



UNIVERSIDADE FEDERAL RURAL DO RIO DE JANEIRO
INSTITUTO DE CIÊNCIAS HUMANAS E SOCIAIS
DEPARTAMENTO DE FILOSOFIA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM FILOSOFIA

Dissertação

**NIETZSCHE E O TRÁGICO: ENTRE O NASCIMENTO E A MORTE DA
TRAGÉDIA**

DIEGO MONTEL BATISTA DA SILVA

RIO DE JANEIRO

2022

1



UNIVERSIDADE FEDERAL RURAL DO RIO DE JANEIRO
INSTITUTO DE CIÊNCIA HUMANAS E SOCIAIS
DEPARTAMENTO DE FILOSOFIA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM FILOSOFIA

**NIETZSCHE E O TRÁGICO: ENTRE O NASCIMENTO E A MORTE DA
TRAGÉDIA**

DIEGO MONTEL BATISTA DA SILVA

Sob a Orientação do Professor

Dr. José Nicolao Julião

Dissertação apresentada ao programa de Pós-graduação em filosofia da Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro, como parte dos requisitos necessários à obtenção do título de Mestre.

RIO DE JANEIRO

2022

Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro
Biblioteca Central / Seção de Processamento Técnico

Ficha catalográfica elaborada
com os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

D586n Da Silva, Diego Montel Batista , 1996-
Nietzsche e o Trágico: Entre o Nascimento e a
Morte da Tragédia / Diego Montel Batista Da Silva. -
Rio de Janeiro, 2022.
115 f.

Orientador: José Nicolao Julião.
Dissertação(Mestrado). -- Universidade Federal Rural
do Rio de Janeiro, Programa de Pós-Graduação em
Filosofia, 2022.

1. Tragédia. 2. Apolíneo. 3. Dionisíaco. 4.
Racionalismo. I. Julião, José Nicolao , 25/10/1962-
orient. II Universidade Federal Rural do Rio de
Janeiro. Programa de Pós-Graduação em Filosofia III.
Título.

**UNIVERSIDADE FEDERAL RURAL DO RIO DE JANEIRO
INSTITUTO DE CIÊNCIAS HUMANAS E SOCIAIS
CURSO DE PÓS-GRADUAÇÃO EM FILOSOFIA**

DIEGO MONTEL BATISTA DA SILVA

Dissertação submetida como requisito parcial para obtenção do grau de **Mestre em Filosofia** no Curso de Pós-Graduação em Filosofia, área de Concentração em Filosofia.

DISSERTAÇÃO APROVADA EM 06/10/2022

Dr. Roberto de Almeida Pereira de Barros, UFPA
(examinador externo)

Dr. Danilo Bilate de Carvalho, UFRRJ
(examinador interno)

Dr. Jose Nicolao Juliao, UFRRJ
(orientador)



Emitido em 2022

TERMO Nº 1054/2022 - PPGFIL (12.28.01.00.00.92)

(Nº do Protocolo: NÃO PROTOCOLADO)

(Assinado digitalmente em 07/10/2022 14:40)

DANILO BILATE DE CARVALHO

PROFESSOR DO MAGISTERIO SUPERIOR

DeptFILO (12.28.01.00.00.00.85)

Matrícula: 1039378

(Assinado digitalmente em 07/10/2022 06:18)

JOSE NICOLAO JULIAO

PROFESSOR DO MAGISTERIO SUPERIOR

DeptFILO (12.28.01.00.00.00.85)

Matrícula: 1171508

(Assinado digitalmente em 12/10/2022 09:45)

ROBERTO DE PEREIRA DE BARROS

ASSINANTE EXTERNO

CPF: 236.050.732-04

Para verificar a autenticidade deste documento entre em <https://sipac.ufrj.br/documentos/> informando seu número:
1054, ano: **2022**, tipo: **TERMO**, data de emissão: **06/10/2022** e o código de verificação: **baba68f7c1**

*O presente trabalho foi realizado com apoio da
Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível
Superior – Brasil (CAPES) – Código de financiamento
001*

*This study was financed in part by the Coordenação de
Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil –
(CAPES) – Finance Code 001*

Só como fenômeno estético podem a existência e o mundo justificar-se eternamente. (Nietzsche)

NIETZSCHE E O TRÁGICO: ENTRE O NASCIMENTO E A MORTE DA TRAGÉDIA

RESUMO

O presente estudo tem como objetivo apresentar, a partir de uma leitura de o *Nascimento da tragédia* (NT), uma leitura acerca da tragédia grega e da crítica de Nietzsche ao racionalismo socrático, bem como apresentar seus efeitos. Nesta obra, nosso filósofo apresenta o racionalismo de Sócrates como o maior responsável pela morte da arte trágica helênica e o acusa de instaurar uma tradição metafísica que ecoou em grande parte nas produções filosóficas da Europa moderna. Neste primeiro momento de seu pensamento, Nietzsche aponta, em primeiro lugar, as condições para o surgimento da tragédia, formada pela reconciliação entre dois instintos estéticos, o apolíneo e o dionisíaco. Depois, expõe o modo como a ruptura com o pensamento trágico ocorreu: como a razão, o espírito fundamentalmente otimista de Sócrates, matou a tragédia na antiga Grécia, ao desvalorizar o instinto em virtude do pensamento racional. Assim, partindo de uma reflexão da Grécia arcaica, que sempre lhe serviu de influência em sua crítica à grande tradição metafísica, Nietzsche irá buscar uma retomada dos valores artísticos, tendo como base o drama wagneriano e a dualidade conceitual schopenhaueriana da vontade e representação. Dando ênfase a essa trama, o nosso trabalho se apresenta dividido em três partes fundamentais: na primeira parte, abordaremos as condições que tornaram possível a tragédia, ou seja, falaremos do seu nascimento; na segunda parte de nosso trabalho, abordaremos a morte da tragédia e a crítica de Nietzsche a Sócrates, o principal responsável por esta morte; na terceira parte, finalmente, pensaremos o renascimento (*die Wiedergeburt*) da tragédia representado pelo drama wagneriano, pela filosofia de Schopenhauer e pelo romantismo alemão. Sendo assim, o seu nascimento se daria com o equilíbrio da tensão entre os instintos estéticos, dionisíaco e apolíneo, que reconciliados, configuram a tragédia e sua morte se daria, então, com a racionalização da arte com o advento do pensamento socrático, dando à luz a uma metafísica racional que será colocada em questão em virtude de um (possível) renascimento vislumbrado na união da palavra e da música no drama de Wagner. Nesse sentido, Nietzsche pretende apontar os fundamentos morais da ciência e apresentar a arte como um modelo alternativo à racionalidade.

PALAVRAS-CHAVE: tragédia; apolíneo; dionisíaco; racionalismo; metafísica;

ABSTRACT

The present study aims to present, from a reading of *The Birth of Tragedy*, a reading about Greek tragedy and Nietzsche's critique of Socratic rationalism, as well as presenting its effects. In this work, our philosopher presents Socrates' rationalism as the main responsible for the death of Hellenic tragic art and accuses him of establishing a metaphysical tradition that was largely echoed in the philosophical productions of modern Europe. In this first moment of his thought, Nietzsche first points out the conditions for the emergence of tragedy, formed by the reconciliation between two aesthetic instincts, the Apollonian and the Dionysian. Then he exposes how the break with tragic thinking occurred: how reason, the fundamentally optimistic spirit of Socrates, killed tragedy in ancient Greece by devaluing instinct in virtue of rational thought. Thus, starting from a reflection on archaic Greece, which has always influenced him in his criticism of the great metaphysical tradition, Nietzsche will seek a resumption of artistic values, based on the Wagnerian drama and the Schopenhauerian conceptual duality of will and representation. Emphasizing this plot, our work is divided into three fundamental parts: in the first part, we will approach the conditions that made the tragedy possible, that is, we will talk about its birth; in the second part of our work, we will approach the death of tragedy and Nietzsche's criticism of Socrates, the main responsible for this death; in the third part, finally, we will think about the rebirth of tragedy represented by Wagnerian drama, by Schopenhauer's philosophy and by German romanticism. Thus, its birth would take place with the balance of the tension between the aesthetic instincts, Dionysian and Apollonian, which reconciled, configure tragedy and its death would then take place with the rationalization of art with the advent of Socratic thought, giving to the light to a rational metaphysics. In this sense, Nietzsche intends to point out the moral foundations of science and present art as an alternative model to rationality.

KEYWORDS: tragedy; Apollonian; Dionysiac; rationalism; metaphysics;

SUMÁRIO

Introdução	9
-------------------------	----------

Capítulo 1

1. História da tragédia: nascimento e desenvolvimento	13
1.1. Schopenhauer: vontade e representação como apolíneo e dionisíaco	17
1.2. Sileno e o mundo dos deuses do Olimpo	28
1.3. O poeta lírico e a música dionisíaca	34
1.4. O drama musical grego	39
1.5. O antagonismo apolíneo-dionisíaco e o nascimento da tragédia	44

Capítulo 2

2. A morte da tragédia.....	76
2.1. Sócrates e a razão ocidental.	78
2.2. Socratismo estético: fim do pensamento trágico.....	81
2.3. Eurípedes, o poeta socrático.....	87
2.4. Crítica ao racionalismo	92

Capítulo 3

3.1. Superação do racionalismo e renascimento do pensamento trágico.....	95
--	----

Considerações finais.....	105
----------------------------------	------------

Referências bibliográficas	108
---	------------

APÊNDICE (à primeira parte): <i>Heráclito, o filósofo trágico</i>.....	112
---	------------

LISTA DE ABREVIATURAS

NT – Nascimento da tragédia

VD – A visão dionisíaca do mundo

DM – O drama musical grego

ST – Sócrates e a tragédia

FT – A filosofia na época trágica dos gregos

GC – A Gaia Ciência

MVR – O mundo como vontade e representação

Cid – Crepúsculo dos ídolos

EH – Ecce Homo

Introdução

O *Nascimento da tragédia*, datado de 1872, geralmente é tomado como o paradigma da primeira fase do processo de desenvolvimento filosófico nietzschiano, compondo um projeto mais robusto com outros textos que lhe antecedem, como as conferências *O drama musical grego* e *Sócrates e a tragédia*, ambas datadas de 1870, e o texto *A visão dionisíaca do mundo*, escrito e presenteado a Cosima Wagner no natal do mesmo ano, todavia, com título alterado para *O nascimento do pensamento trágico*. Pode-se compreender o *NT* como o núcleo dessa primeira fase do pensamento nietzschiano, e que é orbitado por esses demais textos da época. Esses escritos são muito fortemente influenciados por Richard Wagner¹, considerado, em tom de homenagem, o renovador da cultura alemã. Por outro lado, também são marcados pela leitura de Schopenhauer. Influenciado por esses mestres, o projeto do jovem Nietzsche era fazer um diagnóstico da decadência da cultura alemã, bem como oferecer uma renovação para a mesma. Essa primeira fase do pensamento nietzschiano, nucleada pelo *NT*, termina com a publicação de *Humano, Demasiado Humano*, em 1878, quando o filósofo buscará sua independência intelectual se afastando desses mestres dos quais foi aprendiz.

Pode-se considerar esta primeira fase de seu pensamento como um período impar em relação ao que foi produzido depois, ou melhor, o *NT* marca um período peculiar na estética nietzschiana, que posteriormente será criticada por ele mesmo, quando for repreferiá-lo, em 1886, em que ele faz uma tentativa de autocrítica. Nesta obra de juventude, o filósofo de Naumburg se posicionou radicalmente crítico em relação à fecundidade criativa do que ele então chamou de racionalismo socrático, caracterizado pela convicção otimista na capacidade da razão de alcançar um conhecimento objetivo que consolaria o ser humano da sua condição de finitude e mudança; e apresentou ainda como alternativa à racionalidade socrática uma “metafísica de artista”, que valoriza os efeitos ilusórios e criativos da arte como forma superior de compreensão do mundo. É importante que não confundamos essa metafísica de artista com aquela metafísica racional inaugurada por Sócrates e que será trada em nosso segundo capítulo. O modo com que Nietzsche concebe a metafísica de artista é menos socrático do que heraclítico. Sendo assim, ele observa no surgimento do pensamento racional o rompimento com o instinto da tragédia e com a maneira instintiva de se lidar com a vida, que passa a ser pensada racionalmente e não mais instintivamente. Há, no horizonte teórico do

¹ A quarta consideração extemporânea de Nietzsche, *Wagner em Bayreuth* (1876), explica um pouco essa influência.

pensamento nietzschiano², uma distinção fundamental entre saber racional e saber artístico. Com Sócrates, o saber artístico decai em favor do racional, e a arte passa a se submeter a conceitos que passam pelo julgo da racionalidade.

O *NT*, portanto, representa a articulação do primeiro pensamento filosófico de Nietzsche e a forma polêmica como ele se impõe no contexto intelectual alemão. Livro de juventude, o *NT*, junto com *as considerações extemporâneas*, ocupa uma posição muito particular no pensamento nietzschiano, pois o texto inaugura uma filosofia estética, base para todo o pensamento posterior do filósofo, apesar de ele ter abandonado algumas ideias desse período. De certa forma, a obra está inserida num projeto político cultural iniciado na Alemanha por Winckelmann, Goethe e Schiller, na segunda metade do século XVIII, que privilegia a arte grega como modelo para a arte alemã. Nietzsche, então, está constantemente em diálogo com esses pensadores, ora em concordância, ora em embate. Em concordância porque, enquanto filólogo, ele se interessa pelos estudos da Grécia arcaica e valoriza de seus antecessores a tentativa de renovarem a cultura alemã tendo os gregos como modelo. Por este aspecto, ele admira o instinto que se volta para esse mundo esquecido pela grande tradição – embora renascido em certos momentos da história, como no Renascimento italiano e pelo Iluminismo francês, mas que na Alemanha o projeto ainda não tinha sido levado a cabo. Entretanto, há dissidência de Nietzsche com a tradição helenista alemã, sobretudo devido a eles terem olhado o mundo grego apenas a partir do instinto apolíneo, que tinha como característica a beleza como o único objetivo de uma obra de arte. Nesse sentido, as ideias de Nietzsche, ao valorizarem o aspecto dionisíaco da vida, acrescentam uma novidade no projeto cultural alemão de recepção do mundo grego arcaico, mostrando que entender a obra de arte grega apenas do ponto de vista da beleza é um erro – a arte grega é muito mais rica e mais complexa.

Como consequência disso, Nietzsche já polemizava com parte do mundo acadêmico, devido à crítica ao cenário erudito, de cultura de filisteu, e a todo cientificismo e a toda dialética, cujas limitações impediam uma penetração verdadeiramente originária no sentido mais primordial e mais vigoroso da civilização helênica. Nietzsche, ao elevar a arte a um estatuto superior, oferecia uma alternativa que fizesse frente à metafísica clássica e à hegemonia da ciência. Nas palavras de Henri Burnett, *O NT* pode ser entendido como “um pequeno tratado de estética com uma configuração organizada e uma proposição geral clara” (BURNETT, 2012, p. 9.). Essa “configuração organizada” citada por Burnett é que guiará o

² Especificamente na primeira fase de seu pensamento, nucleada pelo *NT*.

nosso estudo, investigando o nascimento, morte e, de maneira resumida, o renascimento da tragédia acompanhando a visão Nietzscheana apresentada na obra *o NT*. Muito embora a terceira parte do tratado só será abordada, por nós, em sua generalidade – no interior do nosso segundo capítulo.

O filósofo inicia seu projeto apresentando as condições para o surgimento da tragédia, examinando o que levou os gregos a criarem tal forma de arte, para depois, expor o que levou a sua derrocada e a necessidade do seu renascimento. Nesta direção, pretendemos, por ora, fazer uma análise sinóptica sobre a estrutura do *NT*, abordando suas principais teses e fundamentos teóricos. Nesse sentido, dividimos o estudo em dois capítulos fundamentais, com suas respectivas partes referindo-se a cada capítulo do ensaio de Nietzsche. No primeiro, abordamos o nascimento da tragédia e as condições para o seu florescimento no contexto da Grécia arcaica, analisando como Nietzsche articulou os conceitos de apolíneo e dionisíaco. No segundo capítulo, mostramos como se dá a morte da tragédia a partir do prestígio atribuído ao conhecimento, à inteligência racional – que surgiu na Grécia com a figura de Sócrates – levando, conseqüentemente, ao definhamento do instinto e do sentido de realidade que levou ao fim a tragédia. Para tal empreitada, consideramos principalmente, no segundo capítulo, a razão socrático-platônica, o racionalismo e a inteligência consciente incidindo sobre a tragédia. Apresentaremos, ainda, em um apêndice, a filosofia trágica de Heráclito, a fim de complementar a nossa investigação.

É importante ressaltar, todavia, que apesar de muitas dessas concepções ainda repercutirem no seu pensamento intermediário e tardio, Nietzsche abandonou, mesmo que parcialmente, algumas dessas influências, como Wagner e Schopenhauer, emplacando uma filosofia independente, se tornando um filósofo de vanguarda, na virada do século XIX para o XX, levando-o a um grande reconhecimento. Como nos diz Roberto Machado, “se a tese de um antagonismo entre arte e ciência é característica de toda obra de Nietzsche, ela não mereceu, no entanto, a mesma atenção em termos de análise em todas as fases de sua reflexão”³. Essa análise que Nietzsche faz da experiência artística, que durou de 1869 a 1876, se desloca para uma análise da moral a partir de *Humano, demasiado humano*, embora a reflexão a respeito da arte não desapareça nos últimos escritos, que culmina em sua obra autobiográfica, *Ecce Homo (EH)*, de 1888. Ainda, segundo Roberto Machado, “a posição de Nietzsche já estava firmada desde o primeiro momento: a arte é mais importante do que a

³ MACHADO, 1984, p. 9.

ciência”⁴. É com isso em mente que iremos traçar nosso caminho rumo à investigação nietzschiana da arte trágica.

O ponto de partida do nosso filósofo, por influência de Schopenhauer, no que diz respeito a sua *experiência estética*, é o de elaborar uma redenção pela arte, que esteja longe do ascetismo religioso, uma vez que o *NT* se apresenta como uma antidoutrina cristã. Ao contrário, tal redenção pretendida pela arte tem como pressuposto primordial, em respeito aos instintos, remontando, por isso, à Grécia arcaica, resgatar, em especial, a visão dionisíaca do mundo, ou seja, o modo de vida pleno experimentado pelos gregos da época trágica. Nietzsche identifica esse aspecto dionisíaco na música de Wagner e na filosofia de seu até então mestre Schopenhauer.

Essa investigação nietzschiana do mundo grego acontece, porque Nietzsche percebe que a época arcaica grega tinha uma relação muito mais fecunda com a vida, que se justificava através da arte, pela relação entre os dois princípios artísticos, o apolíneo e o dionisíaco. O mundo grego tornou fecundo o solo para a criação dos deuses olímpicos e da tragédia. Esta constitui a essência da arte trágica, que rege um modelo de vida muito mais pleno e intenso, tão distante do modo de vida dos contemporâneos de Nietzsche no século XIX. Será, então, a partir da maneira como ele pensa a relação entre os dois princípios impulsionadores da tragédia, o apolíneo e o dionisíaco, que ele articulará sua reflexão em contraposição ao racionalismo socrático-platônico e a favor do drama wagneriano. De modo geral, o que se pretende demonstrar nesse trabalho são os aspectos que fazem Nietzsche acusar Sócrates de gênio demoníaco, aquele que aparece para criar uma ilusão de verdade e destruir a harmonia entre homem e natureza caracterizada pela tragédia e pela filosofia pré-socrática, em especial através da figura de Heráclito, que entendia a realidade através de um “construir e destruir”, fazendo da existência um fenômeno estético. Além disso, analisar a trajetória da arte trágica, seu início e fim, bem como seus componentes teóricos e seu benefício ao povo grego e seu desaparecimento com o revés socrático.

⁴ MACHADO, 1984, p. 10.

Capítulo I

História da tragédia: nascimento e desenvolvimento

A tragédia, junto com a comédia, é um fruto do teatro grego, que surgiu com as festas orgiásticas em louvor ao deus Dioniso. Essas celebrações, regadas a vinho, orgias, danças e música com poesias cantadas acompanhadas pelo som da lira, duravam vários dias, e iam de cidade em cidade em andanças festivas⁵ com procissões e ditirambos. Nessas festas, multidões se fantasiavam de Dioniso, de sátiro, de Sileno e interpretavam esses deuses e heróis da cultura helena com o auxílio das máscaras e das fantasias. Tais festividades dionisíacas promoviam uma reconciliação entre homem e natureza através do coro satírico representado pela multidão. Tal reconciliação se dava no momento em que o indivíduo perdia sua consciência de si e se conectava com o todo, uma vez que nesse arranjo mais antigo da tragédia, espectador e coro eram uma coisa só. Quando a potência dionisíaca se manifesta, portanto, num mundo de representações (ou seja, de máscara), é que o fenômeno artístico é criado. Então, é a partir desse composto epistemológico que o solo se torna fértil para o nascimento da tragédia ática, fundamental para Nietzsche e que irá guiar nosso trabalho.

O teatro grego, composto pela comédia e pela tragédia⁶, surge, então, a partir desses cultos religiosos em louvor ao deus Dioniso. Foi quando um cidadão grego vestiu pela primeira vez uma máscara para *representar* Dioniso que o fenômeno estético foi criado. Assim, esse modo de representar um deus através do uso de máscara deu origem ao teatro, que, de tão fundamental, ecoa ainda no mundo contemporâneo, é claro, com suas metamorfoses. Seguindo nossa linha de raciocínio, é seguro dizer que esse fenômeno de representação teatral ainda não existia na cultura grega, e quando, pela primeira vez, se pôde perceber que era possível representar os deuses sem sucumbir a seus destinos, todo um mundo novo se abriu ao povo heleno. Um indivíduo grego que vestia uma máscara e interpretava Édipo não sofria o que Édipo sofreu – ou seja, não matava seu pai e muito menos casava com sua mãe –, mas *fingia*⁷ sofrer. Assim, Nietzsche observa nesse jogo ambíguo um território fecundo para outro deus, Apolo, que é o deus que representa todo o mundo onírico do sonho, da medida e da beleza, isto é, o deus da *representação* – que nesse caso, é destacado pela máscara. Esse encontro do apolíneo, caracterizado pela máscara, com o dionisíaco, este caracterizado pelas festas orgiásticas, para o filósofo alemão, foi o momento mais importante

⁵ A título de exemplo, uma festa semelhante ao carnaval brasileiro.

⁶ Porém, nesse momento abordaremos apenas a tragédia e suas nuances.

⁷ Representava.

da estética grega, pois deu origem ao que entendemos, hoje, como tragédia. Porém, é importante que se diga que esse fenômeno ocorre após a chegada de Dioniso na Grécia, que ainda canalizava sua força num mundo dos deuses do olimpo.

Depois de seu surgimento, a tragédia se desenvolveu e alcançou uma organização bastante específica e sincronizada, obtendo enorme prestígio entre o povo grego⁸. O arranjo da tragédia se constitui com a representação e a ação dos atores em cena acompanhados pelo coro. A cena se desenvolvia no palco e o coro se posicionava no centro do teatro, também chamado de área de orquestra. As tragédias representadas no teatro eram especialmente as poesias trágicas – e as mais importantes, que sobreviveram, foram as de Sófocles, Ésquilo e Eurípides.

Seguindo o nosso caminho, é importante mencionar que Nietzsche observava uma questão mais profunda no teatro: a salvação artística do heleno – também entendida como psicologia da tragédia, devido à certa tendência ao pessimismo e à negação da vida presentes na cultura helênica. Assim, se é possível estabelecer um ponto de partida da reflexão de Nietzsche sobre a arte na Grécia, este se encontra na relação entre essa exacerbada sensibilidade para o sofrimento e uma extraordinária sensibilidade artística que caracterizava os gregos pela força de seus instintos. As histórias representadas pelos atores, com o suporte do coro dionisíaco, faziam o grego sentir uma enorme atração pela vida, uma aceitação do destino. Essa satisfação, essa libertação do sofrimento, o grego alcançava através de uma identificação com o herói trágico e pelo canal de excitação que o coro proporcionava. O herói da tragédia grega justifica a vida na medida em que representaria aquele que atravessou uma experiência que não é possível sem dores, sofrimentos e graves temores. Desse modo, a psicologia da tragédia funciona na medida em que apresenta ao espectador os sofrimentos do herói e, através dele, ampara os sofrimentos do espectador.

Assim, na tragédia grega, o artista é ao mesmo tempo apolíneo e dionisíaco, pois toda a imagem onírica apolínea é necessária para trazer a força dionisíaca à representação, em cena, de toda verdade do mundo. Essa verdade que a tragédia proporciona ao espectador o faz se livrar de um desejo de morte, de uma tendência ao pessimismo, à aniquilação. A tragédia, nesse sentido, é o acontecimento religioso mais importante da arte grega. Religioso, no sentido que os cultos em louvor a Dioniso tinham caráter mítico de representação das dores do mundo. Neste ponto, destacamos a importante oposição existente entre saber racional e saber artístico decretada por Nietzsche, e nesse momento do mundo grego era o saber artístico que

⁸ O próprio Aristóteles acreditava que a tragédia proporcionava uma catarse (ou purificação) que livrava o indivíduo de angústias da vida.

fundamentava o conhecimento. Todo processo da tragédia era, antes de mais nada, um processo epistemológico, baseado na forma instintiva de se lidar com a vida. Ainda não existia a oposição entre conhecimento racional e sensível promulgada por Sócrates. Em outras palavras, a matéria prima do poeta trágico era o mundo sensível, do devir. Com o advento do conhecimento racional, esse mundo é posto em cheque em virtude de uma realidade superior, onde estaria o verdadeiro conhecimento. Mais adiante, notaremos como esse jogo se inverte a partir da dupla socrático-platônica.

Estamos em condições de dizer que em nosso primeiro capítulo, amparado principalmente pela primeira parte de o *NT*, pretendemos apresentar as condições no mundo grego que levaram ao surgimento da tragédia, bem como expor as noções de apolíneo e dionisíaco. Quais eram os ensinamentos, as sabedorias e os aspectos da cultura helênica que fertilizaram o solo para o nascimento da tragédia? Em outras palavras, em que condições de vida a tragédia floresceu? Nesse sentido, analisamos, em primeiro lugar, a importante influência de Schopenhauer no pensamento de juventude de Nietzsche, principalmente em relação à sua concepção de música como essência, que abriu as portas para Nietzsche adentrar na cultura grega.

Nietzsche, se valendo dessa grande investigação da Grécia arcaica e invertendo a concepção da grande tradição metafísica, irá dizer que esse período da cultura helênica foi mais importante do que o período clássico, já que não se constituía por meio de uma fundamentação racional – e sim estética. Sob influência de Schopenhauer e em sentido oposto à tradição alemã, Nietzsche entende a arte grega como fundamentalmente dionisíaca, de modo que a oposição que se sucedeu entre o socratismo e o Dionisíaco resultou na eliminação da música – sendo esta que tornava possível o espírito trágico. Portanto, o espírito científico (ou socratismo científico) é o resultado de um antagonismo estabelecido entre o dionisíaco e o socrático, e tem como condição a repressão da arte trágica da Grécia arcaica”⁹. Dessa forma, podemos dizer que “colocar-se na escola dos gregos é aprender a lição de uma civilização trágica para quem a experiência artística é superior ao conhecimento racional; para quem a arte tem mais valor que a verdade”¹⁰. Se a inteligência racional significou o início de um grande processo de decadência que perdura até os dias de hoje, foi porque os instintos estéticos foram desclassificados pela razão, ou melhor, foram separados um do outro. A cultura germânica estava imersa na chamada grande tradição metafísica, e o Dioniso perdido nas ruínas gregas. Nesse sentido, justifica-se o interesse em analisar a cultura helênica em si, a

⁹ MACHADO, 1984, p.8-9.

