo do primeiro capítulo, trabalharemos com os termos “Uno-primordial” e “Vontade”. Tais termos seriam utilizados por Nietzsche como símbolos de uma existência trágica, aquela que cultiva a disposição para o grande desafio da criação. Desse espírito altamente saudável nasceram as tragédias gregas, cujos criadores ensinavam lições afirmativas acerca das vicissitudes da existência. Destacaremos ainda

no capítulo I, a importância da tragédia antiga para o fortalecimento da cultura grega devido à preservação da sabedoria mítica. Veremos também a ênfase nietzschiana acerca do coro dionisíaco, considerado por ele o germinal da tragédia que, numa evolução vital, alcançaria a forma de drama, em que a arte apolínea possibilitaria à música expressar-se mediante imagens e palavras. A tragédia representaria, portanto, a relação entre música e palavra, a união entre a arte apolínea e a arte dionisíaca.

No capítulo II, faremos referências à música, interpretada por Nietzsche como o espírito da tragédia grega e como a arte dionisíaca por excelência. De acordo com *O nascimento da tragédia*, a música seria anterior⁷ à arte apolínea, isto é, ela exerce uma primazia sobre a palavra e a imagem, as quais existem pela incitação da música. Por isso Nietzsche a interpretaria como símbolo da dinâmica do Uno-primordial que se fragmenta para constituir seres individuais e, ao mesmo tempo, os destrói para reintegrá-los novamente à totalidade da vida.

Todavia, no enalço da música, pontuaremos a reinterpretação do mito pelos poetas trágicos. O mito épico, ao ser invocado nos dramas de Ésquilo e Sófocles, ganharia uma significação mais profunda. No contexto da tragédia, o mito não teria a função de cobrir a sabedoria dionisíaca e sim possibilitar a sua liberação, como bem ilustram as figuras heróicas de Édipo e Prometeu.

No capítulo III acompanharemos como a tragédia sucumbirá mediante a intromissão de uma “estética” racionalista, que ignora a sabedoria dionisíaca. Negar

⁷ A ordem aqui seria no sentido de prioridade e não cronológica, tendo em vista que para Nietzsche a música é expressão da própria vida e a vida sempre ocupa nos escritos de Nietzsche uma posição primária. Ressaltamos que no contexto de *O nascimento da tragédia* a interpretação da anterioridade da música em relação à arte apolínea é de inspiração schopenhauriana. No § 6 da respectiva obra, Nietzsche diz ser impossível que a linguagem alcance por completo o simbolismo universal da música, “porque ela se refere simbolicamente à contradição e à dor primordiais no coração do Uno-primigênio, simbolizando em consequência uma esfera que está acima e antes de toda aparência.” (NT, p. 51)

Dionísio implicaria negar também Apolo – sem essas duas pulsões nenhuma estética seria possível já que a pulsão apolínea e a pulsão dionisiaca, como pontuamos antes, seriam condições básicas para o desenvolvimento da arte.

Trataremos então de Eurípides, caracterizado por Nietzsche como o poeta que traz para o drama a supremacia da palavra, em detrimento da música. Essa cisão aberta entre música e palavra seria a causa da morte da tragédia. Ao tratarmos de Eurípides, destacaremos a novidade da leitura nietzschiana: pela boca de Eurípides poder-se-ia escutar o prenúncio de uma sabedoria contrária à sabedoria trágica, a saber, a teoria otimista de Sócrates. Segundo a perspectiva de Nietzsche nesse escrito, Sócrates, movido pela vontade “exagerada” de conhecimento, comporta-se como um “antigregó” na medida em que deturpa as duas fórmulas apolíneas, “conhece-te a ti mesmo” e “nada em demasia”. Pois, até então, a leitura grega dessa revelação délfica consistia em manter o compasso entre a pulsão apolínea e a pulsão dionisiaca, ou melhor, entre música e palavra.

A dissociação entre música e palavra, estender-e-ia à modernidade, sobretudo à ópera, apontada por Nietzsche como uma caricatura da tragédia. Ao tentar resgatar a arte trágica, a ópera cometeria um erro grosseiro ao compreendê-la de forma fragmentada, o que mostraria a fraqueza moderna que não consegue pensar o mundo e a vida sob a concepção trágica ou visão dionisiaca de mundo, tal como pensara o homem grego. Sem essa compreensão, correr-se-ia o risco de violentar a principal riqueza da tragédia: a sua capacidade de reunir os indivíduos em torno da vida e incitá-los a afirmá-la em sua totalidade e não apenas naquilo que a razão moderna julga ser a melhor parte dela.

Aproveitaremos o contexto da ópera para acompanhar a crítica nietzschiana ao homem moderno e à sua excessiva necessidade histórica. Tal necessidade denunciaria a

constante insatisfação do homem moderno, que, desprovido das imagens do mito “(...) não consegue dar a si mesmo uma interpretação de sua vida e de suas lutas” (NT, p.135). Por isso, o homem moderno seria impulsionado a vagar por um amontoado de conceitos abstratos que lhe impedem experimentar a força musical da vida.

Dessa maneira, percebe-se que Nietzsche não quer simplesmente desenvolver um estudo erudito da cultura grega. *O nascimento da tragédia* teria sido escrito a partir de suas experimentações com os valores de sua época, marcada pela ausência do sentimento trágico da vida e pelo domínio do conhecimento científico. Assim, o jovem Nietzsche mergulharia seu primeiro escrito em um outro tempo: o tempo da cultura grega arcaica que também vivenciara uma de suas maiores crises: a crise do conhecimento trágico. Para Nietzsche, somos contemporâneos dessa crise e diante dela não bastaria, apenas, tecer discussões. Era preciso avançar significativamente para uma transformação através da valorização da arte enquanto afirmação da vida. E foi pensando nisso que Nietzsche se serviu da cultura grega arcaica em seu momento mais criador e superabundante de vida para forjar uma obra que pudesse contribuir de alguma maneira para pensar a existência numa perspectiva trágica próxima ao contexto grego arcaico. Segundo nossa leitura, no *labirinto da arte trágica* Nietzsche ia compor sua primeira filosofia, já predisposta ao *amor fati*.

2. CAPÍTULO I – METAFÍSICA DE ARTISTA: O DIONISÍACO E O APOLÍNEO COMO IMPULSOS CRIADORES DA TRAGÉDIA GREGA.

2.1 - A arte apolínea como encobrimento do mundo dionisíaco

Em *O Nascimento da Tragédia* (1872) Nietzsche expressa o papel da arte como um perfeito elo entre existência e criação; segundo suas palavras, “(...) só como fenômeno estético podem a existência e o mundo justificar-se eternamente” (NT, p. 47). Com essa expressão, Nietzsche construirá a sua “metafísica de artista”, pautada pelas figuras antitéticas de Apolo e Dionísio que, mediante uma aproximação vital para a cultura helênica, fez nascer a tragédia grega. Uma arte que revela a grandeza da cultura grega e sua peculiar inclinação para enfrentar as adversidades da vida sem renunciar ao seu caráter trágico.⁸ Antes de tratar da tragédia grega propriamente dita, Nietzsche nos conduz ao curioso cenário grego em seu momento tido como o mais sereno e luminoso,

⁸ No contexto de *O nascimento da tragédia*, a interpretação empreendida por Nietzsche a respeito do trágico vincula-se à tragédia grega, espaço em que aconteceria a conciliação entre o dionisíaco e o apolíneo, duas pulsões criativas da natureza que outrora atuavam em universos distintos. Como observa Albin Lesky, de fato “(...) Toda a problemática do trágico, por mais vastos que sejam os espaços por êle abrangidos, parte sempre do fenômeno da tragédia grega e a ele volta. (...)” Contudo, acrescenta o helenista: “(...) Antes de mais nada, defrontamo-nos aqui com a questão de saber se o conteúdo trágico, entendendo-se ainda a palavra em acepção mais geral, está tão intimamente vinculada à forma artística da tragédia, que só aparece com ela, ou se, na criação literária dos gregos já se encontram germes em que se prepara a primeira e, ao mesmo tempo, a mais perfeita objetivação do mundo, no drama do século V.” (Cf *A tragédia grega*, 1971, p. 18) . Para o helenista em questão, já nas épicas de Homero encontramos elementos trágicos e uma postura artística em desenvolvimento que culminaria na tragédia. Em se tratando de Nietzsche, poderíamos dizer que sua atenção estaria voltada exatamente para a intensificação do trágico na arte grega, tanto é que ele começaria sua interpretação da cultura grega revelando o trágico como subjacente a cultura apolínea. Em outras palavras, Nietzsche tentaria partir da perspectiva dos próprios gregos como se deu a evolução da arte trágica até ela alcançar o sublime posto de drama.

a saber, o mundo apolíneo. Essa estratégia nietzschiana não teria como propósito enaltecer o mundo apolíneo e sim interpretá-lo sob um outro ponto de vista, diferente das interpretações tradicionais. Segundo o ponto de vista de *O nascimento da tragédia*, existe um outro elemento fundamental sob o qual a cultura apolínea teria se edificado. Esse elemento seria o dionisiaco. Conforme as palavras o próprio Nietzsche:

A seus dois da arte, Apolo e Dionísio, vincula-se a nossa cognição de que no mundo helênico existe uma enorme contraposição, quanto as origens e objetivos, entre a arte do figurador plástico [*bildner*], a apolínea, e arte não – figurada [*unbildlichen*] da música, a de Dionísio”: ambos os impulsos , tão diversos, caminham lado a lado, na maioria das vezes em discórdia aberta e incitando-se mutuamente a produção sempre novas, para perpetuar nelas a luta daquela contraposição sobre a qual a palavra comum ‘arte’ lançava apenas aparentemente a ponte (...) (NT, p.27)

Ao apresentar os dois deuses mencionados, em universos distintos, Nietzsche procuraria provocar a tradicional concepção de que os gregos foram essencialmente apolíneos. Digamos que, para Nietzsche, essa oposição entre a pulsão apolínea e a pulsão dionisiaca no interior da cultura grega, apresentava-se como um grande enigma que poucos helenistas ousaram abordar⁹. Em outras palavras, Nietzsche, assim como

⁹ A relação de Nietzsche com os helenistas de sua época não foi nada amistosa, principalmente na ocasião em que *O nascimento da tragédia* foi publicado. Sobre a respectiva obra, os helenistas teceram contundentes críticas, inclusive o próprio Ritschl, o qual indicara Nietzsche para assumir as aulas de filologia clássica na Universidade da Basileia. As críticas acerca do primeiro escrito de Nietzsche além de ter detectado deficiências teóricas, apontavam na escrita do jovem filólogo a ausência de rigor científico, algo inconcebível no meio acadêmico, principalmente por ser tratar de um professor de filologia. No centro dessas críticas a atenção estava voltada justamente para a questão do dionisiaco que, sob o ponto de vista dos helenistas aparece na escrita de Nietzsche como uma pregação do culto de Dionísio sem levar em consideração fundamentações científicas. Para mais esclarecimentos a respeito da relação de Nietzsche com os helenistas indicamos o livro *Nietzsche e a polêmica sobre o nascimento da tragédia* organizado por Roberto Machado. Nesse respectivo livro encontram-se textos que aprovam e desaprovam a primeira obra de Nietzsche (Cf. referências bibliográficas).

Édipo , ousou mergulhar nas profundezas desse enigma, movido por uma curiosidade não apenas intelectual, mas, sobretudo, existencial.

Compreender esse enigma seria para Nietzsche “fundamental” no que diz respeito ao esquecimento moderno de um aspecto de uma Grécia pouco analisada entre os helenistas. Na seção 11 de *O nascimento da tragédia*, Nietzsche chama a atenção para esse esquecimento da Grécia que antecede a tão difundida “serenojovialidade grega”.

Essa aparência da ‘serenojovialidade grega’ foi o que antes revoltou as naturezas profundas e terríveis dos primeiros quatrocentos anos do cristianismo: a elas, essa fuga mulheril diante do que é sério e assustador, esse covarde deixar-se contentar com o gozo confortável, parecia-lhes não somente desprezível, mas a própria disposição anticristã. E cabe atribuir à sua influência o fato de a visão da antiguidade grega subsistente durante séculos reter com tenacidade quase invencível aquela cor rosada da serenojovialidade – como se nunca tivesse existido o século VI, com seu Pitágoras e com Heráclito, sim, como se nunca tivessem existido as obras de arte da grande época (...) (NT, p. 75).¹⁰

Para Nietzsche, a cultura considerada apolínea erigiu-se do que ele chama de “a visão trágica do mundo” ou a “visão dionisíaca do mundo”. Tal visão seria, pois, a grande incitação para que o homem criasse aparências belas – e com elas divinizasse a vida e tudo o que nela existe.

¹⁰ Sobre a influência do cristianismo para o esquecimento da Grécia do século VI e a exaltação de uma arte que tende mais para a arquitetura e a escultura, Gianni Vattimo faz uma pertinente observação: “na fixação dessa imagem da grecidade, foi bastante responsável o cristianismo, através do qual nos foi transmitido aquilo que sabemos da cultura antiga; a função do cristianismo nesta transmissão é de tal modo dominante que nos apontamentos de Nietzsche para a redacção de uma quinta intempestiva (...), parece por vezes que, com o enfraquecimento e o desaparecimento da fé cristã na modernidade, está destinada também a interromper-se toda nossa possibilidade de acesso a antiguidade clássica. O cristianismo fixou a antiguidade nos seus traços clássicos, que são já, porém, aspectos de decadência, porque correspondem a um momento que já não é plenamente vital” (Cf. 1990, p. 16) .

Deste modo – voltando à citação do primeiro parágrafo – os gregos souberam, exemplarmente, justificar a existência mediante uma estética altamente “imaneante”, isto é, sem apelar para estâncias absolutas os gregos conseguiram forjar valores que pudessem dar sentido ao caráter ilógico do mundo. Foi enfrentando as inóspitas condições da existência que os gregos constituíram um mundo favorável para a vida sem necessariamente, fundamentá-la numa intelecção lógica¹¹. Afastando-se, pois, da intelecção lógica, Nietzsche procura versar sobre a arte grega, sem trair seu conteúdo vital: o trágico. No contexto de *O nascimento da tragédia*, o trágico, ao mesmo tempo em que revela o caráter nauseante da existência, possibilita ao homem aceitar e transfigurar esse caráter mediante a arte. Beneficiando-se da companhia do trágico o homem constrói para si um mundo de belas imagens que cobririam os traços terrificantes da vida.

É o que Nietzsche tenta mostrar quando recorre a uma antiga lenda grega que fala sobre Sileno, o sátiro acompanhante de Dionísio. Segundo a lenda, o rei Midas, rei da Prígia, procurou por Sileno durante muito tempo para perguntar-lhe o que existe de mais desejável para o homem. A princípio, sem querer responder a angustiante dúvida do rei Midas, Sileno pressionado lhe responde:

Estirpe miserável e efêmera, filhos do acaso e do tormento! Por que me obrigas a dizer-te o que seria para ti mais salutar não ouvir? O melhor de tudo é para ti inteiramente inatingível: não ter nascido, não ser, nada ser. Depois disso, porém, o melhor para ti é logo morrer (NT, p. 36).

¹¹ Nas primeiras linhas de *O nascimento da tragédia* Nietzsche ressalta a segurança da intuição como um conhecimento mais pertinente do que a intelecção lógica quando se trata de discutir o desenvolvimento da arte: “Teremos ganho muito a favor da ciência estética se chegarmos não apenas a intelecção lógica mas à certeza imediata da intuição [*Anschauung*] de que o contínuo desenvolvimento da arte está ligado à duplicidade do *apolíneo* e do *dionisíaco*” (Cf. N.T, p. 27).

As palavras de Sileno expressam a inexorável condição humana em pertencer a um mundo caótico e ao inevitável vir-a-ser, em que as individuações surgem e perecem inexplicavelmente. Essa moral popular pessimista sentenciada por Sileno, nos remete ao grande problema levantado por Nietzsche em *O nascimento da tragédia*: como o grego encarou e ultrapassou essa moral? A essa indagação Nietzsche sugere: criando um universo humano pautado pela transfiguração épica e mitológica. Nesse contexto, a pulsão apolínea cuidaria de salvar o homem de um profundo desgosto pela vida.

Para Nietzsche, a pulsão apolínea ganharia um sentido bem mais profundo se fosse analisada em relação à pulsão dionisíaca, tendo em vista que a sua principal meta seria contribuir para que o homem superasse a moral pessimista da existência, que advém da ausência de fundamento (*grundlos*) da vida. Neste caso, o grego teve necessidade de criar um mundo fictício para tornar a vida desejável. Criar um mundo fictício não quer dizer negar ou execrar o mundo do vir-a-ser e nem recorrer a fórmulas racionais que possam fundamentar ou dar ao mundo uma finalidade. Se Nietzsche elogia o gênio grego, por ter criado um mundo de aparências, é porque “(...) aquele povo, tão suscetível ao sensitivo, tão impetuoso no desejo, tão singularmente apto ao *sofrimento* (...)” (NT, p. 37) lutou obstinadamente para dar um sentido à vida, de modo que, “ele é salvo pela arte, e através da arte salva-se nele – a vida” (NT, p. 55)

Eis, então, o ponto de partida da leitura nietzschiana a respeito da experiência dos gregos com a arte: investigar como esse povo teria resistido ao pessimismo revelado pela visão de Sileno. Tratar-se mais precisamente, de acompanhar a incrível evolução do trágico no terreno grego que, mediante o enlace entre Apolo e Dionísio, ganharia, segundo a interpretação de Nietzsche, uma expressão ímpar na tragédia grega.

Em *O nascimento da tragédia*, o pessimismo¹² é compreendido como a “verdade” dionisíaca – que além de ser incognoscível, é visto como um perigo iminente e constante para a vida humana.

Face a esse pessimismo e à necessidade trágica em prosseguir vivendo, os gregos contrapuseram a “verdade” dionisíaca. Depois de ter conhecido visceralmente que o sofrimento é o cerne do mundo e da vida, o grego construiu um mundo de sonhos para suportar a dor de ser finito. A afirmação da vida no cenário homérico, por exemplo, tranqüiliza e protege o homem da força destruidora de Dionísio. Contrariando essa força, o homem homérico inverte a sabedoria de Sileno:

(...) e a verdadeira *dor* dos homens homéricos está em separar-se dessa existência, sobretudo em rápida separação, de modo que agora, invertendo-se a sabedoria de Sileno, poder-se-ia dizer: ‘A pior coisa de todas é para eles morrer logo; a segunda pior é simplesmente morrer um dia’ (NT, p. 27).

Querer viver ao invés de querer morrer, torna-se para o grego a maneira de reverter a sabedoria de Sileno.

¹² A questão do pessimismo no contexto de *O nascimento da tragédia* será em grande parte inspirada pela filosofia de Schopenhauer. Segundo a análise de José Thomaz Brum, o pessimismo schopenhauriano teria conduzido Nietzsche a uma indagação filosófica fundamental: “A vida, sem razão, (...) merece ser aprovada?” A resposta nietzschiana infere o comentador: “constituirá toda a sua *filosofia trágica*, alternativa alegre ao sombrio pessimismo schopenhaueriano” (Cf., 1998, p.57). Se no *Nascimento da tragédia*, encontramos um Nietzsche mais diplomático com seus pares, posteriormente, ele será bem mais agudo em suas críticas. Em sua tentativa de autocrítica, por exemplo, ele se rebelará abertamente contra a noção de pessimismo desenvolvida por Schopenhauer. (Cf. *Tentativa de Autocrítica In* NT, p. 19). Também em *Ecce homo*, na parte em que *O nascimento da tragédia* é retomado, Nietzsche diz: “(...) a tragédia precisamente é a prova de que os gregos não foram pessimistas: Schopenhauer enganou-se aqui, como se enganou em tudo”. Entende-se então, que a arte para Nietzsche predominaria sobre o pessimismo, enquanto para Schopenhauer o pessimismo seria insuperável.

(Cf. EH, p. 61). Contudo, como observa Claudemir Luís Araldi, “Ao mesmo tempo em que Nietzsche reconhece em sua ‘obra das primícias’ o pessimismo como ‘o perigo dos perigos’, ele julga ter encontrado ali também o caminho de sua superação” (Cf. 2004, p.139). Nesse sentido, é importante destacar aqui, um problema levantado por Nietzsche em *O nascimento da tragédia*: do pessimismo da força constitui-se o pessimismo da fraqueza, em outras palavras, do instinto afirmativo da existência nasce o instinto negador. Sócrates seria nesse caso, expressão de um instinto negativo, na medida em que desenvolve um discurso dialético que visa corrigir a existência de seus aspectos trágicos.

A primeira investida do homem grego para conter os impulsos bárbaros do dionisíaco, foi a construção do poderoso edifício apolíneo o qual Nietzsche se propõe desconstruir, mostrando assim, a função da dureza da arte dórica; cobrir seu próprio passado titanesco, marcado pela violenta pulsão dionisíaca.¹³ Daí a expressão “(...) precisamos demolir pedra após pedra, por assim dizer, o artístico edifício da *cultura apolínea*, até vislumbrarmos os fundamentos nos quais se assenta” (NT, p. 35).

A arte apolínea seria, então, a grande mentora do universo ético e estético da cultura grega antiga. Sob as máximas “conhece-te a ti mesmo” e “nada em demasia”, o grego lançou-se contra suas próprias desmedidas,

Aquela inaudita desconfiança ante os poderes titânicos da natureza, aquela Moira (destino) a reinar impiedosa sobre todos os conhecimentos, aquele abutre a roer o grande amigo dos homens que foi Prometeu, aquele horrível destino dos sagaz Édipo, aquela maldição sobre a estirpe do Átridas, que obriga Orestes ao matricídio, em suma, toda aquela filosofia dos deus deus silvano, juntamente com os seus míticos exemplos, à qual sucumbiram os sombrios etruscos – foi, através daquele artístico mundo intermédio dos Olímpicos, constantemente sobrepujado de novo pelos gregos ou, pelos menos, encoberto e subtraído ao olhar (NT, p. 36-37)

¹³ Como já foi mencionado, geralmente a cultura grega nos foi transmitida pelas referências da Atenas do século V; um contexto dominado pela idéia perene de harmonia e de beleza. Contudo, como diz Nietzsche, não devemos nos afastar desse poderoso ideal sem antes escutar aquela terrível sabedoria popular que fala no fundo da alma grega (NT, p. 36). Neste sentido, Hesíodo, em sua *Teogonia* situa a titanomaquia como um período terrível e cruel, precedente ao mundo olímpico dos deuses. Em um de seus versos podemos ler: “Os titãs, magníficos –, (...) davam uns aos outros doloroso combate em batalhas contínuas há dês anos cheios. Nenhum final nem solução da áspera discórdia” (Cf. 1991, p. 14) . Tal situação faria surgir o mundo homérico como uma maneira de conter os impulsos titanescos e selecionar os aspectos mais comedidos dos deuses. Como enfatiza Maria Ozomar Ramos Squeeff: “e eis que Homero é representante do ocaso da magia, do maravilhoso sacro, e também do afastamento, para um segundo plano, dos deuses do horror e do irracional (...)” (Cf. 1989, p. 140).

Para proteger-se de seus próprios demônios, o grego estabeleceu para si uma educação rígida, porém necessária. Dentro dessa necessidade, destacar-se-ia o *principium individuationis* como a principal meta da criação apolínea.

Apolo, como destaca Nietzsche, deve ser reputado por nós como o pai do mundo olímpico (NT, p. 35), pois as suas características são condizentes com o perfil do homem homérico. Apolo é o deus da luz, da forma, da clareza, do autocontrole e da individuação. Simboliza o estado edificante do sonho em que primam as belas imagens. Dentre todas essas características, a questão da individuação será para Nietzsche, o ponto chave para forjar o conceito de apolíneo.

Na construção desse conceito está explícita a concepção schopenhaueriana do *principium individuationis* que, inclusive, é invocado em *O nascimento da tragédia*, no aforismo 1, numa extensa citação da obra *O mundo como vontade e representação*. Eis o início da citação:

Tal como, em meio ao mar enfurecido que, ilimitado em todos os quadrantes ergue e afunda vagalhões bramantes, um barqueiro está sentado em seu bote, confiantes na frágil embarcação; da mesma maneira, em meio a um mundo de tormentos, o homem individual permanece calmamente sentado, apulado e confiante no *principium individuationis* (NT, p.30).

Depois de citar Schopenhauer, Nietzsche infere:

Sim, poder-se-ia dizer de Apolo que nele obtiveram a mais sublime expressão a inabalável confiança nesse *principium* e o tranqüilo ficar aí sentado de quem nele está preso, e poder-se-ia inclusive caracterizar Apolo com a esplêndida imagem divina do *principium individuationis*, a partir de cujos gestos e olhares nos falam todo o prazer e toda a sabedoria da ‘aparência’, juntamente com sua beleza (NT, p. 30)

Em seguida, ainda citando Schopenhauer, Nietzsche retoma aquele horror que atravessa o ser humano ao defrontar-se com a pulsão destruidora do dionisíaco bárbaro. Referimo-nos àquele pessimismo com relação à existência sentenciado por Sileno, o qual causaria no indivíduo um sentimento de náusea frente à sabedoria dionisíaca, que lhe mostra o quanto é frágil sua condição individual.

Nietzsche, ao resgatar a figura de Apolo como o artista que dá forma ao caos da pulsão dionisíaca, o destaca como o grande terapeuta que possibilitou aos gregos viver sob o perigo iminente do pessimismo. A crueldade, a desmedida, o impulso titânico e selvagem de destruição eram as expressões do tipo de agon¹⁴, característico da cultura grega, antes da edificação do mundo Homérico – do mundo apolíneo.

Entretanto, o agon terá uma forte presença nas epopéias homéricas, porém com outros traços. A arte épica, inscrita no apolíneo, transformaria a crueldade ybrida (desmedida) em disputa heróica. O heroísmo seria uma forma de o indivíduo lidar com a dor, com o sofrimento e com a morte. Os indivíduos homéricos buscam em seus grandes feitos heróicos o prestígio, a glória e o renome. O alcance da excelência para o homem, no contexto épico, consistia em conquistar a imortalidade pelo veio da batalha; situação em que o indivíduo prova sua postura de grandeza e de diferença entre os homens comuns, a batalha era uma maneira de encontrar conforto frente às fatalidades do destino. Neste sentido, “(...) O agon é o combate individual que dá brilho à existência, tornando a vida do indivíduo digna de ser vivida não pela busca da felicidade, como acontecerá a partir de Sócrates, mas pela busca do *Kleos*, da glória” (MACHADO, 2006,

¹⁴ Essa noção de agon na perspectiva homérica, como comenta Roberto Machado, “só pode ser compreendida profundamente pela noção de individualidade”. (Cf. 2006. p. 204)

p. 204)). Essa glória, conquistada heroicamente, simbolizaria a imortalidade restrita aos deuses¹⁵.

Era sob esta perspectiva agonística que os grandes homens, apesar de seus limites, procuravam alcançar, de certa forma, essa imortalidade mediante seus grandes feitos. Assim, seus nomes seriam lembrados eternamente pela geração posterior. A brevidade da vida no combate ficaria ínfima diante da eternidade de seus nomes citados nos poemas épicos. Numa passagem da *Iliada*, por exemplo, Aquiles expressa a sua angústia em ter sido desonrado por *Agamémnone* e ter sido abandonado por Zeus. Vejamos, através das seguintes palavras de Aquiles, o quanto a honra individual é importante para o homem homérico:

Mãe, já que a vida de tão curto prazo me deste, seria justo que ao menos tivesse honras muitas de Zeus poderoso que no alto troa! Ele, entanto, de todo de mim não se importa, pois consentiu que o potente senhor, de Atreu filho, Agamémnone, me desonrasse; meu premio tomou, de que, ufano, se goza (HOMERO, verso, 350, p.50).