¹⁰ Ibidem, p. 9.

fim de entender a música dionisíaca, o drama musical e a tragédia. Mas, antes, nos analisaremos a influência fundamental de Schopenhauer.

1.1 Schopenhauer: vontade e representação como apolíneo e dionisíaco

Desde o *NT*, e em conjunto com algumas conferências, coetâneas e as *Considerações extemporâneas*, notamos uma forte influência de Schopenhauer no jovem Nietzsche. Para entendermos melhor essa influência, precisamos analisar os conceitos de vontade, representação e experiência estética, criados por Schopenhauer, bem como a maneira como o filósofo pensa a música. Podemos dizer que o conceito schopenhaueriano de música como expressão da essência do mundo será fundamental para o jovem Nietzsche, sobretudo em sua visão do dionisíaco e em sua busca por um renascimento da arte trágica.

Nesse momento de sua reflexão, Nietzsche ainda está entrelaçado aos conceitos de vontade e representação. Como nos diz Roberto Machado “sua filosofia parte das dicotomias entre essência e aparência, fenômeno e coisa em-si, representação e vontade para tematizar a relação entre beleza e verdade e, por conseguinte, entre apolíneo e dionisíaco”¹¹. Roberto Machado diz também que “a grande singularidade do pensamento filosófico de Nietzsche nesta época é fazer uma apologia da aparência como necessária à única via de acesso à essência”¹². Estamos em condições de dizer que Nietzsche pensa em sentido oposto à grande tradição metafísica, que canonizou a noção de conhecimento racional – isto é, que todo conhecimento verdadeiro está localizado num mundo ideal e imutável. Para Nietzsche, a essência é a própria aparência, de modo que não há “verdades” fora da realidade mesmo, a saber, esta que nossos sentidos experimentam. Em *Cid.*, na seção *A razão na Filosofia*, Nietzsche traduz bem essa questão ao dizer que “O mundo ‘aparente’ é o único: o ‘mundo verdadeiro’ é apenas um acréscimo mentiroso...”¹³.

Além disso, Schopenhauer traz à luz o conceito da música como representação da essência do mundo, que irá mudar a cabeça de Nietzsche. Munido com essa ideia, ele irá pensar a cultura grega a partir da música, ou melhor, sabendo que a música é a expressão da essência do mundo, Nietzsche faz uma renovação no contexto do projeto político cultural em que está inserido, isto é, pensar a arte grega a partir do dionisíaco, e não mais somente por via do apolíneo. Apesar de ter influenciado o próprio Nietzsche, Schopenhauer não fez nenhuma interpretação nova da tragédia, de maneira que sua contribuição ao pensamento nietzschiano se deu unicamente pela nova percepção da música. Como Nietzsche nos mostra em sua tentativa de autocrítica ao *NT*:

¹¹ *Ibidem*, p. 11.

¹² *Ibidem*, p. 11-12.

¹³ *Cid.*, §III, p. 35.

O que pensava, afinal, Schopenhauer sobre a tragédia? "O que dá a todo o trágico o empuxo peculiar para a elevação" – diz ele em *O mundo como vontade e representação*, n. p. 4951 – "é o surgir do conhecimento de que o mundo, a vida não pode proporcionar verdadeira satisfação e portanto não são dignos de nosso apego: nisto consiste o espírito trágico – ele conduz à resignação", quão diversamente falava Dionísio comigo! quão longe de mim se achava justamente então todo esse resignacionismo! (*NT*.§VI, p.20)

O dionisíaco é o principal elemento da tragédia grega, e a música é a maior expressão do dionisíaco. Como nos induz o próprio título do *NT*, é através do espírito da música que se pode pensar a arte grega. Nesse sentido, Nietzsche foi muito além de seu então mestre, de modo que seu pensamento nesse período renovou a cultura germânica que, tal como Schopenhauer, não conseguiram enxergar Dioniso como primeiro herói trágico. O que nos interessa, portanto, é mostrar a influência que a noção musical schopenhauriana teve em Nietzsche e como isso o levou a pensar a tragédia a partir do espírito da música.

Porém, antes vejamos a influência em relação aos instintos estéticos metafísicos, o apolíneo e o dionisíaco. Como iremos ver mais adiante, a aparência, representada pela figura de Apolo, é necessária na medida em que protege o heleno da essência dionisíaca. Ela fornece um véu que aliena o homem dos sofrimentos e aflições do mundo. O grego foi capaz de lançar um olhar à essência do mundo sem sentir seus efeitos, uma vez que está amparado e protegido pela aparência representada pelos deuses do olimpo. A beleza é uma aparência, um fenômeno, uma representação que tem por objetivo mascarar, encobrir, velar a verdade essencial do mundo. Nesse sentido, podemos notar que foi esse arranjo schopenhaueriano de vontade e representação que abriu os olhos de Nietzsche para os instintos estéticos presentes na cultura grega, o apolíneo e o dionisíaco. Nietzsche, munido dessa dicotomia vontade e representação, adentrou na cultura helênica e enxergou apolíneo e dionisíaco como princípios estéticos da essência e da aparência. Roberto Machado nos fornece uma pista quando diz que “se a beleza é uma aparência é porque há uma verdade que é essência”¹⁴. Ou seja, existe uma beleza que é aparência, vista a partir da figura de Apolo, deus da beleza. Essa beleza que é aparência, Nietzsche a toma como *representação*. Desse modo, Nietzsche articula seu pensamento amparado pelo seu mestre Schopenhauer. Para entendermos a origem do apolíneo, vale a pena citarmos o *NT*:

E assim poderia valer em relação a Apolo, em um sentido excêntrico, aquilo que Schopenhauer observou a respeito do homem colhido no véu de maia, na

¹⁴ Ibidem, p. 22.

primeira parte de *O mundo como vontade e representação*: “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, confiando na frágil embarcação; da mesma maneira, em meio a um mundo de tormentos, o homem individual permanece calmamente sentado, apoiado e confiante no *principium individuationis* [princípio de individuação]”. (NT.§II, p.30)

Podemos notar, portanto, a configuração do apolíneo a partir do conceito de representação. O homem colhido no véu de Maia lançou um olhar na essência do mundo, viu seus tormentos, mas permaneceu confiante no princípio de individuação. Nietzsche percebe a presença desses impulsos e usa as ferramentas fornecidas por Schopenhauer para pensar a cultura grega. O grego, viu Nietzsche, de maneira semelhante, também lançou um olhar à essência do mundo, também viu seus tormentos e precisou colocar diante de si aquele princípio apolíneo. Como se livrar, então, desses tormentos? Como permanecer confiante na frágil embarcação? Nietzsche nos responde: através da representação da beleza, ou seja, da arte. Nesse caso, o dionisíaco (como essência) sob as fronteiras artísticas de Apolo (representação) constitui a estrutura exata da tragédia. De maneira geral, podemos notar que há a presença desses dois instintos estéticos presentes na investigação nietzschiana. Em primeiro lugar, há a representação caracterizada pelo véu de maia. Na cultura helênica, o véu de maia dá lugar a Apolo. Em seguida, temos a essência do mundo como característica dionisíaca. E, segundo Schopenhauer, a música é a expressão máxima da essência. Assim, configura-se o cenário para nosso filósofo interpretar o mundo grego equipado com esses instrumentos. Para podermos perceber a noção de Schopenhauer sobre a música como essência e sua influência em como Nietzsche entende o dionisíaco, vamos à sua obra:

Pois a música, como dissemos, difere de todas as outras artes pelo fato de não ser reflexo do fenômeno ou mais corretamente, da adequada objetividade 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. Poder-se-ia, em consequência, chamar o mundo todo tanto de música corporificada quanto de vontade corporificada: daí ser também explicável por que a música faz destacar-se imediatamente com majorada significatividade toda pintura, sim, toda cena da vida real e do mundo. (MVR, §48, p.309)

Agora estamos em condições de afirmar que Nietzsche foi muito influenciado pelos conceitos de vontade e representação na teoria estética schopenhauriana, uma vez que esta lhe forneceu os instrumentos que o levaram a pensar a cultura helênica. Para entendermos ainda melhor essa relação, lançaremos um olhar aos próprios conceitos formulados por

Schopenhauer. Os conceitos de Vontade e de Representação constituem uma parte fundamental do pensamento schopenhaueriano. Eles aparecem na obra *O mundo como Vontade e Representação*, datado de 1819. A obra é dividida em quatro partes e um apêndice intitulado *Crítica da filosofia kantiana*¹⁵. Schopenhauer fez alguns complementos à obra, com os suplementos datados de 1844, acrescentados numa segunda edição da obra. Na primeira parte da obra, o filósofo irá abordar o mundo como representação, seus aspectos e uma epistemologia que o compõe. Na segunda, o mundo como vontade e uma filosofia da natureza pertencente a este. Na terceira parte do livro, Schopenhauer aborda a experiência estética e a contemplação intuitiva – entendida formalmente como antídoto para a angústia causada pela vontade. A terceira parte, enfim, trata de uma ética e da experiência da compaixão. No entanto, nos interessa apenas as duas primeiras partes do livro, pois Nietzsche estava articulado com os conceitos ali apresentados, quais sejam, vontade e representação, quando se lançou numa investigação da arte grega.

Tendo a filosofia de Kant como seu principal ponto de partida, o filósofo de Danzig irá articular seu pensamento filosófico a partir dos conceitos de coisa em-si e fenômeno, dividindo o mundo em vontade e em representação. Em sua *crítica da filosofia kantiana*, Schopenhauer irá dizer¹⁶:

Assim também, só através do tempo se tornará manifesta toda a força e a importância da doutrina de Kant, quando, algum dia, o próprio espírito do tempo, aos poucos reformado pelo influxo daquela doutrina, e transformado no mais importante e no mais íntimo, dê testemunho vivo do poder daquele espírito gigante. (*MVR*, §1, p.521)

Schopenhauer é norteado em seu pensamento filosófico a partir da concepção de Kant de aparência e coisa em-si. Schopenhauer se considerava um discípulo de Kant¹⁷, mesmo discordando de seu mestre. Segundo ele, o problema não estava propriamente em Kant, mas sim nos idealistas que escreviam e pensavam sobre ele de forma deturpada. A não compreensão da obra de Kant, segundo Schopenhauer, está ligada ao fato de ele estar à frente de seu tempo, de modo que sua obra só exercerá sua influência futuramente. Diz Schopenhauer em seu apêndice da crítica da filosofia kantiana:

¹⁵ Apêndice de *O mundo como vontade e representação*.

¹⁶ SCHOPENHAUER, Arthur. *Crítica da Filosofia kantiana*. In.: *O mundo como vontade e como representação*, IO tomo / Arthur Schopenhauer; tradução, apresentação, notas e índices de Jair Barboza. São Paulo: Editora UNESP, 2005, p.521.

¹⁷ *Ibidem*, p. 521.

A obra-prima consumada de um verdadeiro grande gênio sempre exercerá efeito profundo e vigoroso sobre todo o gênero humano, e em tal extensão, que não dá para calcular quantos longínquos séculos e países sua influência luminosa pode alcançar. Será sempre assim, pois, por mais rico e cultivado que for o tempo no qual ela mesma nasce, ainda assim o gênio, semelhante a uma palmeira, ergue-se sobre o solo no qual se enraíza. Porém, um efeito de tão profunda penetração e de vasta extensão, como esse, não pode entrar em cena subitamente, já que há uma grande distância entre o gênio e a humanidade comum. O conhecimento que aquele único homem, em UMA geração, hauriu imediatamente da vida e do mundo e assimilou e apresentou aos outros, já pronto e terminado, não pode tornar-se de imediato a propriedade do gênero humano, pois este nem sequer tem tanta força para receber como o gênio tem para dar. (*MVR*, §I, p.523)

Notamos dessa forma como Schopenhauer articula seu pensamento a partir de Kant e o defende de críticas vindas de professores e escritores de sua época. O peso dessa influência levou Schopenhauer a escrever todo um apêndice do *MVR* dedicado a Kant. Schopenhauer faz essa crítica pois ele está preocupado com uma filosofia do querer viver, uma filosofia que se deve falar do homem. Porém, o que nos interessa aqui é mais propriamente o conceito que Schopenhauer chama de representação independente do princípio da razão, que trata da experiência estética e da metafísica do belo. A intenção de Schopenhauer, com isso, é esclarecer que a doutrina de Kant apresentada na *Crítica da razão pura* evidencia que o princípio de razão suficiente não é uma verdade eterna, uma vez que o todo o campo fenomênico aponta para o sujeito.

Schopenhauer diz, então, que o mundo é representação. “O mundo é minha representação.” Esta é uma verdade que vale em relação a cada ser que vive e conhece, embora apenas o homem possa trazê-la à consciência refletida e abstrata¹⁸. Assim o filósofo inicia sua obra máxima. No primeiro e no terceiro capítulo da obra, o mundo é visto como representação, de modo que o segundo e o quarto o veem como vontade. Se o mundo é a representação, fenômeno e o que aparece, podemos então supor que a representação é a casca do mundo, isto é, um efeito da interação entre sujeito e objeto. Nesse sentido, por trás da casca¹⁹ se encontra uma essência, que se esconde atrás da representação. Para termos noção disso, o que se encontra atrás não é outra coisa senão a coisa em-si. Desse modo, o mundo como representação é aquele que nos aparece, assim como o fenômeno kantiano, através da nossa sensibilidade. Nossa consciência tem a capacidade de aprender as representações postas no mundo. Em outras palavras, através do nosso campo de consciência apreendemos as

¹⁸ *MVR*. § 1, p. 46.

¹⁹ Ou da máscara, no caso do Nietzsche?

representações da coisa em-si, isto é, da vontade²⁰. Para Schopenhauer, as representações são submetidas ao princípio da razão suficiente. Assim, segundo esse princípio, certas fronteiras para as representações são criadas, uma vez que elas estão submetidas a uma raiz quádrupla formada pelo tempo, espaço, causalidade e conceituação abstrata.

O conceito de vontade em Schopenhauer, fundamental para a elaboração do conceito de dionisíaco em Nietzsche, pode ser entendido como uma espécie de substância do mundo, uma força cega e irracional, que é a causa impulsionadora de todo sofrimento e angústia do ser humano – como vimos, a música é a tradução dessa Vontade, que é essência. “A vontade como coisa em-si, é absolutamente diferente do seu fenômeno e independente de todas as formas fenomenais nas quais penetra para se manifestar”²¹ e isto é fundamental, uma vez que Nietzsche denunciaria todos os seus contemporâneos de estarem ancorados apenas no apolíneo, de modo que o dionisíaco foi esquecido no projeto político e cultural em que Nietzsche está inserido. Schopenhauer já dizia nesse sentido que “resta apenas o mundo como representação; o mundo como vontade desapareceu”²², deste modo, a própria denúncia do jovem Nietzsche também está embasada em seu mestre.

Nesse sentido, sendo a vontade uma essência do mundo, faz com que o ser humano seja movido por essa força cega presente em toda natureza, transformando a vida em uma permanente angústia existencial. Portanto, não se pode imaginar que a vontade queira outra coisa a não ser vida. Somos, então, vontade, pois não há nada além de vontade na natureza, segundo Schopenhauer. Assim, não há razão na vontade, uma vez que a razão é apenas um instrumento seletivo da vontade, pois ela exerce uma espécie de primazia sobre a razão. Para nos livrarmos da vontade, que traz sofrimento, Schopenhauer nos oferece uma alternativa: a experiência estética. Na experiência estética, temos uma supressão momentânea da vontade por meio de uma contemplação intuitiva da beleza, onde o ser humano alcança um estágio tal de prazer que faz cessar provisoriamente as inquietudes provocadas na alma pela força da vontade. Vemos uma montagem dessa experiência estética nessa passagem do *MVR*:

É o sujeito da Vontade, ou seja, o próprio querer, que enche a consciência do cantante, amiúde como um querer liberto e satisfeito (alegria), com maior frequência, porém como um querer inibido (luto), mas sempre como afeto, paixão, agitado estado de alma. Ao lado disso, no entanto, e concomitantemente, através do espetáculo da natureza circundante, o cantante toma consciência de si como sujeito do puro conhecer desprovido de vontade, cuja inabalável e bem-aventurada calma apresenta-se agora em

²⁰ *MVR*. § 17, p. 153.

²¹ *Ibidem*. § 23. p. 171.

²² *Ibidem*. § 38, p. 270.

contraste com a impulsão do sempre limitado, e todavia sempre indigente querer: o sentimento desse contraste, desse jogo de alternância, é propriamente o que se exprime no conjunto da canção e o que em geral a condição lírica perfaz. (MVR, §43, p.291)

Esse arranjo é fundamental no nosso trabalho de leitura, pois temos uma montagem interessante da questão. Primeiro, já podemos notar a concepção de vontade como essência do mundo que se manifesta a partir da música, nesse caso, da canção lírica. Segundo, vemos ainda a supressão momentânea da vontade a partir do espetáculo da natureza. Essa experiência estética não tem o poder de cessar eternamente com a vontade, pois não é possível haver negação da vontade nessa experiência, mas sim uma supressão momentânea que acontece através dessa mesma contemplação intuitiva. Schopenhauer enxerga na arte a possibilidade dessa contemplação, sobretudo em quadros de natureza morta, onde o homem sente um prazer desinteressado e neste momento específico, a vontade deixa de exercer seu papel de gerar dor e sofrimento, o momento em que o homem se desvela do véu de Maia, perde-se na percepção, se destituindo da vontade e conseqüentemente do sofrimento. A experiência estética, portanto, é um mero estágio preliminar da salvação estética destituída de vontade. Dito de outra maneira, a experiência estética é uma forma de perceber o mundo exterior através da contemplação, independente do princípio da razão. No limite, a experiência estética proporciona um grau elevado de consciência que permite que o indivíduo conhece a essência das coisas, a imagem da Vontade. Schopenhauer diz ainda:

Portanto, essa fruição consiste predominantemente em que o espectador, durante a visão, desprende-se do modo de conhecimento próprio ao indivíduo, que serve à vontade e segue o princípio de razão, elevando-se ao puro sujeito do conhecimento livre de Vontade, portanto à contemplação liberta de todos os sofrimentos do querer e da individualidade. (MVR, §43, pag. 291)

Para Nietzsche, essa concepção foi de extrema importância, pois nosso filósofo pensa o belo como uma sensação de prazer que tem por objetivo nos mascarar em seus fenômenos das verdadeiras intenções da vontade. Roberto Machado nos ajuda a entender esses aspectos dizendo que “não é pelo belo que as coisas belas são belas. Quando se diz que algo é belo apenas se diz que tem uma bela aparência, sem nada se enunciar sobre sua

essência”²³. Conseguimos perceber, portanto, que Nietzsche não pensa um belo em-si, mas o belo como aparência. Assim, ele irá à Grécia e encontra seus instintos estéticos presentes na natureza tendo em vista este arranjo. Machado complementa, “mascarando a essência, a vontade, a verdadeira realidade, a beleza é uma intensificação das forças da vida que aumenta o prazer de existir”²⁴.

Temos, contudo, formuladas em o *Mundo como Vontade e Representação*, uma experiência estética e uma experiência ética, ou seja, respectivamente, uma contemplação intuitiva e uma compaixão. A contemplação intuitiva da experiência estética é o conceito mais importante para nós neste momento, pois é a partir desta que Nietzsche enxerga a redenção pela arte. Nesse sentido, a experiência estética schopenhauriana é o momento em que o homem se vê momentaneamente livre da vontade, pois se desvela do véu de Maia e do princípio de individuação, livrando-o do sofrimento causado pela vontade. Diz Schopenhauer a respeito da libertação do sofrimento pela experiência estética:

Quando uma ocasião externa ou uma disposição interna nos arranca subitamente da torrente sem fim do querer, libertando o conhecimento do serviço escravo da vontade, e a atenção não é mais direcionada aos motivos do querer, mas ao contrário, à apreensão das coisas livres de sua relação com a vontade, portanto sem interesse, sem subjetividade – então aquela paz, sempre procurada antes pelo caminho do querer, e sempre fugidia, entra em cena de uma só vez e tudo está bem conosco” (MVR. §38, p. 267)

Percebe-se, logo, que a experiência estética surge apenas em resposta à capacidade da vontade de gerar sofrimento. É um momento particular, único, em que o homem consegue alcançar uma contemplação intuitiva ao observar uma obra de arte e transitoriamente experimentar uma ausência de dor. Schopenhauer argumenta, ainda, que neste momento de temporária supressão da dor não existe mais indivíduo, uma vez que o indivíduo se perde nesta intuição. Consequentemente, resta apenas o puro sujeito do conhecimento destituído de vontade e aflição. O indivíduo destaca-se de sua individualidade, numa união com o todo. Podemos perceber muito claramente a proximidade com o conceito de dionisíaco em Nietzsche, que também tem como característica o rompimento com o véu de Maia, ou seja, o total aniquilamento do indivíduo, bem como uma união entre homem e natureza. Dioniso exerce um poder arrebatador, de tal modo que, o indivíduo cai em um esquecimento total de

²³ MACHADO, 1984, p.22.

²⁴ Ibidem, p. 22-23.

si, na desmesura e na contradição. À beleza, acrescentasse o erro, o sofrimento e as composições do devir. Em vez da individuação, rompe com o *principium individuationis*, numa total harmonia entre indivíduo e natureza – da mesma forma que na experiência estética de Schopenhauer. No lugar da autoconsciência, um completo desmembramento do eu, num total esquecimento de si. Assim, o instinto dionisíaco é uma experiência arrebatadora, que leva o homem a um estado catártico de esquecimento de si mesmo – mas também da dor da existência, do pesar, da própria civilização. Nesse sentido, segundo Roberto Machado, “a experiência dionisíaca é uma embriaguez do sofrimento’ que destrói o ‘belo sonho’”²⁵. Embora haja diferenças entre esses conceitos, é muito clara a influência que Schopenhauer exerceu sobre Nietzsche neste ponto. Principalmente se formos pensar para além dessas relações comuns e entendermos que as formulações metafísicas de vontade e de representação são, *grosso modo*, praticamente as mesmas de apolíneo e de dionisíaco.

Schopenhauer procura uma forma do indivíduo se livrar da dor da vontade que, como vimos, causa angústia e sofrimento. Sendo assim, ele apresenta duas maneiras de escapar dessa força. O primeiro, é pela via da arte, experimentada pela metafísica do belo. A segunda, por meio do ascetismo religioso. Nesse ponto, nos interessa apenas o primeiro. Ele irá falar, então, de um possível exercício de apaziguamento do querer, que não é propriamente uma negação da vontade em si – mas uma supressão momentânea desta. Essa supressão momentânea é alcançada através de uma “catarse” que o indivíduo sente ao contemplar a beleza em uma obra, é o momento em que a vontade deixa de gerar dor e sofrimento, pois o homem se desvela do véu de Maia e alcança um apaziguamento momentâneo da dor e uma união com a natureza. Esse apaziguamento fugaz da dor é interpretado por Nietzsche como uma remontagem do antagonismo grego entre apolíneo e dionisíaco, de modo que ele irá tomar essa concepção emprestada para pensar a cultura helênica. Como podemos notar, precisamente mais adiante, a experiência estética de Nietzsche é bastante próxima desse conceito de liberdade schopenhaueriano. O heleno também alcança um desvelamento do véu de Maia²⁶ através da música dionisíaca. Assim como o indivíduo schopenhaueriano em sua contemplação estética, o heleno também se sente conectado com o Uno-primordial²⁷. A respeito disso, Roberto Machado nos esclarece que:

Trata-se porém de uma aparência necessária. Uma das teses principais de *O nascimento da Tragédia*, sua “hipótese metafísica”, é que o ser verdadeiro, o

²⁵ MACHADO, 1984, p. 26-27

²⁶ Cf. *NT*. § 3, p. 35.

²⁷ Cf. *Ibidem*, p. 35.

“uno originário” tem necessidade da bela aparência para a sua libertação; uma libertação da dor pela aparência. “A vontade”, termo que é utilizado por Nietzsche no sentido que tem em Schopenhauer de núcleo do mundo, essência das coisas, mundo visto de dentro, ou “força que eternamente quer, deseja e aspira”, tem necessidade do apolíneo como consciência de si. (MACHADO, 1984, p.23)

Podemos observar, assim, certa conformidade com o conceito estruturado por Schopenhauer de um possível exercício momentâneo de liberdade da vontade advinda da experiência estética (ou metafísica do belo), pois este, assim como o dionisíaco, exerce uma suspensão passageira do véu de Maia, muito próximo também da contemplação intuitiva, que exerce um total abandono da individualidade. Nietzsche entendeu essa experiência estética como uma experiência dionisíaca, que, ao seu modo, também é estética. Assim, a experiência dionisíaca, bem como a experiência estética, funciona como uma embriaguez do sofrimento. Para Schopenhauer, porque finda momentaneamente a vontade através de uma metafísica do belo; para Nietzsche, porque leva o homem a um esquecimento de si, e de toda a tragédia que constitui a vida, ou seja, só há uma experiência estética na medida em que o uno originário se mascara pela aparência. O uno originário sem esses amparos tem uma força puramente aniquiladora.

Nietzsche resgata a observação schopenhaueriana na primeira parte de *O mundo como vontade e representação*, na qual Schopenhauer nos apresenta o homem colhido no véu de maia, isto é, o barqueiro que, apesar do mar enfurecido, permanece confiante no seu barquinho. Da mesma maneira, em meio a um mundo de tormentos e sombras, o grego permanece confiante no princípio de individuação apolíneo. Se para Schopenhauer a arte salva o homem do sofrimento porque lhe proporciona uma supressão momentânea da vontade, para Nietzsche essa salvação, que também acontece por via da arte, se dá por meio da transformação do sofrimento em representações artísticas, como o sublime e o cômico

Expostos todos esses pontos, julgamos importante analisarmos a influência de Schopenhauer sobre pensamento nietzschiano em relação à música, talvez a mais importante das influências. Schopenhauer argumenta que a vontade se manifesta principalmente na música, ou melhor, a música é a expressão direta da vontade, é o reflexo imediato desta. Nesse sentido, Schopenhauer e Wagner são um dos poucos pensadores contemporâneos de Nietzsche a lhe oferecer um tratamento diferenciado à música, não através dos conceitos de beleza estética como era comum no romantismo, mas como uma linguagem universal, em que um único estado da alma poderia ser expresso através de infinitas melodias. O projeto cultural no qual Nietzsche está inserido tinha como modelo aquela Grécia arcaica. Winckelmann,

Goethe e Schiller participam desse projeto, mas apenas Wagner e Schopenhauer oferecem uma interpretação para além do apolíneo, ou seja, apenas Wagner e Schopenhauer pensaram a cultura helênica a partir da música. Como fica claro a nós em uma passagem do *NT*:

Richard Wagner, para corroborar-lhe a eterna verdade, imprimiu seu selo, quando no Beethoven estabelece que a música deve ser medida segundo princípios estéticos completamente diferente do de todas as artes figurativas e, desde logo, não segundo a categoria da beleza. (*NT*. §XVII, p.71)

Wagner, então, já começa a trilhar um caminho diferente da tradição alemã do século XIX. O cânone da tradição, segundo a interpretação nietzschiana, era pensar a cultura helênica apenas a partir do seu caráter apolíneo, “tão orgulhosa em seu comportamento, no principal haja sabido apascentar-se até agora somente com um jogo de sombras e com exterioridades”²⁸. Essa interpretação, assim como o renascimento italiano, entendiam a cultura grega apenas do ponto de vista do belo; em outras palavras, que o objetivo de uma obra de arte era fundamental atingir o belo. Ao passo que Schopenhauer e Wagner, ao contrário, pensam a música levando em consideração seus aspectos dionisíacos. Isso é importante para Nietzsche, pois ele entende que o nascimento da tragédia se dá pelo espírito da música. Como já discutimos, a vontade é aniquiladora e, se a música é a expressão direta da vontade, ela também tem essa capacidade.

. Assim, estamos devidamente em condições de adentrar o pensamento de Nietzsche em relação à tragédia. Julgamos, portanto, ter abordado, de modo mais geral, o que abriu seus horizontes teóricos para a sua compreensão dos princípios estéticos, apolíneo e dionisíaco, na Grécia arcaica a partir de Schopenhauer e, de forma mais incipiente, Wagner. Consequentemente, explicaremos agora a forma como o instinto estético apolíneo aparece no nascimento da tragédia, fundamental no pensamento grego, mas, antes dessa empreitada, como pressuposto, apresentaremos como funciona o mito de Sileno na argumentação de Nietzsche, uma vez que o mundo dos deuses olímpicos nasce em resposta a essa sabedoria popular grega.

²⁸ *NT*. § XVII, p. 98

1.2 Sileno e o mundo dos deuses do Olimpo

Julgamos ser importante tecermos algumas considerações acerca do mito de Sileno e sua representação na cultura grega, pois toda articulação que Nietzsche faz em relação ao apolíneo nasce em resposta a essa figura mítica da história helênica. Sileno ilustra o que o nosso filósofo nomeia de sabedoria popular²⁹, isto é, a extrema vulnerabilidade do grego arcaico ao sofrimento e a indubitável certeza no martírio da vida, que o leva ao pessimismo e a uma negação da existência. Como podemos ter a certeza que o grego conheceu os horrores da existência? Justamente através do mito de Sileno. O mundo grego produziu esse mito que é a materialização dos sentimentos desta cultura, ou seja, os gregos da época trágica viam Sileno como a expressão do seu próprio ensinamento, qual seja, de ser melhor nunca ter nascido e morrer o quanto antes.

Nietzsche introduz Sileno para pensar a oposição deste com a exuberante exaltação da vida representada pelos deuses olímpicos, sobre os quais diz: “Aqui nada há que lembre ascese, espiritualidade e dever, aqui só nos fala uma opulenta e triunfante existência”³⁰. Assim, o observador se surpreende com essa fantástica exaltação da vida e se pergunta como puderam os helenos desfrutar da vida a ponto de se depararem com o “riso de Helena”³¹. A investigação sobre o mito de Sileno se inicia, então, com o objetivo de pensar a gênese dessa serenojovialidade grega. O que a sabedoria popular grega tem a contar sobre essa fantástica e exuberante exaltação da vida?

A partir desse mito, podemos entender as circunstâncias vividas pelos gregos, circunstâncias essas que formaram o caráter helênico, incitando o povo à criação dos deuses olímpicos. A sabedoria grega nos conta que Sileno, companheiro de Dioniso, chamado por Nietzsche de demônio³², ao ser questionado pelo lendário rei Midas acerca do que venha a ser o mais desejável para o homem, responde: “o melhor de tudo é para ti inteiramente inacessível: não ter nascido, não ser, nada ser. Depois disso, porém, o melhor para ti é logo morrer”³³. Essa sabedoria de Sileno, sob certa perspectiva, é a materialização de um pessimismo, de uma profunda dor. Segundo Roberto Machado³⁴, é nessa problemática que a arte grega, mais precisamente a arte apolínea, se origina. Deste modo, ao pensar o instinto

²⁹ Cf. *NT*, § IV, p. 36.

³⁰ *Ibidem*, p.3.

³¹ Cf. *Ibidem*, p. 36.

³² Cf. *Ibidem*, p. 36.

³³ *Ibidem*, p. 33.

³⁴ MACHADO, 1984. p. 20.

apolíneo, Nietzsche tem como pano de fundo subjacente a compreensão de como os helênicos resolveram o problema do sofrimento, ou seja, como eles conseguiram inverter a sabedoria de Sileno ao ponto de fazer a existência parecer aceitável e digna de ser vivida plenamente e em sua essência. Todo o castelo de deuses olímpicos é construído em resposta a esse mito, a essa sabedoria. Vejamos como.

Como se comporta o mundo dos deuses olímpicos frente a essa sabedoria popular? É com essa pergunta que Nietzsche inicia sua investigação, que tem como objeto final descobrir como essa sabedoria, aparentemente, aniquiladora da vida, se transformou numa completa, alegre e triunfante afirmação da vida. Segundo Nietzsche, os gregos conheceram de perto os horrores da existência, porque um povo que é capaz de experimentar os temores do existir tende a criar uma negação da vida³⁵ produzida espontaneamente por esses temores. Nesse sentido, o grego *precisou* colocar entre si e a vida, toda a gama de deuses olímpicos, para que esta pudesse tornar-se bela e digna de ser vivida. De modo geral, os deuses do olimpo são os deuses que representam o belo, que tem como fundamento criar um véu de ilusão ante à sabedoria de Sileno. É em razão disso que Apolo é o deus da beleza, e o mais cultuado dos deuses olímpicos. Tornar a vida bela é mostrar que ela pode ser desejável, e os deuses a tornam desejável porque a vivem. Ao contrário dos deuses morais de religiões do dever, os deuses olímpicos demonstram toda a absurdidade da vida a partir de suas próprias histórias. Como Nietzsche nos mostra a partir do exemplo de Aquiles, “não é indigno do maior dos heróis anelar pela continuação da vida, ainda que seja como trabalhador de jornada”³⁶.

Desse modo, para que os gregos, povo mais suscetível ao sofrimento do que qualquer outro, pudessem viver, foi necessário mascararem os terrores da existência com os deuses olímpicos, deuses da alegria e da beleza. A importância da arte apolínea criada pelo grego é ser capaz de reverter essa sabedoria de Sileno. Se, a partir dela, o grego anunciava uma tendência ao pessimismo³⁷, agora anseia pela vida. Ao criar uma ilusão, a beleza salvou o grego da negação da vida inaugurando uma espécie de pessimismo da força, pois o reconfortou-o com o véu de maia, ou seja, criou um otimismo ingênuo a partir da máscara que encobre a essência do mundo. O pessimismo da força, a glorificação do terrível, se manifesta

³⁵ Em *EH*, Nietzsche nos diz que foi no momento em que mais esteve doente, ou seja, em que mais conheceu os horrores da dor, que ele pôde estreitar seu amor pela vida.

³⁶ *NT*. § 4, p. 37.

³⁷ 15 anos depois da publicação do *NT*, Nietzsche publica uma tentativa de autocritica. Nesta ele pretende rever alguns conceitos abordados na obra. Em sua terceira edição, a obra passou a ter outro título: Helenismo ou pessimismo, de maneira que a relação que se apresenta a partir de então é a da relação entre a tragédia, a arte grega e o pessimismo. Ao rever a noção de pessimismo, ele usa o pessimismo da força em sentido oposto à negação schopenhauriana da vontade, bem como à interpretação aristotélica da tragédia, a saber, a catarse. No mundo grego, o pessimismo da força aparece apolineamente.

apolineamente, como, por exemplo, na épica de Homero, que apresenta os deuses gregos como representações, como modos de ser, de aparecer da vida, tornando a vida assim algo divino, que é celebrado e divinizado e não lamentado e depreciado. Os deuses olímpicos são divinos não porque criam além-mundos, mas porque tornam belo tudo o que existe. Divinizar significa, aqui, tornar belo, estando assim, arte e religião intimamente ligadas, na medida exata em que o mesmo instinto que produz a arte produz a religião. Isso acontece, porque os deuses olímpicos nascem a partir de um instinto de tornar a vida bela e dignamente desejável, invertendo, deste modo, a sabedoria de Sileno. Nesse sentido, Roberto Machado diz que: “contra a dor, o sofrimento, a morte o grego diviniza o mundo criando a beleza. ‘Não existe belo natural.’ O mundo grego da beleza é o mundo da ‘bela aparência’; a beleza é uma aparência.”³⁸.

De modo geral, Sileno representa certo imaginário grego que tende a uma espécie de niilismo³⁹. Os deuses olímpicos, frutos da aristocracia grega, promoviam um enfraquecimento dessa sabedoria. Como veremos mais calmamente, a arte onírica sempre foi atributo de uma classe aristocrática, que por sua vez, apresentava resistência aos cultos em louvor a Dioniso, característicos, principalmente, mas não exclusivamente, de uma classe menos abastada. Este é, inclusive, um dos motivos que a força dionisíaca faz o indivíduo esquecer-se de si, da sua classe, da sua consciência. Nesse sentido, reconectada com o Uno primordial, como já falamos anteriormente. Assim, só pode funcionar como elemento estético se em composição com os elementos oníricos da aristocracia. Em síntese, a importância da arte apolínea, sua força máxima, é a sua capacidade de inverter a sabedoria de Sileno, o deus silvestre, criando a uma nova perspectiva de que o mal supremo é morrer logo; o segundo mal é ter que morrer um dia. A partir da criação dos deuses olímpicos é possível tornar a vida bela, e tornar a vida bela significa torná-la, também, desejável. Esse maquinário leva o grego a iniciar um processo de afirmação que se dá por meio de uma aceitação das dores do mundo.

A preocupação inicial de Nietzsche é a de entender de que modo os gregos tiveram necessidade da tragédia, uma vez que eles eram a mais bela espécie – a que mais seduziu para o viver. Tendo isso em vista, o nosso filósofo irá se perguntar: “Como se comportam os deuses olímpicos ante a sabedoria de Sileno?”⁴⁰ É em resposta à sabedoria de Sileno, que o mundo dos deuses olímpicos irá mostrar as suas raízes. Sileno é capaz de expressar todo pesar

³⁸ MACHADO, 1984, p. 21.

³⁹ Embora este conceito não tivesse sido utilizado por Nietzsche na época de o *NT*, pois só aparece em sua obra no quinto livro de a *GC*, em 1885. Todavia, quando ele for reprefaciar a obra inaugural, em 1886, ele usa o termo. Cf. o § 7 prefácio tardio.

⁴⁰ *NT*. § IV, p. 36.

da existência, todo pessimismo que dominava o mundo helênico, toda fraqueza para o viver. Os deuses olímpicos nasceram, portanto, oferecendo uma solução para essa sabedoria, de maneira que a arte grega teve origem nesta problemática. Para poder viver sem cair na armadilha da negação da vida, o povo grego sentiu a necessidade de criar os deuses do olimpo. Sendo assombrados pelas dores e sofrimentos representados por Sileno, se viram numa necessidade de criar saídas possíveis àquela sabedoria. No limite, os deuses do olimpo são uma expressão apolínea que fornece um otimismo ingênuo e raso ao heleno. Esse mundo onírico veste o grego com o véu de maia, aliena-o dos sofrimentos e das dores do existir. Justamente em decorrência disso, os gregos olharam com certa desconfiança o aparecimento daquele Dioniso selvagem, vindo da Ásia. Tal Dioniso representava uma destruição desmedida, um olhar profundo ao horror da existência. Graças ao impulso apolíneo representado por esse mundo onírico, que impôs limites e forma ao Dioniso selvagem, os gregos conseguiram resistir aos excessos de Dioniso, bem como, graças aos impulsos dionisíacos, salvaram-se da frieza de Apolo, dando-lhe flexibilidade. A princípio, esses dois instintos estéticos são impulsos da natureza e aparecem apenas na configuração da arte trágica. Nietzsche os traduz em uma linguagem metafísica, de modo que o antagonismo entre ambos se prescreve de uma forma inédita. Com calma, iremos analisando cada um ao seu tempo.

Segundo Roberto Machado, “a importância da arte apolínea, sua força maravilhosa como antídoto, é ser capaz de inverter a sabedoria de Sileno”⁴¹, ou seja, para que fosse possível de algum modo viver, o povo grego teve que colocar ali, entre si e a vida, a resplandecente criação onírica dos deuses olímpicos. Estes nascem como forma de resistir à sabedoria pessimista do mito. Dito em outras palavras, a cultura apolínea precisou derrubar um reino de titãs e fazer-se vitoriosa sobre uma horrível aptidão para o sofrimento grego. Apesar de ser por uma via ingênua, a da alienação, o mundo onírico foi uma força legítima e de grande importância no mundo grego. Salvar-se do pessimismo representou um salto que teve sua força na potência de vida. Ainda nas palavras de Roberto Machado, “para escapar do saber popular pessimista, o grego cria um mundo de beleza que, ao invés de expressar a verdade do mundo, é uma estratégia para que ela não ecloda”⁴². A beleza dos deuses faz com que o grego se engane na aparência e oculte a verdadeira realidade. Nesse sentido, Apolo, que é fruto do mundo olímpico, também nasce em resposta a toda a aptidão para o sofrimento do qual os gregos eram vítimas. Nietzsche diz:

⁴¹ MACHADO, 1984, p. 21.

⁴² *Ibidem*, p. 21.

O grego conheceu e sentiu os temores e os horrores do existir: para que lhe fosse possível de algum modo viver, teve de colocar ali, entre ele e a vida, a resplandecente criação onírica dos deuses olímpicos. 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 do sagaz Édipo, aquela maldição sobre a estirpe dos Átridas, que obriga Orestes ao matricídio, em suma, toda aquela filosofia do deus silvano, juntamente com os seus míticos exemplos, a qual sucumbiram os sombrios etruscos – foi através daquele artístico mundo intermédio dos olímpicos, constantemente sobrepujado de novo pelos gregos ou, pelo menos, encoberto e subtraído ao olhar. Para poderem viver, tiveram os gregos, levados pela mais profunda necessidade, de criar tais deuses, cujo advento devemos assim de fato nos representar, de modo que da primitiva teogonia titânica dos terrores, se desenvolvesse, em morosas transições, a teogonia olímpica do júbilo, por meio do impulso apolíneo da beleza – como rosas a desabrochar da moita espinhosa. (NT. §IV, p.37)

O mundo dos deuses olímpicos, portanto, “é um espelho que transfigura a ‘vontade’ que desejava se contemplar nesta configuração”⁴³. Desse modo, a partir da configuração da cultura grega, podemos dizer que no mundo olímpico não há ascese, elevação moral e espiritualização, pois só nos fala uma opulenta e triunfante existência, de modo que todas as coisas são divinizadas. O mundo olímpico, porém, não se desenvolveu do nada, mas a partir de uma teogonia titânica do terror. Ou seja, fadados ao terror e a essa sabedoria popular, não tinha o grego outra escolha a não ser criar as divindades que tornam a vida apetitosa e desejável. Apolo nasce nesse solo fértil, como quem diz que a vida é digna de ser vivida. Nasce para dar um sentido à vida, para livrar os gregos do pessimismo, da vontade de morte. Podemos perceber, então, que Nietzsche vê no mundo onírico uma criação necessária do povo helênico para poder sobreviver ao pessimismo aniquilador representado pela sabedoria de Sileno. Assim, fornece um novo significado à vida, levado pela obra de arte apolínea, pela beleza e, mais tarde, pela tragédia. Nietzsche completa, ainda, dizendo que:

De que outra maneira poderia aquele povo tão suscetível ao sensitivo, tão impetuoso no desejo, tão singularmente apto ao sofrimento, suportar a existência, se esta, banhada de uma glória mais alta, não lhe fosse mostrada em suas divindades? O mesmo impulso que chama arte à vida, como a complementação e o perfeito remate da existência que seduz a continuar vivendo, permite também que se constitua o mundo olímpico, no qual a “vontade” helênica colocou diante de si um espelho transfigurador. Assim,

⁴³ Ibidem, p. 24.

os deuses legitimam a vida humana pelo fato deles mesmos a viverem – a teodiceia que sozinha se basta! (*NT*. § IV, p. 37)

Como dito no capítulo anterior, o instinto que produz a arte é o mesmo que produz a religião. O grego divinizou a vida – não criando além-mundos, nem deuses morais – a partir da criação dos deuses olímpicos. Os deuses legitimam a vida humana porque a experimentam, ou seja, a existência de tais deuses é vista como uma coisa digna de ser desejada. O mundo olímpico transforma a existência em arte, glorifica a própria vida no sentido de que ela se torna possível de ser vivida em sua total plenitude. Em resumo, podemos concluir que foi em resposta a esse pessimismo que, instintivamente, os gregos criaram os deuses olímpicos e, em consequência, a arte apolínea. Na criação da arte apolínea é a aparência que ilude o mundo e o salva da destruição dionisíaca. O mesmo instinto estético que chama para a arte e para a vida, como aquilo que seduz o povo a aceitar a existência e a continuar vivendo, permite de igual maneira que se forme o mundo olímpico, no qual a vontade helênica pôs diante de si um espelho transfigurador. Em outras palavras, os deuses olímpicos servem como legitimação da existência, pois os mesmos a vivem em sua perfeição.

1.3 O poeta lírico e a música dionisíaca

Para pensar Dioniso na cultura grega, é inevitável passarmos pela música. A verdadeira meta da investigação nietzschiana consiste em compreender como princípios tão antagônicos se reconciliam na arte trágica – em última análise, busca compreender os mistérios dessa união. Para tal exercício, Nietzsche irá buscar, na cultura helênica, onde brotou esse novo germe que se desenvolveu de forma mais definida na tragédia. Por que é importante falar da música dionisíaca? Nesse nosso processo de imersão na cultura helênica, descobrimos o mundo dos deuses oníricos, que nasceram em resposta à sabedoria grega representada por Sileno. Consequentemente, precisamos falar da música dionisíaca, pois é a partir dela que Dioniso adentra à cultura helênica. Além disso, uma das teses apresentadas por Nietzsche em *NT* é que a música torna a tragédia possível, afinal, ela nasce do espírito da música. Como ele nos diz, “procuramos pôr a claro de que modo a tragédia, assim como parece com o esvanecer do espírito da música, só pode nascer desse espírito”⁴⁴.

Em primeiro lugar, é importante ressaltar que Nietzsche está imerso numa tradição menos dionisíaca do que socrática. A grande tradição metafísica ainda ecoava na Alemanha do século XIX. Em certa medida, Nietzsche dialoga com seus contemporâneos, sobretudo na tendência de resgate do pensamento grego. Porém, a exceção de Wagner e Schopenhauer, em sua maior parte, os contemporâneos de Nietzsche ignoravam o aspecto dionisíaco da arte grega, ou seja, analisavam a arte apenas a partir de seu caráter apolíneo. O aspecto dionisíaco da música, que Nietzsche viu representado na música wagneriana e na filosofia de Schopenhauer, é a comovedora violência do som, a torrente unitária da melodia e, sobretudo, o mundo da harmonia. Em outras palavras, é por meio da música que o impulso dionisíaco é incorporado. Quando se fala da violência do som, é esta a responsável por excitar o espectador para que o efeito trágico seja produzido. Na tragédia grega, tal efeito é representado pelo coro. Por isso, a música é uma arte propriamente dionisíaca. Juntando o caráter apolíneo arquitetônico das batidas e a violência do som dionisíaco, surge a música trágica ou dionisíaca propriamente dita. É sobre esse aspecto dionisíaco da música que Nietzsche irá se lançar. Diz ele:

A música de Apolo era arquitetura dórica em sons, mas apenas em sons insinuados, como os que são próprios da cítara. Mantinha-se cautelosamente a distância aquele precioso elemento que, não sendo apolíneo, constitui o

⁴⁴ *NT*. § XVI. p. 71.

caráter da música dionisíaca e, portanto, da música geral: a comovedora violência do som, a torrente unitária da melodia e o mundo absolutamente incomparável da harmonia. (NT. § III. p. 34)

A música é, portanto, um elemento importante da tragédia, uma vez que ela é a manifestação do impulso dionisíaco, bem como a manifestação direta da vontade primordial. Esse aspecto da música dionisíaca incita o homem à intensificação de suas capacidades simbólicas, de modo que algo que jamais foi experimentado empenha-se em exteriorizar-se, isto é, a destruição do véu de maia. A essência da natureza se expressa por vias simbólicas, de tal maneira, que todo um novo mundo de símbolos se torna necessário, a fim de administrar essas forças contidas. Agora, o grego entende a música em sua essência, pois, antes, se via perdido ante um véu que lhe ofuscava o mundo dionisíaco. Dito em outras palavras, o grego entende sua essência, pois a música dionisíaca traz a imagem do seu universo, da sua essência através da aparência apolínea, livrando o grego do aniquilamento, do qual estavam submetidos os bárbaros dionisíacos. Em síntese, a música é a ponte para Dioniso penetrar naquela cultura protegida pelo mundo dos deuses do olimpo. Dessa maneira, nasce na mais verdadeira essência o mito trágico, e a partir desse fenômeno é possível sentir prazer diante da existência. Nietzsche nos orienta nesse labirinto:

A história da gênese da tragédia grega nos diz agora, com luminosa precisão, que a obra de arte trágica dos helenos brotou realmente do espírito da música: pensamento pelo qual cremos fazer justiça, pela primeira vez, ao sentido originário e tão assombroso do coro. Ao mesmo tempo, porém, compre-nos acrescentar que o significado, acima exposto, do mito trágico nunca se tornou transparente, com nitidez conceitual, aos poetas gregos e, ainda menos, aos filósofos gregos. (NT, § XVIII, p.103)

Podemos notar a ousadia de Nietzsche frente à tradição. Pela primeira vez, se faz justiça ao olhar para o povo grego ao se pensar a tragédia: a obra de arte trágica brotou definitivamente do espírito da música. Para tal empreitada em analisar a fonte original da cognição nietzschiana, vemos como o filósofo confronta justamente esses fenômenos do seu presente, numa luta entre o espírito da razão otimista e a necessidade trágica da arte. Influenciado por seu então mestre Schopenhauer, Nietzsche reconheceu na música um caráter e uma origem diversa de todas as outras formas de arte, uma vez que a música não é, como essas outras dimensões da arte, reflexo do fenômeno, porém um reflexo imediato da vontade. Desse modo, a música representa, diante de tudo que é físico, o metafísico. Como vimos no

subcapítulo um, Nietzsche pensa esse aspecto da música à luz dos conceitos do seu até então mestre. Seguindo essa influência, a música é, para todo fenômeno, a coisa em-si. Segundo a doutrina de Schopenhauer, o nosso filósofo entenderá a música como uma linguagem imediata da vontade⁴⁵. Como ele próprio nos diz:

Entendemos, portanto, segundo a doutrina de Schopenhauer, a música como linguagem imediata da vontade, e sentimos a nossa fantasia incitada a enformar aquele mundo de espíritos que nos fala, mundo invisível e no entanto tão vivamente movimentado, e a no-o corporificar em um exemplo análogo. (*NT*, §XVI, p. 101)

A partir desta citação, podemos compreender alguns conceitos básicos da tragédia. Em primeiro lugar, Nietzsche observa a música a partir do conceito de vontade de Schopenhauer. Estamos em condições de entender que a música é a expressão imediata dessa Vontade, que também é a essência do mundo – ou devir. Em segundo lugar, podemos perceber a importância da música como forma de excitação do espectador, que agora se abre (perde o véu de maia) a todo aquele epos proporcionado pela tragédia, em suma, a música abre as portas do indivíduo para que o efeito trágico entre. Como expressão também do dionisíaco, ela nos remete a um arrebatamento dos sentidos e uma união com a natureza, possibilitando o rompimento do véu de maia e o arrebatamento trágico. Aquela alegria proporcionada pela tragédia, aquela aceitação e afirmação da vida: só é possível por via da música. Para que fique ainda mais fácil a nossa compreensão, podemos nos munir, a grosso modo, com o exemplo do cinema contemporâneo. A trilha sonora é quase um elemento subjacente a todo filme de todos os gêneros, principalmente do drama. Difícil imaginar um filme dramático sem o acompanhamento da sua trilha sonora, mais difícil ainda é pensar no efeito dramático – a rigor, no choro que a película proporciona no espectador – sendo atingido sem o suporte necessário da música. Guardado o abismo secular entre uma arte e outra, a música e o coro no teatro grego são o ingrediente sem o qual o efeito trágico jamais será atingido.

Nesse sentido, iremos tecer alguns comentários sobre a lírica e o poeta lírico com o objetivo de enriquecermos nossa discussão. A investigação nietzschiana tem a lírica como um dos principais expoentes, pois o filósofo irá buscar, no mundo helênico, com seu espírito de filólogo, a origem da lírica, e como esta se desenvolveu até a música dionisíaca. Nessa

⁴⁵ *NT*. § XVII. p. 71.

investigação filológica, nosso filósofo constata que o mais importante fenômeno de toda a lírica antiga é a união do lírico com o músico. Nesse sentido, o poeta lírico, enquanto artista dionisíaco, se faz totalmente um com o Uno-primordial, de modo que, armado com suas dores do mundo, produz a réplica desse Uno-primordial em forma de música⁴⁶. Essa música se torna visível ao poeta lírico através da imagem lírica do sonho, ou seja, à imagem onírica apolínea. Podemos notar que o poeta lírico, de certa forma, contém em sua arte os elementos da tragédia, pois tem em seu escopo o apolíneo, que se manifesta como representação da música, e a própria música lírica, de caráter dionisíaco. Nesse sentido, “aquele reflexo afigural e aconceitual da dor primordial na música, com sua redenção na aparência, gera agora um segundo espelhamento, como símile ou exemplo isolado”⁴⁷. Essa dor primordial, que nos remete mais uma vez a Sileno, é acabada no processo dionisíaco, uma vez que o poeta sente um prazer na aparência e na sua unidade com o coração do mundo, que é adquirida através desse processo.

O gênio lírico, então, não é o artista plástico, nem o músico dionisíaco. Primeiro, não é artista plástico, pois este está inteiramente imerso na contemplação das imagens; segundo, não é músico dionisíaco, porque este, que é inteiramente isento de toda imagem, é ele próprio a dor primordial e o eco desta dor. Desse modo, o gênio lírico sente brotar, da mística auto-alienação que recebe através da música dionisíaca, um mundo onírico. Ele já é um ensaio, um protótipo da tragédia, e é por isso que Nietzsche vê nele um importante ingrediente no mundo helênico, este poeta lírico que não foi pensando em sua plenitude pela tradição ocidental. Por esse aspecto que o nosso filósofo percebe as raízes da arte trágica e prepara o terreno, ainda que pantanoso, para o seu triunfo estético: tratar do equilíbrio dos princípios estéticos como formadores da tragédia. Nesse sentido, esses aspectos e características da música são importantes, pois Nietzsche pretende fundamentar a hipótese que de a tragédia é a reconciliação desses dois princípios adversários. Para que essa hipótese se revele, Nietzsche irá acrescentar à música a palavra e a cena, os elementos apolíneos. Isso o leva a definir a tragédia como um coro dionisíaco a descarregar-se num mundo de imagens apolíneo. Esse mundo de imagens excitado pelo coro é o que ele nomeia de mito trágico, que apresenta toda a sabedoria dionisíaca por meio do aniquilamento do indivíduo heroico e de sua união com o ser primordial, o Uno originário. Para concluirmos esse tópico, cito Nietzsche:

⁴⁶ *NT*, § VI, p. 44.

⁴⁷ *Ibidem*, p. 44.