Viver para esses homens era, assim, dedicar-se à afirmação da individualidade. Por isso, o sentido de *areté* (virtude), nesse contexto, implicava no esforço de ser o melhor entre os guerreiros, de sair do anonimato. Uma existência curta, marcada por um

¹⁵ É imprescindível lembrar aqui a advertência que Nietzsche faz ao leitor sobre a compreensão grega da imortalidade. Em sua exposição acerca da arte apolínea, ele diferencia cuidadosamente, a criação do mundo olímpico, com seus deuses luminosos, do que nós entendemos por religião, isto é, um sentido transcendente que culmina no asceticismo, como ele mesmo diz: “Quem abrigo outra religião no peito, se acercar desses seres olímpicos e procurar neles elevação moral, sim, santidade, incorpórea espiritualidade, misericordiosos olhares de amor, quem assim o fizer, terá logo de lhes dar as costas, desalentado e decepcionado. Aqui nada há que lembre ascese, espiritualidade e dever, aqui só nos fala uma opulenta e triunfante existência, onde tudo o que se faz presente é divinizado, não importando que seja bom ou mau” (Cf. NT, p. 36). Sobre a questão do ascetismo em *A genealogia da moral*, sobretudo, na terceira dissertação intitulada “O que significam ideais ascéticos?” Nietzsche trabalha mais detidamente esse assunto.

destino infeliz e doloroso – enfrentados heroicamente – poderia ser a garantia de vida eternamente lembrada, como diz a deusa Tétis ao seu filho Aquiles:

Ai, caro filho, por que te criei, se te dei vida infausta? Já que nasceste fadado a tão curta existência, prouvera que junto às naves vivesses, sem dor conheceres, nem lágrimas. Mas, em vez disso, tua vida fugaz é a mais rica das dores. Para um destino infeliz te dei vida em nosso palácio (HOMERO, verso, 410, p, 52).

A dor vivida de maneira heróica seria a marca de homem de virtude. Assim, o indivíduo apresentado na épica homérica teria como objetivo traçar o modelo ideal de homem. Os heróis eram exemplos de uma areté que deveria ser seguida pelo grego.

Segundo a leitura de Nietzsche, a ênfase ao indivíduo nas épicas homéricas seria uma espécie de

(...) endeusamento da individuação, quando pensado sobretudo como imperativo e prescritivo, só conhece *uma* lei; o indivíduo, isto é, a observação das fronteiras do indivíduo, a *medida* no sentido helênico. Apolo, como divindade ética, exige dos seus a medida e, para poder observá-la, o autoconhecimento. E assim corre, ao lado da necessidade estética da beleza, a exigência do ‘conheçe-te a ti mesmo’ e ‘nada em demasia’, ao passo que a auto-exaltação e o desmedido eram considerados como demônios propriamente hostis da esfera não-apolínea, portanto como propriedade da era dos titãs e do mundo extra-apolíneo, ou seja, do mundo dos bárbaros. (NT, p. 40-41)

Nietzsche nos apresenta, conforme podemos observar, o conteúdo do sonho apolíneo no mundo grego, isto é, a confiança no princípio de individuação como um meio de conter seu aspecto bárbaro, extra-apolíneo, em que tudo está sujeito ao

aniquilamento. Portanto, a arte grega antes da tragédia, teria sido edificada sob a luz apolínea como uma arte que emerge da “vontade helênica”¹⁶ para se proteger contra a dolorosa experiência da percepção caótica da vida. Tal experiência exigiu a criação de um mundo “aparentemente” ordenado e sereno; daí o seu estatuto de “serenojovialidade” grega como ocultamento de um mundo assombroso.

Em *O nascimento da tragédia*, Homero é caracterizado por Nietzsche como o artista ingênuo (Cf. NT, p.38), uma vez que a sua poesia imagética induz o homem a sonhar, a cobrir os aspectos horríveis da vida com uma bela aparência. Esse traço da épica homérica insinua a ilusão – como princípio da arte grega – mas uma ilusão assumida¹⁷. É o que Nietzsche dá a entender quando diz: “Se imaginarmos o sonhador quando ele, em meio à ilusão do mundo onírico e sem perturbá-la, se põe a clamar: ‘isto é um sonho, mas quero continuar sonhando!’” (NT, p. 39). Apesar de todo esse predomínio do sonho e da ilusão na arte homérica, seria um equívoco compreendê-la sob o ponto de vista demasiado “romântico”, que pressupõe um mundo feliz e sem dor.¹⁸

¹⁶ Segundo a tradução de J Guinsburg, o termo “vontade” ao longo de *O nascimento da tragédia* é utilizado no sentido schopenhauriano, “isto é, como centro e núcleo do universo, que assume as formas da multiplicidade fenomenal no espaço e no tempo, seus ‘princípios de individuação’, constituindo a antítese do estado de contemplação estética”. (Cf. NT, nota 17). É importante destacar que embora no contexto do primeiro escrito de Nietzsche a influência de Schopenhauer seja marcante, essa influência é discutível, principalmente quando se trata da questão da “vontade”. Enquanto Schopenhauer desenvolve um pensamento negativo com relação à “vontade”, Nietzsche, por sua vez, concede a “vontade” um sentido afirmativo na medida em que a interpreta sob a tese do Uno-primordial. O conceito nietzschiano de Uno-primordial sustenta-se numa relação de atividade entre essência e aparência, sofrimento e prazer. Desse modo, o jovem Nietzsche desprende-se do tom negativo schopenhauriano.

¹⁷ Quando dizemos que o homem homérico assume a arte como ilusão, nos apoiamos no próprio Nietzsche e na sua crítica à consciência moderna como tributária da visão dualista socrático-platônica. É ela que, ao distinguir arte e realidade, vê a primeira como transfiguração da segunda. Neste sentido, a arte passa a ser entendida apenas como ficção, ganhando caráter de fantasia e simulação. Em outras palavras, a arte é relegada ao domínio do fingimento e da imaginação, incapaz de fundar o saber.

¹⁸ Carlos Alberto Nunes, na introdução da *Iliada* cita o seguinte trecho da obra de Homero: “Sempre viver em tristeza, eis a sorte que os deuses eternos, de descuidosa existência, aos mortais infelizes dotaram”. Em seguida o tradutor infere: “Nessa passagem Homero se revela verdadeiro precursor da tragédia que havia de brotar do próprio solo da Grécia alguns séculos depois, bastando uma citação como essa para desfazer a idéia romântica de que os gregos tinham uma concepção muito risonha da existência” (Cf. HOMERO, s/d, p. 39)

2.2. A provocação dionisíaca ao mundo da individuação

A disposição do homem épico que resiste ao pessimismo permitiu a elevação do dionisíaco na perspectiva de uma estética trágica. Somente um povo dotado de uma vontade afirmativa de vida poderia novamente suportar a dor do aniquilamento e criar uma nova perspectiva de arte, já que “em toda parte onde o dionisíaco penetrou, o apolíneo foi suspenso e aniquilado” (NT, p. 41).

Embora o grego, por muito tempo, sob a proteção de Apolo, conseguiu afastar de si a terrível verdade dionisíaca, a arte apolínea não seria uma garantia de uma eterna aparência, pois “quanto mais forte medrava o espírito da arte apolínea, mais livre se desenvolvia o deus irmão Dionísio”. (VD, p. 11). E eis que, de repente, a força dionisíaca eclode no universo apolíneo revelando novamente aquela desmedida da natureza que a força apolínea tentou ocultar,

E agora imaginemos como nesse mundo construído sobre a aparência e comedimento, e artificialmente represado, irrompeu o tom extático do festejo dionisíaco em sonâncias mágicas cada vez mais fascinantes (...); imaginemos o que podia significar esse demoníaco cantar do povo em face dos artistas salmoditantes de Apolo, com os fantasmais arpejos da harpa! As mulheres das artes da ‘aparência’ empalideciam diante de uma arte que em sua embriaguez falava a verdade, a sabedoria de Sileno a bradar ‘ai deles! Ai deles!’, contra os serenojoviais Olímpicos. (NT, p. 41).

Nessa altura do pensamento de Nietzsche torna-se mais compreensível a sua investida em desconstruir as tradicionais interpretações acerca do poderoso edifício da arte apolínea. Poder-se-ia dizer que esta sua obra das primícias traz á tona um elemento

pouco citado pelos helenistas, a saber, o elemento dionisíaco. Conforme a observação de Gerard Lebrun: “o essencial de *O Nascimento da Tragédia* era tornar claro o fenômeno dionisíaco, ao qual nenhum helenista, até então, tinha prestado atenção” (LEBRUN, 1985, p. 41).

E se os helenistas não prestaram atenção a esse elemento é porque se ocupavam em desenvolver um trabalho ortodoxo de Filologia acerca da cultura grega do que propriamente compreender o sentido existencial da sabedoria dionisíaca para essa cultura. Nietzsche, por sua vez, auscultou na obstinada vontade helênica em criar um mundo de aparências, o grito da própria vontade dionisíaca, ou seja, o grito da própria vida querendo transfigurar seus próprios aspectos grotescos. Em *A visão dionisíaca do mundo* escutamos Nietzsche indagando:

Qual era a intenção da vontade – que afinal é todavia *uma* – ao permitir a entrada dos elementos dionisíacos, contra sua própria criação apolínea? Tratava-se de um novo e mais alto recurso da existência, o nascimento do *pensamento trágico*. (VD, p. 24)

A escolha dessa expressão é bastante significativa, pois sugere, na arte grega, uma tendência singular para a transformação. E, nesse caso, Dionísio é percebido por Nietzsche como o principal elemento transformador da arte grega – por ser ele mesmo o deus da transformação.¹⁹

É oportuno frisar que em *O nascimento da tragédia* há um movimento de passagem de um Dionísio bárbaro para um Dionísio civilizado. Os aspectos grotescos do Dionísio estrangeiro – marcado por uma *manía* (loucura) estranha aos luminosos deuses

¹⁹ Dionísio está relacionado aos ciclos da natureza, o que indica que ele é o deus do vir-a-ser. Suas sucessivas transformações afirmam a instabilidade da vida entre dois pólos: o construir e o destruir. Para Nietzsche, esse impulso incontrolável de Dionísio, simboliza a pulsão de vida.

do Olimpo²⁰ caminham agora pela Ática fazendo valer sua soberania sobre os homens, que cantam e dançam como membros de uma comunidade superior – “(...) ele desaprendeu a andar e a falar, e está a ponto de, dançando, sair voando pelos ares, (...) ele se sente como um deus, ele próprio caminha agora tão extasiado e enlevado, como vira em sonho os deuses caminharem”. (NT, p. 31).

Essa nova manifestação de Dionísio na Grécia antiga levaria Nietzsche a considerá-lo símbolo emblemático da transformação da arte grega. Tal consideração é tão significativa que em *O nascimento da tragédia*, na seção 2, ele distingue os gregos dionisíacos dos bárbaros dionisíacos. Sendo assim:

Quase por toda parte, o centro das celebrações a Dionísio consistia numa desenfreada licença sexual, cujas ondas sobrepassavam toda vida familiar e suas venerandas convenções; precisamente as bestas mais selvagens da natureza eram aqui desacomodadas, até alcançarem aquela horrível mistura de volúpia e crueldade que a verdadeira ‘beberagem das bruxas’ sempre se me afigurou ser (...)” (NT, p. 33).

Embora, no fundamento da Grécia houvesse a presença predominante da *Hýbris*, como da selvagem manifestação do Dionísio asiático, a resistência grega a essas pulsões

²⁰ Segundo Marcel Detienne, a personalidade de Dionísio é marcada pela sua situação de estrangeiro. Essa qualidade de estrangeiro, “(...) é um dado estrutural da divindade de Dionísio, não é surpreendente que ele apareça com mais força na região e na cidade que lhe são familiares. E quanto mais próximos de seu nascimento estão os que o ignoram, mais forte se torna sua necessidade de ser reconhecido, e mais exacerbada se torna sua violência na epifania”. (*Dionísio a céu aberto*, 1988, p. 37). Contudo, Dionísio se faz reconhecer como divindade no mundo dos homens, mediante um elemento básico da religião dionisíaca: a transformação. Como observa Albin Lesky, a relação entre Dionísio e seus fiéis se distingue da relação entre os deuses do Olimpo e os homens, “a Dionísio, não bastam orações e sacrifícios; o homem não está para com êle na relação, amiúde friamente calculadora, de dar e receber; êle quer o homem por inteiro, arrasta-o para o horror do seu culto e, pelo êxtase, eleva-o acima de todas as misérias do mundo. (...) O homem arrebatado pelo deus, transportado para o seu reino por meio do êxtase, é diferente do que era no mundo cotidiano”. (Cf. *A tragédia grega*, 1971, p. 61). Lesky, do mesmo modo que Nietzsche, aponta essa transformação como o surgimento da arte dramática.

destrutivas foi cultivando a selvageria do deus asiático.²¹ Dionísio, na medida em que foi aprendendo a linguagem de seu adversário, foi penetrando pouco a pouco na Grécia e afirmando-se como divindade digna de ser reverenciada. Por isso, fazendo valer a sua divindade entre os deuses olímpicos e no mundo dos homens, Dionísio precisou revestir-se da máscara apolínea por um longo tempo, de modo que o seu reconhecimento pela cultura grega se deu mediante uma luta com o seu oposto. Assim o expressa Nietzsche na seguinte passagem de *A visão dionisíaca do mundo*:

Nunca, porém, a luta entre verdade e beleza foi maior do que a invasão do culto de Dionísio: nele a natureza se desvelou e falou de seu grande segredo com terrível clareza com o *tom* diante do qual a aparência sedutora quase perdeu seu poder. Essa fonte originou-se da Ásia: mas deveria tornar-se na Grécia um rio, porque ela aqui encontrou pela primeira vez o que a Ásia não lhe ofertou, a mais excitável sensibilidade e capacidade de sofrer emparelhados com a mais leve reflexão e perspicácia. Como Apolo salvou a helenidade? O novo adventício foi atraído ao mundo da bela aparência, ao mundo olímpico: a ele foram sacrificadas muitas honras das mais consideradas divindades, de Zeus, por exemplo, e de Apolo. Nunca se fizeram tantas cerimônias com um estrangeiro: deveras (hostis em todo sentido), poderoso o bastante para arruinar a casa hospedeira. Uma grande revolução começou em todas as formas de vida: em toda parte penetrou Dionísio, mesmo na arte. (VD, p. 19-20).

Nesta citação confirma-se aquela “segurança intuitiva” que percebe como as festas dionisíacas, ao invadirem a cultura grega, assumiriam o compromisso de transformá-la. E o primeiro passo teria sido romper com a individuação apolínea.

²¹ Marcel Detienne, numa interessante interpretação acerca do acultramento de Dionísio, invoca as narrativas indígenas em torno da cultura da videira, nas quais podemos perceber o percurso entre o Dionísio selvagem e o cultivado. A vinha, antes de ser podada e cuidada, não possui forma. “Há um Dionísio de antes do corte, correspondendo ao deus que faz crescer a vinha, *Auksitês*, ou que aumenta o volume de suas folhas, o Folhudo (*Dasúllios*). É o dionísio ‘da videira cultivada’ o *Hêmeridês*, que corta a parte selvagem, suprimindo as partes irregulares, hábil em fazer as plantas passarem do estado selvagem ao estado cultivado”. (Cf. *Dionísio a céu aberto*, 1988, p.62)

Dionísio revelaria ao homem que a arte da individuação, vivida em excesso, também representaria um grande perigo para a vida. Agora, Dionísio é quem lembra ao deus délfico seu próprio preceito: “nada em demasia”. A força dionisíaca se faz iminente não só pela sua força destrutiva, ela também cria e intensifica a vontade de vida ao reintegrar os homens cindidos pela individuação apolínea.

Segundo Nietzsche, o principal perigo do excesso de individuação é o enfraquecimento da própria vontade – ou seja, da própria vida – que se cristalizaria na criação apolínea,

(...) O *principium individuationis* surge como um estado persistente de fraqueza da Vontade. Quanto mais a vontade está degradada, tanto mais tudo se despedaça em indivíduos isolados, tanto mais egoísta e arbitrário é desenvolvido o indivíduo, tanto mais fraco é o organismo ao qual ele serve” (VD, p. 12-13) .

Se considerarmos aquela citação,²² em que Nietzsche sugere que foi pela força da Vontade de vida que o povo helênico criou a arte apolínea, podemos dizer que foi mediante essa mesma Vontade que ele rompeu com o princípio de individuação. Não é por acaso que Nietzsche enfatiza a invasão dionisíaca no mundo apolíneo como manifestação dessa mesma Vontade. Digamos que a vontade cria e destrói suas próprias criações.²³

Essa interpretação da vontade, enquanto pulsão que destrói ao mesmo tempo em que constrói levará Nietzsche à formulação do conceito Uno-primordial²⁴ , interpretado

²² Ver citação da página 32 a respeito da intenção da vontade.

²³ Nessa perspectiva, Vattimo acentua que a relação entre o dionisíaco e apolíneo enfatizada por Nietzsche em *O nascimento da tragédia* não constitui dois momentos históricos distintos, isto é, não há um momento apolíneo separado do dionisíaco. “(...) o apolíneo é uma configuração interna do dionisíaco mesmo, que o dionisíaco coloca e tende a superar (...)” (Cf. *Introdução à Nietzsche*, 1989, p. 44). Em outras palavras, o próprio Dionísio é quem solicita a forma apolínea que, ele mesmo trataria de superar.

²⁴ Conforme a tradução espanhola de Andrés Sanchez Pascual o termo Uno-Primordial (Ur-Eine), é uma expressão do vocabulário de Schopenhauer. Entretanto, o tradutor, em sua introdução ao *El nacimiento*

como vida ou como força que atuaria no fundo das coisas (*im Grunde der Dinge*). E onde quer que essa força se manifeste não se poderia vivenciá-la sem dor e contradição.

Nas palavras de Nietzsche:

Nós mesmos somos realmente, por breves instantes, o ser primordial e sentimos o seu indomável desejo e prazer de existir, a luta, o tormento, a aniquilação das aparências se nos afiguram agora necessários, dada a pleora de incontáveis formas de existência a comprimir-se e a empurrar-se para entrar na vida, dada a exuberante fecundidade do mundo; (...) Apesar do medo e da compaixão, somos os ditosos viventes, não como indivíduos, porém como uno vivente, com cujo gozo procriador estamos fundidos. (NT, p. 102-103)

Sob o fenômeno dionisíaco o homem compreenderia que o *Uno-Primordial* é o verdadeiro criador, todo o mundo da aparência seria uma imagem artística que emana dele, inclusive o próprio homem. Neste sentido, Nietzsche declara que o homem produz arte com a finalidade de aliviar seus tormentos. Ao perceber que o Uno-primordial comporta a dor e a contradição, o homem é impelido a criar o mundo artístico da aparência. O cerne desse mundo, não seria exclusivamente o homem, e sim o próprio *Uno-Primordial* com o qual o homem estaria metafisicamente vinculado. Esse argumento está expresso em *O nascimento da tragédia* da seguinte maneira:

de la tragédia, adverte para uma distinção capital entre Nietzsche e Schopenhauer em torno do Uno-primordial. É certo que, como Schopenhauer, Nietzsche concebia a vida como dor e sofrimento. Mas, para Nietzsche, por meio desses sentimentos, a vida poderia se aliviar de seus tormentos e novamente constituir-se. Assim observa Pascual: “Por sua vez, a vida tende a reintegrar-se, a sair de sua dor e reconcentrar-se em sua unidade primeira e essa reunificação se produz com a morte, com a aniquilação das individualidades. (...) Morrer não é, sem dúvida, desaparecer, mas só submergir-se na origem, que incansavelmente produz nova vida”. (Cf. *Introdução ao Nascimento da tragédia*, 2005, p. 19-20). Márcio José Silveira Lima, também observa que a postura nietzschiana, em aceitar o duplo aspecto schopenhaueriano “vontade” e “representação” para trabalhar os conceitos “dionisíaco” e “apolíneo”, certamente dificultaria ao leitor a percepção dos próprios argumentos de Nietzsche. Todavia, segundo o intérprete, o Uno-primordial parece conferir a Nietzsche uma autonomia frente a Schopenhauer. (Cf. *As máscaras de Dionísio: Filosofia e tragédia em Nietzsche*, 2006, p. 39).

(...) Uma coisa deve ficar clara, a de que toda a comédia da arte não é absolutamente representada por nossa causa, para nossa melhoria e educação, tampouco que somos os efetivos criadores desse mundo da arte: mas devemos sim, por nós mesmos, aceitar que nós já somos, para o verdadeiro criador desse mundo, imagens e projeções artísticas, e que a nossa suprema dignidade temo-la no nosso significado de obras de arte, (...) enquanto, sem dúvida, a nossa consciência a respeito dessa nossa significação mal se distingue da consciência que têm, quanto à batalha representada, os guerreiros pintados em uma tela. (NT, p. 47).

Com esta expressão entende-se que para o nosso filósofo esse mundo da aparência²⁵ não passaria de uma estratégia da própria vida. Mediante o homem, uma de suas criações mais interessantes, a vida se reconstituiria de sua própria verdade aniquiladora. Daí a sua necessidade de beleza, fruto da força apolínea que, ao intensificar as forças da vida, aumentaria o prazer e a alegria de existir mesmo diante da incurável ferida da existência.

Digamos que esse prazer de existir se tornaria mais intenso e menos aparente na medida em que o homem identifica-se novamente com a natureza; da qual ele foi desmembrado mediante o processo de individuação. Somente “sob a magia do dionisíaco torna a selar-se não apenas o laço de pessoa a pessoa, mas também a natureza

²⁵ Retomando àquela expressão na qual Nietzsche diz que “(...) só como fenômeno estético podem a existência e o mundo justificar-se eternamente”, lembramos aqui, oportunamente, uma expressão de *A gaia ciência*. Nesse texto posterior ao *Nascimento da tragédia* podemos ler: “Como fenômeno estético, a existência é sempre, para nós, suportável ainda, e pela arte foi-nos dado o olho e mão e antes de tudo a boa consciência para, de nós próprios, podermos fazer um tal fenômeno”. (Cf. GC, p. 198). Apesar das várias querelas de Nietzsche com relação a sua própria escrita das primícias, a nosso ver, a questão da aparência percorre transversalmente todos os escritos de Nietzsche. Claro que a compreensão nietzschiana da arte, como necessária à vida, sofrerá significativas mudanças ao longo de seu pensamento. “O consolo metafísico”, por exemplo, tão insinuante em *O nascimento da tragédia* será uma questão superada em seus escritos da maturidade, tendo em vista que Nietzsche não mais insinua a necessidade de qualquer consolo frente a dor da existência. Nas palavras de Deleuze, “o Dionísio da *Origem da tragédia* ‘resolvia’ ainda a dor; a alegria que sentia era ainda a alegria de a resolver, e também de a conduzir na unidade primitiva. Mas agora Dionísio alcançou o sentido e o valor das suas próprias metamorfoses: ele é o deus para quem a vida não tem de ser justificada, para quem a vida é essencialmente justa. Mais, é ela se encarrega de justificar, ‘afirma mesmo o mais amargo sofrimento’”. (Cf. 2001, p. 26). Essa observação de Deleuze refere-se ao confronto de Dionísio com o deus crucificado. Trata-se de um novo contexto em que a idéia da reconciliação dos contrários torna-se estranha a Nietzsche.

alheada, inamistosa ou subjugada volta a celebrar a reconciliação com seu filho perdido, o homem”. (NT, p. 31).

Eis porque a primeira obra de Nietzsche movimenta-se em direção ao dionisíaco²⁶ e, como acentua Vattimo, “(...) parece claro que em tal escrito a questão de libertar-se do dionisíaco, ao parecer dominante (...)” se desenha continuamente em outra direção, “(...) mais radical, de liberar *o dionisíaco*”. (VATTIMO, 1989, p.34). O comentador destaca que essa liberação do dionisíaco não poderia ser reduzida à supressão da aparência, ou seja, da individuação – existiria algo mais significativo na destruição dionisíaca da aparência apolínea, a saber, o reencontro do homem com o dionisíaco “(...) como livre energia poetizante, mas além do temor e da insegurança (...)”. O retorno de Dionísio significaria a promoção de um mundo de liberdade e criatividade, “e o que é mais importante, como eliminação das barreiras sociais”. (VATTIMO, 1989, p. 34).

A fim de aliviar os tormentos humanos vividos no processo da individuação, Dionísio eclode assim no mundo apolíneo por meio de seus cultos, revelando ao homem que a verdade trágica-dionisíaca represada pelo sonho apolíneo possui caráter provisório,

‘Sim’, o grego devia sentir mais ainda: toda a sua existência, com toda beleza e comedimento, repousava sobre um encoberto substrato de sofrimento e conhecimento, que lhe era de novo revelado através daquele elemento dionisíaco. E vede! Apolo não podia viver sem Dionísio! O ‘titânico’ e o ‘bárbaro’ eram, no fim

²⁶ Em *O nascimento da tragédia*, Nietzsche analisa primeiramente a epopéia. Nessa análise percebe-se que há um certo elogio da aparência como a grande investida do grego para dar sentido à existência. Contudo, achamos pertinente a observação de Roberto Machado na ocasião em que diz serem análises bastante reduzidas, “(...) como se só existissem para esclarecer um saber bem mais importante e profundo do que o apolíneo: o saber trágico”. (Cf. 2006, p. 210).

das contas, precisamente uma necessidade tal como o apolíneo! (NT, p. 41).

Deste modo, confirma-se a nova identidade de Dionísio como deus helênico²⁷. Sua loucura, seu êxtase caminha agora, lado a lado com a razão apolínea. Conforme interpreta Lebrun: o dionisíaco, “(...) não é mais um alucinado: é um *criador*. Seu desejo não é mais de se abismar no Informe, mas de dar Forma. Em uma palavra, Dionísio se tornou o deus do ‘delírio racional’” (LEBRUN, 1985, p. 56).

Com a invasão dos cultos dionisíacos na Grécia, os valores da cultura grega constituídos sob a perspectiva do indivíduo são rompidos em função do fluxo da vida. Tal rompimento lançaria os germes da tragédia.

2.3. A Tragédia grega: um compromisso selado entre Apolo e Dionísio em prol da vida

Seguindo a evolução da arte grega nos enalços da visão nietzschiana, pode-se dizer que a invasão dionisíaca significaria apenas uma pré-condição para a configuração da tragédia. Como vimos, ao abandonar toda perspectiva individual, o cultuador de Dionísio identifica-se diretamente com a natureza, com toda sua alegria e vitalidade. Nos festejos a Dionísio o homem transmuta-se em ser natural e compreende aquela

²⁷ É preciso deixar claro que essa identidade não deve ser entendida identidade fixa, tendo em vista que Dionísio é o deus da transformação e das máscaras. Nas palavras de Marcel Detienne, “Dionísio é por excelência o deus que vem; aparece, manifesta-se, faz-se reconhecer. Epifânico itinerante, Dionísio organiza o espaço em função de sua atividade ambulatória. É encontrado por toda parte, e em lugar nenhum”. (Cf. *Dioniso a céu aberto*, 1988, p. 14). Poder-se-ia dizer, assim, que é por possuir essas características que Nietzsche o tem por símbolo da vida, da vontade primordial. Ele flui o tempo todo e não se deixa apreender por nenhum conceito.

sabedoria de Sileno, pois agora ele também é um sátiro. A esta identificação direta do homem com o Uno - primordial Nietzsche chama de “consolo metafísico”. Esse consolo permitiria ao homem afirmar a vida em sua totalidade, apesar da finitude inerente às formas de vida individual.