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*, isto é, o exemplo significativo, e precisamente o *mito trágico*: o mito que fala em símiles acerca do conhecimento dionisíaco. Com base no fenômeno do poeta lírico, expliquei como nele a música se esforça, em consequência disso, por manifestar em imagens apolíneas a sua essência: se pensarmos agora que a música, em sua suprema intensificação, tem de procurar atingir também uma suprema afiguração, devemos considerar como algo possível que ela saiba encontrar outrossim a expressão simbólica para a sua autêntica sabedoria dionisíaca. (NT. § XVII. p.101)

Ou seja, a música faz nascer o mito trágico. A partir deste, fala a sabedoria dionisíaca. A música fala a linguagem da essência do mundo, aquele que Schopenhauer chamou de vontade. Essa linguagem da essência que a música alcança só pode ser apreciada mediante as dimensões da arte apolínea. O mito trágico é o efeito desse jogo estético. Depois de abordarmos a origem do apolíneo, qual seja, o mundo dos deuses do olimpo, e a origem de Dioniso, a saber, a música, estamos em condições de abordar agora a dinâmica apolíneo-dionisíaca no arranjo da tragédia.

1.4 O drama musical grego

Julgamos ser agora importante falarmos sobre o drama e seus aspectos, pois estes são fundamentais em nossa busca das condições necessárias para o surgimento da tragédia entre os helenos, na perspectiva nietzschiana. Nietzsche nos oferece uma interpretação diferenciada do arranjo do drama – como sendo música dionisíaca e descarregar-se num mundo de imagens apolíneo.

Como sabemos, Nietzsche está inserido em um contexto de resgate da valorização da cultura grega antiga como modelo para renovação da cultura alemã. Muitos desses nomes pensaram a tragédia sempre a partir do renascimento do coro, e tentaram mimetizar, no século XIX, a função que o coro exercia na tragédia, no teatro moderno. Porém, todas as tentativas do renascimento desse coro na Europa ocidental foram fracassadas – os contemporâneos de Nietzsche não levavam em conta o dionisíaco. Em primeiro lugar, a ópera alemã surge, no século XIX, como uma tentativa de imitação caricata do drama musical grego, que fracassa, uma vez que lhe é ausente a força inconsciente de uma pulsão natural dionisíaca. Dioniso não aparece sequer no horizonte teórico das tragédias ocidentais modernas, sua influência sequer ecoa no fundo cultural europeu. Outras tentativas fracassadas de fazer renascer o drama musical grego foram o drama popular na França e o jogo carnavalesco alemão. O drama jamais pôde voltar a existir na Europa como existiu naquela Grécia longínqua e tão elogiada por Nietzsche:

Assim, na França, o drama popular foi suplantado pela chamada tragédia clássica, portanto por um gênero surgido meramente através de caminhos eruditos que deveria conter sem nenhuma mistura a quintessência do trágico. Também na Alemanha a raiz natural do drama, o jogo carnavalesco, foi desde a Reforma solapado; desde então mal foi novamente tentada a recriação de uma forma nacional, ao contrário, esta foi pensada e composta segundo modelos existentes de nações estrangeiras. (VD. § I, p. 23)

Havia muitos empecilhos para a possibilidade de a arte trágica aflorar nas produções europeias contemporâneas de Nietzsche, de tal modo que, qualquer esforço no sentido de imitar a arte grega, nesse sentido, era um esforço em vão. Porém, é preciso destacar, dentre esses fracassos, uma exceção nessas produções contemporâneas a Nietzsche, representada pela música de Wagner, que irá influenciar o filósofo a pensar um renascimento, do *Chor* Luterano. Apesar do pessimismo de Nietzsche com as produções artísticas contemporâneas a

ele, que se construíam apenas sob o solo apolíneo, ele vê em Wagner um ponto fora da curva, o que o leva a dizer que:

Tão profundo, corajoso e inspirado, tão transbordantemente bom e delicado soou o coral de Lutero como o primeiro chamamento dionisíaco que, ao aproximar-se da primavera, irrompe de espessa moita. A ele respondeu, em eco de competição, aquele cortejo festivo, solenemente exuberante, de entusiastas dionisíacos a quem devemos a música alemã – e aos quais devemos o renascimento do mito alemão. (NT. § XXIII, p.123)

E, mais ainda, a música wagneriana, em si mesma, representa a unidade e o fenecimento do ser alemão que remete a sua proveniência aos livros de coral de Lutero (*Choralbücher Luthers*) que influenciaram a música alemã desde Bach e Beethoven até Wagner, como alternativa ao Renascimento, resgatando de forma mais autêntica o grego antigo, fazendo renascer o mito alemão.

Nietzsche irá pensar o drama musical grego indo na contramão de certo princípio estético, que gozava de um apreço universal, de que a junção de duas artes não produzia um gozo estético, mas um desvio para o feio, para o deformado. Essa tradição tornava impossível o drama musical, uma vez que este é a junção de duas formas de arte, o coro dionisíaco e a cena apolínea. Esse princípio estético acusa um vício moderno que impede a plenitude do homem: ou goza com o ouvido, ou com os olhos, isto é, sempre fragmentando os sentidos. Como sabemos, o público da tragédia gozava com olhos e ouvidos, pois na medida em que ouvia o coro trágico, assistia ao jogo de máscaras em cena.

O drama também teve origem nas festas em louvor a Dioniso, como diz Nietzsche em sua conferência *O drama musical grego*:

Não é por capricho ou arbitrária euforia se, nos primeiros começos do drama, multidões movendo-se selvagememente, fantasiadas de sátiro e de Sileno, com a cara suja de fuligem, de mínio e seivas de plantas, com grinaldas de flores sobre a cabeça, vagueavam por campos e bosques: o efeito todo poderoso da primavera, que se anuncia tão repentinamente, intensifica aqui também as forças vitais até um tal excesso, que estados extáticos, visões e a crença no próprio encantamento surgem por todos os lados, e seres com o mesmo ânimo percorrem em turba o campo. E aqui está o berço do drama. (DM. § I, p.26)

O drama, então, nesse primeiro momento, é produto apenas desse coro satírico, pois ainda não havia encontrado a cena. O drama enquanto poesia cantada começou antes da cena

representativa do teatro, pois os mascarados não se fantasiavam com o objetivo de enganar, como no teatro, mas apenas como forma de esquecer-se de si, encantado e transformado. Nesse sentido, o poeta dramático realmente pensa a si mesmo alterado em outro ser, ou seja, o personagem que ele representa torna-se ele mesmo. Com a embriaguez, as fronteiras do eu se perdem, e o poeta não pensa estar atuando, mas transformado no personagem que representa.

Os espectadores do drama também carregavam algo desta alma dionisíaca. Ao contrário do público do teatro moderno, que vai ao teatro com uma sensibilidade fatigada, ou mesmo com a ausência desta, enfim, que vai ao teatro buscando alguma emoção, ao contrário deste público, os espectadores do drama conservavam sua sensibilidade primaveril ainda afluída e fresca. Vimos, mesmo que de forma simplificada como agem os atores e os espectadores do drama, de maneira que nos cabe, agora, ao modo nietzschiano, a análise do poeta dramático.

A autoridade de uma obra de arte, seu caráter virtuoso era compreendido na Grécia, através do nível de sua dificuldade⁴⁸, ou seja, quanto maior a dificuldade na elaboração de uma peça de teatro, maior era o valor dado à obra do poeta. Ao poeta cabiam diversas funções na elaboração da obra, e não apenas sua criação.

Dentre as particulares dificuldades, em virtude das quais o caminho para a glorificação dramática nunca se tornou muito largo, podemos contar o limitado número de atores, o emprego do coro, o restrito círculo dos mitos, e antes de tudo aquela virtude de um atleta de pentatlo, a saber, a necessidade de ser dotado produtivamente como poeta e músico, na condução do coro e na direção, e finalmente como ator. (VD, p.27)

Nesse sentido, ao poeta eram oferecidas grandes dificuldades no processo de elaboração de suas obras. Os poetas exploravam o que de interessante poderia ter em todo o movimento da cena, usando desse recurso a fim de prender os espectadores até o final da poesia. A novidade, ou seja, aquilo que fará o espectador esperar ansioso os próximos movimentos era a tábua de salvação dos poetas dramáticos. De modo que, o feito heroico despertava o verdadeiro interesse por um Orestes e por um Édipo.

Por outro lado, podemos falar um pouco a respeito do coro. O coro é um elemento fundamental no desenvolvimento do drama. Para termos a dimensão dessa importância, pensamos no desenvolvimento do drama antigo. Para o poeta antigo, o coro era tão importante

⁴⁸ Cf. VD. §1, p. 27.

na composição do drama, quanto a ópera é no teatro moderno, além de exercer o mesmo papel,⁴⁹ isto é, da mesma forma que o teatro necessita da ópera em sua composição, o drama necessita do coro. Pois, o coro é responsável pela excitação dionisíaca nos espectadores.

Para entendermos a importância e a necessidade do coro no drama, precisamos observar o que foi dito sobre na conferência *O drama musical grego*⁵⁰, datada de 1870. Segundo Nietzsche, o coro exigia uma publicidade no conjunto da ação em cada ato do drama, que eram representados em praça pública – lembremos que estamos falando de um período anterior ao teatro –, ou seja, devia ser tudo em plena luz do dia, na presença do coro, de tal forma, que ele não podia ficar de fora do drama. Por isso, não podia existir drama sem a presença do coro em cada ato. É importante destacar esse fato “em cada ato”, pois não existia nenhum ato em que o coro não participasse. A isso se explica a visão romântica de Schlegel antes da de Nietzsche, segundo a qual, a tragédia era apenas um grande coro e nada mais que isso, pois Schlegel reduzia sua análise apenas a esse aspecto mais antigo da tragédia, anterior até mesmo ao palco.⁵¹ Mas essa visão equivocada da tradição se explicava, pois, o efeito principal da tragédia repousava principalmente no coro. Para Nietzsche, o coro era o elemento que não podia faltar na composição. Mas a tragédia não era apenas coro, como imaginava Schlegel e uma parte da tradição. Estamos em condições, então, de inserir a perspectiva nietzschiana do drama musical grego, qual seja, a tragédia em um período embrionário.

De modo geral, o drama é, por um lado, uma aparição do sonho, ou seja, uma natureza épica e onírica, ao passo que, por outro lado, é também objetivação dos estados dionisíacos, mas não representa a redenção apolínea na aparência, e sim a dissolução do indivíduo no Ser primordial. O drama entra nesse jogo como uma espécie de “encarnação apolínea de cognições e efeitos dionisíacos”⁵². Segundo Nietzsche:

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. §IV, p. 61)

⁴⁹ Questão da organização da ópera no palco é semelhança à posição do coro na tragédia.

⁵⁰ Cf. *VD*. §1. p. 28.

⁵¹ CAVALCANTI, A. H. Arte e natureza em Nietzsche e August Schlegel. *Revista de Filosofia Aurora*, Curitiba, v. 20, n. 27, p. 351-366, 2008

⁵² *NT*. § IV, p. 61.

Esse arranjo já nos dá as pistas da formação trágica. O apolíneo é caracterizado pelo épico e pela alienação, mas agora ele tem em si o dionisíaco com sua expressão da essência das coisas. Dessa maneira, o epos apolíneo, que é frio e alienado, está muito distante dessa nova formação: que é a explicação completa do coro e do drama. Por ser manifestação do dionisíaco, ou melhor, por estar a serviço de seu deus Dioniso, o coro é a mais alta expressão da natureza, de modo a proferir toda sabedoria que lhe caracteriza, toda *verdade*. Em suma, o drama musical grego repousa no padecer em detrimento da ação – ao contrário do que pensava a tradição. A isso, ele se assemelha com a tragédia, e sua importância se dá justamente por esse ponto. No drama, assim como na tragédia, o padecer era levado à impressão comovente. Essa função do comover era expressa através da música: sua tarefa era fazer o espectador sentir compaixão com os sofrimentos dos deuses e dos heróis. Por isso, a sua importância, pois é aqui que repousa o drama e a tragédia. E a música, como elemento primordial, foi removida da tragédia, e sua remoção mergulhou a tragédia num declínio que ecoou por todo o horizonte teórico ocidental.

1.5 O antagonismo apolíneo-dionisíaco e o nascimento da tragédia

Estamos em condições de adentrar o coração da tragédia grega – o arranjo apolíneo-dionisíaco. Nietzsche separa, tal como uma manifestação fisiológica, o apolíneo do dionisíaco, como o sonho da embriaguez. De modo geral, podemos entender sem muito mistério que o sonho é uma característica do instinto apolíneo, enquanto a embriaguez é dionisíaca. Isso ficará mais claro adiante, quando abordarmos mais precisamente os aspectos do sonho e da embriaguez, bem como suas manifestações na tragédia, especialmente, no espectador. A embriaguez é proporcionada pelo coro ditirâmico ao público, para que este sinta o efeito trágico a partir da excitação proporcionada pela música diante da interpretação (ou drama) em si.

Como deus da bela aparência, Apolo transforma o fenômeno dionisíaco em fenômeno estético, pois toda aquela sabedoria é aqui representada a partir de um caráter fundamentalmente artístico: a representação. Porém, o apolíneo-dionisíaco não é representação, mas o próprio real, a própria vida no eterno movimento da indeterminação para a determinação, uma dinâmica baseada no devir. O fenômeno dionisíaco é preso nas teias da bela aparência apolínea que, por meio de um ato da vontade helênica, foi se transformando passo a passo numa semicatividade⁵³. O poder onírico apolíneo foi o que estabeleceu medidas para Dioniso.

Outro aspecto interessante do instinto estético apolíneo é a ideia de brilho. O brilho é importante na medida em que cria uma proteção contra lado sombrio e fúnebre da vida. E essa proteção se dá por meio da aparência. As obras de arte apolíneas têm como fundamento tornar a vida desejável, através de uma ocultação do sofrimento e das dores do mundo pela criação de uma ilusão. Nesse sentido, o indivíduo é a criação apolínea que escapa do sofrimento na medida em que elimina seus traços. Em a *VD*, Nietzsche diz:

Em que sentido Apolo pôde ser feito o deus da arte? Somente na medida em que é o deus da representação onírica. Ele é o “aparente” por completo: o deus do sol e da luz na raiz mais profunda, o deus que se revela no brilho. A “beleza” é seu elemento: eterna juventude o acompanha. Mas também é o seu reino a bela aparência do mundo do sonho: a verdade mais elevada, a perfeição destes estados, em contraposição com a realidade do dia lacunarmente inteligível, elevam-no a deus vaticinador, mas tão certamente também a deus artístico. (*VD*. § II. p.54)

⁵³ *VD*. § II. p. 55.

Podemos dizer que Apolo representa a necessidade de uma experiência onírica que os gregos sentiam frente a realidade do mundo. Em outras palavras, Apolo representa o contraste com uma realidade sanadora do sono e do sonho. É nele que o grego se refugia desta realidade, ele é a expressão de uma vontade de sonho e de fantasia. No sonho, o nosso ser mais íntimo colhe uma experiência de profundo prazer e necessidade, e essa experiência é, segundo Nietzsche, caracterizada na figura de Apolo. Em outras palavras, sabemos que o mundo grego era singularmente pessimista, representando bem pelo mito de Sileno. Apolo, nesse sentido, representa uma nostalgia de prazer, uma vontade de escapar desse pessimismo – que o grego experimentava na vida cotidiana. É nesse sentido que Nietzsche diz que Apolo “Reina também sobre a bela aparência do mundo interior da fantasia.” Como membro do mundo olímpico, o deus da bela aparência salva o grego pela beleza. Por outro lado, também aliena da realidade do mundo, uma vez que protege o heleno de todo sofrimento e vir a ser.

Seguindo essa linha, Nietzsche nos diz que nas mais elevadas existências dessa realidade onírica, mantemos sempre o pé no chão, somos sempre conscientes de si, pois entendemos se tratar de uma aparência. Como ficará claro mais adiante, o ingrediente para essa quebra do princípio de individuação é o elemento dionisíaco, pois este é o responsável, através da música e do coro, de causar uma excitação no heleno para que ele acredite que toda representação é de fato real e sinta o efeito trágico. A importância do apolíneo no *NT* está na sua capacidade de domar todo o aniquilamento que o dionisíaco provoca no indivíduo. A representação é uma barreira protetora, sem ela o heleno cai num abismo, retorna ao jugo da sabedoria de Sileno. Nesse sentido, a tragédia possui uma função prática: ela assume consolar o homem de sua condição de finitude e mudança. E esse consolo tem o elemento apolíneo como substrato, uma vez que é a partir das imagens oníricas que o heleno interpreta a vida e se exercita para a vida.

Portanto, essa necessidade onírica de escapar do sofrimento foi expressa pelos gregos em Apolo, o deus da beleza. “Apolo, na qualidade de deus dos poderes configuradores, é ao mesmo tempo o deus divinatório”⁵⁴. Tornar divino é tornar belo. Tornar a vida divina significa criar uma vontade para a vida, superar a sabedoria de Sileno. Apolo reina sobre a bela aparência do mundo interior da fantasia. O que podemos notar é que Nietzsche busca trazer uma imagem de Apolo – que é fundamentalmente o deus da aparência – que justifique uma realidade. Por isso, ele diz:

⁵⁴ *NT*. § II, p. 29

A verdade superior, a perfeição desses estados, na sua contraposição cotidiana tão lacunarmente inteligível, seguida da profunda consciência da natureza reparadora e sanadora do sono e do sonho, é simultaneamente o análogo simbólico da aptidão divinatória e mesmo das artes, mercê das quais a vida torna-se possível e digna de ser vivida. (NT. § II. p.29)

Desse modo, Nietzsche legitima o poder que a aparência tem e, mesmo que não tenha o mesmo vigor de uma realidade cotidiana, ainda exerce uma função de tornar a vida possível de ser vivida. Porém, Nietzsche ainda argumenta que essa imagem de Apolo não pode ultrapassar a fronteira que separa o sonho da realidade, uma vez que o rompimento dessa fronteira resultaria numa patologia, isto é, a pessoa que não possui a capacidade intelectual de distinguir o sonho da realidade já adentrou no campo da loucura. Portanto, é importante manter uma sanidade no sentido de saber que tem diante de si um jogo de imagens e movimentos, e não uma realidade em si mesma. Como entenderemos mais à frente, é justamente esse entendimento de que tem diante de si um espetáculo onírico que protege o espectador, pois cria uma barreira que não é possível ultrapassar e é o que lhe salva da aniquilação. E essa ilusão é o que Nietzsche chamará de princípio de individuação. Através desse princípio, que o protege de um mundo de tormentos, o indivíduo consegue triunfar do sofrimento pela ocultação de seus traços, uma vez que ele não vive fundamentalmente esse mundo de tormentos.

Esta visão apolínea, Nietzsche a relaciona com o homem colhido no véu de Maia de Schopenhauer. O véu de Maia funciona como uma ilusão, pois o homem permanece confiante na sua frágil embarcação mesmo à mercê de um mar furioso que afundou embarcações maiores e mais fortes que a dele. Da mesma maneira, amparados pelo princípio da individuação, o indivíduo permanece calmamente sentado, confiante e protegido. Assim, podemos concluir que o aspecto mais fundamental do elemento apolíneo é o seu princípio de individuação. Mas essa não é, para Nietzsche, o mais fundamental da arte trágica. Pensar o apolíneo é ainda um resultado preliminar de sua investigação, que irá pensar a aparência para além das fronteiras da arte apolínea⁵⁵.

Antes da chegada de Dioniso, a cultura grega ainda estava amparada por esse otimismo apolíneo representado pelos deuses do olimpo. Amparados pela beleza, eles permaneciam confiantes no véu de maia e alienados do devir do mundo. Dioniso chega na Grécia e, a princípio, é visto com certa desconfiança pelo povo grego, uma vez que ele representava tudo aquilo que a máscara apolínea escondia, ou seja, Dioniso chega qual um

⁵⁵ Cf. MACHADO, 1984, p. 24.

estrangeiro despertando um certo horror. Em outras palavras, Dioniso trazia consigo, através da música, a essência do mundo: ou seja, tudo aquilo que o grego não queria ver. A esse respeito, Nietzsche nos orienta:

Titânico e bárbaro pareciam também ao grego apolíneo o efeito que o dionisíaco provoca: sem com isso poder dissimular a si mesmo que ele próprio, apesar de tudo, era ao mesmo tempo aparentado inteiramente àqueles titãs e heróis abatidos. Sim, ele 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. (*NT*, § IV, pag. 41)

Porém, com o próprio processo cultural, Dioniso foi entrando progressivamente na cultura helênica, até o derradeiro antagonismo com seu inimigo dar início à tragédia grega. Como podemos notar, a cultura helênica já possuía um elemento subjacente dionisíaco, todo aquele sofrimento já era de conhecimento da cultura grega, de modo que o encontro com o dionisíaco representou, de certa forma, o reencontro consigo mesma. Em outras palavras, Apolo não pode viver sem Dioniso. Agora aquele mundo aparente e alienado pela beleza irrompeu o tom extático do festejo dionisíaco, em sonâncias mágicas que traziam consigo todo o desmesurado da natureza em prazer, dor e conhecimento. Segundo Nietzsche:

E aqui se oferecem ao nosso olhar as sublimes e enaltecidas obras de arte da tragédia ática e do ditirambo dramático, como alvo comum de ambos os impulsos, cuja misteriosa união conjugal, depois de prolongada luta prévia, se glorificou em semelhante rebento, que é simultaneamente Antígona e Cassandra. (*NT*, §V, pa.g. 42)

Podemos perceber que a arte grega, antes da chegada de Dioniso, era dominada pela alienação da beleza, pelo comedimento representada pelo artista ingênuo, qual seja, aquele encoberto pelo véu de maia. Nisso se destacam as obras de Homero e Hesíodo. Porém, com a infiltração do dionisíaco na cultura helênica, dá-se início a uma nova forma de arte, a saber, a tragédia ática, caracterizada pelo antagonismo do velho apolíneo e do novo dionisíaco, dando origem a obras como Antígona e Édipo rei, de Sófocles. Nessas novas obras, vemos um herói trágico que passa por todas as dores e sofrimentos, antes “escondidos” da cultura helênica, e fornece ao grego uma psicologia que o faz afirmar o devir, isto é, a realidade mesma – com as dores, sofrimentos infortúnios. O novo arranjo se configura da seguinte maneira: a essência do

mundo representada pela bela aparência apolínea. O herói justifica a vida. Nesse sentido, a poesia de um poeta dionisíaco difere daquela poesia do “homem civilizado⁵⁶” pois, ao passo que esta encobre a verdade do mundo, aquela é indisfarçada expressão da verdade da natureza. Assim, a mentira da civilização apolínea é posta em cheque por essa nova força arrebatadora. Em outras palavras, a destruição das aparências é a destruição do véu de maia, é a revelação daquela realidade de Sileno. Mas o grego não mais anseia pela negação, agora ele tem consigo o consolo metafísico da tragédia; agora o mundo é visto em sua verdadeira natureza, mas ainda assim é desejado e afirmado. Em suma, a verdade dionisíaca se apossa do domínio conjunto do mito como simbolismo de seus conhecimentos e exprime o fato no culto da tragédia. O mito é um veículo para que a sabedoria dionisíaca chegue aos olhos do heleno. E a música é quem cria o veículo. Pensar a arte grega como ideal de beleza, ou seja, apenas apolínea, como fez a tradição, é empobrece-la. Pois a beleza sozinha representa um véu de alienação, de maneira que ela só se enriquece quando traz dentro de si toda a miséria humana, toda essência da vida dionisíaca. E a representação desse arranjo são as tragédias gregas, principalmente as de Édipo e Ésquilo. O herói da tragédia justifica a vida do heleno. Segundo Nietzsche:

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 oníromante que interpreta para o coro o seu estado dionisíaco, através daquela aparência similiforme. 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:⁶⁸ 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 surgiram os deuses olímpicos; de suas lágrimas, os homens. (NT, § X, pag. 69)

Em suma, a tradição alemã, em seu resgate da arte grega como reconstrução social e cultura da Alemanha, assim como os renascentistas, pensava a arte grega apenas a partir do belo, ou seja, do apolíneo – a arte que tem por objetivo apenas a beleza, de modo a mascarar e alienar o heleno do horror da existência. Nietzsche entende essa posição da tradição pois encontra esse arranjo no mundo grego, representado pelos deuses do olimpo. A arte apolínea

⁵⁶ NT, § VIII, p. 55

era bela e salvava o grego de uma fraqueza dos instintos. A novidade no pensamento nietzschiano será ir mais longe e buscar um outro elemento escondido na cultura helênica, caracterizado principalmente pela música: o Dionisíaco. Agora, há um arranjo mais completo da arte grega, que continua sendo bela mas tendo dentro de si toda a sabedoria dionisíaca, todo devir, todas mudanças agora estão representadas pela beleza apolínea: Tal é o fundamento da arte grega pensada por Nietzsche em sentido oposto e ainda mais complexo do que aquele da tradição. Nesse sentido, o objetivo da obra de arte não é tão somente ser belo, mas inaugurar uma nova psicologia: a psicologia do trágico. No limite, entender que a vida, apesar de toda mudança e de todos os sofrimentos, pode ser afirmada. Não apenas para livrar o grego do horror, mas para ser o próprio desejo eterno do devir. Assim, a partir da obra do poeta trágico, a cultura helênica adentrou na mais profunda alegria humana, que Nietzsche nomeou como serenojovialidade grega⁵⁷.

Nietzsche olhará para esse mundo e procurará enxergar até que grau o grego tinha desenvolvido em sua cultura os princípios estéticos apolíneo e o dionisíaco. Este último ainda estava escondido ante interpretações pouco complexas da Grécia, e enxergá-lo como um integrante daquele mundo ainda era uma tarefa nebulosa. Como ele estava inserido no projeto de renovação da cultura alemã tendo a Grécia arcaica como modelo, podemos dizer que o instinto apolíneo já estava bem desenvolvido em seu meio cultural. Toda a tradição ocidental estava assentada naquele otimismo socrático apolíneo. Nesse sentido, sua originalidade está em pensar para além do limite apolíneo, ou seja, é pensá-lo na dicotomia com o dionisíaco. Segundo Nietzsche, sua contribuição ao pensamento alemão foi a de reconhecer o instinto dionisíaco como a raiz de toda arte grega⁵⁸. Assim, ele se coloca em oposição a todos aqueles que derivavam a arte de um princípio único. Nietzsche, deste modo, fará um estudo genealógico da Grécia, a fim de entender o desenvolvimento da reconciliação destes dois instintos estéticos. Em que momento Dioniso perdeu suas armas e ficou sob o júbilo da aparência apolínea? O que seria, em última instância, a verdade dionisíaca transformada em representação? Aquele otimismo ingênuo apolíneo, caracterizado pela enganação, pela alienação e pelo véu de maia encontrou a força dionisíaca e dessa fusão nasceu a mais sublime das artes.

É bem verdade que Nietzsche transcreve o antagonismo entre os instintos estéticos em linguagem metafísica. Mas, por hora, iremos nos deter a sua representação no teatro grego. Ora, a partir das técnicas de representação, a personagem da tragédia representa uma

⁵⁷ *NT*, § IV, p. 63

⁵⁸ *EH*, § V, p. 88

verdade dionisíaca, verdade esta que reflete a falta de sentido do mundo. Dito em outras palavras, a tragédia trata do vazio e da arbitrariedade do mundo – o absurdo último de todos os valores morais. Nesse sentido, possuindo essa verdade do mundo, a personagem representa o papel do herói trágico refém dessa arbitrariedade. É nesse momento que se introduz o coro. Este recebe a missão de incitar o ânimo dos ouvintes até o grau dionisíaco, “para que eles, quando o herói trágico aparecer no palco, não vejam algum informe homem mascarado, porém uma figura como que nascida da visão extasiada deles próprios.”⁵⁹ Existe na tragédia, quando esta é representada no teatro grego, duas forças opostas: a palavra e a música. Em outras palavras, o drama e o coro. Assim, o arranjo se configura da seguinte forma: linguagem, cor, dinâmica e entram, de um lado, na lírica dionisíaca do coro; de outro, no onírico mundo apolíneo da cena. Assim, cena e coro arranjados a partir da imagem, da cor, da dinâmica e do discurso. Toda a potência dionisíaca é representada pela música, que tem como característica causar uma excitação no espectador para que este sinta o efeito trágico que o poema é capaz. Sem a música, esse efeito não seria atingindo, uma vez que somente a palavra não é capaz de proporcionar a excitação necessária. O espectador da tragédia, inspirado pelo coro ditirâmico, perde essa perspectiva da autoconsciência e realmente passa a acreditar no herói trágico como uma figura real, um representante verossímil das dores do mundo, fazendo com que o público de alguma forma tenha a sua própria vida justificada a partir da cena, alcançando, desta maneira, uma alegria metafísica, isto é, uma existência alegre. Tal existência alegre não é aquela alegria iludida do mundo, mas uma força nova. Um *dizer sim*, uma afirmação da existência com suas dores e sofrimentos. O heleno conhece as dores e os sofrimentos e, mesmo assim, ele *diz sim*. Como força dionisíaca, o coro podia oferecer ao ser humano o consolo metafísico. O consolo, nesse sentido, é o sentimento de que a vida, no fundo das coisas, apesar de toda mudança que afeta os fenômenos, é de uma força e uma alegria indescritíveis. Diz Nietzsche:

O consolo metafísico – com que, como já indiquei aqui, toda a verdadeira tragédia nos deixa – de que a vida, no fundo das coisas, apesar de toda a mudança das aparências fenomenais, é indestrutivelmente poderosa e cheia de alegria, esse consolo aparece com nitidez corpórea como coro satírico, como coro de seres naturais, que vivem, por assim dizer indestrutíveis, por trás de toda civilização, e que, a despeito de toda mudança de gerações e das vicissitudes da história dos povos, permanecem perenemente os mesmos. (NT. §X, p.55)

⁵⁹ NT. § IX, p. 62.

A figura do herói trágico é interessante nesse contexto da tragédia representada no teatro. O herói trágico é o responsável pela vingança do povo heleno contra a vontade de morte de Sileno: através dele, a massa vinga-se de suas dores. O espectador é representado, se identificando com os sofrimentos do herói trágico, se vê e se reconhece nele – há uma união do espectador com o coro, de maneira que ambos se tornam uma coisa só. As dores do herói também são as suas dores. Assim, é importante que a tragédia, no teatro, seja sempre uma relação do coro dionisíaco, que é responsável pela excitação do público, e das representações oníricas, pois aí o espectador entra num mundo de sonho, alheio à realidade mesma. Sem perder de vista a verdade da vida, o homem fica velado por essa aparência, de maneira tal que um novo mundo mais compreensível nasce aos seus olhos. Então, são estas representações fundamentalmente apolíneas que salvam o herói da sua dura verdade, pois em sua representação se encontra como um elemento subjacente aquele instinto capaz de expressar a sua verdadeira essência. A tragédia, dentro desse formato fundamental, fará florescer no heleno esse profundo conhecimento das catástrofes e injustiças do mundo e ainda assim alcançar, por meio dessa representação do herói, uma profunda aceitação do destino, salvando-se daquela sabedoria que pende para o pessimismo e para o niilismo em seu estado bruto. Ainda nesse sentido, diz Nietzsche:

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, em que o entusiástico servidor de Dionísio pressente a proximidade do deus: agora lhe falam, a partir da cena, a clareza e a firmeza da configuração épica, agora Dionísio não fala mais através de forças, mas como herói épico, quase com a linguagem de Homero. (*NT*. § IV, pag. 62)

Dentre tantos heróis trágicos representados pela tragédia, olhemos para um herói sofocliano: Édipo rei. É por meio de todo esse aparato e dessa estrutura do teatro que Édipo é representado em cena, o destino dele foi representado e experimentado como algo trágico, porque a tragédia demonstra o caráter implacável do mundo. Assim, a história de Édipo é trágica na medida em que é a representação brutal da impenetrabilidade do mundo, ou seja, o choque entre a intenção subjetiva e o destino objetivo. Não há nenhuma justificativa consciente, não há nenhuma justiça: Édipo apenas foi condenado e está destinado ao erro e à miséria. O poeta trágico, nesse sentido, cria sempre a partir de um instinto, de um dever. Nietzsche nos orienta a esse respeito quando diz:

A criatura nobre não peca, é o que o poeta profundo quer nos dizer: por sua atuação pode ir abaixo toda e qualquer lei, toda e qualquer ordem natural e até o mundo moral, mas exatamente por essa atuação é traçado um círculo mágico superior de efeitos que fundam um novo mundo sobre as ruínas do velho mundo que foi derrubado. (NT. § IV, p.64)

Em suma, o poeta não vê ordem, justiça e tampouco razão. Ele cria tendo em vista apenas o devir e o vir a ser, de modo que toda a sua criação é inconsciente. Ele é o anunciador da sabedoria que sai do seio mais profundo da natureza, e é essa sabedoria que chega através desses efeitos mágicos. Para Nietzsche, a esfera da poesia não se encontra fora do mundo⁶⁰; ele quer ser a indisfarçada expressão da verdade. Édipo sofre porque foi condenado a sofrer. A questão principal é que, por seus tremendos sofrimentos, ele exerce a sua volta um poder mágico abençoado, que permanece mesmo após a sua morte. Nesse sentido, o herói trágico assume o papel de santo, conforme nos dirá Nietzsche: “Sófocles, em seu Édipo, entoa, qual um prelúdio, o hino triunfal do santo”⁶¹. Nesse caso, o herói é o sofredor exemplar.

Agora voltaremos propriamente a questão fundamental do capítulo: o antagonismo do dionisíaco e do apolíneo e como a superação (ou reconciliação) desse antagonismo legou-nos a mais bonita das artes. Em virtude de tudo o que analisamos, estamos em condições de dizer que não há possibilidades de uma arte trágica sem que estes dois impulsos estejam em pleno combate. São opostos que só funcionam como opostos, como o equilíbrio da balança. Segundo Nietzsche:

Essa reconciliação é o momento mais importante na história do culto grego: para onde quer que se olhe, são visíveis as revoluções causadas por este acontecimento. Era a reconciliação de dois adversários, com a rigorosa determinação de respeitar doravante as respectivas linhas fronteiriças e com o periódico envio mútuo de presentes honoríficos: no fundo, o abismo não fora transposto por ponte nenhuma. Quando vemos porém como, sob a pressão deste pacto de paz, a pressão dionisíaca se manifestou, reconhecemos agora nas orgias dionisíacas, em comparação às sárceas babilônicas e sua retrogradação do homem ao tigre e ao macaco, o significado das festas de redenção universal e dos dias de transfiguração. Só com elas alcança a natureza o júbilo artístico, só com elas torna-se o rompimento do *principium individuationis* um fenômeno artístico. (NT. § III, p.34).

⁶⁰ NT. § IV, p.57.

⁶¹ NT. § X, p. 66.

Assim, pensar a cultura grega a partir do fundo asiático do dionisíaco é o que faz de Nietzsche um filósofo original em relação à tradição. Isso porque, os pensadores que iniciaram esse projeto de retomada do pensamento grego levaram em conta apenas o aspecto apolíneo da tragédia e da arte, como presente nas esculturas, pinturas e ainda na poesia, ou seja, pensavam a arte grega apenas o aspecto do belo – a beleza como o único ingrediente da arte, em outras palavras, uma arte que tem por objetivo a beleza. Nietzsche apresenta uma original visão de mundo trágica-dionisíaca, estabelecendo uma relação entre a poesia lírica de Arquíloco e a música, que teria sido a porta de entrada do elemento dionisíaco na cultura grega. Irá em sentido oposto, portanto, de seus contemporâneos, como Winckelmann, pois afirma que a tragédia grega tinha por objeto apenas os sofrimentos de Dioniso, e que durante muito tempo, até Eurípedes, mais ou menos, o único herói cênico existente na tragédia foi Dioniso. Nunca este deixou de ser o herói trágico. Todas as célebres figuras da tragédia são apenas máscaras do herói original: Dioniso. Na tragédia ática, tal como Nietzsche a reconhece, Dioniso tem precedência sobre Apolo, e por isso a música precede a arte plástica. Da música surge o mito, de maneira que a tragédia grega foi engendrada pela música. Desse modo, não existe uma relação de igualdade entre Dioniso e Apolo, uma vez que a música dionisíaca é a primeira mãe da tragédia. O próprio Nietzsche, em o *NT*, assinala essa posição, afinal, é a partir do espírito da música que a tragédia nasce. Nesse sentido, Dioniso nada exige ao apolíneo, apenas aceita-o.

Como discutimos ao falar do princípio apolíneo, “a consciência apolínea é apenas um véu – o véu de maia – que dissimula ao grego um mundo que, pelo que encerra de verdade, não pode ser ignorado”. Ou seja, o grego deixa de olhar para a realidade quando está apenas sob o júbilo de Apolo. Em outras palavras, o grego se aliena da realidade que o cerca. Porém, quando pretende substituir a verdade do mundo pelas belas formas, a arte apolínea deixa de fora algo essencial na investigação de Nietzsche. “Virando as costas para a realidade, dissimulando a verdade, ela desconsidera o outro instinto estético da natureza que não pode ser desconsiderado”⁶². Para que possamos compreender o princípio dionisíaco e a sua relação com o pensamento de Nietzsche, é preciso antes de tudo, destacar a sua origem. A ideia que Nietzsche tinha de Dioniso, à sua época, era de que ele não era propriamente um deus grego, veio do estrangeiro.⁶³ Sobre isto, Roberto Machado nos diz que: “para o grego apolíneo ele

⁶² MACHADO, 1984, p.24.

⁶³ A ideia de Dioniso como um deus que veio de fora da cultura grega, era determinante na época de Nietzsche, mas, atualmente os helenistas defendem a ideia de que ele é um deus do panteão olímpico. Provavelmente Nietzsche tenha essa concepção sobre Dioniso por conta de *As Bacantes*, de Eurípedes, que retrata Dioniso como

[Dioniso] é pré-apolíneo, isto é, titânico, ou extra apolíneo, isto é, bárbaro”⁶⁴; Dioniso é uma divindade que brota em solo estrangeiro, de quem o culto em seu louvor foi se instalando e se afirmando, pouco a pouco, na Grécia. As *bacantes*, de Eurípedes, nos fornece a prova da chegada de Dioniso na cultura helênica. Em continuidade, o intérprete nos diz que:

Foi um momento de grande perigo e de grande medo para o mundo grego. “As musas das artes ‘da aparência’ empalideceram diante de uma arte que, em sua embriaguez, proclamava a verdade e em que a sabedoria de Sileno gritava: ‘Infelicidade! Infelicidade! Na cara da serenidade olímpica. O indivíduo – seus limites e sua medida – caía no esquecimento de si característico dos estados dionisíacos e perdia completamente a memória dos preceitos apolíneos. A *desmesura* se desvelava como verdade; a contradição e a volúpia nascida da dor se expressavam do mais profundo na natureza. (MACHADO, 1984, p.25)

A partir disso, podemos compreender alguns aspectos de nossa investigação. O heleno até então estava ancorado na arte da medida, e pouco preparado para uma nova percepção avassaladora e Nietzsche analisa o efeito do instinto dionisíaco sobre o grego a partir do efeito da embriaguez sobre o indivíduo, diluindo-o. A chegada de Dioniso no mundo grego colocou em cheque os valores mais fundamentais da Grécia. O antagonismo entre os dois princípios estéticos era total. Os preceitos apolíneos, que dominavam a cultura grega, entraram em confronto com os preceitos estrangeiros de Dioniso. Esse confronto é absolutamente compreensível, pois a experiência dionisíaca rompia com todos os valores até então vigentes. Como diz Roberto Machado:

Em vez de autoconsciência significa uma desintegração do eu, que é superficial, e uma emoção que abole a subjetividade até o total esquecimento de si; em vez de medida é a eclosão da *hybris* da *desmesura* da natureza considerada como verdade e “exultando na alegria, no sofrimento e no conhecimento; em vez de delimitação, calma, tranquilidade, serenidade é um comportamento marcado por um êxtase, por um enfeitiçamento, por uma extravagância de frenesi sexual que destrói a família, por uma bestialidade natural constituída de volúpia e crueldade, de força grotesca e brutal; em vez de sonho, visão, onírica, é embriaguez, experiência orgiástica. (MACHADO, 1984, p.25-26)

um deus novo no mundo grego. EURÍPIDES: As Bacantes. Trad. Trajano Vieira. São Paulo: Editora Perspectiva, 2003. v.215, p. 14.

⁶⁴ Ibidem, p. 14.

Dessa maneira compreendemos impacto que Dioniso causou na cultura helênica. O confronto desses dois instintos é determinado justamente pela natureza de seus preceitos. O grego estava acostumado com a beleza, com a medida e com essa alienação da realidade representada pelos deuses olímpicos. Dioniso traz a realidade à cultura helênica e a faz perder seus valores. O heleno, de imediato, sente um choque com a volúpia de Dioniso, e o seu primeiro impulso é de negação. Com o tempo, Dioniso irá se interligando e fazendo cada vez mais parte da cultura helênica, numa luta perpétua com seu antípoda. E deste modo, metamorfoseados em sátiros e silenos, seres da natureza, protótipo do homem verdadeiro, desintegram o eu, a consciência, a individualidade.

Como podemos observar, esse impulso dionisíaco é, em última análise, destruidor. Contudo, não é a este primeiro impulso que Nietzsche fará seu elogio, pois este impulso bárbaro periga condicionar o grego ao pesar, ao desgosto pela existência, o sentimento de que tudo é absurdo. A verdade de que a natureza é desmesura, faz com que o homem compreenda a ilusão em que vivia ao criar um mundo da beleza justamente para mascarar a verdade. Deste modo, o grego perde o consolo da beleza apolíneo, que é destruído por essa força arrebatadora dionisíaca. Sem o consolo e a proteção dos deuses olímpicos, ele cai num desgosto pela vida. Esse primeiro Dioniso faz com que o heleno reconheça novamente o demônio Sileno.

No entanto, o elogio que Nietzsche fará ao dionisíaco não possui esse poder destrutivo, ele está amparado pela aparência, criando um novo tipo de arte. Esse novo tipo de arte, que representa, segundo Nietzsche, o apogeu da civilização grega, não pretende mais criar barreiras para Dioniso, não pretende criar muralhas que dificultem a sua entrada na cultura helênica. “A característica da nova arte é integrar, e não mais reprimir, o elemento dionisíaco transformando o próprio sentimento de desgosto causado pelo horror e pelo absurdo da existência em representação capaz de tornar a vida possível”⁶⁵. Mérito de Apolo, que traz à aparência a verdade do mundo dionisíaco e transforma um fenômeno natural em um fenômeno estético. Neste sentido Roberto Machado diz que:

E se essa transformação do dionisíaco puro, bárbaro, oriental em arte salva a civilização grega é porque integra a experiência dionisíaca do mundo helênico aliviando-a de sua força destruidora, de seu “elemento irracional”, espiritualizando-a. A ilusão apolínea, característica da arte, liberta da opressão e do peso excessivo do dionisíaco permitindo a emoção se descarregar em um domínio apolíneo (MACHADO, 1984, p.28)

⁶⁵ Ibidem, p. 27.

Esse é o momento mais importante da arte grega, a reconciliação. Agora, iremos tratar de alguns aspectos do dionisíaco, destacando a embriaguez e a importância desta quando se pensa sua função na tragédia e na representação no teatro. De maneira geral, no senso comum entendemos a embriaguez como um estado em que o indivíduo perde os sentidos e se encontra na fronteira entre a realidade e a não-realidade. Já mencionamos acima que quando um indivíduo ultrapassa as fronteiras da realidade e entende o sonho como realidade e vice-versa, ele adentra já no campo da loucura. Contudo, no que se refere à embriaguez, não podemos dizer o mesmo. Quando alguém em estado de embriaguez confunde realidade e fantasia, não dizemos que esse indivíduo está louco, mas embriagado. É nesse sentido que o dionisíaco irá funcionar dentro da tragédia, equilibrando a balança, que tem o apolíneo como elemento de suporte para o equilíbrio, de modo que um não funciona sem o outro. A embriaguez dionisíaca proporciona um êxtase no indivíduo que é capaz de romper com o princípio de individuação apolíneo, pois o mesmo se embriaga dessa aparência e, através da embriaguez, esquece de todo subjetivismo que princípio de individuação proporciona. Essa embriaguez é proporcionada pelas carruagens com música e coros dionisíacos que entravam em cena ao som das flautas e levavam o público a uma espécie de união consigo mesmos e com a natureza. Nesse sentido, aquele véu de Maia é rasgado, e desse modo, o homem se reconcilia com o seu comum e com a natureza, e essa reconciliação é chamada de Uno primordial, pois, como todo o público agora se sente um só, estabelece-se, então, um estado de unidade. Em outras palavras, coro e espectador, no arranjo mais antigo da tragédia, eram uma coisa só. Durante a música dionisíaca, todos se juntavam dançando e festejando formando um grande coro ditirâmico. O princípio de individuação do indivíduo, ou seja, a sua subjetividade, é rompido e ele se sente agora um deus. Deixa, então, de ser artista para torna-se obra de arte. A quebra da subjetividade acontece por conta de um estado de esquecimento de si, de abolição do eu, do indivíduo. O elemento dionisíaco leva o heleno a ultrapassar os limites das barreiras da existência, através de um elemento letárgico que emerge toda a vivência pessoal do passado⁶⁶. Nesse sentido, o mundo da realidade cotidiana vivido diariamente pelo heleno e o mundo da realidade dionisíaca se separam, por meio desse abismo do esquecimento, que se abre em função do êxtase letárgico. Esse esquecimento, esse sentimento de desligamento da realidade, é o que torna o estado dionisíaco importante para o nosso filósofo. O dionisíaco representa, dessa forma, o abandono dos preceitos apolíneos da medida e da individuação. Em vez desses preceitos de medida e delimitação, o dionisíaco

⁶⁶ *VD*. § II, p. 55.

proporciona a desmesura ou a desmedida (*Hybris*), assim como a união com a natureza (*Physis*).

Diante disso, após vivenciar esse desligamento da realidade, o heleno volta a si, e tem diante dele o mundo real cotidiano novamente. Nessa volta, após a dissolução do eu através do princípio de individuação, ao se deparar com a realidade cotidiana novamente, o heleno sente uma disposição ascética, negadora para com o mundo, um sentimento de náusea e frustração. O resultado dessa volta é uma negação da vontade e, como já observamos, uma volta à sabedoria trágica e popular dos gregos. Assim, ao final do êxtase, o indivíduo, já após ter contemplado a verdade do mundo, volta ao seu estado de consciência, retomando, então, o desgosto pela existência, e retomando, também, a velha sabedoria de Sileno. Nesse ponto, se nos permitirmos abrir um parêntese momentâneo em nossa investigação, pode ser interessante destacarmos a relação que Nietzsche estabelece entre esse indivíduo grego e Hamlet. Diz ele:

Nesse sentido, o homem dionisíaco se assemelha a Hamlet: ambos lançaram alguma vez um olhar verdadeiro à essência das coisas, ambos passaram a *conhecer* e a ambos enjoa atuar; pois sua atuação não pode modificar em nada a eterna essência das coisas, e eles sentem como algo ridículo e humilhante que se lhes exija endireitar de novo o mundo que está desconjuntado. O conhecimento mata a atuação, para atuar é preciso estar velado pela ilusão – tal é o ensinamento de Hamlet. (*NT*. § VIII. p. 56)

A partir dessa passagem, podemos entender melhor essa “volta” à consciência do homem dionisíaco, depois de lançar um olhar à essência do mundo e ver todo o horror que o compõe. Ele volta desalentado, sem o amparo da aparência, retoma a sabedoria popular grega. É nesse sentido, então, que Nietzsche pensa a necessidade da aparência na configuração da tragédia, ou seja, para atuar no mundo, é preciso estar velado pela ilusão. Esse paralelo com o teatro moderno é interessante na nossa tarefa. Sendo assim, “é o verdadeiro conhecimento, o relance interior na horrenda verdade, que se sobrepesa todo e qualquer motivo que possa impelir à atuação, quer em Hamlet quer no homem dionisíaco”⁶⁷.

É claro que a personagem da tragédia de Shakespeare se assemelha apenas a esse homem dionisíaco, não tendo relação nenhuma com a tragédia grega propriamente dita. Para que não nos confundamos, pode-se dizer que, de modo geral, o que diferencia a tragédia de Hamlet – e de todo teatro ocidental, que nunca conseguiu reproduzir a tragédia em seus verdadeiros aspectos – das tragédias gregas é a consciência de si. De um modo mais geral, Hamlet é o herdeiro da tradição socrático-platônica do pensamento ocidental em seus dois

⁶⁷ *NT*. § VIII. p. 56.

pressupostos predominantes e inter-relacionados: o dualismo de espírito e corpo, e o obvio valor da consciência de si. A consciência de si, divorciada das experiências do corpo, acaba se divorciando do dionisíaco. Nas tragédias gregas, como Nietzsche as pensará, a consciência de si não era uma característica nem do espectador e tampouco dos atores. Sobre a ausência de consciência de si do espectador da tragédia, Nietzsche diz:

Pois havíamos sempre pensado que o espectador apropriado, fosse ele qual fosse, precisaria permanecer sempre consciente de que tem diante de si uma obra de arte e não uma realidade empírica; ao passo que o coro trágico dos gregos é obrigado a reconhecer nas figuras do palco existências vivas. (NT, § VIII, p. 53)

Acreditar que o herói realmente sofre e tentar ainda subir no palco para livrar o herói de seu sofrimento. O espectador real da tragédia não tem a dimensão da obra de arte como obra de arte; ao contrário, ele reconhece nas figuras do palco existências vivas. Da mesma maneira, os atores permanecem inconscientes por meio do ditirambo dramático. O fato de haver uma consciência de si do dramaturgo do teatro ocidental é fundamental para que entendamos essa questão, porque as tragédias pós-socráticas do teatro ocidental já são frutos da medida e dessa consciência de si estabelecidas por Sócrates e disseminada pela cultura alexandrina. Pensemos na amizade que Sócrates tinha com Eurípedes, o primeiro poeta a ensaiar uma arte poética com elementos mais racionais de conhecimento e de uma inteligência consciente. Essa influência contaminou todas as produções artísticas do ocidente, de modo que jamais foi possível recuperar esse passado perdido – apesar de Nietzsche reconhecer na cultura alemã alguns ecos desse passado, como a música wagneriana. Nesse sentido, arriscamos dizer que a tragédia tal qual existiu na Grécia não é e nunca foi a forma característica do teatro ocidental, justamente em razão dessa demasiada consciência de si. Carente da música, que só voltou a ser pensada por Wagner, era impossível alcançar aquele efeito trágico. Sob o olhar dos gregos, a tragédia moderna ocidental⁶⁸, chamada de a grande ópera, seria vista como derivada não da tragédia ática, mas daquela que a sucedeu, qual seja, a nova comédia.

Nesse ponto do texto, é oportuno abriremos um parêntese e pensemos junto com uma filósofa americana Susan Sontag. Susan dedicou-se a estudar o nascimento da tragédia e as demais obras de Nietzsche em sua trajetória intelectual, bem como discorrer acerca de grandes nomes da literatura mundial. Porém, o que nos interessa nela é seu texto intitulado

⁶⁸ Assim como o drama romano, a representação românico-germânica de moralidades e de mistérios.

“morte da tragédia”, em que Susan pensa sobre a morte das formas literárias – tragédia, o longo poema narrativo, o romance e o drama em versos. Poder-se-ia argumentar que a tragédia é de domínio filosófico e não literário. Susan, consciente dessa questão, alega que o tema literário se apropriou de grande parte da energia que anteriormente canalizada para a filosofia. Dito isso, podemos introduzi-la ao texto e resgatar nosso curso argumentativo. Dessa forma, voltando ao texto propriamente dito, nos diz Susan Sontag que “o dramaturgo moderno é incapaz de acreditar na realidade de um personagem que não tem consciência de si”⁶⁹. Por isso, podemos dizer que é carente do elemento dionisíaco. O que nos interessa particularmente neste ponto é apenas que, além da ausência de consciência de si no poeta e no herói, podemos notar essa mesma ausência de consciência de si dionisíaca no público espectador da tragédia grega, que se vê identificado com o herói como se este fosse seu próprio deus em cena. “Teremos assim um análogo do sentimento com que o espectador dionisiacamente excitado via o deus ingressar na cena, com cujos sofrimentos já se havia identificado”⁷⁰.

Para explicar melhor a consciência de si no teatro ocidental, vamos observar a diferença entre duas tragédias marcantes de cada período cultural: Édipo e Hamlet. Na montagem de Édipo, vemos um sujeito que não tem consciência de suas ações na medida em que são determinadas pelo inconsciente. Se fizermos um salto na história até Hamlet, vemos uma montagem muito diferente daquela. Hamlet tem consciência de suas ações, ele se julga representando papéis – uma espécie de peça dentro da peça. Nesse sentido, Hamlet está inserido numa tradição do teatro marcado pela distância daquela tragédia grega louvada por Nietzsche. Ao passo que Hamlet tem plena consciência de suas ações, ou seja, são ações medidas, calculadas e frias, Édipo é um herói inconsciente por excelência, e por isso verdadeiramente trágico. Se Édipo fosse um herói consciência de suas ações como Hamlet, certamente não seria um herói trágico. O herói da tragédia grega justifica a vida na medida em que representaria aquele que atravessou uma experiência que não é possível sem dores, sofrimentos e graves temores. Desse modo, a psicologia da tragédia funciona na medida em que apresenta ao espectador os sofrimentos do herói e, através dele, ampara os sofrimentos do espectador. Como Nietzsche nos confirma no *Cid*:

A psicologia do orgasmo, entendimento como transbordante sentimento de vida e de força no qual mesmo a dor ainda atua como estimulante, me deu a chave para o conceito de sentimento trágico, mal compreendido tanto por

⁶⁹ Cf. SONTAG, Susan. *Morte da tragédia*. In.: *Contra a interpretação*. São Paulo: L&PM, 1987, p. 157.

⁷⁰ *NT*. § IV. p. 62.

Aristóteles quando em especial pelos nossos pessimistas. (*Cid.*, §5, p. 135)

Dessa maneira, podemos compreender esse efeito como uma afirmação do devir, um dizer sim, uma volúpia eterna do devir. Aristóteles, Platão e mesmo Schopenhauer: ninguém entendeu a tragédia a partir de um transbordante sentimento de vida e de força, de uma afirmação dionisíaca do devir. Assim, as tragédias ocidentais, das quais Hamlet é a figura dominante, não conseguiram retraduzir a dinâmica apolíneo-dionisíaca, justamente por serem filhos bastardos da grande tradição metafísica socrático-platônica. Dessa forma, escrever sobre a tragédia grega, com aquela montagem apolíneo-dionisíaca, no fundo, é escrever contra o socratismo estético, que inaugurou a tradição da metafísica clássica.

Para exemplificar esse ponto, podemos notar essa ausência da consciência de si nas tragédias de Sófocles (como *Édipo* e *Antígona*) e de Ésquilo (*Oréstia* e *Prometeu acorrentado*). Esses heróis trágicos não tinham consciência de si na medida em que estão sob um efeito extasiástico dionisíaco, ou seja, Aquiles e Édipo não se consideram heróis, eles são heróis e reis. Em contrapartida, na própria Grécia temos o exemplo de Eurípedes, considerado por Nietzsche o poeta do racionalismo. Eurípedes tentou fundar sua poesia apenas no apolíneo e abandonar o dionisíaco pelo seu caráter instintivo e, portanto, irracional. Porém, ao não conseguir proporcionar a excitação dionisíaca, precisou buscar outras maneiras de excitação. No final, perdeu a mão na reconciliação desses instintos e não foi capaz de produzir uma arte nem apolínea e tampouco dionisíaca. Os opostos só funcionam reconciliados e precisam um do outro para funcionarem. Se você tira o peso de um lado da balança, ela pende para um lado e perde seu equilíbrio.