Contudo, esse “consolo metafísico” ainda não seria suficiente para salvar o homem do pessimismo, pois ao voltar a si, isto é, ao voltar para a vida cotidiana, o homem sentiria asco e desprezo pelo mundo da individuação que agora ele reconhece ser frágil frente à inexorável força dionisíaca. Esse momento, segundo Nietzsche, é bastante crítico: “Mas tão logo a realidade cotidiana torna a ingressar na consciência, ela é sentida como tal com náusea; uma disposição ascética, negadora da vontade, é o fruto de tais estados”. (NT, p, 55-56). Aqui, nesse supremo perigo da vontade, ela encontraria na tragédia um meio de salvar-se, como podemos ler no texto preparatório a obra *O nascimento da tragédia*:

(...) Todo o real dilui-se em aparência, e atrás desta se manifesta a *natureza* unitária da *Vontade*, inteiramente na glória da sabedoria e da verdade, envolta em brilho ofuscante. *A ilusão, a alucinação está em seu apogeu*. Agora não parecerá mais inconcebível que a mesma Vontade que, como apolínea, ordenava o mundo helênico, tenha recebido em si sua outra forma de aparição, a Vontade dionisíaca. A luta de ambas as formas de aparição da Vontade tinha um fim extraordinário, criar uma *possibilidade mais elevada da existência* e também nessa possibilidade de chegar a uma *magnificação ainda mais elevada* (por meio da arte). Não mais a arte da aparência, mas a arte trágica era a forma de magnificação: nela, porém, aquela arte da aparência foi totalmente absorvida. Apolo e Dionísio se uniram. (VD, p. 30-31).²⁸

²⁸ Interpretando exatamente essa parte de *A visão dionisíaca do mundo* Benchimol afirma: “O desequilíbrio entre os dois impulsos ou seja, a predominância de um deles em relação ao outro tem como consequência a debilitação do processo vital total.” (Cf. 2002, p. 62)

Portanto, a tragédia só ocorre na medida em que o homem compreende o apolíneo e o dionisiaco – não mais como uma oposição – e sim como diferentes maneiras de expressão da vida.

No entanto, essa compreensão não se constitui de uma ora para outra. A mentalidade grega teve de passar por muitas transformações até alcançar essa elevada compreensão. A tragédia expressaria a grandeza do gênio helênico, exatamente por ter proporcionado esse alcance.²⁹

Em se tratando da tragédia grega, Nietzsche reconhece o quanto é difícil dizer, com precisão, em que momento ela teria surgido. Ele mesmo, ao se embrenhar em tão difícil escavação chega a afirmar que a tragédia é um verdadeiro *labirinto*. Por isso, numa certa altura de *O nascimento da tragédia* ele nos diz: “Temos agora de recorrer à ajuda de todos os princípios artísticos até aqui discutidos, a fim de nos orientarmos no labirinto, pois é assim que devemos designar *a origem da tragédia grega*”. (NT, p.51).

Desta forma, Nietzsche encontra várias teorias que tentaram definir a tragédia e mais precisamente demarcar um momento exato de seu surgimento. Diante de tão incógnito tema, ele prefere manter-se na posição de homem da segurança intuitiva do que na de uma inteligência lógica.

E é nessa posição que ele discutirá a hipótese tradicionalmente conhecida: o coro dionisiaco marcaria o início da tragédia.³⁰ Tal hipótese era amplamente aceita para a

²⁹ Segundo Vernant, “A própria consciência trágica nasce e desenvolve-se com a tragédia. É exprimindo-se na forma de um gênio literário original que se constituem o pensamento, o mundo, o homem trágicos” (Cf. 2005, p. 9)

³⁰ Esta idéia é tributária de Aristóteles que, na *Poética*, afirma que a tragédia teria surgido do culto ao deus Dionísio (Cf. *A Poética*, XII, p.41). Mas, a principal divergência de Nietzsche com relação a Aristóteles será a sua concepção de tragédia como *Katharsis*. Aristóteles a pensava como “*descarga patológica*” que visa a exaltação dos bons princípios mediante os efeitos catárticos (o terror e o medo) de modo que, a tragédia, teria um efeito moral. Na seção 22 de *O nascimento da tragédia*, por exemplo, Nietzsche se ocupa mais detidamente da influência dessa visão no teatro moderno. Neste caso, ele cita

maioria dos estudiosos do tema. Mas Nietzsche, em *O nascimento da tragédia*, já apresentando uma personalidade filosófica propensa à suspeita, não fará parte desse consenso. Para Nietzsche, não bastava tomar por certo que a tragédia surgiu do coro. Será preciso, antes de tudo, analisar como esse coro veio a se constituir como drama e que tipo de existência se erigiu do fundo dessa transformação.

Neste sentido, ele se afasta dos estudos com propósitos eruditos empreendidos até então. Nietzsche estará mais interessado, em interpretar a partir dos próprios gregos, como o coro chegou à condição de drama. Digamos que sua preocupação foi mostrar o quanto essa necessidade em transpor o coro para o drama era, para o grego, uma necessidade vital. Portanto, um dos alvos de *O nascimento da tragédia* será analisar o significado existencial da tragédia para a cultura grega, e não apenas analisá-la teoricamente.

Assim, a primeira idéia a ser colocada em xeque por Nietzsche seria a mais difundida pela tradição, a saber, a idéia do coro como “representação do povo”³¹ ou como “espectador ideal”. (NT, p. 52). De todas as exposições que partem do pressuposto de que o coro dionisíaco seria o início da tragédia, Nietzsche se aproximaria mais da

uma carta de Goethe a Schiller: “Sem um vivo interesse patológico, (...) jamais consegui tampouco tratar de uma situação trágica, preferindo por isso evitá-la a ir procurá-la” (Cf. NT, p. 13). Em *Ecce homo*, Nietzsche continuaria a sustentar a crítica da *Katharsis* aristotélica, dizendo que a importância da tragédia para os gregos não seria um meio para se livrar do pavor e da compaixão. De maneira que sua função não é: “purificar-se de um perigoso afeto mediante uma veemente descarga”. (Cf. EH, p. 64).

³¹ Afirmação aristotélica: “O coro também deve ser contado como uma das personagens (...)”. (Cf. *Poética*, XVIII, p 48). Para Nietzsche seria inconcebível a idéia de que o coro tivesse como principal atributo a “representação constitucional do povo”, tendo em vista que nos primórdios da tragédia, o coro estaria mais próximo de uma expressão religiosa do que propriamente política. Desse modo, a interpretação de Aristóteles estaria reduzida à época constitucional do povo grego. (Cf. NT, p. 52). Curiosamente, essa hipótese aristotélica ainda se faz muito presente nos estudos atuais. Gernet, por exemplo, citado por Vernant nos diz claramente que “a verdadeira matéria da tragédia é o pensamento social próprio da cidade, especialmente o pensamento jurídico em pleno trabalho de elaboração”. Também é lembrado o renomado Nestle, para quem: “a tragédia nasce (...) quando se começa a olhar o mito com os olhos de cidadão”. (Cf. VERNANT, 2005, p. 3).

concepção de Friedrich Schiller³², o qual via o coro como uma muralha viva “(...) que a tragédia estende à sua volta a fim de isolar-se do mundo real e de salvaguardar para si o seu chão ideal e a sua liberdade poética” (NT, p. 54).

Segundo a interpretação de Marcuzzi, essa compreensão é acatada por Nietzsche até certo ponto. Nas palavras do comentador,

“A análise nietzschiana do coro como ‘muro vivente’ começa por uma leitura bastante fiel do texto de Schiller, mas a medida que Nietzsche desenvolve para a obra de arte as implicações da essência dionisíaca do coro, parece que, para além desse acordo aparente, Schiller e Nietzsche invertem totalmente a função do coro, pois o coro de Schiller é apolíneo frente a personagens antes dionisíacas, ao passo que para Nietzsche o coro é evidentemente dionisíaco, portanto, os personagens são ao contrário das formas visuais apolíneas que emanam dele.” (MARCUIZZI, 1998, p.360)³³

Seguindo essa pista indicada por Marcuzzi, vê-se que o “muro vivente” de Schiller é apolíneo e teria por função separar-se do êxtase dionisíaco diferentemente, para Nietzsche, o muro seria dionisíaco e possuiria o poder de unificar-se com o apolíneo.

Após discutir intensamente com seus interlocutores, sobretudo Schiller,³⁴ Nietzsche diz: “Originalmente a tragédia é só ‘coro’ e não ‘drama’”. (NT, p. 62). Essa intuição quer dizer que ainda não temos a tragédia propriamente dita. Por enquanto, o

³² Não faz parte de nosso estudo aprofundar as discussões entre Nietzsche e Schiller a respeito da função do coro. Ater-nos-emos, apenas, ao fato de que com a intromissão apolínea o coro avança para o drama, selando assim a tragédia propriamente dita.

³³ Contudo, não podemos nos esquecer que Nietzsche também percebe em Schiller a pretensão em conferir ao teatro uma instituição como um meio de formação moral do povo. (Cf. NT, p. 133)

³⁴ Roberto Machado, assim como Max Marcuzzi, percebeu a dívida nietzschiana da concepção de coro empreendida por Schiller. Inclusive, as abertas referências de Nietzsche ao texto de Schiller *A noiva de Messina*, deixariam claro que, “a idéia de que a tragédia teria como origem o coro não é de Nietzsche; ela se encontra em Schiller, que a explicita ao dizer que a tragédia antiga ‘precisava do coro como de um acompanhamento necessário’” (Cf. 2006, p. 225).

que se pode intuir é que no coro vemos homens transformados em sátiros, “(...) mais tarde se faz a tentativa de mostrar o deus como real e de apresentar [*darstellen*] em cena, como visível aos olhos de cada um, a figura da visão junto com a moldura transfiguradora: com isso começa o ‘drama’ no sentido mais estrito.” (NT, p. 62)

Sem dúvida, o encantamento do coro dionisíaco foi imprescindível para despertar no homem um sentimento de transformação que o faria esquecer a sua identidade e ver a si mesmo como sátiro. “O coro ditirâmico é um coro de transformados, para quem o passado civil, a posição social estão inteiramente esquecidos; tornaram-se servidores intemporais de seu deus, vivendo fora do tempo e fora de todas as esferas sociais (...)” (NT, p. 60). Dos ditirambos “(...) se ergue diante de nós uma comunidade de atores inconscientes que se encaram reciprocamente como transformados” (NT, p. 60).

Para que o coro alcance a grandeza do drama (de tragédia), um outro elemento (o apolíneo), por hora esquecido, necessitaria ser convocado; não mais para firmar o mundo da aparência e sim para possibilitar a visão do deus. Sim, porque os entusiastas, além de se sentirem como deus, teriam necessidade da visão desse deus.

Com a intromissão apolínea no coro, diz Nietzsche: “o drama está completo”. (NT, p. 60). Essa combinação de música e imagem abriria um novo sentido para o trágico e, conseqüentemente, uma compreensão da tragédia grega “como sendo o coro dionisíaco a descarregar-se sempre de novo em um mundo de imagens apolíneo” (NT, p. 60).

Com a tragédia assim percebida, Nietzsche compõe o conceito “metafísica de artista”; uma peculiar maneira de entender a arte trágica como um liame entre o dionisíaco e o apolíneo. Outrora, as figuras antitéticas de Apolo e Dionísio, constituindo

em universos distintos, que depois de intensas lutas, “(...) por fim, através de um miraculoso ato metafísico da ‘vontade helênica’, apareceram emparelhados um com o outro, e nesse emparelhamento tanto a obra de arte dionisíaca quanto a apolínea geraram a tragédia ática”. (NT, p. 27). Ambas as forças se conjugariam em favor da superabundância de vida. .

Reafirmamos, então, como na “metafísica de artista” proposta por Nietzsche em *O nascimento da tragédia*, configurar-se-ia na direção do “Uno-primordial” que tem necessidade de beleza e de forma para sua liberação na vida.

Assim, podemos dizer que a pulsão dionisíaca significa essa liberação, uma vez que para Nietzsche o mito de Dionísio equivale ao Uno-primordial marcado pela dor e contradição. Na tragédia, desde as suas configurações mais antigas, o que se vê e ouve é, sem dúvida, os

(...) sofrimentos de Dionísio, e que por longo tempo o único herói cênico aí existente foi exatamente Dionísio. (...) Na verdade, porém, aquele herói é o Dionísio sofredor, dos Mistérios, aquele deus que experimenta em si os padecimentos da individuação, a cujo respeito mitos maravilhosos contam que ele, sendo criança, foi despedaçado pelos Titãs e que agora, nesse estado, é adorado como Zagreus : com isso se indica que tal despedaçamento, o verdadeiro *sofrimento* dionisíaco, é como uma transformação em ar, água, terra e fogo, que devemos considerar, portanto, o estado da individuação, enquanto fonte e causa primordial de todo sofrer, como algo em si rejeitável. . Do sorriso desse Dionísio nasceram os deuses olímpicos; de suas lágrimas os homens. (NT, p. 69-70).

Como podemos ver, a condição de Dionísio, marcada pela morte e renascimento, sugere aquela dor e contradição expressa no próprio Uno-primordial. Aqui, podemos perceber o quanto a pulsão apolínea teve uma importância fundamental: a de reunir novamente o Dionísio despedaçado; “O mito diz que Apolo reuniu novamente Dionísio

despedaçado. Essa é a imagem do Dionísio recriado por Apolo, salvo de seu despedaçamento asiático” (VD, p. 15).³⁵ Essa expressão confere a importância da tragédia para a própria salvação da cultura grega que tinha, até o momento, sua “identidade” ligada somente ao universo mítico.³⁶

Com a entrada do universo mítico na cena dionisíaca, o trágico ganharia um sentido ainda mais intenso e afirmativo da existência. O mito, que outrora movia as narrativas épicas de Homero, “(...) chega ao seu mais profundo conteúdo, à sua forma mais expressiva; uma vez mais ele se ergue, como um herói ferido (...)” (NT, p. 72)³⁷. Mostra-se em cena que, apesar de todas as transformações dolorosas pelas quais a vida passa, no trágico aniquilamento do indivíduo, não existiria somente uma força mortífera,

³⁵ Lima, em seu texto *As máscaras de Dionísio*, após uma explanação sobre o Uno-primordial, que se expressaria mediante duas pulsões, a apolínea e a dionisíaca, diz que “Nietzsche parece conferir certa precedência de Dionísio em relação a Apolo, pelos menos no que diz respeito ao caráter geral do mundo. Como forma mais adequada da coisa-em-si, o impulso dionisíaco revela esse caráter fundamental em relação ao apolíneo. Este é sempre ulterior, no sentido de irromper justamente com o caráter arrebatador daquele.” (Cf. 2006, p. 55). Sobre essa curiosidade levantada por Lima, Lebrun, em seu artigo *Quem era Dionísio?* problematiza as mutações do dionisíaco nos escritos de Nietzsche. Nesse caso, segundo Lebrun, Dionísio só ganharia uma transformação significativa nos escritos posteriores ao *Nascimento da Tragédia*, nos quais “incontestavelmente, houve, então, uma mutação de Dionísio. Apolo, é certo, não figura mais entre os conceitos de Nietzsche” (Cf. 1985, p. 51), porque está subsumido em Dionísio.

³⁶ Seria pertinente lembrar que o período conhecido como “a época trágica dos gregos” foi constituído sob um cenário marcado por intensos conflitos e profundas transformações. Tanto é que, como lembra Benedito Nunes, “(...) a filosofia e a tragédia nasceram juntas e juntas permaneceram na época dos pré-socráticos (...)” (Cf. 1993, p. 101). Conforme a interpretação de Nietzsche, pela tragédia a mitologia grega não sucumbiu porque a arte trágica não se prestou a buscar fundamentos históricos para si mesma e nem mesmo uma explicação racional e ordenada acerca dos mitos. (Cf. NT, p. 72).

³⁷ Conforme a contribuição de Filomena Yoshie Hirata Garcia, “O mito histórico não é necessariamente trágico. Tem ingredientes que atraem o poeta: mortes, assassinatos, incesto, enfim, grandes transgressões. É o poeta que às vezes lhes empresta o caráter trágico”. (1990, p. 103) Na seqüência da citação, a ensaísta cita, por exemplo, o mito de Édipo, que em Homero, morre no trono. Já na versão de Sófocles, o fim de Édipo é altamente trágico, terminando seus dias cego e exilado, exatamente pelos seus excessos individuais. Lembremos que, no contexto da arte apolínea, a individuação foi cultivada de uma maneira privilegiada. É importante salientar ainda, que os mitos, na epopéia homérica eram aceitos como realidade, para Homero, “até o mundo dos mortais parece pertencer ao reino dos mitos”. (idem.) De modo que, a Tragédia, ao colocar diante do público figuras do passado distante inauguraria uma experiência inovadora com o mito. Na tragédia, “o público tem diante de si não um poeta que narra sofrimentos de homens desaparecidos no passado, mas personagens que existem para expressar uma visão trágica do mundo em ação”. (Idem.). No próximo capítulo retomaremos o mito na perspectiva dos poetas trágicos Ésquilo e Sófocles.

mas também um fenômeno estético vital para a própria vida: eternizar-se em suas constantes criações.

Em todo caso, para Nietzsche, foi da mais profunda dor da vida que a cultura grega alcançou os contornos da arte trágica. Tratava-se de um povo com perfil trágico propenso à metafísica de artista, por ter conhecido e vivido os abismos mais profundos da existência.

A metafísica de artista nietzschiana consistiria no vital pacto entre as duas forças antitéticas da natureza: Apolo, o protetor das artes figurativas e Dionísio, o deus da música embriagada de vida. Mediante esse pacto o homem helênico conseguiria superar a horripilante verdade do sábio Sileno.

Para Nietzsche, o grande mérito da tragédia consistiria exatamente na simbolização da verdade dionisíaca. Pois o que vemos e ouvimos na tragédia, mediante os mitos trágicos, é a arte do sublime que produz o domínio simbólico da monstruosa verdade dionisíaca. Ela agora fala aos homens não de forma direta, mas pela representação apolínea,

(...) o único Dionísio verdadeiramente real aparece numa pluralidade de configurações, na máscara de um herói lutador e como que enredado nas malhas da vontade individual. Pela maneira como o deus aparente fala e atua, ele se assemelha a um indivíduo que erra, anela e sofre: e o fato de ele aparecer com tanta precisão e nitidez épicas é efeito do Apolo oniricamente que interpreta para o coro o seu estado dionisíaco, através daquela aparência similiforme.(NT, p. 69-70).

Percebe-se que, na tragédia, a conciliação entre a força dionisíaca e a força apolínea possibilita uma inédita experiência inigualável com o saber trágico – “de que a

vida, no fundo das coisas, apesar de toda a mudança das aparências fenomenais, é indestrutivelmente poderosa e cheia de alegria”. (NT, p. 55).

3. CAPÍTULO II – O PODER DA MÚSICA COMO ESPÍRITO DA TRAGÉDIA

3.1- Música: a arte dionisíaca por excelência

Voltando àquela invasão do fenômeno dionisíaco no mundo apolíneo e à hipótese de que o coro seria a origem da tragédia, é importante notar que o drama estaria profundamente ligado ao sentimento trágico. O homem seria primeiramente arrebatado por uma força descomunal que o traria de volta ao coração da natureza. Dessa maneira no êxtase dionisíaco o homem se expressaria como ser natural, esquecendo-se de seus papéis sociais. Porém, para que o homem viesse a se tornar um ser simbólico, para que seu grito caótico ganhasse a forma de música, um passo seria ainda necessário. Esse passo, diz Nietzsche, “é a imitação artística desse fenômeno natural” (NT, p, 58); a música seria a condição primária para a imitação do dionisíaco³⁸.

Em *A visão dionisíaca do mundo*, Nietzsche diz que a música sobressai sobre o poder da aparência “(...) e a despontencializa até o símbolo” (VD, p. 31). Desse modo, na tragédia, a aparência não teria aquela mesma função que teve na épica homérica, a saber, velar, cobrir a verdade dionisíaca. A aparência agora é experimentada como símbolo, como signo da verdade. (VD, p. 31).

³⁸ Apesar de refutar algumas teorias aristotélicas a respeito da tragédia, neste escrito Nietzsche parece seguir a definição empreendida pelo grego de que a arte é imitação da natureza. O que pode ser confirmado, por exemplo, na seção 2 de *O nascimento da tragédia*: “Em face desses estados artísticos imediatos da natureza, todo artista é um imitador, e isso quer como artista onírico apolíneo, quer como artista extático dionisíaco, ou enfim – como por exemplo na tragédia grega – enquanto artista ao mesmo tempo onírico e extático (...)” (Cf. NT, p. 32)

Como se pode prever, ao intuir que o coro é a origem da tragédia, Nietzsche não só entende a arte musical como essencialmente dionisíaca, mas também a percebe enquanto a arte primeira e diferente de todas as outras expressões artísticas. Essa intuição está visível em *O nascimento da tragédia* da seguinte maneira:

(...) a música, (...) difere de todas as outras artes pelo fato não ser reflexo do fenômeno ou, mais corretamente, da adequada objetividade[*objektivität*] da vontade, porém reflexo imediato da própria vontade e, portanto, representa o metafísico para tudo o que é físico no mundo, a coisa em si mesma para todo fenômeno. (NT, p, 99)³⁹

Na observação de Gérard Lebrun, Nietzsche teria encontrado em Schopenhauer uma nova interpretação acerca da música, pois “antes de Schopenhauer, pensava-se que a música nos proporcionasse a mesma espécie de prazer que as ‘as belas formas’; julgava-se a música conforme a mesma idéia de beleza que se usava para as artes plásticas”.⁴⁰

³⁹ Essa expressão sobre a música é uma citação de Schopenhauer, o que comprova que a reflexão nietzschiana no contexto do *Nascimento da Tragédia* estaria em grande parte, ligada a obra *O mundo como Vontade e Representação*. Contudo, conforme a nossa nota 16 da página 30, essa influência é questionável, precisamos estar atentos até que ponto a compreensão nietzschiana da música enquanto cópia imediata da vontade aproxima-se de Schopenhauer, ou seja, é preciso analisar até que ponto Nietzsche estaria ligado ao seu mestre. Para Roberto Machado, Nietzsche superaria Schopenhauer ao perceber que a tragédia não só levaria o homem a conhecer a Vontade, como também proporcionaria a afirmação da vontade, uma questão que Schopenhauer não defende devido a sua visão essencialmente pessimista da Vontade. Machado salienta, ainda, que a afirmação da Vontade em *O nascimento da tragédia* poderia ser entendida como uma inovação com relação ao *Mundo como Vontade e Representação*. (Cf. 2006, p.238) Claudemir Araldi comenta que “A ‘apropriação’ *sui generis* de Nietzsche da metafísica schopenhauriana da música mostra bem o caráter complexo e problemático da relação entre esses pensadores. (...) Apesar de Nietzsche partir do mesmo ponto, da vontade como fundamento do mundo, (...) ele constrói uma noção radicalmente nova de arte, de trágico e de gênio.” Destacando a noção nietzschiana de Gênio, Araldi diz que, para Nietzsche, gênio não é aquele que nega a vontade e sim aquele que é capaz de transfigurá-la artisticamente. (Cf. 2004, p.160) .

⁴⁰ Essa maneira de Schopenhauer compreender a música se estenderia a Wagner, que reconhece na estética musical princípios diversos das artes plásticas. Tal proximidade entre Schopenhauer e Wagner teria levado Nietzsche a apostar na música wagneriana como prenúncio de uma nova cultura, capaz de fazer renascer a arte trágica no espírito do povo alemão. No entanto, a relação de Nietzsche com Wagner será ela própria trágica, marcada por uma prévia admiração e posterior hostilidade.

Em *O nascimento da tragédia* o fenômeno da música é interpretada como a própria pulsão dionisiaca, ou melhor, a arte dionisiaca por excelência que possibilita o artista trágico a vencer o que, posteriormente, será denominado de niilismo⁴¹. Isso porque, o sofrimento, como já fora mencionado diversas vezes, ao invés de ser rejeitado e valorado como negativo teria sido o ponto de partida para a afirmação da vida.

Consideramos, ao modo de determinadas leituras⁴², que em *O nascimento da tragédia* o apolíneo aparece como uma força indispensável, no sentido de trazer o instinto de individuação para que o homem possa formar imagens defendendo-se da dissolução primordial dionisiaca. Mas, criar aparências aqui não quer dizer negar o dionisiaco e sim torná-lo visível mediante a música e a imagem. Nessa perspectiva, percebe-se que a pulsão dionisiaca é que solicita a presença da pulsão apolínea, ou seja, a pulsão dionisiaca, de fundo musical, despertaria no homem a necessidade de criar imagens. Neste sentido, oportunamente, citamos Lebrun que faz a seguinte observação:

(...) O coro trágico, acrescenta Nietzsche, não evocava imagens nem contava uma história. Ele cantava, celebrava o *Un-schein*. Foi somente mais tarde, quando as personagens vieram se juntar ao coro, que ‘o mundo de sonho apolíneo da cena’ deu conteúdo visível à exaltação produzida pelo ditirambo. E é então que começa a tragédia grega, quando Apolo conseguiu, não certamente neutralizar Dionísio, mas aprisioná-lo. (LEBRUN, 1985, p.43)

⁴¹ Esclarecemos que a palavra “niilismo” não aparece em *O nascimento da tragédia*, essa expressão será utilizada nos escritos tardios de Nietzsche. Usamos tal expressão no sentido daquela disposição de humor *ascética*, negadora da Vontade, como fruto do retorno humano à realidade cotidiana depois de ter experimentado o êxtase dionisiaco. Lebrun, inclusive, menciona a palavra niilismo, numa ocasião em que interpreta Apolo como o terapeuta que advertiu os gregos contra a tentação do niilismo e os afastou do desgosto que os sufocava. (Cf. 1985, p. 45)

⁴² Citamos por exemplo, a leitura de Rosa Maria Dias que ressalta a importância de Apolo ao impor os laços de beleza ao Dionísio bárbaro. Sem esses laços, a pulsão dionisiaca seria irrefreável, incapaz de uma estética (Cf. 2005, p. 30).

Como enfatiza o referido intérprete, não seria possível o inverso, ou seja, que a imagem despertasse a música. Digamos que — a partir desta observação — a música, em sua instantaneidade, conteria a vida por inteiro. A música tida na tragédia como vida seria o continente universal do ser-pulsão: “A música é o mar tempestuoso, a imagem, (...) a embarcação”. (DIAS, 2005, p. 51). A arte apolínea, que prima pela estética plástica, seria a embarcação que acalmaria o ser-pulsão, a música que se agita seria o continente da vida, a balada que acorda o corpo e os sentidos, libertando o homem das quiméricas esperanças de atingir um mundo perfeito, sem sofrimento e sem o movimento do devir. A música expressaria, assim, o mundo na celebração da existência trágica que nasce do dionisíaco.

Duas são as classes de efeitos que a música dionisíaca costuma, por conseguinte, exercer sobre a faculdade artística apolínea: a música estimula a *introvisão similiforme* da universalidade dionisíaca e deixa então que a imagem similiforme emerja com *suprema significatividade*. (NT, p 101)

Nietzsche sugere a possibilidade de “eternizar” a vida mediante o coro. Para isso, seria necessário o grande acontecimento da arte trágica que faria da vida uma arte suprema, elevada pelo espírito da música como o centro da tragédia,

(...) E onde mais haveremos de buscar tal expressão, senão na tragédia e, em geral, no conceito do *trágico*? Da essência da arte, tal como ela é concebida comumente, segundo a exclusiva categoria da aparência e da beleza, não é possível derivar de maneira alguma, honestamente, o trágico; somente a partir do espírito da música é que compreendemos a alegria pelo aniquilamento do indivíduo. (...) ‘ Nós acreditamos na vida eterna’, assim exclama a tragédia; enquanto a música é a idéia imediata dessa vida’ (NT, p. 101-102).

Esta expressão de Nietzsche nos permite afirmar que a música é a própria polifonia de sentidos expressos na vida, sentidos que aniquilariam o princípio de individuação do apolíneo, levando o homem à experiência do Uno-primordial e ao seu indômito desejo e prazer de existir. Nessa experiência o canto fomentaria a embriaguez e o movimento da vida na forma de eterno balé desconhecido e insondável. Pela cadência da música o homem trágico dançaria pelas dimensões insuspeitadas do mundo, evocando o fluxo vital da existência despreendida das luzes apolíneas; assim, estaria lançado ao acaso da vida, temporariamente preso à terra, único lugar possível para a vida efetivar-se.

A tragédia, entendida em Nietzsche como riqueza de vida, teria o sentido do dionisíaco – Dionísio anelado a Apolo – expressaria uma dupla força pulsando no mais íntimo do homem trágico, que experimentaria em si um estado de vida de dores e prazeres. É nesse estranho e insondável jogo entre imagem e música que o artista trágico diz sim ao mundo e torna a vida digna de ser vivida e desejada, independente de seus infinitos labirintos. Por essa via labiríntica é que Nietzsche encontrará posteriormente a sua concepção do trágico:

Até que ponto eu havia com isso encontrado a concepção de trágico; (...) o dizer sim a vida, mesmo em seus problemas mais duros e estranhos; à vontade de vida; alegrando-se da própria inesgotabilidade no sacrifício de seus mais elevados tipos – a isto chamei dionisíaco (...). (EH, p. 63-64).

A tragédia, pensada por Nietzsche, seria então compreendida à luz do corpo, dos órgãos, dos sentidos despertados pela música dionisíaca⁴³. Marca-se, assim, no homem

⁴³ Marcel Detienne, numa belíssima interpretação sobre Dionísio e a sua vinculação direta à música e à dança, observa que mediante uma série de informações, poder-se-ia intuir que o pé, ou a perna, é uma parte essencial do corpo de Dionísio. O intérprete toma como referência *As Bacantes* de Eurípides, onde

trágico, a experiência das profundezas da vida como uma epifania sagrada da dimensão terrena regida pelo coro do ditirambo; desvela-se, porém, na linguagem apolínea,

Nos termos desse entendimento devemos compreender a tragédia grega como sendo o coro dionisíaco a descarregar-se sempre de novo em um mundo de imagens apolíneo. Aquelas partes corais com que a tragédia está entrelaçada são, em certa medida, o seio de todo assim chamado diálogo, quer dizer, do mundo cênico inteiro, do verdadeiro drama. Esse substrato da tragédia irradia, em várias descargas consecutivas, a visão do drama, que é no todo uma aparição de sonho e, nessa medida, uma natureza épica, mas que, de outro lado, como objetivação de estados dionisíacos, representa não a redenção apolínea na aparência, porém, ao contrário, o quebrantamento do indivíduo e sua unificação com o Ser primordial. Por conseguinte, o drama é a encarnação apolínea de cognições e efeitos dionisíacos. Estando dessa maneira separado do *epos* por um enorme abismo.
(NT, p. 60-61)

A tragédia seria assim um acontecimento que traz a música como a principal porta de entrada para que Dionísio apareça em cena, pois a música suscitaria a embriaguez, fazendo da tragédia uma arte móvel. Ao estar sempre em movimento (e nunca em repouso) ela seria um destemor diante da problemática da vida. Em outras palavras é um coro polifônico, satírico, e, sobretudo, alegre.

Dionísio, em *O nascimento da tragédia* seria a expressão da própria encenação trágica da vida afirmada pela desmascarada paixão da arte. Em Dionísio seria alcançada a alegria suprema de gozar a vida em todas as suas dimensões. Assim, é no mundo terreno que a tragédia se configura. Ela se perfila no homem trágico que, embriagado

Dionísio expressa a epifania da vida por meio da dança; os movimentos dos pés de Dionísio são freqüentemente citados como expressão de alegria, a invocação de Dionísio é inclusive feita pelos pés, “ou simplesmente porque Dionísio é o deus que salta, que pula (*pêdan*) por entre as tochas sobre os rochedos de Delfos. O deus cabrito, o filho de cabra em meio às bacantes da noite.” (Cf. 1988, p. 82-83). Vale lembrar aqui que, no coro dionisíaco, conforme está expresso em *O nascimento da tragédia* os homens se metamorfoseiam em sátiros, “(...) a ponto de, dançando, sair voando pelos ares” (Cf. NT, p. 31)

pela superabundância de vida, é capaz de expor o corpo às possibilidades e circunstâncias do mundo. Portanto, uma existência trágica seria, para Nietzsche, uma existência elevada, porque exposta à sua finitude, efemeridade, dores e prazeres. Ela prezaria a integridade de um estilo forte que visa à preservação da abundante riqueza mítica presente na cultura grega. Dionísio, como o portador da grande sabedoria da vida, teve assim suas forças potencializadas através da tragédia que se inscreve pelo veio da música.

O coro dionisíaco revela ao homem o verdadeiro significado da existência: participar com prazer do Uno-primordial, mesmo quando o seu olhar penetra os horrores da vida. O coro dionisíaco, criado das profundezas da vida, reúne os homens num drama que emana da afirmação sofrida e jubilosa de todas as nuances do mundo. Por isso, a principal característica do drama é o trágico, já que na ação dramática não se exclui o jogo catastrófico das forças adversas. Na tragédia é a vida e a morte, destruição e criação, a feiúra e a beleza que se confundem sempre. Trata-se da alegria apolínea-dionisíaca que, afirmada pelo homem trágico, consegue transformar a dor de viver na mais elevada arte: a inconfundível tragédia grega, que tem no coro a expressão autêntica da sabedoria dionisíaca, e no drama musical o poder de conduzir o homem pelos abismos da existência e, ao mesmo tempo, convencê-lo do eterno prazer de viver.

Dados esses pressupostos é possível dizer que o dionisíaco personifica o próprio transbordamento de vida que “(...) é um cantar que fala das Mães do Ser, cujos nomes são: Ilusão, Vontade, Dor” (NT, p.123) títulos que se movimentam na vida sob vários aspectos e circunstâncias.

3.2. – A música como texto original da vida

Dionísio, enquanto divindade oscilante e deus portador de máscaras evidencia-se nas cenas trágicas personificando o estranho texto da vida. Cada personagem seria uma faceta da vida incompreensível para a razão humana. O coro, que fala no fundo do palco, transmitiria aos homens uma sabedoria trágica que de nada serviria ao homem no que diz respeito a uma ética. Pois, ela não pretenderia ensinar ao homem como viver, mas, em contrapartida, ensinaria ao homem a sentir a vida por inteiro. Tal sentimento é gozado mediante o anelo de todas as artes em favor da vida. No entanto, “a música, (...) proporciona o núcleo mais íntimo, que precede toda configuração, ou seja, o coração das coisas” (NT, p. 100).

Vê-se como a música seria, para Nietzsche, a expressão da própria vida. Não é por acaso que o elemento musical atravessasse toda a obra nietzschiana e levante uma das problemáticas mais marcantes que percorrem seu pensamento – a relação arte e vida. Inclusive em *Assim falou Zaratustra*, encontraremos constantemente a presença da música como principal interlocutora; pois Zaratustra, em diversos cantos, dialoga com a vida, que desde *O nascimento da tragédia* era interpretada como música. Daí a afirmação de que a força da arte dionisíaca traduziria o querer viver.⁴⁴

É pois esse querer viver que escutamos e vemos nas tragédias gregas, mediante as quais Dionísio “não fala mais através de forças, mas como herói épico, *quase* com a

⁴⁴ Cf. NIETZSCHE, *Ainsi Parlait Zarathoustra*. Lê chant D’ivresse, 1972, p. 462.

linguagem de Homero.” (NT, p. 63) ⁴⁵. Esse “quase” poderia ser entendido segundo a leitura de Lebrun; que “criar aparências” para o artista trágico,

(...) não é mais evadir-se num sonho apolíneo: é retomar, por sua própria conta, a operação própria de Dionísio. O artista autêntico não tem de escolher Apolo contra Dionísio, desde que considere este último como ‘deus bifrons’, deus do delírio, mas também da medida. (LEBRUN, 1985, p. 48)

Assim, na tragédia, os heróis são homens trágicos. Simultaneamente embriagados e sóbrios eles enfrentam as tensões da existência movidos por uma vontade que exige violentamente a afirmação da própria existência. Em *O nascimento da tragédia*, Nietzsche se serve de vários personagens que lutam, não só para enfrentar o grande drama da existência (a desintegração do indivíduo), mas tentam, apesar de suas contingências, transformar a turbulência da vida numa experiência que pudesse canalizar o homem individual ao continente universal. E a música seria esse meio de canalização, pois ela, segundo a “segurança intuitiva” ⁴⁶ de Nietzsche, seria a linguagem universal trazendo todas as coisas de volta para a unidade. Como expressou o filósofo:

(...) 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 dionisiaca, a qual leva a expressão da vontade em sua onipotência, por assim dizer, por trás do *principium individuationis*, a vida eterna para além de toda aparência e apesar de todo aniquilamento. (NT, p. 101).

⁴⁵ Grifo nosso.

⁴⁶ Remetemos à nota 11.

Na tragédia, o drama se dá a partir do *phatos* dionisíaco – compreendido em Nietzsche como reunificação das individualidades cindidas pelo princípio de individuação. O drama seria, desse modo, a arte completa – porque nela, o homem sentir-se-ia um ser completo, desfrutando de todas as forças criadoras da natureza acolhidas pela música dionisíaca. Ela incitaria nos homens a vontade de participar alegremente da dança das forças cósmicas que se unem e se separam num movimento trágico e inocente, é o que expressa as palavras dançantes de Zaratustra em um canto intitulado “o canto de embriaguez”: “todas as coisas estão encadeadas, emaranhadas, amorosas uma com as outras (...)” (ZA, p. 460)⁴⁷.

A atitude do homem trágico se inscreveria e se moveria mediante essa força original da vontade que não conhece o compromisso de justificar-se e sim o compromisso de autocriar-se-a-si-própria e auto-destruir-a-si-própria; esse seria o espetáculo da própria finitude da existência – realidade que os grandes poetas gregos procuraram imitar sem, contudo se sentirem obrigados a efetuar um esquema moral que buscasse uma justificação satisfatória e corretiva para o sofrimento. De fato, para Nietzsche, o homem grego, no auge de sua genialidade trágica, teria alcançado a mais sábia e profunda leitura da vida como um reconhecimento de que: “tudo o que existe é justo e injusto e em ambos os casos é igualmente justificado. Isso é o teu mundo! Isso se

⁴⁷ Scarlatett Marton, em seu ensaio “Só acreditaria num deus que soubesse dançar” desenvolve uma interessante interpretação a respeito da importância da dança nos escritos de Nietzsche, assim ela expressa: “é na dança que Nietzsche/Zaratustra se inspira para expressa sua selvagem sabedoria: a dança das forças cósmicas que se aglutinam e se separam, formando um mundo dionisíaco do eternamente-criar-se-a-si-próprio e do eternamente-destruir-se-a-si-próprio; a dança das palavras que, numa bem-aventurada irrisão de momentos, se dizem, contradizem e desdizem; a dança, desenfreada da vida que, enlaçadora, sedutora, tentadora, exploradora, descobridora, se move para-além de bem e mal” (2000, p. 143) Considerando o que já dissemos na página 49 a respeito da música como arte primeira e como elemento que atravessa toda a obra nietzschiana, arriscamos dizer que esse elemento poderia ser avaliado como aquele que torna do pensamento de Nietzsche essencialmente trágico

chama um mundo” (NT, p. 69)⁴⁸. Essa nobreza de conhecimento se expressaria pela relação música e palavra, Dionísio e Apolo; “Dionísio fala a linguagem de Apolo, mas Apolo, ao fim, fala a linguagem de Dionísio” (NT, p. 130).

Por mais que Apolo fosse considerado uma figura importante para a evolução da tragédia, está “claro”, conforme atesta a citação acima, que Dionísio, símbolo da música, seria a principal motivação para a evolução do coro ao drama, no qual todas as artes se anelam à vida.⁴⁹

Sobre essa prevalência da música em relação à palavra, achamos importante lembrar que na seção 5 de *O nascimento da tragédia* Nietzsche considera o poeta lírico como artista dionisíaco. Neste caso, Arquíloco⁵⁰ é colocado em oposição a Homero, ou seja, o primeiro representaria a arte dionisíaca e o segundo a arte apolínea, sendo que ambos ilustrariam os dois tipos contrários de artistas no interior da cultura grega: o apolíneo e o dionisíaco. Mas, o que Nietzsche pretendia expressar ao se referir à figura de Arquíloco já nas primeiras páginas de *O nascimento da tragédia*? A nosso ver, não seria apenas destacar a música como uma arte independente, e sim sugerir que o grego, como exemplificado por Arquíloco (o criador da poesia lírica) teria uma predisposição para transformar-se mediante a arte. Transformação possível – não só pelo triunfo da voz musical sobre a voz individual – mas também pela capacidade de ultrapassar a arte homérica, no sentido de unir palavra e música. O poeta lírico marcaria seu diferencial em relação ao poeta homérico, porque

⁴⁸ Segundo a nota do tradutor J. Guinsburg essa expressão foi retirada do *Fausto* de Goethe, verso 409

⁴⁹ Paulo Pinheiro, por exemplo, diz que para Nietzsche, “o drama não é jamais, uma parte que anula a outra. O drama é antes uma condição que emana da afirmação sofrida e jubilosa de todas as partes, por isso mesmo é que o drama é trágico. A ação dramática não exclui o jogo catastrófico das paixões adversas” (Cf. 2003 p. 227.).

⁵⁰ A respeito da abordagem nietzschiana sobre Arquíloco como artista dionisíaco, indicamos o texto de Camille Dumoulié: “Arquíloco e Empédocles: dois nomes de sujeitos dionisíacos.” (Cf. Bibliografia).

(...) se fez primeiro como artista, enquanto artista dionisíaco, totalmente um só com o Uno-primordial, com sua dor e contradição, e produz réplica desse Uno-primordial em forma de música, ainda que esta seja de outro modo, denominada com justiça de repetição do mundo e de segunda moldagem deste: agora porém esta música se lhe torna visível, como numa imagem similiforme *do sonho*, sob a influência apolínea do sonho. (NT, p. 44)⁵¹

Na poesia lírica temos, então, a união dos componentes apolíneo e dionisíaco – a palavra e a música. No entanto, a música, conforme a citação acima, é pontuada como uma experiência prévia. Para que o homem se torne artista, seria preciso antes de tudo, desembaraçar-se de si mesmo e fundir-se com o Uno-primordial. O triunfo da música significaria, neste sentido, a condição primeira para uma verdadeira arte. Em outras palavras, o poeta lírico, ao renunciar a sua subjetividade e sentir-se unido ao Uno-primordial, poderia simbolizá-lo mais “verdadeiramente.” Daí a superioridade do artista lírico em relação ao artista apolíneo: a capacidade de conter e emudecer sua voz individual para deixar falar a voz do Uno-primordial. Depois de escutar e experimentar a “verdadeira realidade”, o poeta lírico é capaz de produzir a cópia desse Uno-primordial e expressá-lo em forma de música⁵², e depois traduzi-la por meio das imagens.

⁵¹ Com essa expressão Nietzsche esclarece a possibilidade do poeta lírico ser artista, tendo em vista que a idéia recorrente em relação ao poeta lírico é a idéia de artista subjetivo. A respeito da individualidade, no contexto da cultura grega antiga, Werner Jaeger salienta a dificuldade do homem moderno em conceber um tipo de individualidade sem nenhuma consonância com o sentimento cristão e sem a difundida leitura moderna de um *eu penso* cartesiano. “Para os gregos, o eu está em íntima e viva conexão com a totalidade do mundo circundante, com a natureza e com a sociedade humana, nunca separado e solitário. As manifestações da individualidade nunca são exclusivamente subjetivas. Seria preferível dizer que, uma poesia como a de Arquíloco, o *eu* individual busca exprimir e representar em si próprio a totalidade do mundo objetivo e suas leis.” (Cf. 2001, p. 150-151).

⁵² Rosa Maria Dias, em seu texto *Nietzsche e a música*, levanta uma questão curiosa a respeito da união da música e palavra. Trata-se de perguntar, segundo a autora, se essa música a qual Nietzsche se refere, já na expressão do poeta lírico, seria puramente dionisíaca. Não seria de acordo aos indícios da própria escrita de Nietzsche, segundo os quais, no contexto grego, Dionísio teria se manifestado de uma maneira bem diferente à manifestação selvagem no terreno asiático. A comentadora observa que Nietzsche teria

É preciso salientar que Nietzsche refuta a distinção estética entre o artista objetivo e o artista subjetivo. Essa distinção, segundo ele, é de responsabilidade da estética moderna que não soube avançar para além dessa contraposição. A interpretação moderna, segundo suas palavras, de nada serviria para vislumbrar que o artista subjetivo é apenas um mau artista por não conseguir se desvencilhar das malhas do “eu” e nem conseguir calar a sua vontade individual em detrimento da Vontade objetiva. “Sim, uma vez que sem objetividade, sem pura contemplação desinteressada, jamais podemos crer na mais ligeira produção verdadeiramente artística” (NT, p. 43).⁵³

Na seção 6 de *O nascimento da tragédia* Nietzsche volta à referência da música como anterior a qualquer tipo de arte. Sustentando mais uma vez essa precedência da música em relação à imagem recorrerá à aptidão singular do grego para à música e a sua vontade irresistível para traduzi-la em imagens. Neste caso, Nietzsche invoca a canção popular destacando-a

percebido, no ato da criação do artista dionisíaco, o elemento apolíneo; a lucidez como condição para tornar Dionísio um criador. A referida observação dialoga com às interpretações de M.S. Silk e J. P Stern, autores de *Nietzsche on Tragedy*, os quais observam que não existe dionisíaco puro na concepção de arte de Nietzsche, até porque, não seria possível a tragédia se Dionísio não tivesse sido helenizado. (Cf. 2005, p. 34-35). Essa discussão da autora se estende à sua conferência intitulada “Um Dionísio bárbaro e um Dionísio civilizado no pensamento do jovem Nietzsche” (Cf. 2003, p. 173-186), em que reafirma: “O puro dionisíaco, como bem mostra Nietzsche, é impossível ser vivido pelos gregos, porque ele os levaria à destruição. Mas ele deve ser experimentado, vivenciado de uma forma idealizada na tragédia”. (Cf. 2003, p. 186)

⁵³ Achemos importante lembrar que essa noção da arte como “pura contemplação desinteressada” é uma herança de Schopenhauer, a qual Nietzsche mais tarde refutará veementemente. Em *Crepúsculo dos ídolos*, por exemplo, no item Incursões de um extemporâneo, Nietzsche criticará a idéia de *L'art pour l'art*. (A arte pela arte), “como um verme que morde seu próprio rabo”. Colocando-se na posição de psicólogo Nietzsche problematiza: “O que faz toda arte? Ela não louva? ela não glorifica? ela não seleciona? não realça? Com tudo isto, ela fortalece e enfraquece certas estimativas de valor... Isto é apenas um acessório? Um acaso? Algo de que o interesse do artista não tomaria parte absolutamente?” Na ocasião, Nietzsche expressa a arte como o maior estimulante para a vida. No entanto, dependendo da força que predomina no artista, ao invés de afirmação de vida pode haver negação da vida; é o caso de Schopenhauer ao ensinar a negação da vontade como uma maneira de superar as pulsões. (Cf. CI, p.82). Vale a pena conferir também o aforismo 370 de *A gaia ciência*, onde Nietzsche refere-se ao romantismo como seu primeiro experimento filosófico. Revela na ocasião, sua honestidade intelectual assumindo suas posições filosóficas como experimentações. Ainda nesse texto, podemos encontrar a diferença que Nietzsche estabelece entre duas espécies de sofredores: os que sofrem por superabundância de vida e os que sofrem por empobrecimento de vida. Schopenhauer e Wagner são citados como pertencentes a segunda espécie.

Como um espelho musical do mundo, como melodia primigênia , que procura agora uma aparência onírica paralela e a exprime na poesia. A melodia é portanto o que há de primeiro e mais universal, podendo por isso suportar múltiplas objetivações, em múltiplos textos. (...) De si mesma, a melodia dá à luz a poesia e volta a fazê-lo sempre de novo (...) (NT, p. 48).⁵⁴

A canção popular marcaria, portanto, o desenvolvimento da melodia que acontece previamente sob a pulsão dionisíaca tida como a força originária, fazendo brotar no homem a força apolínea passível de expressar esteticamente os impulsos dionisíacos. Temática expressa por Schiller numa carta a Goethe e citada por Nietzsche da seguinte maneira: “O Sentimento se me apresenta no começo sem um objeto claro e determinado; este só se forma mais tarde. Uma certa disposição musical de espírito vem primeiro e somente depois é que se segue em mim a idéia poética’ ” (NT, p. 44) .

Nas canções populares o que se presencia é a tradução da música em conceitos e palavras. Para Nietzsche, é uma exigência da própria Vontade que quer exprimir-se simbolicamente (Cf. VD, p. 40) mediante a música. Para tornar-se símbolo, para transfigurar-se em arte, a Vontade solicitaria ao homem uma de suas criações mais altas, o desprendimento de si mesmo. Uma vez desprovido de todas as tutelas sociais, o homem escuta o som disforme, balbuciante e aterrador da vontade que apela e grita pela forma, pela sonoridade. Não por acaso Nietzsche indaga em *A visão dionisíaca do mundo*:

⁵⁴ Nessa seção de *O nascimento da tragédia*, Nietzsche serve-se de investigações eruditas para confirmar a posição impar de Arquíloco em relação a Homero; a sua capacidade de ser ao mesmo tempo dionisíaco e apolíneo – artista da música e da palavra.

Quando, porém, chega o homem natural à simbólica do som? Quando a linguagem dos gestos não é mais suficiente? Quando o som se torna música? Sobretudo nos estados extremos de prazer e desprazer da Vontade, como Vontade jubilante ou angustiada mortalmente, em suma na *embriaguez do sentimento: no grito*. (VD, p. 36-37).⁵⁵

A Vontade seria, pois, esse grito que se faz ouvir até mesmo no distanciamento humano da natureza. Os gregos foram capazes de ouvir o grito da vontade e traduzi-la musicalmente. Arquíloco, por exemplo, o prenunciador da poesia lírica, teve a grandeza de escutar o grito da Vontade e calar o seu querer para atender o querer da Vontade. “O ‘eu’ do lírico soa portanto, a partir do abismo do ser (...)” (NT, p. 44). Nesse abismo, sob a embriaguez dionisíaca, o poeta lírico engendra a música como cópia do Uno-primordial. Na condição de músico, o artista lírico (dionisíaco) expressa a própria dor primordial, a desintegração de si mesmo no torvelinho da existência. Por isso, Nietzsche diz que “Arquíloco, o homem apaixonadamente ardoroso, no amor e no ódio, é apenas uma visão do gênio, que já não é Arquíloco, porém o gênio universal (...)” (NT, p. 45). Ou seja, sua criação identifica-se com o Uno-Primordial, com a totalidade da vida. Sua expressão musical é a própria expressão da natureza.

Entretanto, Arquíloco, como já foi dito, não é somente músico. Se assim ele fosse, a música não poderia ser transfigurada em símbolo e certamente a unificação direta do gênio individual com o Uno-primordial revelar-se-ia inexoravelmente aniquiladora. Por uma necessidade vital, o artista dionisíaco deve ser também artista apolíneo. Sob a força apolínea o poeta lírico transfigura a música dionisíaca em palavras,

⁵⁵ A indagação de Nietzsche acerca de como o homem natural chega à simbólica do som, refere-se à experiência humana com o coro dionisíaco; o cantar e o dançar estariam relacionados à instintiva embriaguez da natureza, ou seja, o coro seria a massa dionisíaca inconscientemente arrebatada pela pulsão da primavera. Aqui a “verdade” está prestes a ser simbolizada.

e a linguagem poética erige-se dessa turbulência do existir humano que oscila entre a dor de ser efêmero e o prazer de ser eterno.

Contudo, para Nietzsche, a arte da aparência no contexto da tragédia não obteria um triunfo definitivo sobre a música. No terreno cambiante do mundo dionisíaco, a arte apolínea da ilusão seria invocada para encorajar o homem a viver; uma vez que Apolo consegue salvar o homem do aniquilamento, dar-se-ia o triunfo supremo da vida, o dionisíaco recuperaria sua preponderância. É o que vislumbra Nietzsche na seção 21 de *O nascimento da tragédia*:

Se com a nossa análise resultou que o apolíneo na tragédia obteve, mercê de sua força de ilusão, completa vitória sobre o proto-elemento dionisíaco da música, e que ele se aproveitou desta para os seus desígnios, a saber, para uma elucidação máxima do drama, haveria que acrescentar desde logo uma restrição muito importante: no ponto mais essencial de todos, aquele engano apolíneo é rompido e destruído. O drama, que se estende diante de nós, com o auxílio da música, em tão iluminada clareza interior de todos os movimentos e todas as figuras, como se vissemos, no vaivém da lançadeira, o tecido nascer no tear – alcança, com totalidade, um efeito que fica *mais além de todos os efeitos artísticos apolíneos*. No efeito conjunto da tragédia, o dionisíaco recupera a preponderância; ela se encerra com um tom que jamais poderia soar a partir do reino da arte apolínea. (NT, p.129)

Insinuar-se-ia, aqui, nesse grande evento da tragédia, a música como o texto original da vida, sob a qual Apolo borda sedutoras imagens e palavras tecendo sentidos para a existência. Essa sabedoria da aparência, que seduz o homem a querer viver, fala por fim como sabedoria dionisíaca; a música, com sua força descomunal, impulsiona o próprio drama apolíneo para uma esfera em que todos os sentidos apontam o homem como uma pertença ao Uno-primordial. Nenhuma palavra, imagem ou conhecimento

poderia expressar o sentido profundo que o Uno-primordial contém. Neste caso, a música, como espírito da tragédia, encontra-se para além de toda individuação e a sua essência será sempre inexprimível. Contudo, no sofrimento e na morte do herói trágico é ela que fala mais alto, revelando a profunda sabedoria dionisíaca que também quer, junto com Apolo, proporcionar um sentido afirmativo para a vida.