Vamos retomar ao Hamlet a título de comparação. Hamlet está representando um papel, o papel do rei heroico. Hamlet tem consciência de que representa um herói. Ele não é um herói, como Édipo o é, ele *representa* um herói⁷¹. Por isso, para Nietzsche, as tragédias de Shakespeare são pobres de instinto dionisíaco, de modo que se fundamentam apenas no apolíneo, vítima e efeito da tradição europeia. Nesse sentido, na medida em que sabem que estão representando um papel, os personagens das tragédias de Shakespeare não são heróis trágicos. Desse modo, a metapeça – enredos que tratam da autodramatização de personagens conscientes – ocupou o horizonte teórico do ocidente em detrimento da tragédia, tudo em virtude do racionalismo socrático e das imposições feitas ao poeta trágico.

Assim, fechando o parêntese, podemos então retornar ao ponto principal de nossa investigação: É possível dizer que Nietzsche, a partir desse ponto, já começará a preparar o

⁷¹ Isto é, sem consciência de si.

campo para introduzir sua tragédia, uma vez que esse elemento apolíneo da ilusão, a outra metade desse jogo, já ficou estabelecido anteriormente. Nessa preparação de terreno, Nietzsche irá, então, buscar a transformação desse sentimento de desgosto pela existência dionisíaco em *representação*, possibilitando, assim, uma vida possível de ser vivida. Nesse sentido, na medida em que o indivíduo acessa essa grande verdade do mundo, ele necessita da proteção da aparência. Como Hamlet, ele precisa estar velado pela ilusão para atuar no palco. A chave dessa relação está justamente na transformação apolínea do fenômeno natural dionisíaco em fenômeno estético; ou seja, a verdade dionisíaca é atraída para uma aparência apolínea, de modo que essa transformação do puro e do bárbaro em arte salva a civilização grega, pois “íntegra a experiência dionisíaca do mundo helênico aliviando-a de sua força destruidora, de seu ‘elemento irracional’, espiritualizando-a”⁷².

Assim, no supremo perigo da vontade, a arte se aproxima como “feiticeira da salvação e da cura”⁷³. Só a arte consegue converter os pensamentos a respeito do horror da existência em representações com as quais se torna possível viver uma vida desejável. Nietzsche nomeia essas representações de duas formas: como dito, o *sublime* e o *cômico*. Como ele nos esclarece:

Aqui, neste supremo perigo da vontade, aproxima-se, qual feiticeira da salvação e da cura, a arte; só ela tem o poder de transformar aqueles pensamentos enojados sobre o horror e o absurdo da existência em representações com as quais é possível viver: são elas o *sublime*, enquanto domesticação artística do horrível, e o *cômico*, enquanto descarga artística da náusea do absurdo. O coro satírico do ditirambo é o ato salvador da arte grega; no mundo intermédio desses acompanhantes dionisíacos esgotam-se aqueles acessos há pouco descritos. (NT. § VIII, p. 56)

Nesse sentido, o coro satírico do ditirambo, o autoespelhamento do homem dionisíaco, é o ato que salva a arte grega. O coro, fundamentalmente, em sua fase primitiva de prototragédia é a reprodução do próprio homem dionisíaco. Ele, dessa maneira, protege a tragédia de toda e qualquer pretensão de verdade. Em outras palavras, todo o consolo metafísico – de que a vida, apesar de toda “divina comédia”⁷⁴ é indestrutivelmente poderosa e cheia de alegria – é, ontologicamente, subjacente ao coro satírico, de modo que é nesse coro que se reconforta o heleno com seu denso entendimento do mundo, tão singularmente suscetível ao tormento do mundo; ele é salvo pela arte. E, através da arte, se salva nele a vida.

⁷² MACHADO, 1984, p. 27-28.

⁷³ NT. § VIII, p. 56.

⁷⁴ Cf. NT. § II, p. 29.

Podemos perceber então uma função ética dessa realidade artística. O que seria essa ética? De maneira geral, podemos compreendê-la como uma atividade que dá acesso às questões fundamentais da existência, guiando a maneira com que o homem se exercita para a vida. Dito em outras palavras, também podemos compreendê-la como uma psicologia da tragédia, como Nietzsche retoma de maneira clara em *Cid (o que devo aos antigos, § 5)*:

O dizer-sim à vida mesma em seus problemas mais desconhecidos e mais duros; a vontade de vida tornando-se alegre de sua própria inesgotabilidade, no sacrifício de seus tipos mais elevados – isto chamei de dionisíaco, isto adivinhei como a ponte para a psicologia do poeta trágico... O Nascimento da Tragédia foi minha primeira transvaloração de todos os valores... (*Cid, § V, p.135*)

Em síntese, a arte, nesse contexto, tem uma essência fundamentalmente reconfortadora, no sentido que alivia o homem de suas dores do mundo, pois não são apenas as belas imagens do mundo do sonho que se revelam ao homem, mas também as sombrias, tristes e sérias. Desse modo, o mundo onírico comporta um campo de imagens que proporcionam ao homem experimentar sensações de beleza, mas também de angústia. E essas experiências aparecem em sonho não apenas como elemento onírico, mas muitas vezes, sem a fugaz sensação do sonho, ou seja, ela aparece, muitas vezes, como quem o experimentasse realmente, vivenciando e sofrendo com tais cenas.

Em suma, estamos em condições de afirmar que se a divinação apolínea encobria a verdade do mundo, o instinto estético dionisíaco torna possível deslumbrar a reconciliação do homem com a natureza e com os demais homens, mas também com o sofrimento. Nesse sentido, o ponto mais importante da interpretação de Nietzsche é a ligação entre o culto dionisíaco e a arte trágica. É importante termos em mente, no entanto, que os princípios estéticos transcendem o próprio teatro, pois são princípios metafísicos. Como Nietzsche diz⁷⁵, são instintos estéticos que irrompem da própria natureza e nesse sentido, apesar de eles se manifestarem na tragédia, eles são instintos metafísicos. O que Nietzsche cria com a reconciliação desses princípios adversários é uma metafísica estética. Como ele diz em *EH*, ao repassar toda a sua obra:

É uma “ideia” – a antítese entre o dionisíaco e o apolíneo – traduzido ao metafísico; a própria história na condição de desenvolvimento dessa “ideia”. A antítese elevada à categoria de unidade na tragédia; e sob essa ótica, o conforto de coisas que jamais estiveram cara a cara uma com as outras,

⁷⁵ Cf. *Ibidem*, p. 32.

fazendo com que eles se iluminassem e se compreendessem mutuamente.
(EH. § VII, p. 88)

Apesar de soar hegeliano, como ele mesmo acredita e quer nos fazer crer,⁷⁶ o que nos interessa nesse ponto é a perspectiva metafísica da tragédia. Em outras palavras, essa metafísica é o resultado do antagonismo transportado em linguagem metafísica. Como o próprio filósofo diz, “o desenvolvimento da arte está ligado ao apolíneo e ao dionisíaco da mesma maneira que a procriação depende da dualidade dos sexos⁷⁷”.

A palavra tragédia deriva de dois elementos; o primeiro, *tragos* que em grego quer dizer a representação do bode⁷⁸. O bode era a manifestação do desejo sexual e está ligado a Dioniso. O segundo elemento é de *Ode*, que, por sua vez, representa o canto com o acompanhamento de instrumentos. Esta é a origem etimológica do termo *tragédia*; o que nos interessa agora, no entanto, é analisarmos o nascimento da tragédia em si mesmo, tendo como referência todos os conceitos que já foram aqui apresentados e discutidos, pois Nietzsche irá se aproveitar do horizonte teórico e epistemológico da tragédia grega para inaugurar uma nova estética no contexto cultural alemão de sua época, indo na contramão das convenções já estabelecidas por seus contemporâneos. Ao contrário da tradição, que canonizou a concepção de que a tragédia, em seu período embrionário, era apenas apolínea, Nietzsche irá desenvolver sua teoria estética voltando seu pensamento para o coro grego buscando os elementos estéticos para além dessa visão da tradição. Indo nesta direção, diz o filósofo:

Essa tradição nos diz com inteira nitidez que a *tragédia surgiu do coro trágico* e que originalmente ela era só coro e nada mais que coro; daí nos vem a obrigação de ver esse drama trágico como verdadeiro protodrama no âmago, sem nos deixarmos contentar de modo algum com as frases retóricas correntes, que ele, o coro, é o espectador ideal ou que deve representar o povo em face da região principesca da cena. (NT. § VIII, p. 52)

Em face disso, nosso filósofo irá buscar uma nova perspectiva da Grécia, para além do cânone unívoco da tradição. De início, embora com ressalvas, ele irá notar um bom instinto para tal no pensamento⁷⁹ de Schlegel, uma vez que este via no coro o espectador

⁷⁶ EH, VII, p. 88

⁷⁷ Cf. *Ibidem*, p. 27

⁷⁸ FERNANDES, MARCOS. Sobre o teatro antigo no seu contexto de surgimento e desenvolvimento. In.: *A visão dionisíaca do mundo*. Martins fontes: 2005, p. 8.

⁷⁹ A menção a Schlegel feita por Nietzsche procede da obra *Preleções sobre a arte dramática e literatura*, onde Schlegel faz um estudo da literatura retomando os antigos. Sobre o espírito alemão daquela época, Schlegel irá dizer que “a história da formação de nosso espírito se fundamenta nos antigos”. SCHLEGEL, Friedrich. *Gerchichte der alten und neuen literatur*. In: KA-VI, p.19. In: MEDEIROS, Constantino luz de. **A crítica**

ideal, aquele que deixa o palco e a cena atuarem sobre ele. “Bem mais célebre do que essa explicação política [aristotélica⁸⁰] do coro é o pensamento de Schlegel, o qual nos aconselha a encarar o coro, em certa medida, como a suma e o extrato da multidão de espectadores”⁸¹, Nietzsche nos diz. Esse modo de ver o coro, em confronto com aquela tradição histórica, “mostra logo ser de fato o que é, uma crua, não científica, porém brilhante asserção, cujo brilho proveio somente de sua concentrada forma de expressão, de predisposição genuinamente germânica em favor de tudo quanto é chamado ‘ideal’⁸². A perspectiva de Schlegel não apenas tem um bom instinto no sentido de pensar a Grécia para além dos deuses olímpicos, mas porque é ousada em desafiar toda a tradição alemã, contaminada pelo espírito científico da grande tradição metafísica.

Essa definição de Schlegel que coloca o coro como o espectador ideal, porém, “queria dizer somente que o poeta indicava, na maneira como o coro apreendia os acontecimentos, ao mesmo tempo, segundo o seu desejo, como o espectador devia apreendê-los”⁸³. Schlegel trata o coro como uma massa espectadora⁸⁴, o que é equivocado, pois, ainda que o herói grite seus sentimentos através do coro, ele não representa uma massa, mas um indivíduo. Dessa forma, Nietzsche elogia o intuito de Schlegel por ele pensar a Grécia além do aspecto apolíneo, mas não irá à mesma direção. Para Nietzsche, Schlegel está equivocado quanto à função do coro, diz ele:

Com isso foi destacado justamente somente um lado: antes de tudo é importante que aquele que representa o herói grite através do coro, como através de um megafone, seus sentimentos em uma colossal ampliação ao espectador. Ainda que seja uma pluralidade de pessoas, o coro não representa musicalmente uma massa, mas sim somente um descomunal indivíduo dotado de um pulmão sobrenatural. (VD. § I, p.28)

Nesse sentido, apesar de ter um bom instinto, Schlegel erra quanto ao lugar do coro na tragédia, talvez em razão de ainda apresentar os sintomas que Nietzsche despreza em alguns de seus contemporâneos. Não há sentido em pôr o coro como espectador ideal, pois o coro está sistematicamente conectado à cena e representa uma unidade. No espectador de fato, isto é, na massa, não há qualquer unidade. Nietzsche, então, irá se distanciar de Schlegel para

literária de Friedrich Schlegel. 2015. 405 f.:il Tese (Doutorado) Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da universidade de São Paulo, São Paulo, 2015.

⁸⁰ Aristóteles entendia que o coro deveria ser considerado um dos atores (*Poética*, XVIII, 1456^a.)

⁸¹ *NT*. § VIII, p. 52.

⁸² *Ibidem*, p. 52.

⁸³ *VD*. p. 28.

⁸⁴ A menção de Nietzsche a Schlegel remete à obra *Preleções sobre a arte dramática e a literatura*.

se aproximar dos seus mestres Wagner e Schopenhauer, à época. Dito isso, é importante que fique claro – quando o coro for mencionado outras vezes – que se entenda ele não como espectador, como Schlegel interpreta, mas como força de um indivíduo que consegue, através dele, exportar seus sentimentos para os espectadores. Numa linguagem talvez mais simples, poderíamos usar o exemplo do megafone: o coro funcionava como uma espécie de megafone no centro do teatro grego, insuflando os sentimentos dos reais espectadores. A esse respeito, Nietzsche nos orienta quanto à estrutura do teatro. Diz ele:

A forma do teatro grego lembra um solitário vale montanhoso: a arquitetura da cena surge como uma luminosa configuração de nuvens que as bacantes a enxamear pelos montes avistam das alturas, qual moldura gloriosa em cujo meio a imagem de Dioniso se lhes revela. (*NT*. § IV, p.59)

Dessa maneira, tendo em mente essa estrutura do teatro, estamos em posição de entendermos melhor o coro da tragédia. Na tradição alemã, o coro do teatro, por exemplo, precisa permanecer sempre consciente que tem diante de si uma obra de arte e não uma realidade viva⁸⁵. Nietzsche valoriza essa ousadia de Schlegel frente à tradição, mas não vê nele uma explicação suficiente para a compreensão do nascimento da tragédia: não há como entender a tragédia grega sem entender a função do coro. O nascimento da tragédia não pode ser pensado a partir da compreensão de Schlegel nem da tradição que lhe antecede. O pensamento de Nietzsche é muito original nesse sentido, pois ele irá analisar o coro apenas como um elemento da tragédia, e não como tragédia em si. Vejamos.

Em primeiro lugar, como ponto de partida, julgamos ser importante falar da função do coro satírico, fundamental na estética nietzschiana, principalmente quando o filósofo for pensar o elemento de consolo ante as inquietações do viver e do pessimismo grego representado por Sileno. Nesse sentido, o homem civilizado grego sente-se suspenso na presença do coro satírico, da mesma maneira que a civilização em relação à música dionisíaca⁸⁶. Nietzsche nos diz o seguinte a respeito disso:

O consolo metafísico – com que, como já indiquei aqui, toda a verdadeira tragédia nos deixa – de que a vida, no fundo das coisas, apesar de toda mudança das aparências fenomenais, é indestrutivelmente poderosa e cheia de alegria, esse consolo aparece com nitidez corpórea como coro satírico, como coro de seres naturais, que vivem, por assim dizer indestrutíveis, por trás de toda civilização, e que, a despeito de toda mudança de gerações e das vicissitudes da

⁸⁵ Cf. *NT*. §VIII, p. 53.

⁸⁶ *Ibidem*, p.53

história dos povos, permanecem perenemente os mesmos. (NT. §VIII, p. 55)

Como podemos ver, o coro tem uma função de consolo em virtude das contingências que a vida nos lega. E, como veremos mais adiante, a tragédia irá exercer essa mesma função do coro no povo helênico, e esse é um dos aspectos mais importantes da estética nietzschiana, segundo a nossa interpretação. Nesse sentido, o coro satírico e a tragédia possuem elementos em comum, de modo que o próprio Nietzsche destaca a importância do coro não como composição da tragédia em si, mas como elemento fundamental para começarmos a pensar os princípios estéticos responsáveis pela formação da tragédia grega. A tragédia também irá proporcionar esse consolo metafísico, seu maior triunfo do ponto de vista nietzschiano, pois dá ao heleno uma prerrogativa para viver. Podemos ver essa posição do filósofo nessa passagem:

É nesse coro que se reconforta o heleno com seu profundo sentido das coisas, tão singularmente apto ao mais terno e ao mais pesado sofrimento, ele que mirou com olhar cortante bem no meio da terrível ação destrutiva da assim chamada história universal, assim como da crueldade da natureza, e que corre o perigo de ansiar por uma negação budista do querer. Ele é salvo pela arte, e através da arte salva-se nele – a vida. (NT. §VIII, p. 55)

Desse modo, o coro, nessa sua fase primitiva de prototragédia, é o autoespelhamento do próprio homem dionisíaco. O coro satírico, acima de tudo, é uma perspectiva da massa dionisíaca. Então, que massa dionisíaca é essa? Qual o papel desse elemento em nosso trabalho e na tragédia grega, vista sob a perspectiva de Nietzsche? Agora que falamos sucintamente do coro e de sua função na composição da tragédia, podemos nos debruçar nas vias de fato da reflexão nietzschiana. Começemos, então, para melhor esclarecimento acerca do nascimento da tragédia, analisando o fenômeno artístico do coro dionisíaco, a fim de explicar a origem do coro da tragédia. Ainda na contramão da tradição, o coro dionisíaco, em Nietzsche, fará um movimento interessante, que irá resultar no profenômeno dramático. O processo de ver a si mesmo transformado diante de si e atuar como se tal estivesse a possuir outro corpo em outra personagem, esse processo já se coloca como a gênese possível ao desenvolvimento do drama. Nesse processo, já se pode notar que se trata de uma renúncia do indivíduo através de dissolução do eu na natureza estranha. Esse esquecimento de si, da condição social, do passado civil, como vimos nas seções anteriores, trata-se de uma

característica fundamental do princípio estético dionisíaco, e também como peso na balança para o equilíbrio com o outro princípio artístico, o apolíneo. Por outro lado, o drama é importante na investigação nietzschiana porque nele, Nietzsche percebe uma comunidade de atores *inconscientes* que se encaram reciprocamente como transmudados. Nietzsche, deste modo, nos esclarece que, “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”⁸⁷. Essa é uma das mais importantes teses desse primeiro momento do *NT*, pois a partir dela podemos entender vários aspectos dos componentes da tragédia.

O primeiro é o fato de Nietzsche deixar claro que, na tragédia, os atores que sobem ao palco usando máscara, e assumem a personagem de tal forma, que a máscara deixa de ser uma máscara e se torna um rosto. Com isso queremos dizer que o ator não interpreta, ele vive o próprio herói, e essa vivência resplandece no espectador de forma litúrgica. Uma vez que ele interpreta, ele assume uma consciência de seu papel. Nesse sentido, entender a tragédia grega como sendo o coro dionisíaco descarregado num mundo de imagens que nos leva, conseqüentemente, a uma compreensão fundamental da tese: o coro dionisíaco exerce uma função letárgica, ou seja, amortece os sentidos da massa, de maneira tal, que a massa mergulha numa falta de consciência de si, rompendo o elo com o mundo real. A consciência de si nada mais é do que uma espécie de renúncia do indivíduo que acontece através do ingresso em uma natureza estranha, numa união com o todo. Num segundo momento, a massa tem diante de si os atores representando a cena, e essa representação se dá a partir do diálogo, que é a “a imagem e o reflexo dos helenos”⁸⁸, e cuja natureza se revela na dança, pois é nela que a força máxima dionisíaca é potencializada, traindo-se, porém, na flexibilidade e na exuberância do movimento. Nesse sentido, as luminosas aparições e representações dos heróis de Sófocles são produtos necessários de um olhar no que há de mais íntimo e espantoso na natureza, que exerce um poder de cura sobre as dores dos helenos que assistem o destino do herói. O conceito de serenojovialidade grega – visto antes – tem, então, relação com essa espécie de conforto produzido pelo herói, ou melhor, pela tragédia.

Para elucidar esse ponto, analisemos um dos heróis de Sófocles, Édipo. Édipo, apesar de toda a sua sabedoria, foi condenado pelos deuses ao erro e à miséria. Seu destino está determinado muito antes de seu nascimento. Pois bem, Édipo, através de todo seu sofrimento e angústia, exerce no público – este, tendo sua sensibilidade insuflada pelo coro – um poder mágico abençoado, quase religioso. E essa sensação proporcionada pelo destino do

⁸⁷ *NT*, § IV, p. 60.

⁸⁸ *Ibidem*, p. 62.

herói continua a ser sentida mesmo depois de sua morte. A partir dessa atuação de Édipo, é “traçado um círculo mágico superior de efeitos que fundam um novo mundo sobre as ruínas do velho mundo que foi derrubado”⁸⁹. Podemos perceber, deste modo, que a atuação do herói cria novos mundos. Retornando a Sileno, esse novo mundo superior salva o grego do pessimismo e dessa sabedoria. Dito em outras palavras, esse processo de identificação do heleno com o herói se dá a partir da própria identificação do herói com o indivíduo. Nesse sentido, podemos entender a configuração da tragédia, na qual, o herói trágico mascarado esconde por trás da máscara toda a sabedoria dionisíaca, ele atua tendo como elemento subjacente à atuação, Dioniso, que está sempre presente. Como diz o filósofo:

Também a arte dionisíaca quer nos convencer do eterno prazer da existência: só que não devemos procurar esse prazer nas aparências, mas por trás delas. Cumpre-nos reconhecer que tudo quanto nasce precisa estar pronto para um doloroso ocaso; somos forçados a adentrar nosso olhar nos horrores da existência individual – e não devemos, todavia estarrecer-nos: um consolo metafísico nos arranca momentaneamente da engrenagem das figuras mutantes. (NT. §XVII, p.102).

Além de uma clara e evidente influência de Schopenhauer nesse aspecto do olhar por trás das aparências – lembremo-nos do mundo como representação –, nosso filósofo irá nos fornecer uma ideia geral e sucinta da arte dionisíaca e da tragédia. A tragédia quer fazer do homem uma obra de arte. Talhar o homem como um mármore mais precioso. O herói é, então, um veículo da sabedoria dionisíaca. Por outro lado, a representação do herói só é possível por conta dos elementos apolíneos, palavra e cena, que faz o coro ver e entender o estado dionisíaco do herói. O herói, ainda, é o Dioniso sofredor, pois ele demonstra em cena todo o sofrimento de Dioniso, todo mistério, pois o deus, quando criança, foi despedaçado pelos titãs⁹⁰ e que agora, nesse estado, é adorado como Zagreu⁹¹: “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 de individuação”⁹². Os deuses olímpicos, que são deuses que representam o estado de individuação, são frutos do sofrimento de Dioniso; e os homens de suas lágrimas. O renascimento de Dioniso quebra esse estado de

⁸⁹ *Ibidem*, p. 64.

⁹⁰ Cf. NT. § XI, p. 70.

⁹¹ Filho de Zeus e Perséfone, esquarterado e devorado pelos titãs, mas cujo coração, salvo por Atena e levado a Zeus, que o engoliu, deu origem ao novo dionisíaco Zagreu, filho de Semele. (N. d. T): NIETZSCHE, Friedrich. *O Nascimento da Tragédia ou helenismo e pessimismo*. Trad. De Jacó Guinsburg. São Paulo: Companhia das letras, 1992, p. 150).

⁹² NT. §XI, p. 70.

individuação. Apolo reuniu novamente o Dioniso despedaçado. Em a *VD*, Nietzsche argumenta que “essa é a imagem do Dioniso recriado por Apolo, salvo de seu despedaçamento asiático”⁹³. E a música – como já foi mencionado acima – exerce agora seu papel fundamental na dinâmica da tragédia. É a música que, alcançando na tragédia a sua mais alta manifestação de força, sabe interpretar o mito com a mais nova e profunda significação.

A fim de nos orientarmos nesse labirinto, pensemos a tragédia como uma representação apolínea de uma verdade dionisíaca. Dioniso perde a sua força aniquiladora, de modo que, o indivíduo tem acesso à verdade do mundo, mas não corre o risco de padecer desta, uma vez que a representação apolínea lhe protege. A arte apolíneo-dionisíaca representa, portanto, a reconciliação entre Apolo e Dioniso, que se constitui, para Nietzsche, o momento mais importante da arte grega. Quando se diz que a arte trágica retira de Dioniso sua força aniquiladora, é porque ela desvia a força destrutiva para a criação artística, ou seja, ela transforma o veneno em remédio. Nietzsche realmente pensa a importância da tragédia como um antídoto terapêutico e um eficaz ato de cura. Se o puro dionisíaco é visto como veneno, é porque é impossível de ser vivido, devido a acarretar necessariamente o aniquilamento da vida. A arte trágica faz o indivíduo participar da experiência dionisíaca sem ser destruído por ela, pois possibilita uma experiência de embriaguez sem perda da lucidez. Roberto Machado, sobre este aspecto, diz:

A arte dionisíaca, a arte trágica é um jogo com a embriaguez, uma representação da embriaguez que tem justamente por objetivo aliviar a embriaguez; ou, em outras palavras, não propriamente embriaguez ou orgia, mas idealização da embriaguez e da orgia. (MACHADO, 1984, p.29)

Assim, a arte trágica possibilita a união equilibrada, na tensão constituída, entre a essência e a aparência, ou melhor, a reconciliação entre Dioniso e Apolo. Ela é plenamente capaz de articular os dois instintos estéticos, as duas pulsões artísticas da natureza, “na medida em que transpõem em imagens os estados dionisíacos, a tragédia não se limita, como a poesia épica, ao nível da aparência, mas possibilita uma experiência trágica da essência do mundo”⁹⁴. Nesse sentido, a tragédia é sempre uma tensão conflituosa entre o princípio de individuação e o uno originário que significa, em última instância, um antagonismo entre o apolíneo e o dionisíaco. Ou seja, o apolíneo e o dionisíaco representam uma dualidade em

⁹³ *VD*. § II, p. 57.

⁹⁴ *Ibidem*, 57.

permanente combate, são forças que surgem da natureza. Nietzsche deixa muito claro que estes dois instintos estão sempre em confronto “em que a luta é incessante e onde intervêm periódicas reconciliações”⁹⁵. Como podemos perceber olhando as personagens das obras de Sófocles, Esquilo e, até mesmo, na epopeia de Homero, na tragédia o destino do herói é sofrer, como sofreu Dioniso com seu despedaçamento, para fazer o espectador entender o sofrimento como uma parte integrante e natural da existência. Contudo, a finalidade da tragédia não é de produzir sofrimento, mas alegria, pois, embora apresente o destino do herói como sendo sofrimento, ela não deve produzir sofrimento, mas alegria. Essa alegria, como muito se pode imaginar, não é um ocultamento da dor, mas a expressão última de resistência ao próprio sofrimento. Se o herói trágico sofreu, o heleno também pode sofrer. O destino do trágico Édipo consola o indivíduo de sua condição de finitude, de dor e de angústia. O que se tem na arte trágica é uma metafísica de artista. Como diz Roberto Machado:

A ideia esboçada nesta época nos termos de “uma metafísica de artista”, que pretende conjugar na arte trágica essência e aparência: “A alegria metafísica que nasce do trágico é a tradução, na linguagem, da instintiva e inconsciente sabedoria dionisíaca: o herói, manifestação suprema da vontade, é negado para nosso prazer porque é apenas manifestação e porque seu aniquilamento em nada afeta a vida eterna da vontade”. (MACHADO, 1984, p.31)

O heleno, deste modo, estaria protegido pela representação sem que o sofrimento do herói lhe aniquilasse. Ao contrário, produz uma experiência metafísica de alegria, que é o efeito das manifestações artísticas no palco da tragédia. Assim, o limite da individualidade é abolido e a unidade com o todo é restaurada. Nietzsche situa os valores apolíneos como a causa do sofrimento humano⁹⁶, de tal modo que o que a tragédia faz é negar esses valores em virtude da unidade de tudo o que existe. “Não obstante terror e piedade, conhecemos a felicidade de viver não como indivíduos, mas como este vivente único que engendra e procria e no orgasmo de quem nos confundimos”⁹⁷. Nietzsche acreditava que a arte dionisíaca nos persuade do prazer eterno da existência, mas nessa época, por estar pensando a partir dos conceitos essência e aparência, ele afirma que este prazer só é possível se o procurarmos para além dos fenômenos, e não nos próprios fenômenos. Em suma, estamos em condições de afirmar que a tragédia promove uma consolação na certeza de um prazer superior que se

⁹⁵ *NT*. § I, p. 27.

⁹⁶ *Cf. NT*. § I, p. 24

⁹⁷ *Cf. NT*. § XVII, p. 94.

alcança através do destino do herói. Ao pensar a arte grega a partir desses dois princípios, Nietzsche iniciou um novo e revigorante projeto, como ele mesmo diz:

Em oposição a todos aqueles que se empenham em derivar as artes de um princípio único, tomando como fonte vital necessária de toda obra de arte, detenho o olhar naquelas duas divindades artísticas dos gregos, Apolo e Dionísio [Dioniso], e reconheço neles os representantes vivos e evidentes de *dois* mundos artísticos diferentes em sua essência mias funda e em suas metas mais altas. (NT. §XVII, p.97)

Nietzsche tem diante de si um Apolo como um impulso transfigurador do princípio de individuação, segundo ele, o único princípio pelo qual se pode alcançar de verdade uma redenção na aparência. De outro lado, sob o grito de júbilo místico de Dioniso, o véu de Maia e o feitiço da individuação são rompidos e abre-se caminho para a descoberta, para a arte, para o cerne mais íntimo das coisas.

Retomando o pensamento, o nó da sabedoria de Sileno é desatado, então, pelo poeta trágico, dando luz à autêntica alegria helênica por tal desatamento. O tamanho dessa alegria é tão grande que, por esse meio, um sopro de serenojovialidade superior se propaga no horizonte teórico helênico. Conseguimos notar, portanto, o porquê de o movimento de Nietzsche de ser contrário à tradição, que via a tragédia como puro elemento do coro, pois este coro trágico, do qual o drama é um elemento⁹⁸, abre margem para o princípio dionisíaco, que é um dos elementos, junto com o apolíneo, nessa balança eternamente equilibrada, e não pensa a tragédia em si, como advinda totalmente apenas do coro trágico. O coro, na interpretação de Nietzsche passa a ser o símbolo do conjunto da multidão dionisiacamente excitada encontra seu lugar como parte da tragédia. cremos que o ponto principal dessa mudança de paradigma em relação à tradição que o antecede se dê especialmente pela perspectiva da *visão* dionisíaca que ele insere na tragédia. A tradição alemã até então pensava o coro de maneira bastante equivocada, pois via o coro como único ingrediente da tragédia - o que já vimos ser um equívoco - e, devido a estar habituada com a posição do coro no palco moderno, entendiam-no como elemento menos importante que a *ação*. Fazendo, portanto, um retorno filológico à Grécia antiga, nosso filósofo percebe que o coro foi muito mais importante que a própria ação.

⁹⁸ Nietzsche entende que o diálogo, ou seja, o mundo cênico do verdadeiro drama, como empecilho da tragédia. O drama que tratamos aqui é o profenômeno dramático que é alcançado através do processo do coro trágico, ou melhor, esse processo do coro trágico é o profenômeno dramático.

Nietzsche muda esse paradigma argumentando que a *cena*, junto com a *ação*, no teatro grego sempre foi pensada como *visão* e que a única realidade é precisamente o coro. O coro como elemento dionisíaco é o que evoca esse caráter de realidade à cena e à ação, que se limitavam à representação, ou seja, ao onírico. E o pulo do gato aqui é que o coro contempla em-si o dionisíaco, ou melhor, Dioniso é seu mestre e seu senhor. Por estar assenhoreado, o coro é eternamente servil ao seu senhor. Nessa posição de absoluta servidão em face de Dioniso, o coro é, portanto, a mais alta expressão da natureza. E, sendo assim, exerce grande influência na estética nietzschiana, pois serve ao deus Dioniso, que é a expressão colossal da natureza. Por encerrar-se em-si, o coro não atua, embora seja parte integrante da tragédia. A função do coro é permanecer ao centro, no altar de Dioniso, quanto à cena se desenvolve ao fundo. Isso se justifica uma vez que o coro é “ao mesmo tempo o sábio que, do coração do mundo, enuncia a verdade”⁹⁹. Nietzsche diz:

Que outra coisa era a tragédia originalmente senão uma lírica objetiva, uma canção cantada a partir do estado de determinados seres mitológicos, e deveras com a indumentária dos mesmos. Primeiro um coro ditirâmico de homens vestidos de sátiros e Silenos tinha que dar a entender o que os tinha posto em tal excitação: ele chamava a atenção para um traço da história da luta e do sofrimento de Dionísio [Dioniso] que os auditores entendiam rapidamente. Depois a divindade mesma era introduzida, com um duplo fim: por um lado, para contar pessoalmente suas aventuras, nas quais ela estava enredada e através das quais seus seguidores têm o seu mais vivo interesse despertado. Por outro lado, Dionísio, durante aqueles apaixonados cantos de corais, é de certa maneira a imagem viva, a estátua viva do deus. (NT. §IX, p.29)

A finalidade da tragédia ao apresentar apolineamente a sabedoria dionisíaca é fazer o espectador aceitar o sofrimento com alegria, como parte integrante da existência a partir de uma representação em cena do drama. Vendo Édipo ser injustiçado pelos deuses, o espectador, amparado nessa reconciliação, aceita (e afirma) o destino tal como este se apresenta. O próprio aniquilamento do espectador como indivíduo em nada afeta a engrenagem do mundo. Portanto, tendo a música como seu elemento de origem, a tragédia, expressão das pulsões artísticas, apolínea e dionisíaca, é a atividade que dá acesso às questões fundamentais da existência através do destino dos heróis. A existência, carregada de uma arbitrariedade cruel com o indivíduo, ganha agora uma representação em cena, a partir da figura do herói que é representado. Esse jogo proporciona no público um alívio do peso que as dores do mundo lhe oferecem, livrando o povo heleno, em última instância, do aniquilamento.

⁹⁹ NT. § IX, p. 61.

Dessa forma, a sabedoria de Sileno é invertida, ou seja, o melhor para o rei Midas não é completamente inacessível, tampouco o é morrer o quanto antes; torna-se, ao contrário, a pior das maldições morrer o quanto antes. O mundo olímpico de Apolo inverte a sabedoria de Sileno oferecendo a arte como um sentido e uma necessidade à vida. A vida vale, sim, a pena ser vivida – não apenas vivida, mas desejada –, sendo inclusive uma dádiva, por isso, Nietzsche vê o sábio Sileno como um demônio negador da existência. Apolo faz o povo homérico querer a vida, desejá-la, de modo que a verdadeira dor está em separar-se da existência.

Dessa aparência eleva-se agora, qual aroma de ambrosia, um novo mundo como que visional de aparências do qual nada veem os que ficaram elados na primeira aparência – um luminoso pairar no mais puro deleite e um indorido contemplar radiante de olhos bem abertos. Aqui temos, diante de nossos olhares, no mais elevado simbolismo da arte, aquele mundo apolíneo da beleza e seu substrato, a terrível sabedoria do Sileno, e percebemos, pela intuição, sua recíproca necessidade. (NT. §V, p.40).

Em suma, estamos em condições de afirmar que o otimismo apolíneo representado pelo mundo olímpico é um otimismo ingênuo, uma vez que o grego fecha os olhos e se aliena ao que o mundo tem de mais duro e sórdido. Colhidos no véu de maia, o grego pôde se salvar do pessimismo, mas através de uma alienação da realidade. A alegria proporcionada por esse otimismo apolíneo é uma alegria rasa, alienada e incapaz de criar uma arte trágica. Para que o grego perdesse o véu de maia e pudesse afirmar a vida mesmo sabendo de tudo que há compõe – as dores, o desespero, no limite, toda a divina comédia – sem se refugiar num otimismo alienado, foi preciso que Dioniso perdesse suas armas destruidoras. Com um Dioniso submetido ao princípio apolíneo, pôde o heleno enxergar toda a realidade do mundo, pôde rasgar o véu de maia e, ainda assim, não voltar ao pessimismo de Sileno e sequer se refugiar num mundo de alienações apolíneo: pois o grego conheceu a tragédia. Conheceu a força do antagonismo entre o apolíneo e o dionisíaco. Agora, não existia mais aquele pessimismo negador da vida, tampouco aquele otimismo ingênuo. O que existe agora é uma profunda afirmação da vida, um profundo *dizer sim*, uma sabedoria inédita que enriqueceu a cultura helênica de uma maneira jamais vista. O período que o grego viveu a tragédia foi um dos mais ricos culturalmente já visto no ocidente, mas não teve uma vida muito longa na Grécia.

Como já foi dito, na tragédia grega, Dioniso nunca deixou de ser o herói cênico. A mais vetusta configuração da tragédia tinha os sofrimentos de Dioniso como único objeto.

Nas mais afamadas tragédias gregas, todos os heróis trágicos – Prometeu, Édipo, Orestes etc. – escondiam por baixo de suas máscaras aquele proto-herói, Dioniso, e sua sabedoria de vida. Em suma, podemos concluir que é através da tragédia que o mito chega a ser o mais profundo conteúdo, à sua força mais expressiva. Essa configuração, no entanto, muda inicialmente com Eurípedes, que apesar de ter escrito as Bacantes, ao levar a explicação para o âmbito do teatro, arrefece Dioniso, dando início a uma longa e triste tradição ocidental, que ancorou a tragédia apenas sob o júbilo de Apolo, ignorando toda a verdade e sabedoria dionisíaca. Sócrates fundamenta essa mudança de paradigma da tragédia, e a isso daremos atenção no segundo capítulo deste trabalho. É importante sempre destacarmos que a tragédia, para Nietzsche, ainda que fruto do mito e do místico, é constituída de unidade e de saber. É muito importante tocar nesse ponto, uma vez que estamos – nós do século XXI – contaminados com ideia de conhecimento científico e racional. Para Nietzsche, a tragédia era geradora de um conhecimento representado pela atividade que dá acesso às questões fundamentais da existência, fornecendo um exercício para a vida pautado na afirmação, no *dizer sim* mesmo nas situações mais intensas e dolorosas. Desse modo, os gregos aprendiam uma ética de afirmação de si e da vida a partir do conhecimento de mundo fornecido pela tragédia. Dito de outra maneira, a tragédia e seus heróis ensinava o grego a afirmar a existência. A esse respeito, Nietzsche nos diz:

Tomamos estas denominações dos gregos, que tornam perceptíveis à mente perspicaz os profundos ensinamentos secretos de sua visão da arte, não, a bem dizer, por meio de conceitos, mas nas figuras penetrantemente claras de seu mundo dos deuses. (*NT*. § I, p.27)

Podemos notar, a partir dessa citação do *NT*, os ensinamentos possíveis por meio das figuras dos deuses gregos. Existia uma ética, uma pedagogia não racionalizada – ou melhor, não conceitualizada – que tinha na figura dos deuses seu principal elemento.

Nesse momento pré-socrático do mundo grego, ainda não existia a ideia de conhecimento racional, essa ideia que se disseminou por toda a filosofia ocidental quase como uma exigência. É a partir de Sócrates que a tragédia começa a ser entendida como fruto do místico e, portanto, do irracional. Sendo irracional, não é conhecimento e, não sendo conhecimento, não é virtuoso. Sócrates conceitualizou a tragédia – voltemos a citação – e, dessa forma, a racionalizou, extirpando seu elemento dionisíaco. Lembremos da famosa receita socrática que coloca a virtude como igual a conhecimento. A filosofia socrático-platônica cria a metafísica quando estabelece uma divisão entre mundo sensível e

suprassensível (isto é, metafísico) e joga toda as verdades no mundo metafísico (ideal) removendo todo valor do conhecimento sensível. Para Nietzsche, não há nada fora da natureza sensível e o mundo dos fenômenos é o único existente e que pode ser tomado como objeto de conhecimento. É nesse sentido que a tragédia está no campo epistemológico. Ela é uma interpretação do mundo, um objeto de conhecimento rico e que salvou o grego da negação de vida. A partir dela, o grego interpreta a vida e exercita-se para a vida.

Capítulo II

A morte da tragédia ática

Como as religiões costumam morrer? Quando seus pressupostos míticos começam a ser sistematizados a partir de uma espécie de dogmatismo ortodoxo, que tem olhos severos e racionais. É com essas reflexões que Nietzsche abre passagem para a segunda parte do *NT*, na qual ele irá analisar a morte do pensamento trágico grego e atribuir ao prestígio radicalmente novo do conhecimento e da inteligência consciente – que surgiu na Grécia com a figura de Sócrates – o definhamento do instinto e do sentido de realidade que tornou impossível a tragédia. Nesta parte de nosso estudo, portanto, tratamos da segunda parte do *NT* e de alguns textos contemporâneos à obra, como a conferência *Sócrates e a tragédia*, uma vez que nesse texto, Nietzsche investiga as nuances dessa vertente nova do conhecimento e da inteligência consciente e a sua contribuição para o fim do pensamento trágico grego e ainda apontaremos para o seu possível renascimento com o drama wagneriano, sem, contudo, nos aprofundarmos nesta questão.

A segunda parte do *NT* começa uma longa jornada que irá ecoar até nas obras tardias do filósofo, na busca da genealogia da inteligência consciente, que segundo ele mergulhou a filosofia ocidental numa decadência sem precedentes, pois iniciou a chamada grande tradição metafísica. A grande tradição metafísica funcionava a partir da crença de que o pensamento pode atingir uma camada mais profunda do ser e seria também capaz de corrigi-lo. Podemos chamar essa inteligência consciente de início do pensamento racional. Para além de fazer uma denúncia da morte da tragédia e de uma crítica radical ao racionalismo socrático, o projeto de Nietzsche é combater essa metafísica, que resultou num niilismo, numa fraqueza dos instintos, cujos sintomas manifestam-se na grande tradição filosófica. Portanto, o que analisaremos neste capítulo é como se deu o rompimento com o pensamento trágico e se instaurou o pensamento racional. Como pretenderei mostrar no apêndice sobre Heráclito, existia na Grécia arcaica uma espécie de harmonia entre homem e natureza, fundamental para criar o remédio para o pessimismo e a negação da vida. Como veremos adiante, o advento socrático rompe com essa harmonia entre homem e natureza pois racionaliza-a.

Seguindo nosso caminho, começaremos a nos debruçar nos elementos que findaram o pensamento trágico. Todas as outras espécies de arte, com a exceção da tragédia, morreram de forma natural, ou seja, expiraram em idade avançada. Naturalmente, devido às próprias mudanças sociais e técnicas, as artes mais antigas renovaram-se em concordância com sua

época e suas novas tendências sociais e estéticas, e suas renovações são na maior parte das vezes belas e necessárias, uma vez que se chega em um ponto em que a arte precisa estar de acordo com sua época, mudar e renovar. A tragédia, ao contrário, morreu muito prematuramente, e a sua morte deixou um grande abismo no mundo grego, que foi preenchido por sua sucessora, a nova tragédia ática. Ao contrário das renovações naturais e necessárias, essa nova tragédia não apresentou uma melhora, mas a sua decadência. Inaugurada por Eurípedes, a nova tragédia foi a sucessora da tragédia de Ésquilo e Sófocles no mundo grego, com características muito distintas daquela que a precedeu. Por exemplo, a remoção do coro, realizada pela dialética otimista socrática que expulsou a música da tragédia. Assim, o que nos guiará nesse capítulo é a investigação dos elementos que levaram à morte da tragédia ática e seu possível renascimento que Nietzsche vislumbra no drama wagneriano.

2.1 Sócrates e a razão ocidental

Destituir a vida de sentido e de valor é o fundamento do pensamento socrático-platônico. Isto porque, a realidade mesma é julgada como enganadora e, portanto, o homem deve olhar mais para o mundo inteligível e esquecer o devir, o vir-a-ser, pois o mundo é uma fonte pouco confiável quando se pensa em um tipo de conhecimento novo, ou seja, Sócrates inaugura uma nova forma de pensar colocando a realidade numa categoria de aparência sem valor de verdade. Sócrates representa um cansaço da vida, um cansaço da terra. Como Nietzsche nos mostra em *Cid*:

O próprio Sócrates disse ao morrer: “Viver – isto seria padecer de uma longa doença: devo um galo a Asclépio Salvador”. O próprio Sócrates estava farto da vida. – o que isso *demonstra*? O que isso *mostra*? (*Cid*. § II, p. 26)

Nietzsche começa a reconhecer nestes grandes sábios figuras da decadência, abrindo caminho para seu processo de crítica ao racionalismo em geral e ao racionalismo de Sócrates especificamente. Toda uma tradição ocidental foi pautada pelo elogio à razão, qual seja, pela dualidade de mundo sensível e inteligível e pela dualidade de mente e corpo. Esses novos modelos estabeleceram juízos de valor no qual, por exemplo, a mente vale mais que o corpo e o inteligível vale mais que a sensível. Nesse sentido, o corpo e o mundo sensível são pensados por Sócrates como elementos de menor valor no homem, ou seja, a razão rejeita o corpo e o mundo na medida em que valoriza a mente como única fonte de conhecimento seguro. Portanto, a razão nega o corpo e a realidade sensível (entendida como *devir*), negando consequentemente a vida. A hostilidade socrático-platônica ao corpo e à matéria não causou danos apenas à Grécia clássica com a morte do pensamento trágico-dionisíaco, mas Nietzsche enxerga seus efeitos e ecos na própria tradição cultural do pensamento alemão. Além disso, Nietzsche também identifica a razão socrático-platônica como a grande responsável pelo cristianismo na cultura ocidental, sobretudo no que diz respeito à sua negação ao corpo em virtude do conceito de alma imortal – inaugurando um ascetismo religioso contra o qual Nietzsche irá tecer vigorosas críticas. Segundo ele, o corpo e o mundo sensível são as únicas fontes de conhecimento, de maneira que negá-los em virtude de um mundo superior é um grande sintoma de fraqueza e decadência. Sócrates foi um decadente, diz Nietzsche:

Essa irreverência de considerar os grandes sábios como *tipos decadentes* me ocorreu pela primeira vez exatamente num caso em que o preconceito erudito e não erudito a ela se opõe da maneira mais energética: reconheci Sócrates e Platão como sintomas de declínio, como instrumentos da dissolução grega, como pseudogregos, antigregos. (*Cid.*, § II, p.27)

A cultura helênica era regida por uma psicologia do trágico, por meio da qual o heleno pôde alcançar uma profunda afirmação da vida representada pela tragédia ática. Quando Nietzsche atribui a Sócrates e a Platão a responsabilidade pela dissolução grega, é porque eles mudaram o ritmo e a dinâmica do pensamento grego através da ideia de razão e por assumir uma postura negativa em relação à vida. Toda a matéria prima da poesia grega pré-socrática, como em Sófocles e Ésquilo, e ainda da filosofia, como em Heráclito, passou, de maneira abrupta, a ser considerada uma fonte de criação *falsa*. Assim, perde valor a poesia trágica desses poetas e perde valor, ainda, a filosofia trágica de Heráclito. O reino da razão fora instaurado e todos devem se submeter a ele: poetas e filósofos, agora, precisam prestar contas à razão e criarem a partir dela para que sua criação seja considerada poética ou filosófica. Sócrates criou a famosa equação, segundo a qual a razão = a virtude = a felicidade, de modo que o heleno precisa submeter sua criação a essa tábua de valores. Para Nietzsche, essa equação tinha contra si todos os instintos dos helenos mais antigos. Com isso, Sócrates promove uma anarquia dos instintos gregos que torna impossível a criação dionisíaca, em si mesmo instintiva.

A partir de toda essa nova forma de pensar e de criar, o gosto grego muda progressivamente em favor da dialética – não só o gosto grego mudou, como todo gosto influenciado pelo elogio à tradicional razão europeia. Aquele gosto instintivo e nobre dos helenos pré-socráticos que fundou a tragédia e promoveu uma afirmação do *devoir* é derrotado. A dialética ascende em detrimento da arte trágica. Sócrates herdou um momento na cultura helênica onde os instintos já se encontravam em anarquia, ou seja, os instintos se voltavam uns contra os outros. Com isso, Sócrates aparece como médico ao prescrever uma filosofia racional e anti-instinto e impedir que os instintos se tiranizassem, como diz Nietzsche:

Naquele tempo, a racionalidade foi percebida como salvadora; nem Sócrates nem seus “doentes” eram livres para serem racionais – isso era algo de rígueur, era o derradeiro recurso. O fanatismo com que toda reflexão grega se lança sobre a racionalidade revela uma situação de emergência: as pessoas estavam em perigo e só tinham uma alternativa: ou sucumbir ou – ser absurdamente racionais. (*Cid.*, § II, p; 32)

Assim, se estabelece uma rejeição ao desejo e aos instintos em virtude da razão que agora aparece como a grande salvadora da cultura helênica, ou seja, é preciso imitar Sócrates e ser sempre lúcido, claro e racional a todo custo. Com isso, a racionalidade, a vida fria, lúcida, cautelosa, consciente, sem instinto passou a pautar a vida da cultura grega. A partir disso, ficou subentendido na Grécia que qualquer concessão aos instintos e ao inconsciente conduz inevitavelmente para baixo. Podemos entender que a grande característica do pensamento socrático, para Nietzsche, foi ter expulsado Dioniso da cultura helênica em razão desse desprezo aos instintos. A arte trágica, segundo Nietzsche, é a atividade propriamente instintiva do homem, ou seja, ao malograr os instintos às categorias da razão, Sócrates derrotou o que tornava possível a tragédia. Para Nietzsche, a arte ainda é o que possibilita ao homem uma experiência de vida indescritivelmente poderosa e alegre. Dessa forma, a razão socrática é também responsável por uma negação do mundo, por um cansaço da vida, na medida em que a despreza. A razão despreza o instinto e, conseqüentemente, a arte, a razão nega a sabedoria justamente onde se encontra o seu verdadeiro reino.

Mesmo Nietzsche tendo se posicionado, desde a obra inaugural, de maneira radicalmente crítica em relação à fecundidade criativa do que então chamou de racionalismo socrático, ou metafísica racional, ele, às vezes, se posiciona de forma mais tolerante com os filósofos socráticos devido a terem mantido certa tensão entre as paixões e a razão em suas filosofias¹⁰⁰, como ele deixa claro em *A Gaia Ciência*:

Admiro a coragem e a sabedoria de Sócrates em tudo o que fez, em tudo o que disse - e em tudo o que não disse. Esse catador de ratos e esse gnomo de Atenas, zombeteiro e amoroso, que fazia tremer e soluçar os jovens petulantes de Atenas, foi não somente o mais sábio de todos os tagarelas, foi também grande no silêncio. Mas eu teria preferido que ele o tivesse guardado até o fim- talvez pertencesse então a uma categoria dos espíritos ainda mais elevada. (GC, § 340, p. 201)

¹⁰⁰ Cf., por ex., como elogio de Nietzsche a Sócrates, GC, § 340.

2.2 Socratismo estético: fim do espírito trágico

A arte é vista como um espelho das capacidades humanas num determinado período histórico, pela forma predominante com a qual uma cultura se define. Sendo assim, em virtude da tragédia, os gregos pré-socráticos foram a espécie que mais seduziu para o viver, a espécie mais sublime que pôde existir – e Sócrates o mais ressentido, mais feio, aquele que criou uma doutrina e uma cultura que, ao contrário daquela, foi o espelho de um povo cansado, doente e decadente.

O sepultamento de uma forma de arte é um ato moral, no caso da tragédia, uma grande realização da moderna moral socrática, que mudou o gosto da arte e da filosofia ocidental em favor da dialética. Malogrou os instintos por estes, segundo ele, enganarem e desvirtuarem o grego do “verdadeiro conhecimento”, aquele encontrado num mundo imutável e perfeito. O poeta trágico deixou de ser virtuoso pois dava mais valor à aparência do que à realidade – mas a realidade é a aparência, é o devir. O poeta trágico diz sim a tudo aquilo que é questionável, diz sim a toda mudança, diz sim a tudo que é mesmo terrível; ele é dionisíaco. Sócrates elimina Dioniso da arte, pois a expressão dionisíaca não é consciente e racional. O sentido de realidade do poeta é baseado naquela realidade que Sócrates menospreza. Assim, a matéria prima do poeta trágico é desmoralizada em razão de um outra, para Nietzsche, falsa, inatingível e símbolo da decadência grega. Ao mudar a fonte do conhecimento, Sócrates livra-se, de uma só vez, dos sentidos, do devir, da história, em suma, da sensibilidade, segundo ele, essência dos erros. Então, o poeta trágico erra por ancorar seu conhecimento ao instinto e à sensibilidade e não à razão? E a música dionisíaca? Sócrates nega tudo que crê nos sentidos, sensibilidade, instinto, devir. Tudo precisa ser racional para ser belo – eis a fórmula socrática. Quando se diz que Sócrates inaugurou um apolinismo teórico é na medida em que este subjuga Dioniso. De uma certa forma, Sócrates faz a arte grega retornar ao véu de maia, mas de uma forma diferente. Sócrates, sob o pretexto de que Dioniso representava uma manifestação do inconsciente, do instintivo, elimina-o do arranjo da arte e volta a fundá-la sobre um chão apolíneo da beleza. Agora, a arte precisa traduzir mais fielmente quanto possível o conceito de belo – que não se encontra mais no devir. O belo é a forma ideal e, por isso, as reproduções do belo são apenas cópias da ideia. Para Nietzsche, atingir o belo não é o objetivo em si de uma obra, mas apenas um deles. A arte, além de ser bela (apolínea), precisa traduzir a essência da vida. Em outras palavras, também precisa ser dionisíaca. “Eis a nova contradição: o dionisíaco e o socrático, e por causa dela a obra de arte da tragédia grega foi

abaixo”¹⁰¹. É dessa maneira que Nietzsche coloca Sócrates em relação à tragédia grega. Como vimos ao longo de nossa pesquisa, o conflito mais importante do período helênico era o conflito entre o apolíneo e o dionisíaco. O antagonismo que originou a tragédia, com o advento do socratismo estético, as peças desse conflito são alteradas, e a luta passa a ser do socrático com o dionisíaco. E sabemos que o filósofo do *daemon* saiu vencedor deste campo de batalha. Sócrates excisou o elemento dionisíaco da tragédia e Nietzsche aponta para essa profunda contradição entre ambos. Neste capítulo, destrincharemos, portanto, os elementos que compõem o socratismo e de que maneira Sócrates findou a tragédia ática.

Ao contrário dos filósofos pré-socráticos – do qual Heráclito é o mais relevante para o pensamento nietzschiano – que pensavam a realidade a partir de um vir-a-ser, ou seja, de um construir-desconstruir que tornava a existência um fenômeno estético¹⁰², Sócrates passa a exigir da arte conceitos capazes de serem explicados pela racionalidade, de maneira que o devir dionisíaco perde seu papel na criação. Assim, a arte, que era capaz de gerar conhecimento do mundo, é posta dentro de uma gaiola de conceitos que o poeta agora deve seguir, isto é, Sócrates deixa de lado o arrebatamento selvagem dionisíaco capaz de excitar o público e provocar o efeito trágico e exige da arte apenas o otimismo teórico apolíneo. O que caracteriza o socratismo estético é o fato deste introduzir na arte o pensamento e o conceito a tal ponto que a produção artística depende de uma certa capacidade crítica do poeta, e não mais da criação instintiva dionisíaca. É desse modo que se inicia a morte da tragédia e de todo seu caráter pedagógico na Grécia arcaica.