3.3. - A música como reinterpretação do mito

Vimos o quanto Nietzsche afirma inúmeras vezes a prevalência da música dionisíaca em relação à imagem e à palavra, oriundas da força apolínea. Essa prevalência conferida à música não teria uma conotação de subjugação das artes apolíneas, tendo em vista que a “segurança intuitiva” de Nietzsche acerca de todo processo originário da tragédia marca a confluência entre a música dionisíaca e a imagem. Entretanto, ao qualificar o ditirambo dionisíaco como fenômeno dramático originário⁵⁶, que tem sua culminância na forma da tragédia, Nietzsche destaca a música

⁵⁶ Para Albin Lesky “A tragédia estaria vinculada de forma indissolúvel com o culto de Dionísio” (Cf. 1971, p. 61.) No entanto, o helenista levanta curiosas observações quanto às contradições dessa ligação.. Nas suas palavras, apesar de todos os indícios apontarem para a figura de Dionísio como elemento primordial da tragédia, inclusive, a própria época escolhida para as festas, o lugar das representações e a vestimenta dos atores, “(...) os conteúdos das tragédias, na medida em que podemos dizer algo a seu respeito, indica uma direção totalmente diferente. Os mitos que mostram adversários, que mostram Dionísio triunfando sobre seus inimigos como Licurgo e Penteu, converteram-se provavelmente em temas de tragédia, aqui e ali. Mas em lugar algum tais assuntos aparecem em primeiro plano e carecem de bases sólidas todas as tentativas de atribuir um conteúdo dionisíaco à mais antiga tragédia ou , mesmo de fazer de Dionísio o mais antigo dos autores.” (Idem, p. 64-65). Por fim, Lesky acentua que, em Dionísio, encontramos uma provável força que teria impulsionado o desenvolvimento do drama trágico como obra de arte; entretanto, com relação ao conteúdo, a tragédia configurou-se pelo mito dos heróis. Esse conteúdo não-dionisíaco, segundo Lesky, “foi observado muito cedo pelos antigos e deu margem a uma expressão proverbial: ‘isto nada tem a ver com Dionísio’” (Cf. Idem, p. 64-65). Contudo, Lesky, de forma bem próxima de Nietzsche expressa que na tragédia o mito encontrou sua expressão mais perfeita, “(...) o espírito enformador penetra através do acontecer caótico, e a configuração artística, que de modo algum é puramente técnico-formal, eleva o representado à esfera do sensível e torna visíveis as forças espirituais que se encontram atrás dos acontecimentos. Dionísio e o mito, o fascínio do êxtase e a força do Logos a penetrar pela essência das coisas concertaram na tragédia um pacto irreiterável” (Idem, p. 67).

como uma grande incitação. Incitação que leva à força estética apolínea a criar imagens, ou seja, na tragédia, aquela sabedoria dionisíaca instintiva e inconsciente é transportada para o mito trágico, para a imagem. Nietzsche, de fato, atribui ao elemento musical um posicionamento peculiar em relação ao mito trágico, tendo sobre ele uma primazia. Recorremos novamente à seção 16 de *O nascimento da tragédia* para comprovar como Nietzsche concede à música uma primazia com relação ao mito trágico:

Duas são as classes de efeitos que a música dionisíaca costuma, por conseguinte, exercer sobre a faculdade artística apolínea: a música estimula a *introvisão similiforme* da universalidade dionisíaca e deixa então que a imagem similiforme emergja com *suprema significatividade*. Desses fatos, em si compreensíveis e de modo algum inacessíveis a qualquer observação mais profunda, deduzo eu a capacidade da música para dar nascimento ao mito *trágico*: o mito que fala em símiles acerca do conhecimento dionisíaco . (NT, p. 101)

A partir da citação acima, confirmar-se-ia o privilégio atribuído ao elemento musical no contexto da tragédia. Entendemos que esse privilégio deve-se ao fato de Nietzsche estabelecer uma ligação direta entre música e vida. Lembremos que a formulação de Nietzsche sobre o Uno-primordial se instaura mediante a música, que nos remete aquela experiência fundamental entre o homem e a totalidade da vida. Dessa experiência, profundamente trágica, o homem seria estimulado a simbolizar a vida e a

Ressalvamos, nesse sentido, que, se Nietzsche confere a Dionísio (música) uma anterioridade a Apolo (Imagem e palavra) é porque para Nietzsche a música estaria relacionada, antes de tudo, com algo bem mais profundo e intraduzível: a vida. A nosso ver, Nietzsche assim o vislumbra, porque sua leitura da tragédia é mais artística do que científica. Dizer que os poetas trágicos se inspiraram nos sofrimentos de Dionísio para criar suas tragédias, implica dizer que é a vida, com todas as suas dissonâncias, a grande inspiradora dos poetas trágicos. Uma afirmação que sem dúvida, soaria estranha para os helenistas; é o caso de Jean Pierre Vernant, que assimilou “literalmente” a expressão proverbial citada por Lesky ao dizer “Com algumas exceções, como as Bacantes de Eurípides, o assunto de todas as tragédias é a lenda heróica que a epopéia tornara familiar a cada grego e que não tem absolutamente nada a ver com Dionísio”.(Cf. VERNANT, 2005, p. 158).

existência fadada ao aniquilamento como um fenômeno artístico. Não por acaso Nietzsche interpreta “a tragédia grega como sendo o coro dionisíaco a descarregar-se sempre de novo em um mundo de imagens apolíneo”. (NT, p. 60). Deste mundo de imagens apolíneo a figura do herói trágico – que se movimenta na tragédia sob o som da música dionisíaca – destacar-se-ia como a figura fundamental

Por isso, na tragédia grega, os mitos épicos seriam revitalizados mediante a nova postura do herói. Postura em que o herói, expressando-se tanto de maneira apolínea como dionisíaca, marcaria a singularidade grega em se valer da música dionisíaca inscrevendo, por trás de toda aniquilação individual, a possibilidade de encontrar alegria. A entrada do mito na cena dionisíaca teria por função tornar possível a presença de Dionísio, uma presença dotada de linguagem. Uma vez que, “as aparências apolíneas, nas quais Dionísio se objetiva, não são mais ‘um mar perene, um tecer-se cambiante, um viver ardente’, como é a música do coro, não são mais aquelas forças apenas sentidas incondensáveis em imagem (...)” (NT, p. 62-63).

O espetáculo trágico, na compreensão de Nietzsche, far-se-ia nesse entrelaçamento contínuo entre a experiência dionisíaca musical e o mundo apolíneo da imagem, da cena. O herói, ao encarnar o mito trágico, transportaria o espectador ao sofrimento inerente à existência. Viagem labiríntica, mas afirmativa e produtiva, pois através dela a sabedoria dionisíaca remeteria a humanidade à experiência do sofrimento como uma necessidade vital para a transformação e criação da vida. Se tudo o que nasce tende ao perecimento, desse perecimento nasceria uma nova força: a música alegre e reveladora do profundo ensinamento dionisíaco.

Qual força foi essa que libertou Prometeu de seu abutre e transformou o mito em veículo da sabedoria dionisíaca? A força

hercúlea da música: é ela que, chegando na tragédia à sua mais alta manifestação, sabe interpretar o mito com nova e mais profunda significação; de tal modo que já tivemos antes de caracterizar isso como a mais poderosa faculdade da música. (NT, p. 71).

A figura mitológica de Prometeu, reinterpretada por Ésquilo, traduz a força citada acima. Ésquilo, segundo a interpretação nietzschiana, soube expressar mediante o mito de Prometeu, o ponto afirmativo da destruição dionisiaca. Ésquilo, no contexto de *O nascimento da tragédia*, é pontuado como o poeta que melhor interpretou a experiência trágica vivida pelos gregos.

Mediante o mito de Prometeu poder-se-ia compreender a construção do mundo simbólico de modo trágico. A figura de Prometeu marcaria assim a ruptura da ordem natural e da ordem apolínea em favor dos homens; roubar o fogo do Olimpo simbolizaria o conhecimento marcado pela dor, pela queda e pela ascensão. Digamos que, por intermédio da bela imagem de Prometeu, Ésquilo revelaria a dor e o sofrimento como timbre do caráter humano. O conhecimento, mesmo propiciando a libertação das forças indomáveis da natureza, não seria garantia de um bem-estar constante nem de um autocontrole inabalável. O destino da humanidade seria um confrontar-se sempre com a oscilante vida que nunca se deixa fixar.

Dessa maneira, a cultura, construção engenhosa da humanidade demarcada pelas medidas apolíneas, assenta-se sob o fundo dionisiaco, eleva-se do mundo titânico. A figura de Prometeu, então, mostra como o conhecimento foi fruto da desmedida e de uma violenta transgressão do mundo divino, como podemos ler na seguinte passagem de *O Nascimento da Tragédia*:

O homem, alçando-se ao titânico, conquista por si a sua cultura e obriga os deuses a se aliarem a ele, porque, em sua autônoma sabedoria, ele tem na mão a existência e os limites desta. (...) O pressuposto desse mito prometéico é o valor incalculável que o homem ingênuo atribui ao fogo como verdadeiro pládio de toda cultura nascente: mas que o homem reine irrestritamente sobre o fogo e que o receba não como dádiva do céu, como raio incendiário ou como ardente queimor do sol, isto é algo que àqueles contemplativos homens primevos parecia um sacrilégio, um roubo perpetrado contra a natureza divina. (NT, p. 66-67.).

O mito de Prometeu, além de simbolizar a transfiguração das forças dionisíacas mediante a arte, levar-nos-ia ao coração da tragédia onde a convivência de forças opostas, a dionisíaca e a apolínea, torna-se possível. A própria figura de Prometeu expressa exemplarmente ambas as forças ao proporcionar aos homens as condições para viver uma vida civilizada e, ao mesmo tempo, lembrar que todas as comodidades conquistadas mediante o conhecimento não são garantia eterna de felicidade. Assim,

O Prometeu de Ésquilo é, nessa consideração, uma máscara dionisíaca, ao passo que, no profundo pendor para a justiça, antes mencionado, Ésquilo trai, ao olho penetrante, a sua descendência paterna de Apolo, o deus da individuação e dos limites da justiça. E assim a dupla essência do Prometeu esquiliano, sua natureza a um só tempo dionisíaca e apolínea, poderia ser do seguinte modo expressa em uma formulação conceitual: ‘tudo o que existe é justo e injusto e em ambos os casos é igualmente justificado’ . (NT, p 68-69).⁵⁷

⁵⁷ A justiça mencionada nessa citação refere-se ao poder da Moira, a personificação do destino, considerada o ponto central do drama esquiliano. Nietzsche chega a dizer que, no Prometeu de Ésquilo, a ênfase no destino torna o poema mais interessante ao acentuar o pendor de Ésquilo para a *justiça*. O incomensurável sofrimento do ‘indivíduo’ audaz, de um lado, e, de outro, a indigência divina, sim, o pressentimento de um crepúsculo dos deuses; o poder que compele os dois mundos do sofrimento à reconciliação metafísica – tudo isso lembra, com máxima força, o ponto central da consideração esquiliana do mundo: aquela que vê a moira tronando, como eterna justiça, sobre deuses e homens”: (Cf. NT, p. 66) Já lembramos como na leitura de Jean Pierre Vernant, em Sófocles, o tempo dos deuses e dos homens estavam separados, sendo que o primeiro prestaria contas ao segundo. Diferentemente em Ésquilo a interferência entre o mundo divino e o mundo humano é permanente; os dois universos estão como que inseridos um no outro. (Cf. 2005, p. 228). Na análise de Lesky, já aparece a insinuação nietzschiana, ainda que não mencione o nome de Nietzsche; em seus escritos, a justiça seria o ponto central dos dramas esquilianos.

A formulação conceitual explicitada acima sugere o jogo entre o apolíneo e o dionisíaco que, na análise nietzschiana, destaca-se como emblema peculiar à tragédia grega. Obra de arte, então, que soube conferir à sabedoria dionisíaca um sentido estético que não pretenderia fundamentar a vida e sim expressá-la simbolicamente. Uma expressão, no entanto, sujeita a equívocos porque Dionísio, como texto original da vida, não cessa de nascer, como também não cessa de morrer. Quem acredita “em uma correção do mundo pelo saber, em uma vida guiada pela ciência” (NT, p. 108), como nós, herdeiros do otimismo socrático⁵⁸, não suportaria e nem saberia transfigurar a terrível “‘realidade’ desse mundo fenomenal,” que nos diz: “‘Vede! Vede bem! Esta é vossa vida! este é o ponteiro do relógio de vossa existência’”. (NT, p. 140).

O próprio Prometeu, segundo Nietzsche, aparece no drama de Ésquilo reunindo em si tanto a força apolínea como a força dionisíaca, traduzindo “(...) o maravilhoso significado da *dissonância musical*; (...) somente a música, colocada junto ao mundo, pode dar uma noção do que se há de entender por justificação do mundo como fenômeno estético”. (NT, p. 141); fenômeno pautado pelo insólito e contingente conhecimento humano.

De acordo com a leitura nietzschiana, o mito de Édipo, na versão de Sófocles, expressa exemplarmente a potencialidade do grego em entregar-se à música dionisíaca; aproximando-se assim do movimento inaudito da vida, mas protegido pelo conhecimento apolíneo, pela palavra dominada pelo protagonista Édipo. Porém, “é a música do coro que domina o que produz as palavras” (SAFRANSKI, 2005, p. 54)⁵⁹, ou

⁵⁸ Da visão otimista de Sócrates trataremos no capítulo III.

⁵⁹ Essa interpretação de Safranski apóia-se naquela segurança intuitiva nietzschiana da tragédia surgindo do coro e considerando que somente mediante a manutenção desse estado primevo da tragédia o drama ático pôde vir à tona. Para Nietzsche, o coro da tragédia grega continuaria a ser “o símbolo conjunto da

seja, a sabedoria dionisíaca lembra ao homem que a vida, inevitavelmente, é vir-a-ser, construção e criação. Esse é o jogo que Édipo pratica, todavia, sem saber qual será o resultado.

Mesmo que Sófocles, nas considerações de Nietzsche, não seja tão musical quanto Ésquilo⁶⁰, a sua reinterpretação do mito de Édipo não deixa de ser grandiosa pelo fato de nos proporcionar uma leitura mais pertinente daquela conhecida

multidão dionisiacamente excitada”; desse modo, o coro ocuparia uma posição de destaque, o que não ocorreria nos palcos modernos, precisamente na ópera, onde o coro e a música teriam uma posição secundária em relação à imagem e à ação (o drama). (Cf. NT, p. 61). Partindo desse pressuposto, Safranski pensa o coro como o aspecto da vida dionisíaca natural mantido no drama, já que: “o jogo ritualístico encena as duas coisas: a dissolução no acontecimento coletivo e a individualização. Os protagonistas estão no palco, e ali está o coro. Quando na tragédia o indivíduo sucumbe, paga a culpa de ser indivíduo. É o coro que sobreviverá ao indivíduo. Por isso os protagonistas no palco agem como se fossem a visão do coro”. Poder-se-ia dizer que o coro simbolizaria a onipresença da música, da vida universal, que permanece apesar das atuações individuais que, “(...) por algum tempo se afirmam contra o coro coletivo. (...) Os protagonistas separam-se do coro como vozes isoladas, desenvolvem seu jogo dissonante para depois submergir de novo no uníssono do coro. O indivíduo dissonante, não pode manter-se muito tempo, e quando submerge retorna ao seio da música, o coro o aceita outra vez. As personagens e as ações destacam-se da música como a ilha de um mar. O coro e música permanecem onipresentes”. (Cf. SAFRANSKI, 2005, 53). Nesse sentido, o mito de Édipo é invocado em *O nascimento da tragédia* exemplificando todo esse jogo que se emaranha no mundo e na existência e do qual o indivíduo não escapa e nem controla.

⁶⁰ Para Nietzsche, Ésquilo seria superior a Sófocles pelo fato de sua proximidade com o contexto germinal da tragédia, a saber, com o coro dionisíaco. Essa proximidade lhe teria proporcionado a composição de dramas em que poderíamos presenciar a mais perfeita união entre música e palavra. Nietzsche chega a dizer que em Sófocles aparece um embaraço com relação ao coro, “(...) – um importante sinal de que com ele começa a esmigalhar-se o corpo dionisíaco da tragédia. (...)” (Cf. NT, p. 90). Contudo, ocasionalmente Sófocles aparece nos escritos de Nietzsche como superior a Ésquilo, como podemos perceber na seção 3 de *A visão dionisíaca do mundo* onde Nietzsche aponta a profundidade sofocliana com relação ao abismo infinito que se abre entre os homens e a justiça divina. Sófocles, diz Nietzsche: “(...) se aproxima significativamente da verdade dionisíaca e a exprime sem muitos símbolos – e , apesar disso, reconhecemos aqui o princípio ético de Apolo entrançado na visão dionisíaca do mundo! Em Ésquilo a repugnância dilui-se no sublime assombro diante da sabedoria da ordenação do mundo, que só é *difícil* de ser reconhecida devido à fraqueza do homem. Em Sófocles, esse assombro é ainda maior porque aquela sabedoria é completamente insondável” (Cf. VD, p. 29). Lesky, numa leitura bem próxima a de Nietzsche, aponta em Ésquilo uma visão de homem inserida na ordem divina do mundo, “(...) que nele se cumpre por meio da expressão de ação e sofrimento, sofrimento e compreensão”; características expressas em Nietzsche como “a glória da atividade” em contraponto com a “glória da passividade” do personagem Édipo. Em Ésquilo, continua Lesky, é no próprio homem que a ordem divina está representada como também justificada. Já em Sófocles, o homem encontrar-se-ia numa irremediável oposição com os poderes que regem o mundo.” (Cf. 1971, p. 141). Édipo se comporta de modo passivo diante da justiça divina, que, necessariamente não poderia ser penetrada por nenhum tipo de conhecimento. Ésquilo, por sua vez, como acentua Nietzsche, expressa mediante seus personagens trágicos, a ausência de uma *necessidade* “(...) que leve o indivíduo ao crime, todos podem escapar dessa necessidade.” (VD, p. 28). Por fim, Nietzsche traça uma capital diferença entre os dois poetas trágicos: “A falta de conhecimento de si no homem é o problema de Sófocles” (que lembra muito bem do preceito delfico: “Conhece-te a ti mesmo”), a falta de conhecimento sobre os deuses no homem seria o problema de Ésquilo. (Cf. VD, p. 28-29).

“serenojovialidade grega” que, aos olhos da modernidade, teria sido desenhada pelas precisões apolíneas de maneira imune à sabedoria dionisiaca. Sófocles soube, mediante uma nova leitura de um dos mitos mais populares da Grécia, interpretar a presença dionisiaca como fundamental para a transformação da vida e de sua própria cultura. Cultura que, dessa forma, sobreviveria de forma ativa, apesar das inevitáveis e dolorosas transformações que sobre ela pesariam. Neste sentido, reinterpretar os antigos mitos da cultura grega sob um novo contexto, não seria colocar em risco o mito primitivo e sim revigorá-lo e atualizá-lo por uma necessidade altamente existencial.

Por isso, Nietzsche diz que a linguagem dos heróis sofoclianos,

(...) nos surpreende tanto por sua apolínea precisão e clareza, que temos a impressão de mirar o fundo íntimo de seu ser, com certo espanto pelo fato de ser tão curto o caminho até esse fundo. Se abstrairmos, todavia, do caráter do herói, tal como aparece à superfície e se torna visível – o qual no fundo nada mais é senão uma imagem luminosa lançada sobre a parede escura, isto é, uma aparência de uma ponta a outra –, se penetrarmos bem mais no mito que se projeta nesses espelhamentos luminescentes, perceberemos então, de repente, um fenômeno que tem uma relação inversa com um conhecido fenômeno óptico. Quando, numa tentativa enérgica de fitar de frente o sol, nos desviamos ofuscados, surgem diante dos olhos, como uma espécie de remédio, manchas escuras: inversamente, as luminosas aparições dos heróis de Sófocles, em suma, o apolíneo da máscara, são produtos necessários de um olhar no que há de mais íntimo e horroroso na natureza, como que manchas luminosas para curar a vista ferida pela noite medonha. (NT, p. 63).

De acordo com a citação acima, pode-se supor que os heróis trágicos de Sófocles são imagens salutares para o olhar que penetra no fundo da escuridão dionisiaca. Sem a proteção da imagem, o herói trágico não poderia escutar a terrível verdade dionisiaca e retornar para a vida sem nutrir um sentimento de asco e desprezo pela própria vida.

Digamos que, no fundo da linguagem precisa, clara, lúcida e quase épica de Sófocles, pulsaria a música dionisiaca que impulsionou Édipo às mais dolorosas experiências de vida. Com Édipo, a lei da vida se cumpre fiel a si mesma e a seu dever. Apesar de todas as adversidades que levaram o herói sofocliano ao terrível destino de assassinar seu pai, de vencer o enigma da esfinge e desposar sua mãe – a vida, em nenhum momento foi apontada como culpada; nem mesmo Édipo foi posto no palco para ser julgado como culpado, pois na tragédia não há pecado. Toda a errante sabedoria de Édipo que o levou a infelicidade, não foi ali tomada como castigo. O trágico insinua a desintegração do indivíduo como parte integrante da essência do mundo.⁶¹ Édipo não é o homem da escolha; não foi por sua vontade que ele caiu em desgraça. Ele apenas seguiu o trágico caminho que os deuses lhe traçaram. Portanto, todo o seu sofrimento é inocente; inocência que ao mesmo tempo o santifica e torna a vida sagrada apesar de toda a sua dissonância. Assim, no contexto do drama sofocliano,

A criatura nobre não peca, é o que o poeta profundo nos quer dizer. (...) – Sim, o mito parece querer murmurar-nos aos ouvidos que a sabedoria, e precisamente a sabedoria dionisiaca, é um horror antinatural, que aquele que por seu saber precipita a natureza no abismo da destruição há de experimentar também em si próprio a desintegração da natureza. ‘O aguilhão da sabedoria se volta contra o sábio; a sabedoria é um crime contra a natureza’: tais são as terríveis sentenças que o mito nos grita: o

⁶¹ Segundo Peter Sloterdijk, as principais afirmações da descrição nietzschiana do mundo, tal como são apresentadas em sua primeira obra, poderiam ser resumidas em duas teses. A primeira tese trata da vida individual como fonte de sofrimento, brutalidade, vileza e opressão. Tais infortúnios foram revelados pela obscura sabedoria de Sileno. A segunda tese se desenvolve em torno da embriaguez e do sonho como possibilidade do homem suportar a dor da individuação, da qual não se poderia apontar um culpado; caso isso ocorra, teríamos de acusar a própria vida. Por isso, o grego, graças ao duplo caminho da embriaguez e do sonho, ao invés de acusar a vida, transformou-a em obra de arte. Sloterdijk acentua que *O nascimento da tragédia* é, “(...) em grande medida, uma paráfrase desta segunda tese, ou, se quiser, uma imaginativa hipótese sobre a possibilidade de conjugar ambos estados estéticos em um único fenômeno artístico religioso – esse fenômeno artístico, precisamente, que Nietzsche identifica com a tragédia grega primitiva.” (Cf. 2000, p. 60-61).

poeta helênico, porém, toca qual um raio de sol a sublime e temível coluna memnônica do mito, de modo que este de súbito começa a soar – em melodias sofocianas. (NT, p. 65).⁶²

Compreende-se então como, para Nietzsche, a tragédia Ática seria esse jogo estético entre “o nada em demasia” da bela cultura apolínea e aquele êxtase dionisíaco, simbolizado pela música que nos remete à linguagem inaudita da vida. Linguagem oblíqua e sonora que fala através do mito trágico desmontando nossas verdades conceituais e, como lembra Zaratustra, máscara futura de Dionísio, ou, quem sabe, do próprio Nietzsche: “ Et en vérité, c’est une noble façon de parler celle qui dit: ‘Ce que la vie nous promet, nous allons le tenir, – pour elle, la vie!’” (“E na verdade, é uma nobre forma de falar aquela que diz: ‘o que a vida nos promete, nós queremos cumprir, por ela, a vida!’”) (ZA, p. 283).

O que nos revela a figura temerária de Édipo, senão isso? A mais

(...) dolorosa figura do palco grego, o desventurado ÉDIPO, foi concebida por Sófocles como a criatura nobre que, apesar de sua sabedoria, está destinada ao erro e à miséria, mas que, no fim, por seus tremendos sofrimentos, exerce a sua volta um poder mágico abençoado, que continua atuar depois de sua morte. (NT, p. 64)

Eis, então, o que Nietzsche entende por trágico; compreender a vida através da sabedoria dionisíaca, através do sofrimento e dos mais pavorosos abismos da existência, em que a música, por fim, soa como um poder mágico abençoado, que continua a atuar

⁶² De acordo com a nota do tradutor J. Guinsburg, Mêmnon é uma figura da mitologia grega, filho de Titanus e de Eos (Aurora), mencionado por Homero na *Odisséia* e por outros autores antigos. (Cf. *O nascimento da tragédia*, 1992, nota 62, p. 150). Acharmos importante mencionar essa nota, tendo em vista que estamos abordando a reinterpretação do mito no contexto da tragédia. A nota refere-se também à importância do mito como força essencial e vitalizadora da cultura, motivo pelo qual os poetas trágicos se serviam do mito como veículo da sabedoria dionisíaca.

mesmo depois do esfacelamento de Édipo. O mito trágico, que emerge da música, sobrepõe a sabedoria apolínea, rompe com todos os conceitos e revela ao homem que o mais profundo da vida é inexprimível por meios de conceitos, imagens e palavras. Todas as aparências de que a vida se serve para se apresentar ao mundo – inclusive, a aparência humana –, se elevam do mais profundo sentimento de mortalidade, de mudança e de nossa contingência no mundo. Tantas adversidades, na perspectiva da tragédia, impõem o homem a exercitar todas as suas forças, a querer a vida apesar de seus insondáveis enigmas.

4. CAPÍTULO III – A MORTE DA TRAGÉDIA

4.1. Eurípidés: o poeta da sobriedade

“Os gregos são, como dizem os sacerdotes egípcios, eternas crianças, e também na arte trágica são apenas crianças que não sabem que sublime brinquedo nasceu sob suas mãos – e nelas foi destruído.” (NT, p. 104).

Segundo aponta Deleuze, a tragédia, para Nietzsche, tem três formas de morrer: “morre uma primeira vez pela dialética de Sócrates, é a sua morte ‘euripidiana’. Morre uma segunda vez pelo cristianismo. Uma terceira vez, sob os golpes conjugados da dialética moderna e de Wagner em pessoa” (DELEUZE, 2001, p. 19).⁶³

Em seu escrito *O nascimento da tragédia*, Nietzsche faz um percurso singular pela cultura grega. Tal singularidade consistiria em investigar o fim da tragédia e as implicações desse colapso para a expansão da vida. Em sua investigação, a curta duração da tragédia está ligada ao trágico fim do compromisso entre Apolo e Dionísio.

Conforme o exposto no capítulo anterior, Nietzsche destaca a música como o suporte indispensável para a realização do grande acontecimento no solo grego: a arte trágica que se configuraria através da perfeita união entre música e imagem. Mas, esse

⁶³ Deter-nos-emos na primeira morte da tragédia, tendo em vista que em *O nascimento da tragédia* Wagner ainda é fortemente considerado uma espécie de Êsquilo, o fundador de uma ópera que faz ressurgir o coro, trazendo-o para uma posição impar no palco moderno. Entretanto, pontuaremos, sempre que for necessário, a importância da experiência de Nietzsche com a música de Wagner para direcionar críticas à arte moderna, principalmente à ópera, destacada em *O nascimento da tragédia* como herdeira do socratismo. Como o próprio Nietzsche dirá em *O caso Wagner*, um escrito datado em 1888: “Compreendo perfeitamente que um músico possa dizer hoje: ‘abomino Wagner, mas não suportaria qualquer outro músico’... mas compreenderia também um filósofo que dissesse: ‘Wagner resume a modernidade. Nada a fazer, é preciso começar por ser wagneriano’” (Cf. CW p. 25.). Portanto, em seus primeiros escritos, a experiência com Wagner foi imprescindível para uma leitura da modernidade.

grande evento, aos olhos de Nietzsche, seria logo violentado a partir do surgimento de uma nova estética, inaugurada pelo poeta Eurípides. Segundo Nietzsche, a principal causa da morte da tragédia seria exatamente a supervalorização da palavra em detrimento da música e da sabedoria dionisíaca. A pulsão apolínea e seus ensinamentos “conhece-te a ti mesmo” e “nada em demasia”, sem seu contrário, tornar-se-iam conceitos nocivos para a vida. Eurípides, ao voltar-se contra a sabedoria dionisíaca, já estaria, de certo modo, agindo sob o impulso socrático, guiado por um otimismo estranho aos gregos da época trágica. Por isso, Nietzsche o diagnostica como a raiz da decadência da cultura ocidental.⁶⁴

A ênfase outorgada à música, no contexto de *O Nascimento da Tragédia*, seria uma maneira de denunciar a decadência da cultura grega. Decadência que se estenderia à modernidade como um estilhamento da arte de maneira mais aguda. Esse estilhamento, denunciado por Nietzsche, teria começado com a negação da música e a supervalorização da arte apolínea que, sem o elemento dionisíaco, deixa de ser uma estética com fundo trágico para se tornar científica – um conhecimento que procuraria fundamentar, esquematizar e justificar moralmente as adversidades constitutivas da vida.

Neste sentido, pode-se dizer que, já em *O nascimento da Tragédia*, começa a primeira transmutação de valores em Nietzsche. O modo como ele apresenta Dionísio na qualidade de condutor da arte ativa, em que pulsaria a música – pulsão da própria vida,

⁶⁴ Em *O crepúsculo dos ídolos* Nietzsche é mais preciso, mencionando a dialética como triunfo sobre a tragédia. Esta nova modalidade de linguagem seria cristalizada em Sócrates; o pioneiro da dialética. No referido texto, diz que Sócrates “(...) olhou *por detrás* de seus atenienses nobres; ele compreendeu que *seu* caso, a idiossincrasia de seu caso, já não era nenhuma exceção. O mesmo tipo de degenerescência já se apresentava em silêncio por toda parte. A velha Atenas caminhava para o fim.” (Cf. CI, p. 21). Isso quer dizer que Sócrates não passava de uma acentuação dos sintomas de decadência e de enfraquecimento do que fora a arte grega. Nesse olhar *por detrás* podemos ver, por exemplo, Eurípides, já antecipando em seus dramas a conservação de um modo de existência pautado pelo cultivo excessivo da razão e do discurso dialético. Este modo de existência tornar-se-ia um perigo não só para a cultura grega, já que a força dialética atravessou as fronteiras gregas e ganhou proporções universais.

do *Uno-primordial* que, mesmo sob o efeito da civilização apolínea – permaneceria em constante tensão consigo mesmo. Tensão vital para que as criações não se tornem um modo de vida incapaz de se recriar em novas aparências.

O socratismo⁶⁵, expresso em Eurípides, poderia ser apontado como uma criação que se recriou sempre sob a mesma perspectiva, a saber, o otimismo teórico de teor dialético. Em *A visão dionisíaca de mundo*, Nietzsche já apontava o socratismo como um evento anterior ao próprio Sócrates. Nesse escrito, expressava:

O socratismo é mais antigo do que Sócrates; sua influência dissolvente na arte faz-se notar já muito mais cedo. O elemento da dialética que lhe é característico já havia se insinuado muito tempo antes de Sócrates no drama musical e causado efeitos devastadores em seu belo corpo. A corrupção teve seu ponto de partida no diálogo. Não havia como é sabido, originalmente diálogo na tragédia; somente quando passou a haver dois atores, portanto, relativamente tarde, desenvolveu-se o diálogo. (VD, p. 87)

O reconhecimento de uma tendência racionalista agindo antes de Sócrates, não atenua, porém, a crítica nietzschiana a respeito desse ateniense que tomou para si a tarefa de corrigir e solucionar a crise grega.

A atitude de Sócrates diante do contexto conflituoso que emergia na Grécia arcaica, berço da tragédia e também da filosofia⁶⁶, teria sido um dos principais motivos

⁶⁵ Como foi explicado, entendemos por “socratismo” a conversão dos valores socráticos, tais como “o bom”, “o belo”, “o justo”, em símbolos universais. Segundo Nietzsche, a Sócrates deve-se imputar todo o idealismo, moralismo e espiritualismo que atravessou os limites da cultura grega e se inscreveu, no ocidente, na “Equação Razão = Virtude = Felicidade que diz meramente o seguinte: é preciso imitar Sócrates e estabelecer permanentemente uma luz diurna contra os apetites obscuros terrenos – a luz diurna da razão” (Cf. CI, p. 22).

⁶⁶ Para Nietzsche, a primeira manifestação da filosofia seria proveniente do mesmo solo fecundo de onde surgiu a tragédia, ou seja, a genialidade do povo helênico encontraria uma afirmação expressiva e saudável em seus filósofos: “O helenismo arcaico manifestou suas forças na série de seus filósofos. Com Sócrates esta manifestação se interrompe: ele procura produzir a si mesmo e repudia toda a tradição” (Cf. *Fragmentos póstumos*, editado no Brasil sob o título “O livro do filósofo”, p. 89).

para impulsionar a interpretação de Nietzsche sobre a decadência grega. A crítica nietzschiana consistirá em questionar a receptividade expressiva do espírito científico de Sócrates⁶⁷ no contexto da tragédia grega. Segundo o próprio Nietzsche:

“Se temos de aceitar mesmo uma tendência antidionísia atuante antes de Sócrates, *que só com ele ganha uma expressão inauditamente grandiosa*⁶⁸, nem por isso devemos recuar assustados diante da questão de saber para onde aponta um fenômeno como o de Sócrates (...)”. (NT, p. 90).

Diante dessa observação, poder-se-ia dizer que o otimismo teórico ganha em Sócrates um destaque de cunho universal. Através do discurso socrático a diversidade que alimentava a arte trágica é submetida à uma lógica racionalista. Por isso, na perspectiva de Nietzsche, o novo fenômeno cultural grego, o otimismo teórico, deveria ser batizado de “socratismo”, “(...) um ponto de inflexão e um vértice da assim chamada história universal”. (NT, p. 94).

Com a chegada do socratismo instaurar-se-á um tipo de pensamento subordinado à moral, uma maneira de avaliar a vida por meio de sua própria negação. Nesse momento, surgirá no solo grego o enlace da arte com a ciência através do discurso lógico, divulgando a crença na possibilidade de atingir o âmago da vida, explicá-la e corrigi-la em seus excessos. O sofrimento e a dor, outrora transfigurados pela arte

⁶⁷ É preciso esclarecer que Nietzsche se serve da figura de Sócrates como lente de aumento para visualizar a situação decadente que se instalou na Grécia arcaica. Sócrates seria reconhecido como um sintoma de decadência grega. Em *Crepúsculo dos ídolos*, por exemplo, salienta: “Reconheci Sócrates e Platão como sintomas de declínio, como instrumentos da decomposição grega, como falsos gregos, como antigregos (...)” (Cf. CI, p. 18). Esse diagnóstico seria extensivo ao seu próprio tempo, como herdeiro do momento mais decadente e fraco da cultura grega, em suas palavras: “Tantos elementos dependem do desenvolvimento da civilização grega que todo o nosso mundo ocidental recebeu o seu impulso: quis a fatalidade que o helenismo mais recente e mais degenerado fosse demonstrar a maior força histórica” (Cf. *Fragmentos póstumos*, editado no Brasil sob o título “O livro do Filósofo” p. 87).

⁶⁸ Grifo nosso.

trágica, seriam agora execráveis pela dialética socrática, considerada um começo desmedido da razão que arruinaria a grande vitalidade da arte grega criada pela aliança entre o dionisíaco e o apolíneo.

Eurípides e Sócrates, ao se rebelarem contra a tragédia dionisíaca, estariam contribuindo para a cristalização de uma estética racionalista apoiada na lógica. É ela que faria despontar novos critérios de produção e avaliação da obra de arte. Nessa nova perspectiva, os critérios não tomariam a vida efetiva como a fonte mais rica para criar a beleza. O próprio Eurípides, diz Nietzsche, “no entardecer da vida, apresentou de maneira muito enérgica a seus contemporâneos a questão do valor e do significado dessa tendência, em um mito. Deve realmente o dionisíaco subsistir? Não será mister extirpá-lo à força do solo helênico?”. (NT, p. 78). Dessa forma, Eurípides inauguraria uma tendência julgadora da força dionisíaca, ou seja, uma tendência julgadora da própria vida. Já na perspectiva da arte trágica, estava-se para além do bem e do mal.

A referida indagação euripidiana acerca da expulsão ou da não expulsão de Dionísio da tragédia levaria até o público um tipo de conhecimento dirigido ao ajuizamento. Eurípides produziria em sua tragédia a crítica à tradição mítica, inaugurando a inserção da moral dentro do teatro trágico e direcionando a tragédia para uma tendência dogmática. Isso aconteceria principalmente porque a arte – sem o riso melódico de Dionísio – perderia sua força afirmativa.

O acontecimento anterior conduz Nietzsche a ler Eurípides como aquele que priorizaria em sua arte interesses de cunho moral, levando a tragédia a uma divisão suicida, conhecida mais tarde como o dualismo socrático-platônico. Esse legado, na ótica de Nietzsche, foi decisivo para a tendência de pensar o mundo sob a perspectiva do dualismo que, logicamente argumentativo, viria a fixar valores julgadores da vida no

âmbito da filosofia na cultura ocidental. Assim, ao se agarrar ao tronco da verdade universal, a filosofia agregaria em si diversas perspectivas em um só plano de verdade de cunho transcendental. O referido dualismo será identificado por Nietzsche como uma resistência aos valores trágicos, pois ao doar um sentido para o mundo pretende corrigir suas ambigüidades, suas contingências e incertezas . Desta maneira, Eurípides seria o primeiro a tentar resistir à pulsão dionisiaca,

(...) Isso nos diz o poeta, que resistiu a Dionísio com força heróica, durante uma longa vida – para ao fim dela concluir a sua carreira por uma glorificação do adversário e em uma espécie de suicídio, como alguém que, sentindo tonturas, só para escapar da terrível e não mais suportável vertigem, se atirasse do alto de uma torre. Essa tragédia é um protesto contra a exequibilidade de sua tendência; mas, infelizmente, ela já havia sido realizada! O maravilhoso acontecera: quando o poeta se retratou, a sua tendência já tinha triunfado. Dionísio já havia sido afugentado do palco trágico e o fora através de um poder demoníaco que falava pela boca de Eurípides. Também Eurípides foi, em certo sentido, apenas máscara: a divindade, que falava por sua boca, não era Dionísio, tampouco Apolo, porém um demônio de recentíssimo nascimento, chamado SÓCRATES. Eis a nova contradição: o dionisiaco e o socrático, e por causa dela a obra de arte da tragédia foi abaixo. (NT, p. 79).⁶⁹

Talvez esse momento expresso em *O nascimento da tragédia* seja um ponto nevrálgico da obra, como observa Gérard Lebrun a respeito da diferença traçada entre o apolíneo e dionisiaco.

Quando Nietzsche termina de traçar essa divisão, percebe que tinha deixado bem longe, atrás de si, a antítese Dionísio/Apolo – e, como diz Gilles Deleuze, que a verdadeira oposição não é a

⁶⁹ As *Bacantes* são citadas por Nietzsche como a única obra de Eurípides em que Dionísio seria evidenciado. Na observação de Rosa Maria Dias, Eurípides “(...) ao olhar retrospectivamente sobre sua carreira, sente remorso de ter expulsado Dionísio de seus dramas. Para remediar seu erro, escreve sua última peça como um tributo ao deus que havia negado” (Cf. 2005, p. 57).

oposição dialética entre Dionísio e Apolo, mas aquela, mais profunda, entre Dionísio e Sócrates. (LEBRUN, 1985, p. 63)

Essa poderia ser uma das questões mais intensas esboçadas a partir deste escrito de Nietzsche. Já em *O nascimento da tragédia* percebe-se que a vida – entrelaçada à arte trágica – marca o diferencial da escrita nietzschiana em relação à escrita da filosofia tradicional. Nesse momento de sua produção filosófica, Nietzsche estava ainda na esteira do pensamento de Schopenhauer e ainda encantado pela música de Wagner. Contudo, será pela própria experimentação da filosofia e da música em Schopenhauer e Wagner que Nietzsche operará em si mesmo uma transformação, alcançando sua arte de estilo – que a seguir – se multiplicará em muitos estilos.

Os vários estilos da escrita nietzschiana começariam pelo trágico, pelas suas experiências com diversos tipos de vida e se transformariam constantemente, fiel à cadência da vida, como ele mesmo expressa em *Ecce homo*:

Direi ao mesmo tempo uma palavra geral sobre a minha *arte de estilo*. *Comunicar* um estado, uma tensão interna de *pathos* por meio de signos, incluindo o *tempo* desses signos – eis o sentido de todo estilo; e considerando que a multiplicidade de estados interiores é em mim extraordinária, há em mim muitas possibilidades de estilo – a mais multifária arte do estilo que um homem já se dispôs. (EH, p. 57)

Poderíamos arriscar e dizer que, talvez, desde *O nascimento da tragédia* Nietzsche já era póstumo, extemporâneo, mesmo que nesse momento dialogasse de maneira “diplomática” com pensadores e artistas que, mais tarde, diagnosticaria como decadentes. Signo de extemporaneidade seria sua interpretação de Sócrates que, já em *O nascimento da tragédia*, era apontado como o grande opositor de Dionísio.

No caso de Eurípides, haveria uma procura pela verdade fora dos planos humanos, o que seduziria os artistas dos tempos modernos,⁷⁰ pois, neles, também operaria a força otimista do socratismo estético. Socratismo “(...) cuja suprema lei soa mais ou menos assim: Tudo deve ser inteligível para ser belo, como sentença paralela à sentença socrática: só o sabedor é virtuoso” (NT, p. 81). Essa sentença aparece no livro VII da *Republica* de Platão, onde Sócrates em resposta a Glauco diz que:

(...) no mundo inteligível, a idéia do bem é a última a ser apreendida, e com dificuldade, mas não se pode aprendê-la sem concluir que ela é a causa de tudo o que de reto e belo existe em todas as coisas; no mundo inteligível, é ela que é soberana (...) e é preciso vê-la para se comportar com sabedoria na vida particular e na vida pública (PLATÃO, p. 228)

Nessa linha inteligível, localiza-se a perspectiva socrática de Eurípides, poeta que dirige o drama munido da técnica teórica, fundando-o sobre bases racionais e afastando-se da autêntica tragédia; ou seja, do dionisíaco.

Para Nietzsche, é na tragédia, arte dionisíaca-apolínea que a vida encontrar-se-ia envolvida por uma multiplicidade de criações desprovidas de uma lógica racional que tentasse solucionar as complexidades da existência. Eurípides empobreceria assim a tragédia ao privilegiar a consciência, a razão e a lógica como critérios para uma produção artística. Nessa sua produção, somente a pulsão apolínea seria considerada relevante. Dessa supervalorização ocorre o declínio da tragédia, que descaracterizada, promove uma sabedoria contrária à sabedoria dionisíaca. Os espetáculos euripídicos ao implementarem um programa de racionalização das experiências, ressalta que a

⁷⁰ Werner Jaeger observa que: “Numa época perturbada como a nossa, a dialética de Eurípides desperta um eco de simpatia e afinidade”. (Cf. 2003, p. 318). Nesse sentido, Nietzsche, também percebe na simpatia pela ópera apenas uma forma de distração e excesso de vaidade. (Cf. NT, p. 112-113)

partir da consciência os conflitos da existência podem ser pacificados. Isso porque haveria um distanciamento da forma intensa e bela dos espetáculos dos artistas trágicos que não procuravam penetrar de maneira racional nos abismos da vida.

Eurípides – por intermédio de uma linguagem gregária – teria possibilitado ao espectador um entendimento lógico do trágico. Desse entendimento, a linguagem da tragédia antiga,

(...) havia para ele muita coisa de ofensiva, ao menos enigmática; em especial, achava haver demasiada pompa para relações muito comuns, demasiados tropos e monstruosidades para a simplicidade dos caracteres. Assim, cismado, intranquilo, ficava sentado no teatro, e ele, o espectador, confessava a si mesmo que não entendia seus grandes predecessores. Mas como o entendimento significava para ele a própria raiz de todo desfrute e criação, precisava indagar e mirar à sua volta para saber se alguém mais pensava como ele e confessava igualmente aquela incomensurabilidade. (NT, p. 77-78).

Eurípides, renunciando ao dionisíaco e à linguagem musical da tragédia faz seus personagens dialogarem e confrontarem com o sofrimento mediante um processo de esclarecimento. Isso porque, pela fala do discurso e não da música, os espectadores podem vislumbrar um tipo de saber em que não se defrontam com o mistério da existência. Dessa maneira, a fala contida na tragédia não mais soava inaudita ao povo. Agora ela não trazia a musicalidade viva da vida e sim a lógica do discurso que pretendia julgar a irremediável contingência da existência.

Pelas vias do discurso otimista, a vitalidade do povo grego, expressa na arte trágica, começa a passar por um processo de degeneração. Aquela união entre a pulsão apolínea e a pulsão dionisíaca que celebrava a existência se rompe, agora, o que se vê é a sobrevalorização do elemento apolíneo em detrimento do dionisíaco. A antiga virtude

grega – pautada pelo heroísmo corajoso em se entranhar na vida injustificada e dela retirar a potência criadora – torna-se uma virtude extremamente pretenciosa, destinada a esclarecer de maneira conceitual a obscuridade da vida.

Sócrates, exemplarmente, teria encarnado essa virtude doentia que se alastrava pela Grécia; com Sócrates, diz Nietzsche:

(...) o paladar grego transforma-se em favor da dialética: o que acontece aí propriamente? Acima de tudo é um gosto nobre que cai por terra. A plebe ascende com a dialética. Antes de Sócrates, recusavam-se as maneiras dialéticas da boa sociedade; elas valiam como más maneiras, elas eram comprometedoras. Se advertia a juventude contra elas. (CI, p, 19-20)

Pela dialética, Sócrates opera uma inversão nos valores gregos. Antes da filosofia socrática era indecoroso provar algo acerca da vida. Buscar a virtude ao modo da Educação socrática era uma idéia estranha aos gregos antigos. Para eles, a virtude não precisava ser demonstrada dialeticamente. Exemplo de anacronismo entre o saber socrático e o saber antigo, é a figura de Édipo. Enquanto Sócrates ensinava que conhecendo a verdade sobre o ser, o homem era capaz de agir de acordo com ela e, assim, viver virtuosamente, isento de sofrimento e de ignorância, o mito de Édipo ensinava o quanto é impossível ao homem se furtar a errância do conhecimento e solucionar de forma definitiva o problema do sentido da existência. A errância de Édipo, não era para o grego trágico, um demérito, ao contrário, era exemplo de virtude.

O discurso socrático, ao defender uma forma “ideal” de vida mediante a dialética, explicitando que esse conhecimento era saudável para a cultura grega, na verdade, segundo a interpretação de Nietzsche, nela, estava expresso a própria condição doente da cultura grega da qual o próprio Sócrates era sintoma. A dialética, diz

Nietzsche, “(...) só serve como saída *drástica* nas mãos daqueles que não possuem nenhuma outra arma. É preciso que se tenha de *estabelecer à força* o seu direito: antes disto não se faz uso algum dela.” (CI, p. 20) . Portanto, Sócrates ao se posicionar como médico da civilização grega, tomando a si próprio como exemplo maior de saúde e perfeição de vida, segundo o diagnóstico Nietzsche, tratava-se de um doente movido pela vontade de morte que infectou toda a juventude grega: “*O Sócrates moribundo* tornou-se o novo e jamais visto ideal da nobre mocidade grega: mais do que todos, o típico jovem heleno, Platão, prostou-se diante dessa imagem com toda a fervorosa entrega de sua alma apaixonada”. (NT, p. 87).

4.2. – O deslocamento do herói trágico para o herói da palavra conceitual

Eurípides, ao voltar-se para as questões humanas munido de uma linguagem clara e sóbria expulsa “(...) da tragédia aquele elemento dionisíaco originário e onipotente (...)” (NT, p. 78). O resultado desse procedimento será o enfraquecimento da antiga concepção trágica do drama. No lugar de um olhar destemido frente à existência e da sabedoria errante, como bem expressou o Édipo de Sófocles, Eurípides coloca o herói do discurso lógico que esclarece todo o jogo do drama, conferindo uma inteligibilidade aos estranhos acontecimentos da vida.

O próprio Eurípides, durante muito tempo, se comportará mais como um pensador do que como um poeta. Ao sentar-se nos bancos dos espectadores, sua intenção crítica e profundamente racional falava mais alto do que sua sensibilidade artística. Ele acreditava que a falta de inteligência nas tragédias tornava-as decadentes; a

palavra enlaçada à música encontrava-se mergulhada no mito trágico, o qual não oferecia ao público uma compreensão da existência pelo estatuto da razão. Eurípides, na posição de espectador

(...) observou durante muito tempo, de maneira mais penetrante, que abismo se abria entre uma tragédia e o público ateniense. Aquilo, que para o poeta o mais alto e o mais difícil, não era sentido pelo espectador absolutamente como tal, mas como algo indiferente. Muitas casualidades, que absolutamente não acentuadas pelo poeta, atingiam a massa com súbito efeito. Em meio à reflexão sobre essa incongruência entre intenção poética e o seu efeito, ele chegou pouco a pouco a uma forma de arte, cuja lei principal era ‘tudo precisa ser compreensível para que possa ser entendido’. Agora cada parte seria levada diante do tribunal dessa estética racionalista: o mito antes de todas, os personagens principais, a estrutura dramática, a música coral, por último, e, mais decididamente, a linguagem. O que temos de sentir tão frequentemente em Eurípides como uma falta e um retrocesso poéticos em comparação com a tragédia de Sófocles, é o resultado daquele processo crítico enérgico, daquela temerária compreensibilidade. (VD, p. 77-79)

Toda a análise de Eurípides a respeito dos dramas de Ésquilo e Sófocles conduziu-o para uma estética racionalista, uma estética estranha aos gregos que extraíam do mito sua mais profunda significação para a existência. Desta forma, com a arte de Eurípides, a cultura grega afastar-se-ia de sua mais grandiosa criação, a tragédia, fruto da notável fraternidade entre Dionísio e Apolo. A esse respeito Luzia Gontijo assinala:

A crença de Eurípides na importância da clareza do entendimento era originária de um mundo distante daquele habitado tanto pela estética apolínea quanto pela dionisiaca. Impulsionado por esse credo, Eurípides pretende, por meio do esclarecimento para o espectador do desenrolar do drama, por meio da dissipação daquela, para ele equívoca, obscuridade enigmática permitida por todos os poetas até então, transformar o

teatro em veículo para uma ‘pedagogia para a consciência’”.
(1998, p. 70).

Na própria perspectiva de Nietzsche, a arte de Eurípides passa a obedecer ao impulso racionalista que quer justificar a beleza de modo inteligível. Assim, todo o misterioso enlace entre Apolo e Dionísio passa a ser dissecado pelo discurso, de modo que a principal finalidade da reconciliação entre a força apolínea e a força dionisíaca, alcançada mediante a tragédia, perde de vista aquela insinuante justificação estética do mundo, interpretada por Nietzsche como metafísica de artista.

Essa metafísica, segundo Nietzsche, não pressupõe a beleza da arte apolínea como uma forma de fugir do caráter incompreensível da vida. Ela não é otimista e nem esclarece nada a respeito da existência. Ela atravessa o homem como sabedoria dionisíaca e, se essa sabedoria se serve dos meios apolíneos para se dirigir ao homem, é para protegê-lo da violência da música. Proteção aqui, não significa salvação, como bem expressam os heróis trágicos, e sim um meio de penetrar nas profundezas da existência, sem, contudo, perder o prazer de existir. A música seria o grande incentivo para o homem a persistir na vida sem vislumbrar uma vida previsível, em que a força dionisíaca torna-se consciente e traduzível mediante um discurso previsível.

Antes de Eurípides nada era previsível no drama – o herói trágico era posto em cena justamente para representar nada menos do que o caráter trágico que atravessa a vida. A Moira, (o destino) que tece a existência não poderia ser justificada senão pela oblíqua linguagem apolínea presa à intempérie sabedoria dionisíaca. Mas Eurípides tratará de tornar essa sabedoria previsível introduzindo em seus dramas o prólogo; um esquema que traz uma solução providencial ex-machina aos conflitos vivenciados pelas personagens euripidianas. Ao invés do mistério, temos agora, um processo de

esclarecimento prévio ao drama. Tal esquema caminha na contramão da tragédia, comprometendo toda a originalidade dessa arte que tem na música e no mito trágico sua mais excelsa expressão.

Nada pode ser mais contrário à nossa técnica cênica do que o prólogo de Eurípides. Que uma personagem, entrando em cena isoladamente, seja ela divina ou herói, conte, no começo da peça, quem ela é, o que antecede a ação, o que aconteceu até então, e mesmo o que vai acontecer no decorrer da peça (...). Na tragédia de Ésquilo e Sófocles tudo era erigido em geral com muita arte para que nas primeiras cenas fossem dadas ao espectador, como que por acaso, todas as pistas necessárias à compreensão; também nesse traço mostrava-se aquela nobre maestria artística, que por assim dizer mascara o necessário, o formal. (VD, p. 78-79)

Essa forma euripidiana de esquematizar o drama, diz Nietzsche, soaria aos dramaturgos modernos como quebra da tensão. Contudo, para determinadas interpretações atuais, como por exemplo, a de Rosa Maria Dias, que interpreta o prólogo como “(...) produto de um agudo processo crítico e um exemplo de racionalidade. Por considerar que o espectador se encontrava, nas primeiras cenas, em estado de inquietude, com receio de perder o entendimento das cenas posteriores, (...)” (2005, p. 72). Eurípides facilitaria, por meio do prólogo, a leitura do mito, que nesse contexto, seguiria previamente, o fio da razão. Digamos que Eurípides, ao modo de Ariadne, forneceria ao espectador um fio para não se perder no *labirinto da tragédia*.

Esse esquema, já nas próprias considerações nietzschianas, não só capturaria o espectador, prendendo-o nas malhas do discurso racionalista, também descaracterizaria o herói trágico e, conseqüentemente, o mito trágico. O mito trágico, que antes, erigia-se da música, agora estaria norteado por acontecimentos sucessivos, racionalmente

justificados. Nos dramas de Ésquilo e Sófocles, o clímax das personagens trágicas era o que Nietzsche nomeou de “consolo metafísico”, portanto, para Nietzsche, o consolo metafísico era expressão de alegria e prazer frente ao aniquilamento do indivíduo; em Eurípides esse consolo metafísico seria substituído pelo *deus ex machina*⁷¹. Diferentemente, o *deus ex machina* de Eurípides desce ao palco para amenizar o destino do herói constituindo a certeza de um epílogo feliz e toma o lugar do consolo metafísico. “Com esse fecho, Eurípides justifica sua visão da tragédia, e o espectador ganha a serenidade do homem teórico (...)” (DIAS, 2005, p. 73).

A palavra e o argumento são as armas dos personagens euripidianos e o drama, movido por uma “(...) atrevida inteligência (...) é ao mesmo tempo uma coisa fria e ígnea, capaz de gelar e queimar” (NIETZSCHE, 1992, p. 80-81). É o que se pode perceber no discurso calculista e frio de *Medeia*, onde a protagonista, nem apolínea e nem dionisíaca, usa a palavra para convencer e favorecer somente a si mesma. Assim, por exemplo, no diálogo entre Medéia e Jáson, precisamente, nos versos 665 a 679, onde é perceptível o grande valor dado à palavra:

Sem dúvida sou diferente em muitas coisas
da maioria dos mortais. Assim, entendo
que alguém, se além de mau e hábil no falar
merece punição ainda mais severa,
pois confiando no poder de seus discursos
para ocultar os maus desígnios com palavras
bonitas, não receia praticar o mal.
Mas ele não é tão solerte quanto pensa.
Para também de me impingir tua conversa
cínica e artificiosa. Uma palavra
apenas é bastante para confundir-te.
Não fosses tu um traidor e deverias
ter começado por tentar persuadir-me
antes de consumir teu novo casamento,
em vez de ser omissos com tua amiga.

⁷¹ Cf. In NT, p. 166.

Nesta cena, percebe-se o cálculo frio da razão da personagem que fala de modo incisivo calando a voz do coro ⁷². Em geral, ao drama de Eurípides

(...) é-lhe impossível atingir o efeito apolíneo do *epos*, ao passo que, de outro lado, libertou-se o mais possível do elemento dionisíaco e agora, para produzir efeito em geral, precisa de novos meios de excitação, os quais já não podem encontrar-se dentro dos únicos impulsos artísticos, o apolíneo e o dionisíaco.” (NT, p. 81).

A partir dessa sutil observação nietzschiana, poder-se-ia dizer que o precedente aberto por Eurípides no cenário artístico grego constitui uma tendência que não é nem apolínea e nem dionisíaca e, sim, uma tendência apta ao ajuizamento, fortemente inclinada para o aspecto pedagógico. Este aspecto submete a arte aos princípios de uma consciência atenta ao prólogo, que didaticamente situa o espectador no drama, simplificado pelo “antes”, o “agora” e o “depois”, na forma de um inquérito sobre o drama.

Delega-se então, pela primeira vez, uma função pedagógica à poesia trágica: a palavra e os diálogos que compõem o drama são expressos pelos heróis não mais de modo inaudito. O herói já não é mais arrastado para o torvelinho do “Uno-Primordial”, da vida que nunca se deixa conhecer por inteiro. O herói não expressa mais o jogo do apolíneo e do dionisíaco. Ele agora joga com as palavras somente para argumentar e

⁷² Segundo Nietzsche, no drama de Eurípides, o público, além de se ver no palco, não se reencontra no coro, pois ele quase não existe. A esse respeito, Lesky lembra uma passagem em que Medéia chama a si mesma pelo nome, quando o coro é que deveria chamá-la. A passagem é o verso 402: “É verdade que, a princípio, Medéia se dirige às mulheres do coro, mas logo depois este interlocutor retrocede. É consigo mesma que dialoga, reflete sobre o caminho da vingança, em que está inabalavelmente firmada, e procura o lugar que lhe dará segurança, uma vez consumada a desforra contra Jasão, sua noiva Creusa e o pai desta, Creon. O coro fica esquecido, quando Medéia chama a si mesma pelo nome, exortando-se a transformar o opróbrio no triunfo da vingança” (Cf. 1971, p. 172) .

contra-argumentar. Sua retórica está destinada à justificação de suas ações. Esse tipo de poesia, que atravessa o destino grego, não poderia ser concebida sem a investigação científica⁷³ que procura levantar violentamente o véu das paixões e dos sentimentos humanos e torná-los cognoscíveis.

Eurípides, observa Nietzsche, comprometeu gravemente a importância do mito ao voltar-se para o homem, mas o mais grave é a sua fuga da música, a sua repulsa ao impulso dionisíaco. Com a ausência da música, elemento primário do drama, a tragédia não pôde resistir; agoniza e morre. Contudo, para Nietzsche, não foi propriamente Eurípides quem deu esse último golpe à tragédia⁷⁴. Na seção 13 de *O nascimento da tragédia*, lembra que, na Antiguidade, corria uma lenda de que Sócrates auxiliava Eurípides em seu poetar. Isso quer dizer que Eurípides já manifestava pendores para a teoria; sua potencialidade pendia mais para ser pensador do que para ser poeta trágico. Dessa maneira seria Sócrates quem utilizaria Eurípides como máscara afugentando o culto de Dionísio na Grécia.

Neste caso, o herói mais eloqüente, mais sedutor e mais virtuoso do palco grego teria sido Sócrates. Ele não só aprofundaria ainda mais a pedagogia de Eurípides como também se comportaria como uma espécie de médico de sua cultura, porém, ao utilizar a dialética como medicação, ao invés de curá-la, tornou-a ainda mais doente. A tragédia

⁷³ Werner Jaeger em sua *Paidéia*, coincide com Nietzsche ao dizer que Eurípides poderia ser considerado “o descobridor da alma num sentido completamente novo, o inquiridor do inquieto mundo dos sentimentos e das paixões humanas. Não se cansa de representá-las na sua expressão direta e no conflito com as forças espirituais da alma. É o criador da patologia da alma. Uma poesia assim era pela primeira vez possível numa época em que o Homem aprendera a levantar o véu destas coisas e orientar-se no *labirinto da psique*, iluminado por uma concepção que via nestas possessões demoníacas fenômenos necessários e submetidos à lei da natureza humana”; questões que seriam aprofundadas e divulgadas por Sócrates. (Cf., 2003, p. 408, o grifo é nosso).

⁷⁴ Lembremos, conforme a interpretação de Nietzsche que Eurípides, no fim de sua vida, produzirá um drama em homenagem ao deus, porém a influência socrática já havia alcançado grandes proporções alastrando-se por todo o solo grego. Ironicamente será a atuação de Sócrates no terreno grego que aparecerá em relação ao drama *As Bacantes*. (Cf. In NT, p. 79)

definhava e a velha Atenas assistia ao drama de sua própria cultura, sentindo sua força criativa adoecer “(...) – E Sócrates entendeu que todo o mundo *tinha necessidade dele*: de sua mediação, de sua cura, de seu artifício pessoal de autoconservação” (CI, p. 21). O meio escolhido por Sócrates para curar a decadência de sua cultura proporcionou um aprofundamento da doença: “ser racional *foi de rigueur*, foi o seu último remédio” (CI, p. 22). Remédio que se converteu num veneno, pois o “instinto racional”, que já se prenunciava em Eurípides, era no fundo uma transposição do dionisiaco em afetos naturalistas.

Sócrates, o herói dialético no drama platônico, nos lembra a natureza afim do herói euripidano, que precisa defender as suas ações por meio da razão e contra-razão, e por isso mesmo se vê amiúde em risco de perder a nossa compaixão trágica; pois quem pode desconhecer o elemento otimista existente na essência dialética, que celebra em cada conclusão a sua festa de júbilo e só consegue respirar na fria claridade da consciência? (...) basta imaginar as conseqüências das máximas socráticas: ‘virtude é saber; só se peca por ignorância; o virtuoso é o mais feliz’; nessas três fórmulas básicas jaz a morte da tragédia’ (NT, p. 89).

As três fórmulas divulgadas por Sócrates, seriam sinais da doença dialética que já se manifestava em Eurípides e que, com Sócrates, ganha em profundidade. Por isso Nietzsche menciona, em *O crepúsculo dos ídolos* (1888), que Sócrates foi um grande mal-entendido, porque a escolha da dialética como meio de salvar a cultura grega foi, na verdade, um modo de se utilizar da doença para combater a doença. A subjugação da música dionisiaca, em detrimento da razão e da dialética, já era um sinal de doença e não de vitalidade, portanto, “Sócrates não é nenhum médico, falou ele silenciosamente para si mesmo: apenas a morte é aqui médica... O próprio Sócrates só estava há muito doente”...(CI, p. 23).

Nietzsche estima assim o racionalismo socrático como o arauto de uma nova concepção dramática, essencialmente otimista – otimismo, erroneamente divulgado como saudável. O próprio Sócrates teria determinado o Bom para si como Bom para todos. Para sua avaliação do que era Bom e Justo era imprescindível uma fundamentação teleológica da existência, o que significa exercer um modo de vida para além da concepção trágica da existência. Com o exercício da dialética, Sócrates acreditava que poderia proteger a existência de toda sorte de erro, uma vez que o saber do herói dialético não é trágico como o saber de Édipo. O herói dialético é otimista e, acima de tudo, constitui um corretivo da sabedoria trágica. O homem que utiliza corretamente sua razão consegue tornar a vida solucionável. Eis a crença que reverberaria na modernidade, um tempo marcado pelos ecos de uma filosofia socrático-platônica que criou um modo de vida que não mais se recriou.

4.3. A ópera moderna como reverberação dos princípios socráticos

Ao retomar o mundo essencialmente trágico da Grécia antiga, Nietzsche não estaria interessando em super-helenizar os gregos. Em sua conferência *O drama musical grego*, proferida em 1870, Nietzsche é categórico ao dizer que “(...) o Ésquilo e o Sófocles que nos são conhecidos, o são somente como poetas de textos, como libretistas; isso quer dizer que eles nos são justamente desconhecidos” (VD, p. 49)⁷⁵. Ao invés de

⁷⁵ Esse trecho da conferência encontra-se no livro publicado pela Martins Fontes sob o título *A visão dionisíaca do mundo*. Por isso, estamos usando a sigla VD para nos referirmos a esse texto. No decorrer dessa mesma conferência, Nietzsche diz que a ópera seria uma caricatura do drama musical grego. Contudo, ele sugere que, mediante essa caricatura, poder-se-ia obter esclarecimentos sobre a originalidade do drama grego, “pois por mais que todas as proporções na chamada grande ópera estejam deformadas, por muito que ela mesma seja um produto da distração, não da concentração, que seja a escrava das piores rimas e da música indigna: por muito que tudo aqui seja mentira e imprudência, ainda assim não há outro

ouvi-los como músicos, os homens modernos, acostumados a um excesso de erudição, escutam nesses poetas uma música para a leitura.

Segundo Nietzsche, não resta dúvida de que o otimismo socrático ganha proporções consideráveis no palco moderno mediante a ópera, seguidora dos mesmos princípios socráticos. Nela assistimos à fragmentação nítida da arte e à excessiva valorização da palavra e da imagem, em detrimento da música. Na ópera explicita-se “(...) o mau hábito moderno de não podermos gozar como homens inteiros: estamos como que despedaçados pelas artes absolutas e só gozamos como pedaços, ora como homens-ouvidos, ora como homens-olhos (...)” (VD, p. 51). Essa observação denuncia o “erro” capital da ópera: a divisão entre as artes. Divisões que, na perspectiva de Nietzsche, ocorrem no interior da própria ópera ao cindir: ator, poeta e espectador. Cada um desses aspectos seria colocado, na ópera, em instâncias isoladas.

meio de obter esclarecimentos sobre Sófocles senão procurando adivinhar, a partir dessa caricatura original, abstraindo dela, numa hora entusiasmada, toda distorção e toda deformação. Essa imagem de fantasia precisa ser, então, cuidadosamente examinada e confrontada em cada uma de suas partes com a tradição da Antiguidade para que não super-helenizemos o helênico e não inventemos uma obra de arte que não tenha pátria em lugar algum do mundo” (Cf. VD, p. 50). É importante acrescentar que, nessa conferência, a ópera wagneriana destaca-se como mais próxima do drama musical grego; Nietzsche percebe em Wagner uma espécie de Ésquilo moderno. Paulo Pinheiro observa que Nietzsche encontra em Wagner, “a expressão atualizada do que até então só era possível encontrar entre os gregos, a saber, a união entre música e imagem. Wagner seria o fundador da nova ópera dramática e o autor de uma dramaturgia em que o coro ainda ocupava o lugar central” (Cf., 2003, p. 211). Portanto, a valorização metafísica da tragédia grega, seriamente abalada pelo socratismo, aparece no *Nascimento da tragédia* nitidamente sob uma proposta: resgatar a arte dionisíaca. Nesse caso, a Alemanha, mediante a imitação dos gregos, poderia superar toda a influência socrática na medida em que se propusesse a cultivar a arte dionisíaca. Não por acaso, Nietzsche termina a seção 23 do *Nascimento da tragédia* dizendo: “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 dionisíaco que ele se balouça e que indica-lhe o caminho para lá” (NT, p. 138). Com essas palavras torna-se claro, como, para Nietzsche, a música de Wagner teria essa profundidade dionisíaca e soaria como uma forte possibilidade de restaurar a cultura alemã. Assim como ele diagnostica em Sócrates sinais de doença, em Wagner, ele diagnostica sinais de vitalidade e uma “esperança” de expulsar os elementos estranhos implantados à força pela razão socrática. De modo que a tragédia poderia ser lida como uma lente de aumento da própria modernidade, e não simplesmente como um elogio exagerado da cultura grega antiga; Nietzsche propõe ao homem moderno um auscultar atento dos grandes trágicos para aprender a criar a si mesmo a partir de uma estética trágica, capaz de perscrutar todos os traços da existência .

No drama grego, a unificação dionisíaca era o clímax da tragédia, momento em que todos os elementos artísticos se entrelaçavam apontando para uma instância não-individualizada; nele aconteceria não só a reunificação de todas as artes, mas também dos indivíduos.⁷⁶ Na ópera, não existe essa unificação, tendo em vista que ela é “fruto do homem teórico, do leigo crítico, não do artista: um dos fatos mais estranhos na história de todas as artes”. (NT, p. 115).

Todos esses elementos de dessemelhança entre a tragédia e a ópera levaram Nietzsche a denunciar a ópera moderna como fruto de um equívoco. O principal foi considerá-la uma reinvenção da tragédia. Um propósito que ela mesma não consegue sustentar, pois o principal elemento da tragédia, a música – nela, encontrar-se-ia eclipsada pela preponderância da palavra. Enquanto na tragédia o cortejo dionisíaco e a canção popular marcaram o seu nascimento e incitaram a força estética apolínea a produzir imagens, na ópera, toda a elaboração do “drama” acontece num recinto fechado, analítico e esquemático. Um esforço para levar aos ouvintes a nitidez da palavra sob o canto.

Para satisfazer o desejo dos ouvintes em compreender facilmente as palavras, a ópera recorre ao *stilo representativo* e recitativo, composto pelo cantor e pelo poeta que

⁷⁶ Nietzsche, citando Anselm Feuerbach, um estudioso da cultura grega antiga, lembra alguns aspectos dessa cultura que exemplificam a aptidão do grego para participar dos eventos de uma maneira artística e não somente por um comprometimento social, obrigatório. Ele lembra, por exemplo, que nos jogos olímpicos, as tribos gregas, separadas em uma unidade político-religiosa, reuniam-se em torno desse evento formando uma unidade. O festival dramático, que ocorria nessa ocasião, “equiparava-se a uma festa de reunificação das artes gregas. O modelo dessa festa era dado já naquelas festas do templo, em que a aparição do deus era celebrada diante de uma multidão devota com dança e canto”. Nietzsche também chama a atenção para um detalhe muito importante: a arquitetura do teatro, que proporcionava ao espectador não só uma visão total de todas as artes como também uma experiência total com as mesmas. O autor citado por Nietzsche, levanta uma crítica ao homem moderno: “é certo que, diante de uma tal obra de arte, precisaríamos primeiro aprender como se tem de gozar como homem inteiro: enquanto é de temer que, colocados diante de uma obra dessa espécie, a decompuséssemos em meros pedaços para usurpá-la”. (Cf. VD, p. 52).

atuam separadamente, o que prenuncia a separação entre música e palavra. Conforme a interpretação de Nietzsche, a ópera se apresenta da seguinte maneira:

(...) O cantor, pelo fato de falar mais do que cantar e de aguçar nesse semicanto a expressão patética da palavra: por meio desse aguçamento do *phatos*, ele facilita a compreensão da palavra e subjuga aquela metade da música ainda restante. O efetivo perigo que agora o ameaça é que alguma vez conceda intempestivamente a preponderância à música, de modo que *phatos* do discurso e a clareza da palavra terão de ir a pique: enquanto, de outra parte, o cantor sente sempre o impulso para a descarga musical e para a apresentação virtuosíssima de sua voz. Aqui vem em sua ajuda ‘o poeta’, que sabe oferecer-lhe oportunidades suficientes para interjeições líricas, para repetições de palavras e sentenças, etc.: passagens em que o cantor pode agora descansar no elemento puramente musical, sem considerar a palavra. Esse alternar-se do discurso efetivamente impressivo, mas apenas meio cantado, e da interjeição inteiramente cantada, que está na essência do *stilo representativo*, esse esforço, rapidamente alternante, de agir ora sobre o conceito e sobre a representação, ora sobre o fundo musical dos ouvintes, é algo tão completamente inatural e tão inteiramente contrário aos impulsos artísticos tanto do dionisíaco quanto do apolíneo, de igual maneira, que é preciso inferir uma fonte originária do recitativo situada fora dos instintos artísticos” (NT, p. 113) .

Assim, a ópera, embora utilize os elementos constituintes da tragédia, que poderiam nos fornecer uma idéia do que era o drama grego, não passaria de uma caricatura da tragédia. Ao tentar ressuscitá-la, “acabou criando uma mescla da declamação épica e lírica” (NT, p, 113), perdendo de vista aquela profundidade musical que teve a tragédia. Até porque, o papel desempenhado pelo poeta na ópera, como descreve a citação acima, é impedir que a música irrompa em cena como figura principal. O impacto do discurso e a nitidez da palavra devem ser garantidos para uma perfeita compreensão dos ouvintes. A música, que na tragédia ostentava o papel

principal, agora, é apenas coadjuvante. Na ópera, com a ausência do *phatos* dionisíaco, o homem completo não se constitui, pois espectador, ator e poeta encontram-se isolados um do outro, sem nunca pressentir aquela profundidade dionisíaca da música. Eles estão demasiado dispersos da vida trágica e são acolhidos pelo discurso idílico da existência.

A *tendência idílica da ópera* é o que denuncia a presença do socratismo na arte moderna, porque lembra fortemente aquele otimismo que pretende tornar racional os aspectos incompreensíveis da existência. Na ópera, estaria presente o caráter titânico do homem teórico, que quer dizer racionalmente o que por natureza escapa à razão. Comportamento semelhante ao discurso socrático, que acreditava ser possível criar uma visão de mundo em que o trágico seria suprimido pela correção do discurso dialético. A ópera também consola ao homem, mediante uma glorificação otimista que compreende a vida sob os princípios lógicos. Tais princípios funcionariam como uma técnica de existência que permitiriam ao homem se safar das imprevisibilidades da vida. O pressuposto da ópera, diz Nietzsche,

(...) é uma falsa crença acerca do processo artístico, a saber, a crença idílica de que, a bem dizer, todo homem sensitivo é um artista. No sentido dessa crença, a ópera é a expressão do laicado na arte, que dita as suas leis com o otimismo serenojovial do homem teórico (NT, p. 115).

Tributária do socratismo, a ópera moderna alimenta-se da crença em uma criação fundamentada por um saber que não passe pelo sofrimento, ou seja, pela terrível força da sabedoria dionisíaca que revela ao herói trágico o quanto o seu conhecimento é ínfimo diante da grandeza descomunal da vida, com sua força oculta, terrível, incompreensível, bela e sagrada. Aspectos fortemente enfatizados pelos poetas trágicos numa perspectiva afirmativa, capaz de justificar esteticamente as misteriosas expressões da existência

mediante a figura do herói; ator coadjuvante que contracena com as multiplicidades da vida, sabendo de sua condição trágica.

Fadado ao perecimento, o herói expressa a dor da individuação. Mas os espectadores se alegram ao ouvir o som da música dionisiaca, portadora da mais profunda sabedoria de existir: a aniquilação de sua vida não passa de um momento efêmero e contingente diante da eternidade da existência. Eis o modo como o grego se consolava – mediante um “consolo metafísico” – uma estética apolínea-dionisiaca, sem nenhum vislumbre em estancar os movimentos imprevisíveis da vida com idéias abstratas e conclusivas.

Essa sabedoria não seria alcançada pelo homem da ópera; confiante na bondade natural do coração, “(...) explica-se unicamente pela crença consoladora de que ‘o homem em si’ é o herói operístico eternamente virtuoso (...)”. Tal como Sócrates, símbolo universal de virtude, o homem da ópera moderna também é convicto,

(...) de que no fim há de sempre reencontrar-se a si mesmo como tal, caso tenha alguma vez efetivamente perdido a si mesmo, algures, por algum tempo fruto único daquele otimismo que se eleva aqui, qual uma coluna de perfume docemente sedutor, das profundezas da consideração socrática do mundo”. (NT, p. 116-117).

Vê-se que para Nietzsche, a estética socrática marcou tão consideravelmente a humanidade que, “quem quiser aniquilar a ópera, terá de empreender a luta contra aquela serenojovialidade alexandrina (...) (NT, p. 117), uma cultura plasmada a partir do domínio da palavra em detrimento da música. A respeito desse interesse de Nietzsche em investigar a origem da ópera a partir dos elementos socráticos, Rosa Maria Dias,

notifica que a partir da seção 19 de *O nascimento da tragédia* Nietzsche toma uma nova direção. Já não vemos Nietzsche voltado apenas para a cultura grega antiga,

“(…) mas preocupado em investigar a origem da ópera, caracterizá-la como obra da cultura socrática, em oposição ao drama musical wagneriano, obra de uma cultura trágica. (...) Por isso, na sua ótica, Wagner, ao dar primazia à música, traz à baila a experiência dos trágicos e, com ela, sua cultura” (Cf. 2005, p. 78-79).

Essa disposição de Wagner para a música incitou em Nietzsche a avaliação de seus dramas como um meio de contrapor à cultura socrática. Uma vez que, a distinção entre cultura trágica e cultura socrática é o meio pelo qual cada uma se expressa, a primeira elege a música como seu principal meio de expressão, a segunda desvaloriza a música e acolhe a palavra como uma prioridade.

Assim, o principal aspecto que liga a ópera moderna à Sócrates, é a primazia da palavra sobre a música. A ópera, ao desenvolver o *stillo rappresentativo*⁷⁷ considera a música como serva, “(...) a palavra do texto como senhor, onde a música é comparada ao corpo e a palavra do texto à alma (...)” (NT, p. 117). Não por acaso, Sócrates aparece no texto de Platão sob o domínio da dialética exaltando o conhecimento discursivo, assim podemos ler:

“(…) o método dialético é único que se eleva, destruindo as hipóteses, até o próprio princípio para estabelecer com solidez as suas conclusões, e que realmente afasta, pouco a pouco, o olhar da alma da lama grosseira em que em que está mergulhado e o

⁷⁷ De acordo com a pesquisa de Rosa Maria Dias, esse estilo se caracteriza como meio cantado e meio falado, geralmente acompanhado por um instrumento, cravo ou violoncelo. O *stillo rappresentativo* tem como prioridade enfatizar a modulação das palavras e permite ao cantor uma espantosa flexibilidade, de movimento da fala à tonalidade, de acordo com a exigência dramática do libreto, sem, no entanto sobressair inteiramente à música (Cf. 2005, p. 81)

eleva para a região superior, usando como auxiliares para esta conversão as artes que enumeramos ⁷⁸. Demos lhes por diversas vezes o nome de ciências por dever de costume; mas deviam ter outra denominação, que importaria mais clareza (...) ficará melhor designada como *conhecimento discursivo*.⁷⁹ (PLATÃO, p. 247)

É, pois, sob o aspecto do conhecimento discursivo, que a ópera surge e se desenvolve, encarnando assim, os mesmos ideais do otimismo teórico que regem a cultura socrática: a ênfase à palavra e a superioridade do conhecimento racional sobre a sabedoria trágica, cuja expressão encontra-se na música..

4.4. – O enfraquecimento do mito no terreno da ciência

“Mitos são tentativas de conversar com a natureza” (SAFRANSKI, 2005, p.77).

Na ocasião em que escreve *O nascimento da tragédia*, Nietzsche, fortemente atraído pela música de Wagner, na qual ele via fortes indícios de um “consolo metafísico”, no sentido de reavivar o mito, que fora enfraquecido pela ausência da música dionisíaca, denuncia a superficialidade do espírito científico do homem moderno ao tratar do mito. Apoiado naquela “(...) crença surgida pela primeira vez na pessoa de Sócrates, na sondabilidade da natureza e na força terapêutica universal do saber”

⁷⁸ Uma dessas artes é a geometria, um dos conhecimentos que Platão privilegia pelo fato de lidar com a realidade abstrata. Contudo, para Platão, a geometria embora tenha esse caráter abstrato, ainda não poderia ser comparada à dialética devido à sua ligação com o mundo sensível. Portanto, a geometria seria uma das etapas do conhecimento que o homem deve ultrapassar até atingir o nível máximo de abstração, ou seja, atingir as formas puras. (Cf. In Livro VII de *A República*)

⁷⁹ Grifo nosso.

(NIETZSCHE, 1992, p. 104), o homem moderno não teria sensibilidade suficiente para compreender a força simbólica do mito de forma intuitiva e existencial como fizeram os gregos antes do advento socrático. Por intermédio da ciência⁸⁰, o mito é aniquilado “(...) e, por esse aniquilamento, a poesia veio a ser expulsa de seu solo natural ideal, tornando-se daí por diante apatriada” (NIETZSCHE, 1992, p. 104).

Para Nietzsche, o homem da atualidade, encontra-se desprovido de mitos, o que o torna desenraizado. Servindo-se da técnica, da ciência e do arquivo da história ele procura extrair um sentido teórico do mito.⁸¹

Nisso, com efeito, poderá medir até onde está em geral capacitado a compreender o *mito*, a imagem concentrada do mundo, a qual, como abreviatura da aparência, não pode dispensar o milagre. Mas o provável é que, em uma prova severa, quase todo mundo sintasse tão decomposto pelo espírito histórico-crítico de nossa cultura, que a existência do mito outrora se nos torne crível somente por via doutra, através de abstrações mediadoras. (NT, p. 134-135).

Intimamente ligado à poesia, o mito dispensa uma compreensão lógica e uma necessidade histórica. Aliás, como o próprio Nietzsche interpreta, toda a necessidade histórica da cultura moderna, aponta para a perda do mito, “(...) para a perda da pátria mítica (...)”. “E agora o homem sem mito encontra-se eternamente famélico, sob todos os passados e, cavoucando e revolvendo, procura raízes, ainda que precise escavá-las nas

⁸⁰ Como observa Luzia Gontijo Rodrigues, “o termo ‘ciência’ não deve aqui ser entendido no sentido restrito de um conjunto de disciplinas tais como a física, a química, a genética etc. ‘Ciência’ significa aqui a relação do pensar – tal como este se constituiu no ocidente – com o todo, ou seja, nomeia os destinos, rumos, deste pensar”. (Cf. 1998, p. 93).

⁸¹ Cassirer adverte que a tentativa de teorizar o mito já apresenta dificuldades desde o início, pelo fato do mito não ser teórico “(...) em seu próprio sentido e essência. Ele desafia e enfrenta as nossas categorias fundamentais de pensamento. Sua lógica – se é que ele tem alguma lógica – não pode ser medida por nenhuma de nossas concepções de verdade empírica ou científica”. (Cf. 1994, p. 123-124).

mais remotas Antigüidades” (NT, p. 135). Uma escavação fria, que não percebe que o mundo mítico se assenta sob um mundo movido por forças titânicas, as quais o mito tenta organizar e dominar, sugerindo uma condição dramática – um mundo de ações, de forças e de poderes conflitantes. Todas essas qualidades emocionais seriam ilegíveis para o homem moderno que, com sua ciência, procuraria exatamente obliterar essas qualidades inerentes ao mito.

Neste sentido, Nietzsche percebe o homem moderno titubear diante do mito por não saber ater-se firmemente aos gregos. Seria preciso auscultar aquela sabedoria dionisíaca que se expressava mediante o mito, assinalando uma cultura saudável e criadora. “(...) Só um horizonte cercado de mitos encerra em unidade todo um movimento cultural” (NT, p. 135) comprometido em dar à vida um significado mais alto. O mito não teria apenas um sentido individual, nele estaria expresso o modo singular de um povo sentir e existir. Neste caso, a tragédia destacar-se-ia como a expressão mais alta da cultura grega ao conseguir pensar esteticamente o mundo e a existência mediante as forças apolínea e dionisíaca.

Quando Nietzsche recolhe os deuses gregos, Apolo e Dionísio, procurando compreendê-los como forças elementares da natureza, mediante as quais a vida e a cultura se constituem, ele afasta-se da leitura histórico – científica, a que supõe a derivação das artes a partir de um único princípio, o apolíneo. Diferentemente dessa concepção, Nietzsche detém seu olhar nas duas divindades artísticas dos gregos, reconhecendo nelas “(...) os representantes vivos e evidentes de *dois* mundos artísticos diferentes em sua essência mais funda e em suas metas mais altas”. (NT, p. 97). Essa compreensão, certamente, só foi possível porque Nietzsche, ao apreciar a aptidão dionisíaca do povo grego, não pensou somente na música, “(...) mas também, com igual

necessidade, no mito trágico desse povo, como o segundo testemunho daquela aptidão”. (NT, p. 143). Mito e música estão tão estreitamente ligados que a degeneração de um implicaria na degeneração do outro.

Ao assinalar essa perspectiva, Nietzsche remete à época moderna como aquela que constitui uma forma de existência à margem do mito. A ilusão e a arte, no contexto moderno, são desmerecidas em função daquele ideal de homem inaugurado por Sócrates: “(...) *o homem teórico*, equipado com as mais altas forças cognitivas, que trabalha a serviço da ciência” (NT, p. 108-109) impõe um princípio de realidade e a busca da verdade como meta última da existência. “Todos os nossos meios educativos têm originariamente esse ideal em vista: qualquer existência precisa lutar penosamente para pôr-se à sua altura, como existência permitida e não como existência proposta”. (NT, p. 108-109).

Contudo, essa supervalorização da verdade e a contraposição entre verdade e ilusão, segundo a visão de Nietzsche, conduziram o homem ao “infortúnio” e à insatisfação diante de seus próprios conhecimentos, que não lhes garantem a felicidade. Sem uma concepção trágica da existência, o homem moderno seria uma espécie de *Fausto* de Goethe, homem culto,

(...) que se lança, insatisfeito, por meio de todas as faculdades, entregue, por sede de saber, à magia e ao diabo, e a quem basta, para uma comparação, colocar junto a Sócrates, a fim de se reconhecer que o homem moderno começa a pressentir os limites daquele prazer socrático de conhecimento e, do vasto e deserto mar do saber, ele exige uma costa”. (NIETZSCHE, 1992, p. 109).

Assim, Nietzsche, numa experiência e diagnóstico de seu tempo, volta-se ao mito tomando-o como guia para entrar no *labirinto da tragédia* e de lá trazer uma centelha daquela sabedoria trágica, como uma alternativa para a decadência da cultura moderna. Como um Édipo de seu tempo, ele desvenda o segredo da cultura socrática, exclamando: “E agora não vamos ocultar de nós mesmos o que se acha oculto no regaço dessa cultura socrática!”. (NT, p. 109).

5. UM ASPECTO CONCLUSIVO

Em *O nascimento da tragédia*, ao confrontar-se com o otimismo socrático, Nietzsche empreende sua primeira transvaloração de todos os valores, como ele mesmo dirá no final de *O crepúsculo dos ídolos*. Embora, em outros escritos tardios, Nietzsche retome sua primeira escrita sob um olhar mais crítico e mais maduro, declarando, por exemplo, que sua obra das primícias fora marcada pelas vozes modernas, em *Ecce homo* refere-se ao *Nascimento da tragédia* como um começo notável. Segundo a última avaliação, em *O nascimento da tragédia* poder-se-ia perceber uma nova visão de greicidade a partir do dionisiaco e “ao mesmo tempo reconhecer Sócrates como um *decadent* (...)”. (EH, p. 62)

Com essa reconsideração sobre seu primeiro escrito, constata-se que, seu retorno aos gregos, não tinha uma conotação saudosista e nem pretendia super-helenizar os helênicos. *O nascimento da tragédia* traz uma proposta bem mais profunda: pensar os problemas levantados pelos gregos em relação à arte, à cultura e à vida também como nossos, já que, dos gregos, herdamos a postura *decadent* de Sócrates, que ainda se faz presente no contexto moderno. Nós nos encontramos fortemente movidos por uma crença científica ao acreditar que a vida tem uma finalidade ou uma essência verdadeira a ela subjacente.

Neste sentido, dentre tantos aspectos presentes em *O nascimento da tragédia*, a afirmação da vida seria a principal linha que separaria Nietzsche de seus interlocutores modernos. Como pertinentemente observou Lebrun: “a afirmação da vida contra a negação da vida, saúde contra morbidez: eis a única linha de separação” (1985, p. 55).

Pascual é mais enfático em relação ao valor de *O nascimento da tragédia* como o experimento de um homem afetado pela morbidez de seu tempo. Por isso, Pascual, em sua Introdução ao *Nascimento da tragédia* diz:

Deixemos de lado Wagner, deixemos de lado também Schopenhauer, os quais, segundo dirá mais tarde Nietzsche, ‘obscureceram’ sua obra. Deixemos de lado o que esse livro tem de manifesto de uma nova política cultural. Deixemos de lado suas esperanças na ressurreição do ‘mito germânico’. Inclusive podemos deixar de lado tudo o que Nietzsche disse sobre os gregos: o que disse sobre a tragédia, sobre Homero e Arquíloco, sobre Eurípides e Sócrates, sobre Apolo e Dionísio, sobre o sonho e a embriaguez, sobre o coro trágico e a evolução da tragédia, sobre a epopéia e a lírica, sobre a música e o texto dos grandes trágicos gregos, todo o qual, além do mais, permanece como uma conquista impossível de perder. Fiquemos com o mais importante, o que Nietzsche disse sobre a vida. (PASCUAL, 2005, p.19).

Isto quer dizer também que *O nascimento da tragédia* foi um acontecimento vital para seu criador. Não podemos esquecer das circunstâncias em que ele foi escrito, a saber: “(...) a excitante época da guerra Franco-Prussiana, de 1870-71”. (*Tentativa de autocrítica*. In. NT p. 13). Em pleno troar dos canhões que se espalhava pela Europa, um homem “(...) cismador de idéias e amigo de enigmas (...)” (*Tentativa de autocrítica*, In NT, p. 13) estava em plena atividade criadora. Enquanto a morte se espalhava pela Europa, Nietzsche, perguntava por que os gregos tiveram *necessidade* da tragédia, ou melhor, por que os gregos necessitaram da arte? “Para que – arte grega?” (*Tentativa de autocrítica*. In. NT, p. 14). Nestas indagações está subtendida a pergunta pelo valor da existência. Uma pergunta lançada ao homem moderno movido por tantos excessos; ora vivendo sob a pulsão dionisíaca de modo bárbaro ora sob a pulsão apolínea, que alcançou o ápice do artificialismo banal. Por isso, constitui um alerta para olharmos mais “seriamente” nosso tempo e percebermos o quanto estamos em crise de gênios, de grandes criações. Enquanto nós, homens ditos modernos, seduzidos pelo glamour do progresso e pelos discursos que nos ensinam a prestar atenção ao devir da existência de forma melancólica e julgadora, os gregos trágicos, “(...) souberam dar uma risada olímpica de tal coisa, ou pelo menos tratá-la com um desdém sublime; e, com freqüência, foi com ironia que desceram a seus túmulos – pois o que haveria neles para enterrar?” (CP, p. 25). Esta postura fez dos gregos grandes homens que souberam recriar-se por intermédio de grandes e tensos acontecimentos preservando sempre a grandeza e repelindo o comum, o habitual e o pequeno.

Por isso, “a metafísica de artista”, conceito chave da obra em questão, forjada mediante o jogo estético entre o apolíneo e o dionisíaco, coloca-se como alternativa à metafísica científica, na medida em que propõe pensarmos a existência de uma maneira diferente do saber socrático. Digamos que Nietzsche delega à arte a tarefa de ensinar ao homem, endurecido pela verdade, que a vida é mais importante que o conhecimento. Na dedicatória de *O nascimento da tragédia* a Richard Wagner, ele afirma: “A esses homens sérios sirva-lhes de lição o fato de eu estar convencido de que a arte é a tarefa suprema e a atividade metafísica dessa vida (...)” (NT, p. 26).

Essa expressão, além de explicitar uma crítica ao modo como o homem tem constituído sua existência, sugere o conhecimento trágico como uma alternativa mais condizente com o vir-a-ser da vida. Por esse viés trágico, o enfrentamento humano com a força monstruosa e descomunal do mundo se daria de modo criativo, mediante uma criação que não pretenderia fixar a vida. O fluxo da vida estaria inevitavelmente composto por diversas perspectivas de forças que não se deixam conhecer. No entanto, é dessa superabundância de forças que o homem pode criar continuamente sentidos para a existência. Nesses primeiros escritos o sentido da “metafísica nietzschiana” intuiria que “a existência e o mundo só se justificam esteticamente”.

Com isso, entendemos que é através dos *labirintos da arte trágica* que Nietzsche tece sua filosofia como um tapete de Penélope, que se cria e se desfaz continuamente. Auscultando a vida de seu tempo, Nietzsche volta-se contra a tradição filosófica de origem socrático-platônica, que empreendeu um tipo de conhecimento frio e sisudo com relação à vida. Romper com a tradição, num gesto desconstrutivo, não significaria apenas efetuar uma ruidosa crítica; significaria, antes de tudo, atender ao próprio chamado de vida que nesse gesto quer se manifestar.

Atendendo a esse chamado, Nietzsche volta-se aos poetas trágicos para, com eles, pensar a existência a partir da própria existência, sem a fumaça das informações eruditas que dissecaram friamente a tragédia grega, como se ela fosse um corpo morto esquecido nos escombros do tempo. Ao sentar-se no teatro grego, Nietzsche refere-se astutamente aos gregos como “nossos luminosos guias” e, ao mesmo tempo, discute com seus contemporâneos a possibilidade de um retorno do sentimento trágico do mundo. Retoma assim, algumas manifestações culturais de seu tempo, sendo que, nessa ocasião,

a música de Wagner suscitava essa possibilidade. Apesar da modernidade ainda respirar o socratismo, o pensamento trágico sempre estaria à espreita. Mas ele só pode atravessar o caminho de quem sente um mal-estar diante do influxo exclusivo do conhecimento.

Pode-se dizer dessa forma, que *O nascimento da tragédia* foi fruto de um grande mal-estar diante da cultura moderna. Nietzsche, ao ser violentado pelos excessos da ciência moderna, recorre ao pensamento trágico. O seu encontro com os gregos se constitui então, mediante uma violenta força fortuita que lhe dizia não ser mais possível pensar a vida pelo intermédio dos planos de uma filosofia empenhada exclusivamente em buscar fundamentos.

Era preciso transformar essa filosofia em arte trágica e *O nascimento da tragédia* marcaria o início dessa tarefa que não se esgotou nesse escrito. Recolhendo um texto datado de 1886, podemos constatar que Nietzsche insinua que o trágico sempre foi a condição de suas reflexões, isto é, desde o começo de sua atividade filosófica, seu pensamento se fez sob a intimidade de seus instintos. Sua atividade de pensar sempre esteve ligada à vida com todos os seus temíveis problemas. Assim ele diz:

Com essa vontade no peito, não se teme o temível e problemático que é próprio de toda existência; até mesmo se procura por ele. Por trás de uma tal vontade está o ânimo, o orgulho, a aspiração por um grande inimigo. – essa foi minha perspectiva desde o começo (...) (OS, p. 128).

Nietzsche dá a entender, então, que desde *O nascimento da tragédia* existiria uma proposta de pensamento que abraça com entusiasmo a arte trágica como um meio de expressar a vida. A presença dessa arte, na filosofia, proporcionaria uma abertura para pensarmos os insólitos acontecimentos da vida de maneira sugestiva. Em outras palavras, seria necessário ao homem recorrer a uma ilusão para viver, mas impedindo que a ilusão se torne negadora da vida. Se precisamos da arte para viver, façamos dela uma vontade de vida tal como o fizeram exemplarmente os gregos trágicos. Trata-se de considerar a arte trágica como a melhor forma de existência e de considerar os gregos trágicos uma marca peculiar de uma cultura ou de um povo que soube dizer e cantar a vida sob a força da arte, que é: “(...) mais poderosa do que o conhecimento, pois é ela que quer a vida (...)”. (CP, p. 30).

A filosofia, que fala a linguagem da arte trágica, assume-se então como uma ilusão afirmativa. Para os gregos essa ilusão era afirmar a vida em sua totalidade, tal afirmação era o cerne de uma moral criada a partir de uma boa disposição para com a existência, sem abominar e negar qualquer aspecto dela. Aqui irrompe o conhecimento trágico que sabe que a vida é feita de enganos, de desvios e de disfarces. Nenhum conhecimento poderia se safar do engano, como bem exemplificara o trágico Édipo. Nietzsche requisita, para a filosofia, a exigência de dar conta do caráter trágico da vida, constatando que nela, não há nada de metafísico, transcendente ou moral. Se a revestimos com essas características teríamos que considerá-las criações em curso, pois todas as criações estão sujeitas a alcançar “(...) apenas, como última meta, – o aniquilamento”. (CP, p.30).

REFERÊNCIAS

OBRAS DE NIETZSCHE

NIETZSCHE, Friedrich. *A Gaia Ciência*. Tradução de Alfredo Margarido. Sexta edição. Lisboa, Guimarães Editores, 2000. Coleção Filosofia & Ensaios.

_____. *A visão dionisíaca do mundo*. Tradução de Marcos Sinésio Pereira Fernandes e Maria Cristina dos Santos de Souza. Revisão da tradução de Marco Casanova. São Paulo, Martins Fontes, 2005.

_____. *Ainsi parlait Zarathoutra*. Traduction et présentation par George-Arthur Goldschmidt. Librairie Générale Française, 1972. Le livre de poche.

_____. *Cinco prefácios para cinco livros não escritos*. Tradução e prefácio de Pedro Sússekind, 2ª edição, Rio de Janeiro, 7 Letras 2000.

_____. *Crepúsculo dos Ídolos, ou, como filosofar como martelo*. Tradução de Marco Antonio Casa Nova. Revisão técnica de André Luís Mota Itaparica. 2ª Edição. Rio de Janeiro, Relume Dumará, 2000.

_____. *El nacimiento de la tragedia*. Introducción, traducción y notas de Andrés Sánchez Pascual. Madrid: Alianza Editorial, 2005

_____. *Ecce homo*. Tradução de Paulo César de Souza, 2ª edição. São Paulo, Companhia das Letras, 1995.

_____. *Fragments posthumes. Automne 1885 – automne 1887*. Traduits de L'allemand par Julien Hervier. Textes établis et annotés par Giorgio Colli et Mazzino Montinari. Éditions Gallimard, 1978.

_____. *Fragmentos póstumos*. Publicado em português sob o título “O livro do filósofo”. Tradução de Eduardo Ferreira Frias. 3ª Edição. São Paulo: Centauro, 2001.

_____. *Humano, demasiado humano* (Vol 2): Miscelânea de opiniões e sentenças. In. *Obras Incompletas*. Tradução de Rubens Rodrigues Torres Filho; 3ª edição, São Paulo: Abril cultural, 1983. Coleção Os pensadores.

_____. *Obras Incompletas*. Tradução de Rubens Rodrigues Torres Filho; posfácio de Antônio Cândido; seleção de textos de Gerard Lebrun. 3ª Edição, São Paulo: Abril Cultural, 1983. Coleção Os Pensadores.

_____. *O caso Wagner*. Tradução de António M. Magalhães. Porto-Portugal, Rés-Editora, s/d.

_____. *O Nascimento da Tragédia, ou helenismo e pessimismo*. Tradução, notas e Posfácio de J. Guinsburg. 2ª edição. São Paulo, Companhia das Letras, 1999.

_____. Tentativa de autocrítica. In *O Nascimento da Tragédia*. Tradução de J. Guinsburg, São Paulo, Companhia das Letras, 1992.

OBRAS DE OUTROS AUTORES

ARALDI, Claudemir Luís. Capítulo II. O artista trágico e a superação do pessimismo. In *Nilismo, criação, aniquilamento: Nietzsche e a Filosofia dos extremos*. São Paulo: Discurso Editorial; Ijuí, RS: Editora UNIJUÍ, p. 129-207, 2004.

ARISTÓTELES. *Poética*. São Paulo, Editora Nova Cultural, 1996. Os pensadores.

BARRENECHEA, Miguel Angel de. Tragédia hoje: a contemporaneidade do arcaico. In: *Assim falou Nietzsche II: memória, tragédia e cultura*. Organizadores: Charles Feitosa, Miguel Angel de BARRENECHEA. Rio de Janeiro: Relume Dumará, p. 57-65, 2000.

BARROS, Fernando Moraes de. O coro Trágico: *Organon* vivo ou *Sensorium* Ideal? In: *Encontros Nietzsche* AZEREDO, Vânia Dutra de. (Org). Ijuí: Editora Unijuí, 2003 p. 147-162. Coleção Filosofia.

BEARDSWORTH, Richard. *Nietzsche*. Tradução de Beatriz Sidou; Revisão técnica de Tessa Moura Lacerda. São Paulo: Estação Liberdade, 2003. Coleção figuras do saber.

BENCHIMOL, Márcio. *Apolo e Dionísio: arte, filosofia e crítica da cultura no primeiro Nietzsche*. São Paulo: Annablume: Fapesp, 2002.

BRUM, José Thomaz. *Nietzsche, as artes do intelecto*. Porto Alegre – RS: L&PM Editores, 1986.

_____. *O pessimismo e suas vontades*: Schopenhauer e Nietzsche. Rio de Janeiro, Rocco, 1998.

CASANOVA, Marco Antonio. A religião da terra: o lugar do sagrado no pensamento de Friedrich Nietzsche. In *A fidelidade à terra: Assim falou Nietzsche IV*. Organizadores : Charles Feitosa, Miguel Angel de Barrenechea, Paulo Pinheiro. Rio de Janeiro: DP&A, p. 333-350, 2003.

CASSIRER, Ernst. *Ensaio sobre o homem*: Introdução a uma filosofia da cultura humana. Tradução Tomás Rosa Bueno. São Paulo, Martins Fontes, 1994.

CAVALCANTI, Anna Hartmann. Arte como experiência: a tragédia antiga segundo a interpretação de Nietzsche. In *Nietzsche e os gregos: arte, memória e educação*: Assim falou Nietzsche V. Rio de Janeiro: DP&A: Faperj: Unirio, Brasília, DF: Capes. p.49-63. 2006.

_____. *Símbolo e alegoria*: a gênese da concepção de linguagem em Nietzsche. São Paulo: Annablume, 2005.

COLLI, Giorgio. *Escritos sobre Nietzsche*. Tradução e prefácio de Maria Filomena Molder. Lisboa: Relógio D'água Editores, 2000.

DELEUZE, Gilles. *Nietzsche e a Filosofia*. Tradução de António M. Magalhães. 2ª Edição. Porto-Portugal: Rés-editora, 2001.

_____. *Nietzsche*. Tradução de Alberto Campos. Lisboa-Portugal: Edições 70. Sem data.

DETIENNE, Marcel. *Dionísio a céu aberto*. Tradução de Carmem Cavalcanti. Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editor, 1988.

DIAS, Rosa Maria. *Nietzsche e a Música*. São Paulo: Discurso Editorial; Ijuí, RS: Editora UNIJUI, 2005. – Sendas e Veredas.

_____. Um Dionísio bárbaro e um Dionísio civilizado no pensamento do jovem Nietzsche. In *Encontros Nietzsche*. Organizado por Vânia Dutra de Azeredo, Ijuí-Rio Grande do Sul, Editora Unijuí, 2003, p.173-186. Coleção Filosofia.

DUMOULIÉ, Camille. Arquíloco e Empédocles: dois nomes de sujeitos dionisíacos. In *Nietzsche e os gregos: arte memória e educação*, Assim falou Nietzsche V . Organizadores Charles Feitosa, Miguel Angel Barrenechea e Paulo Pinheiro, Rio de Janeiro, DP&A, p. 229-244, 2006.

EURIPIDES. *Medeia. Hipólito. As troianas*. Tradução de Mario da Gama Kury. Rio de Janeiro, Zahar, 2001.

FOUCAULT, Michel. *Resumo dos cursos do Colège de France (1970-1982)*. Trad. Andréa Daher. Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 1997.

GARCIA, FilomenaYoshie Hirata. Mito e tragédia: a tensão subjacente. In *Mito ontem e hoje*. Organizadores: Donald Schüller e Mirian Barcelos Goettems. Porto Alegre, Editora da Universidade, UFRGS, p. 102-108, 1990.

HESÍODO. *Teogonia: a origem dos deuses*. Estudo e tradução de Joan Torrano. São Paulo, Iluminuras, 1991.

HOMERO. *Iliada*. Tradução em versos de Carlos Alberto Nunes. Rio de Janeiro, Ediouro, Clássicos de Bolso, s/d.

JAEGER, Werner. *Paidéia: a formação do homem grego*. Tradução de Artur Parreira, 4ª edição, São Paulo, Martins Fontes, 2001.

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

LEBRUN, Gerard. Por que ler Nietzsche hoje? In *Passeios ao Léu. Ensaios*. Tradução de Renato Janine Ribeiro. São Paulo: Brasiliense, 1983.

_____. Quem era Dionísio? In *Kriterium*. Belo horizonte. V. XXVI, nº 74-75, p. 39-66, Jan-dez, 1985.

LEFRANC, Jean. *Compreender Nietzsche*. Tradução de Lúcia M. Endlich Orth. Petrópolis: Editora Vozes, 2005.

LESKY, Albin. *A tragédia grega*. Tradução de J Guinsburg, Geraldo G. de Souza, A Guzik, São Paulo, Perspectiva, 1971.

LIMA, Márcio José Silveira. *As máscaras de Dionísio: Filosofia e tragédia em Nietzsche*. São Paulo: Discurso Editorial; Ijuí, RS: Editora UNIJUÍ, 2006.

LUCCHESI, Bárbara. Filosofia dionisíaca: vir-a-ser em Nietzsche e Heráclito. In. *Cadernos Nietzsche*, São Paulo. Nº. 1, p. 53-69, 1996.

MACHADO, Roberto. *Nietzsche e a verdade*. São Paulo; Paz e Terra, 1999.

_____. *O nascimento do trágico: de Schiller a Nietzsche*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 2006.

MACHADO, Roberto. *Zaratustra, tragédia nietzschiana*. 2ª edição. Rio de Janeiro: Zahar, 1999.

MARCUZZI, Max. Lê choeur comme um mur vivant. *Revue Philosophique*. p. 359-376. nº 3, 1998.

MARTON, Scarlett.. Só acreditaria num deus que soubesse dançar. In *Assim falou Nietzsche II: Memória, tragédia e cultura*. Organizadores: Charles Feitosa e Miguel A. Barrenechea. Rio de Janeiro: Relume Dumará, p. 143-153, 2000.

_____. Nietzsche e a celebração da vida. A interpretação de Jörg Salaquarda. *Cadernos Nietzsche*. São Paulo, nº 2 1997.

MÜLLER-LAUTER, Wolfgang. Décadence artistique et décadence physiologique. *Revue Philosophique de la France et de l'étranger*. P. 275-292. nº 3, 1998.

_____. O desafio Nietzsche. *Discurso*. São Paulo, nº 21, p. 7-29, 1993.

MUÑOZ, Yolanda Glória Gamboa. Friedrich Nietzsche como paradigma? In. *Margem*. São Paulo, nº 16, p. 29-50, Dez 2002.

Nietzsche e a polêmica sobre O nascimento da tragédia: textos de Rohde, Wagner e Wilamowitz-Möllendorff. ; Introdução e organização Roberto machado; tradução do alemão e notas Pedro Süssekind. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.

NUNES, Benedito. Filosofia e tragédia: labirintos. In *No tempo do niilismo e outros ensaios*. São Paulo: Ática, 1993.

PASCUAL, Andrés Sánchez Pascual. Texto Introdutório a obra *El nacimiento de la tragédia*. Madrid, Alinanza Editorial, 2005.

PEIXOTO, Mirian Campolina Diniz. O mundo dionisíaco e a techné filosófica. *Síntese Nova Fase*, Belo Horizonte, v. 23, nº 141, p. 209-228, 1996.

PERRUSI, Martha Solange. Filosofia... Arte... Vida! . In Simpósio Nacional de Filosofia, 2000. *Nietzsche e Deleuze: pensamento nômade*. Coordenação Daniel Lins. Rio de Janeiro: Relume Dumará, p.173-182, 2001.

PIMENTA, Olimpio. Sobre O nascimento da tragédia. In *Os destinos do trágico: arte, vida, pensamento*. (Org) Douglas Garcia Alves Júnior. Belo Horizonte: Autêntica, p. 65-71, 2007.

PINHEIRO, Paulo. Drama e Fidelidade em Nietzsche. In: *Fidelidade à terra: Assim falou Nietzsche IV*. Organizadores: Charles Feitosa, Miguel Angel de Barrenechea e Paulo Pinheiro. Rio de janeiro: DP&A, p. 206-229, 2003.

PLATÃO. *A República*. Tradução de Enrico Corvisieri. São Paulo: Abril Cultural, 1997, Coleção Os pensadores.

_____ : *Fédon*. São Paulo: Abril Cultural, 1997, Coleção Os pensadores.

RODRIGUES, Luzia Gontijo. *Nietzsche e os gregos: arte e mal-estar na cultura*. São Paulo: Annablume, 1998.

SAFRANSKI, Rüdiger. *Nietzsche: Biografia de uma tragédia*. Tradução de Lya Luft, São Paulo, Geração editorial, 2005.

SLOTERDIJK, Peter. *El pensador em escena : el materialismo de Nietzsche*. Traducción e introducción de Germán Cano. Espana: Pré-textos, 2000.

SOUZA, Ronaldes de Melo e. Atualidade da tragédia grega. In *Filosofia e literatura: O trágico*. Organizador por Kathrin Holtermayr Rosenfield. Rio de Janeiro, Zahar, p. 115-140, 2001.

SQUEFF, Maria Ozomar Ramos. A ilusão como principio da arte grega. In *Cultura Grega Clássica*. Organizadores: Loiva Otero Feliz e Mirian Barcellos Goettems. Porto Alegre: Editora da Universidade/ UFRGS, 1998, p. 140-150, 1987.

SUAREZ, Rosa. Nota sobre ser e representação em *O nascimento da tragédia*. In: *Assim falou Nietzsche II: memória, tragédia e cultura*. Organizadores: Charles Feitosa e Miguel A. Barrenechea. Rio de Janeiro: Relume Dumará, p. 206-229, 2000.

SZONDI, Peter. *Ensaio sobre o trágico*. Tradução de Pedro Sússekind, Revisão técnica: Roberto Machado. Rio de Janeiro, Zahar, 2004.

VATTIMO, Gianni. *El sujeto y la máscara*. Nietzsche y el problema de la liberación. Traducción de Jorge Binagui com la colaboración de Edit binagui y Gabriel Almirante. Barcelona: Edicions 62, 1989.

_____. *Introdução a Nietzsche*. Tradução de António Guerreiro. Lisboa: Editorial Presença, 1990.

VERNANT, Jean-Pierre, VIDAL-NAQUET, Pierre. *Mito e tragédia na Grécia antiga*. São Paulo, Perspectiva, 2005.