Seguindo essa linha, Sócrates inicia uma nova maneira de pensar que privilegia a racionalidade em detrimento do saber artístico. O primeiro sintoma dessa mudança é o *epos dramatizado* euripidiano – que ficará claro mais adiante. Como vimos anteriormente, o impulso dionisíaco é o que exerce a função capaz de excitar o público, através da música, e fazê-lo alcançar o efeito trágico, que se relaciona com o conteúdo do drama. Quando Eurípedes baseia seu drama no não-dionisíaco, ele torna o drama, a princípio, apenas apolíneo. Porém, os opostos perdem o sentido quando um é colocado sem o outro, pois, a questão principal é o equilíbrio. Portanto, Eurípedes também não conseguiu fundar o drama unicamente no apolíneo, de modo que sua tendência não-dionisíaca se perdeu numa via inatística. Com base nisso, podemos concluir que o socratismo se estabelece como uma espécie de apolinismo atrofiado. Sócrates não quer reconhecer a oposição do apolíneo com o dionisíaco. Sendo assim, não importa o conteúdo apresentado no drama, seu efeito trágico

¹⁰¹ NT, § XII, p. 79.

¹⁰² FT, § VII, p. 68.

jamais poderá ser alcançado, uma vez que o efeito trágico da arte só pode ser alcançado a partir do êxtase dionisíaco. Ao excisar da tragédia este impulso artístico da natureza, Sócrates, ainda sob a máscara de Eurípedes, torna o drama algo que Nietzsche irá chamar de *epos dramatizado*. Tal *epos*, nas palavras do próprio Nietzsche, é “uma coisa fria e ígnea, capaz de gelar e de queimar”¹⁰³; sem nunca atingir seu maior expoente: o efeito trágico dionisíaco. Ou seja, a partir desta definição, estamos em condições de dizer, em primeiro lugar, que eliminar o impulso dionisíaco da arte grega significa ter que buscar outras maneiras de excitação; segundo, que buscar fundar o drama apenas no apolíneo resultou não apenas em uma atrofiação deste instinto estético, como também na perda do equilíbrio entre os dois impulsos. Aqueles feitos heroicos e acontecimentos grandiosos tornaram-se uma coisa fosca, sem brilho e sem vida. O drama não-dionisíaco já é o prelúdio de uma arte racional. Nietzsche nos diz que:

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 dois impulsos artísticos, o apolíneo e o dionisíaco. (NT. § XII, p.80)

Tendo seguido o caminho não-dionisíaco, Eurípedes não conseguiu tampouco fundar o drama apenas no apolíneo, já que, não tendo mais o êxtase dionisíaco para excitar o público, o poeta precisou encontrar novas formas de excitação, mas estes não podem ser encontrados fora do apolíneo e do dionisíaco. Explicando em outras palavras, os efeitos excitantes usados agora no drama são frios pensamentos paradoxais em detrimento das intuições apolíneas e afetos ardentes em detrimento aos êxtases dionisíacos, ou seja, são meios de excitação fixados apenas em termos realistas e simples, longe de emergirem no éter da arte trágica. Dessa maneira, ao basear seu drama no não-dionisíaco, o poeta Eurípedes sequer atingiu o apolíneo. Sobre a obra do poeta, Nietzsche acrescenta que “Eurípedes é, acima de tudo, como poeta, o eco de seus conhecimentos conscientes; é isso precisamente o que lhe confere uma posição tão memorável na história da cultura grega.”¹⁰⁴ Dito isso, passamos a investigar mais propriamente a morte da tragédia, da qual Sócrates é réu – e Eurípedes é apenas cúmplice.

Voltando à Sócrates, podemos dizer que o grande erro de seu pensamento, segundo a visão nietzschiana, foi ter criado os modelos metafísicos que buscam garantir certa regularidade à natureza, em detrimento do vir a ser, do construir e desconstruir, do devir. O

¹⁰³ NT, § XII, p. 80.

¹⁰⁴ NT, § XII, p. 82.

socratismo prescreve uma regularidade metafísica à natureza, abandonando todos os preceitos trágicos que confortavam o heleno da sua condição de finitude e mudança. Assim, a natureza e a vida ficam subjugados a conceitos criados metafisicamente, e que desconsideram o carácter trágico do devir. Sócrates é o filósofo metafísico por excelência, de modo que é de seu pensamento que surge a grande tradição metafísica. Nesse sentido, o conhecimento do mundo encontrado no pensamento trágico, que tem o instinto, a unidade com a natureza e até mesmo o místico como seus ingredientes, começa a declinar em virtude do agora triunfante pensamento racional. A tragédia, através de seus elementos mencionados, desvia o homem do caminho da verdade, e, portanto, não é digna de ser apreciada pelos gregos. De modo geral, a metafísica socrático-platônica divide a realidade em dois mundos: o físico (ou sensível) e o inteligível (ou metafísico). O mundo sensível é aquele do devir, da mudança, do vir a ser – a matéria prima do poeta trágico. Nesse mundo, a verdade – pelo seu carácter imutável – não pode se fixar, uma vez que a realidade é mutável. Dessa forma, a verdade só pode ser encontrada no mundo metafísico, pois este é imutável e permanente. Além de estabelecer essa divisão entre dois mundos, Sócrates também cunha seu famoso termo, que coloca em equivalência virtude e conhecimento. Em outras palavras, o virtuoso é apenas aquele que acessa – ou pelo menos busca acessar – essa verdade suprassensível e imutável. Todos os conceitos clássicos – Justiça, Bem, Belo, Um, Verdade etc. – só podem ser acessados, a partir de agora, pela razão. No pensamento trágico, no sentido diametralmente oposto, o conhecimento era adquirido pelas tragédias, pelo instinto, em suma, pela arte. A arte era a grande geradora do saber sobre o mundo, e os conceitos – como, por exemplo, o de justiça – eram interpretados à luz do devir – lembremos a citação que Nietzsche faz de Heráclito a respeito da dualidade do mundo:

Dessa intuição extraiu Heráclito duas objeções gerais, atreladas entre si, que só podem ser trazidas à luz pela comparação com as proposições de seus predecessores. Primeiramente, desmentiu a dualidade de mundos totalmente diversos, a cuja suposição Anaximandro tinha sido forçado; ele não diferenciava mais um mundo físico de um metafísico, um reino das qualidades determinadas de um reino de indeterminidade indefinível. (*FT*, §V, p. 56)

Como podemos notar, Nietzsche deixa claro que Heráclito extraiu esse conhecimento de sua intuição, ou seja, o saber intuitivo levou Heráclito a estabelecer um juízo sobre o mundo que faz Nietzsche admirá-lo como o filósofo trágico por excelência. Em sentido contrário, vemos Sócrates, pautando seus conceitos na pedra angular da razão e

desqualificando todo conhecimento intuitivo e legítimo. Através disso, vemos como Sócrates criou a ilusão dualista de mundos, do qual seus sucessores foram vítimas¹⁰⁵. A tradição metafísica ignora o mundo sensível e estabelece o metafísico como único seguro e capaz de nos fornecer um conhecimento verdadeiro da realidade.

Heráclito tem, como posse régia, um poder supremo de representação intuitiva; enquanto se mostra frio, insensível e até mesmo hostil à outra forma de representar, que se dá por meio de conceitos e formulações lógicas, ou seja, a razão, e parece sentir uma certa satisfação quando pode contradizê-la com uma verdade adquirida intuitivamente: e o faz com tanta desfaçatez em frases como “tudo tem a todo tempo o seu oposto em si” que Aristóteles o acusa de crime supremo diante do tribunal da razão, isto é, de ter pecado contra o princípio da contradição. (*FT*, §V, p.57)

Sócrates trava dura batalha contra essa força criadora de Heráclito. Ele inverte a regra e muda o rumo de toda investigação filosófica. Assim, voltando à nossa linha argumentativa, agora munido destas considerações, podemos compreender melhor como se dava o conhecimento trágico que foi preterido pela tradição metafísica. De modo geral, um conhecimento pautado não na razão, mas no vir a ser. Não em conceitos metafísicos, mas no mundo sensível. Enfim, é um conhecimento que tem a realidade sensível como sua grande fonte de conhecimentos acerca da existência. Mudar os rumos do conhecimento da realidade sensível para uma suprassensível: tal foi o feito socrático, batalha que Sócrates travou contra a tragédia. Diz Nietzsche:

A consciência socrática e sua crença otimista na ligação necessária entre virtude e saber e entre felicidade e virtude teve em um grande número de peças de Eurípidés o efeito de abrir, no fim destas peças, a perspectiva de uma continuação da existência muito cômoda, na maioria das vezes com um casamento. Tão logo surge o deus em sua máquina, notamos que Sócrates está atrás da máscara procurando colocar em equilíbrio felicidade e virtude em sua balança. Todos conhecem os princípios socráticos “virtude é saber: peca-se somente por ignorância. O virtuoso é o feliz.” Nestas três formas fundamentais do otimismo repousa a morte da tragédia pessimista. (*NT*, § XV, p. 89)

Para Sócrates, o virtuoso é aquele que conhece ou busca a verdade. Ainda de acordo com o pensamento socrático-platônico, os conceitos têm sustentação no mundo metafísico. Com isso em mente, podemos concluir que virtuoso é aquele que se volta ao mundo metafísico em detrimento do mundo sensível. E a partir desse cânone, Sócrates mediu todos

¹⁰⁵ Não podemos esquecer que Nietzsche está relacionando Heráclito com seus predecessores e não com Sócrates.

os elementos singulares que compunham a arte trágica. E não fez isso sozinho, teve como cúmplice, um dos principais agentes do racionalismo: o poeta Eurípedes.

2.3 Eurípedes, o poeta socrático

Neste capítulo, abordaremos de maneira geral a posição que o poeta Eurípedes ocupa no pensamento nietzschiano, sobretudo no que se refere à morte da arte trágica. Se Eurípedes é o marco que assinala a morte da arte trágica, é porque com ele, pela primeira vez, o poeta se subordina ao pensador racional e consciente. Eurípedes difundia os conceitos socráticos estabelecidos para a poesia. Se seus companheiros de ofício – Sófocles e Ésquilo – eram poetas trágicos porque não subordinavam a arte aos conceitos, Eurípedes, influenciado pelo cânone socrático “só o sábio é virtuoso”, cunhou seu próprio cânone: “tudo deve ser inteligível para ser belo”. Essa é a lei suprema do socratismo estético. Com esse cânone em mãos, Eurípedes passou a medir todos os elementos da poesia de sua época. Dessa forma, a linguagem, os caracteres, a estrutura dramática e o coral da música passaram a ser submetidos ao jugo conceitual racionalista. Se a virtude é o saber, o herói virtuoso precisa ser racional. Nesse período grego, novos critérios para a obra de arte despontam, fundados principalmente pela estética euripídiana. Se antes a arte trágica consistia em uma dinâmica entre o aparente e o real, agora a produção artística exige do poeta razão, consciência e lógica. Isso fica claro na citação de *As rãs*, do poeta e comediógrafo Aristófanes, em que Eurípedes elogia os processos de criação da poesia, a saber, de criar de acordo com as regras da arte, de medir com compasso linha por linha, de observar, olhar, ver e entender e de proceder com a devida precaução exigida¹⁰⁶. Além disso, expulsou a música da tragédia, de maneira que o coro perdeu sua importância e foi retirado do palco. Desta forma, Eurípedes sepultou com sua pá do entendimento os princípios trágicos dionísacos e inaugurou um novo drama muito distante daquela grande arte que o precedeu. Como Dioniso, aquele que excita o espectador para que este sinta o efeito trágico da tragédia, sobreviveria com esses novos critérios? Com esse novo drama, fundamentado na teoria, o heleno perdeu a crença em sua imortalidade. Eurípedes apresenta uma tendência completamente distinta dos tragediógrafos anteriores a ele, qual seja, ele leva o espectador à cena. Com isso, o poeta socrático se distanciou dos seus antecessores ao trazer à cena a máscara fiel da realidade, longe daquela fórmula dionísaca com que Sófocles e Ésquilo formavam seus heróis. Por intermédio de Eurípedes, o homem da vida cotidiana – e não mais um herói trágico – deixou o âmbito dos espectadores e adentrou no palco, antes ocupado apenas pelos traços grandes e audazes expressados pelos heróis da

¹⁰⁶ Alusão à comédia *As rãs* de Aristófanes, em que Dionísio vai ao Hades para consultar as almas de Ésquilo, Sófocles e Eurípedes sobre o modelo de tragédia que deveria se impor nos novos tempos — em vista do que tem lugar, no próprio Hades, um concurso poético, entre Ésquilo e Eurípedes. Cf. *As Rãs*, p. 101.

tragédia ática. Em outras palavras, o espectador adentrou à cena em nome de uma realidade consciente e fria, ao contrário da inconsciência de uma figura como Édipo. Nesse sentido, há uma mudança na figura do herói trágico da tragédia ática e do novo herói euripidiano pautado numa desagradável exatidão que reproduz conscientemente as linhas mal traçadas da natureza.¹⁰⁷ Como diz Nietzsche:

No essencial, o espectador via e ouvia agora o seu duplo no palco euripidiano e alegrava-se com o fato de que soubesse falar tão bem. Mas o caso não ficou somente nessa alegria: cada pessoa por si só aprendeu a exprimir-se com Eurípides e, ao competir com Ésquilo no concurso, ele próprio se gaba de que agora, por seu intermédio, o povo aprendeu a observar, a discutir e a tirar consequências, segundo as regras da arte e com as mais matreiras sofisticações. (*NT*, §XII, p. 74)

Como podemos notar, além de trazer à cena o espectador, Eurípides também ministrou seu conjunto de conceitos ao povo e promoveu uma transformação não apenas no fazer poético, mas também na linguagem pública. Fazendo uma referência à passagem de *As Rãs*¹⁰⁸, Nietzsche acusa Eurípides de gabar-se de estabelecer uma nova maneira de criação para a poesia: a partir de conceitos e regras. A mediocridade do público agora tomou a palavra, e não mais o semideus e sátiros dionisíacos – que antes dominavam o caráter da linguagem. Ao contrário dos heróis trágicos inconscientes, a poesia de Eurípides dá lugar ao homem ordinário, que representa a vida e as atividades comuns. Dessa maneira, ao trazer à cena o espectador no sentido em que representa o homem comum no palco, Eurípides, segundo Nietzsche, torna impossível um efeito trágico proporcionado exclusivamente pelo poeta trágico e pela música dionisíaca. Os mistérios da tragédia ática, seus grandes heróis, seu fazer irrefletido dão lugar ao comum, consciente e ordinário. Eurípides, como espectador, assistia as tragédias de seus antecessores sem, contudo, conseguir compreendê-las, e via nessa dificuldade de compreensão uma objeção às próprias tragédias, pois o entendimento significava para ele a raiz de toda a criação. Assim, ele buscou um outro espectador que também não compreendia a tragédia ática: Sócrates. Como diz Nietzsche:

Aliando-se-lhe, pôde atrever-se, saindo de seu isolamento, a encetar a tremenda luta contra as obras de arte, de Ésquilo e Sófocles - não com escritos polêmicos, porém como poeta dramático que opõe a sua representação da tragédia à representação tradicional. (*NT*, §XII, p. 78)

¹⁰⁷ *NT*, §XII, p. 74.

¹⁰⁸ Cf. *As Rãs*, p. 101

Nesse sentido, o que fez Eurípides mudar o rumo do caminho aberto por Sófocles e Ésquilo foi a crença na decadência do drama grego, que é caracterizado pela encarnação apolínea de cognições e efeitos dionisíacos. Assim, observando a incongruência entre público e teatro, Eurípides foi chegando pouco a pouco à máxima “Tudo precisa ser racional para que possa ser entendido”, se configurando como o poeta do racionalismo socrático. Sobre essas questões, Nietzsche nos diz:

Aqui o pensamento do filósofo sobrepassa a arte e a constringe a agarra-se estreitamente ao tronco da dialética. No esquematismo lógico crisalidou-se a tendência apolínea: como em Eurípides, cumpre notar algo de correspondente e, fora disso, uma transposição do dionisíaco em afetos naturalistas. Sócrates, o herói dialético no drama platônico, nos lembra a natureza afim do herói euripídiano, que precisa defender as suas ações por meio da razão e contra-razão, e por isso mesmo se vê tão amiúde em risco de perder a nossa compaixão trágica. (NT, §XV, p. 89)

A consequência de estruturar seu drama no não-dionisíaco é justamente a obrigação em criar novos métodos de arrebatamento, ou seja, aquela música dionisíaca deu lugar a uma onda de afetos submetidos à razão. Assim, tendo a máxima socrática “só o sábio é virtuoso” ou a ideia do socratismo “tudo precisa ser consciente para ser belo” como cânone, o drama euripídiano funda-se numa estética voltada para a linguagem, os caracteres, a estrutura dramática e o coro musical. Seus heróis são pouco ou nada instintivos, precisam estar sempre de acordo com o que ordena a razão. Oposto a todo esse fazer racional está Sófocles e seus heróis. Vejamos, por exemplo, o efeito que a criação consciente exerce negativamente em uma obra sofocliana como Édipo. Grosso modo, a história de Édipo consiste neste herói trágico que, ao nascer, é condenado a matar seu pai e casar com sua mãe. Posto isso, a questão que se coloca é: que efeito trágico seria capaz de proporcionar no espectador um Édipo consciente, sóbrio e racional? Pouco ou nenhum. Portanto, onde reina o otimismo teórico socrático, não há lugar para a tragédia pessimista. É nesse sentido que Nietzsche argumenta que, sem o efeito dionisíaco, o *epos dramatizado* de Eurípides jamais alcançaria aquele efeito trágico de uma tragédia resultante do antagonismo entre apolíneo e dionisíaco. O herói trágico, dada às exigências socráticas, torna-se apenas uma criatura dialética.

O Eurípides teórico é antes aquele que, como julgador de sua inerente arte, faz de sua poesia a porta de sua reflexão consciente, reavaliando todos os componentes da tragédia: a linguagem, os caracteres, a construção dramática e o coro. Fundou, com todos esses preceitos, uma estética racionalista, onde cada parte componente da arte seria, antes de tudo, levada a

esse tribunal racional. Em suma, nos é possível afirmar que o artista se tornou teórico. Consequentemente, a arte trágica que era praticada antes de Eurípides assume um caráter de irracionalidade e descrédito, uma vez que o poeta trágico não compreendia seu ofício. Em outras palavras, uma vez que o poeta trágico se aliena da sua própria produção artística, perde o valor em virtude de um saber racional. Nietzsche menciona¹⁰⁹ que Sófocles elogiou Ésquilo dizendo que ele fazia bem mesmo inconscientemente. Esse elogio da inconsciência jamais poderia ser feito por Eurípides, já que este possivelmente consideraria o fazer do mesmo Ésquilo incorreto, uma vez que este criava inconscientemente. Ou seja, Eurípides inverte essa concepção ao dizer que o que Ésquilo fazia era incorreto, uma vez que o mesmo fazia inconscientemente. Por isso que, para Nietzsche, “Eurípides é, acima de tudo como poeta, o eco de seus conhecimentos conscientes¹¹⁰”. Podemos dizer que o eco desses conhecimentos conscientes foi a razão que impediu Eurípides de alcançar um efeito trágico em sua obra.

¹⁰⁹ *NT*, §XII, p. 82.

¹¹⁰ *Idem*, p. 82.

2.4 Crítica ao racionalismo

A crítica de Nietzsche ao racionalismo, de modo geral, é a formulação de uma denúncia: a denúncia da morte da tragédia cujos marcos são Eurípedes e Sócrates. Nesse sentido, podemos notar que a questão que Nietzsche critica é a tendência socrático-platônica de acusar os poetas de serem irracionais usando um método racionalista, vide a posição que estes desempenhavam na República. Platão os comparava ao adivinho e ao interprete de sonhos, com o objetivo de ironizar e desqualificar o fazer dos poetas trágicos, como Sófocles e Ésquilo¹¹¹. Além disso, Platão, segundo Nietzsche, as classificava como arte adulatora, ou seja, aquela que não é útil, apenas agradável¹¹², de modo que, seus discípulos precisariam se afastar destas artes para que se tornassem bons filósofos – o próprio Platão queimou seus poemas a título de virar discípulo de Sócrates. Em síntese, os poetas trágicos pré-platônicos como Sófocles e Ésquilo são postos de lado por esse novo cânone conceitual que emergiu na Grécia clássica. Idealizado por Sócrates, tal cânone passou a exigir dos poetas um saber consciente e racional. Com isso, os poetas trágicos, por notadamente ancorarem sua obra no devir, perdem sua credibilidade com o advento do pensamento racional. Por isso, Eurípedes é o consciente e o sóbrio, enquanto Sófocles e Ésquilo são os inconscientes e bêbados¹¹³. Dessa forma, a essência do racionalismo, para além da divisão do mundo, é estabelecer esse conjunto de regras e conceitos que passou a reger toda a criação artística no período helênico. Sócrates é aquele espectador que não enaltecia a tragédia grega e o conhecimento subjacente a esta, pois não era capaz de entendê-la. Nietzsche nos esclarece a esse respeito quando diz que:

Sócrates, porém, foi aquele segundo espectador, que não compreendia a tragédia antiga e por isso não a estimava; aliado a ele, atreveu-se Eurípedes a ser o arauto de uma nova forma de criação artística. Se com isso a velha tragédia foi abaixo, o princípio assassino está no socratismo estético: na medida, porém, em que a luta era dirigida contra o dionisíaco na arte mais antiga, reconhecemos em Sócrates o adversário de Dionísio. (*NT*, §XII, p. 84)

Como vimos anteriormente, o instinto sofre de um grande descrédito por parte de Sócrates. Os poetas criavam seus dramas a partir de um instinto dionisíaco muito aquém de qualquer tentativa de compreensão da razão. O instinto do poeta, na visão nietzschiana, é

¹¹¹ Idem, p.83.

¹¹² *NT*, §XII, p. 89

¹¹³ Idem, p. 84.

diametralmente sua riqueza maior, ou seja, ele não se submete ao cabresto conceitual de uma razão metafísica. Travar uma guerra contra os instintos, para Nietzsche, é a essência do socratismo, diz ele:

“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 vigente; para onde quer que se dirija o seu olhar perscrutador, avista ele a falta de compreensão e o poder da ilusão; dessa falta, infere a íntima insensatez e a detestabilidade do existente. A partir desse único ponto julgou Sócrates que devia corrigir a existência: ele, só ele, entra com ar de menosprezo e superioridade, como percursos de uma cultura, arte e moral totalmente distintas, em um mundo tal que seria por nós considerado a maior felicidade agarrar-lhe a fíbrea com todo respeito. (*NT*, §*XII*, p. 85)

Quando Sócrates julga os poetas e os primeiros filósofos por eles usarem o instinto como fonte de conhecimento – como fez Heráclito – ele condena a tragédia ao perecimento. Acusando os poetas de insensatos por essa tendência, Sócrates criou uma nova cultura, uma nova moral e uma nova arte. Nessa sua luta contra a sabedoria instintiva em favor de um conhecimento consciente, Sócrates faz uma grande inversão de valores, de modo que o instinto passa a ser compreendido como um fator de erro, ao passo que o conhecimento consciente como aquele capaz de conduzir o homem ao acerto, ou seja, à verdade. Como vimos em Heráclito, o instinto é uma força afirmativa e criativa e a consciência aquela que se conduz de maneira crítica ante ao saber instintivo. A posição socrática muda as cartas desse jogo produtivo, em outras palavras, em Sócrates, o instinto é desacreditado e a consciência passa a reger a criação.

Nietzsche finaliza seu texto *Sócrates e a tragédia* com a seguinte questão: o drama musical grego morreu para sempre? O germano deve verdadeiramente colocar, ao lado daquela obra de arte do passado desaparecido, a “grande ópera”?¹¹⁴ Essa conclusão abre margem para um renascimento da tragédia focado no drama musical wagneriano. Nietzsche ainda entendia que, na dinâmica dos séculos, a racionalidade tomou forma e se tornou uma tradição metafísica, isto é, uma razão que implica a divisão do mundo em dois, o aparente – que pode ser compreendido como o fruto dos sentidos e das aparências – e o mundo verdadeiro – que pode ser entendido, dentro desse contexto, como fundamento do real. Nesse sentido, o filósofo irá travar uma severa luta contra a concepção dualista do mundo, sobretudo na sua crítica à tradição *Alexandrina*, e, além de apresentar diversas objeções à metafísica, irá questionar conceitos como vontade, eu, substância, Deus etc.

¹¹⁴ *VD*, § 2, p. 44.

Essas concepções de racionalidade socrática, mais tarde, servirão de base para a filosofia platônica e se tornará uma das características mais fundamentais do cristianismo. O Nietzsche maduro, depois, em o *Cid*, na seção, "como o 'mundo verdadeiro' acabou se tornando uma fábula", evidenciará sinopticamente esse movimento de transição do "mundo verdadeiro" platônico ao "mundo verdadeiro" cristão e a sua secularização na filosofia moderna. Em Platão, o mundo real, o símbolo da metafísica, é prometido aos sábios, piedosos e virtuosos. No cristianismo, depois de certa metamorfose, esse mundo também é prometido ao pecador que faz penitência, isto é, há um progresso da ideia: a mesma se torna cristã, pois se refina em sua inserção ao povo, se tornando Deus. Ainda nesse contexto, chega a Kant e ao Positivismo: esse mesmo mundo verdadeiro, agora, é indemonstrável. São essas as mudanças e os progressos da ideia de mundo verdadeiro surgida em Platão. Assim, o objetivo do filósofo é combater toda a dimensão da metafísica e o seu horizonte teórico, isto é, o mundo das ideias de Platão, o além-cristão, a coisa em si kantiana, pois, para Nietzsche, o saber trágico-dionisíaco não foi vencido propriamente pelo conhecimento racional e pela inteligência consciente, mas por uma crença na verdade, por uma ilusão metafísica que é o coração do espírito científico. Para o nosso filósofo, os problemas da ciência não podem ser resolvidos no campo da própria ciência, ou melhor, a luta que Sócrates travou contra a ilusão do instinto é também uma forma de ilusão. Esse é o ponto central da crítica de Nietzsche e de sua argumentação contra o instinto de conhecimento. Foi a ilusão metafísica que destruiu a tragédia grega, ou melhor, a crença de que o conhecimento é capaz de penetrar conscientemente no fundo das coisas separando a verdade da aparência. Se, para Nietzsche, a tragédia penetrava na essência do mundo através da música, a inteligência consciente negou o fazer poético do artista trágico pois este não atingia, racionalmente, a essência do mundo.

Se até hoje classificamos Sócrates como um dos principais filósofos da história da filosofia, aquele que divide o período grego em pré-socrático e pós-socrático, tal influência não se dá por mera convenção. Após sua morte decretada pelo estado grego, Sócrates deixou o mundo fisicamente para tornar-se um ideal. O ideal socrático permaneceu vivo na cultura grega, estabeleceu novos critérios para a arte e deu origem à grande tradição metafísica. Deste modo, finalizando essa ideia de morte da tragédia, estamos aptos a assegurar que a arte trágica helênica sucumbe ante uma dialética e uma ética otimistas em seu sentido mais geral – assim como o drama musical sucumbe na falta da música. O socratismo que adentrou severamente na tragédia inibiu a música de se fundir com o diálogo, de modo que esta deixou de se sentir à vontade compondo a tragédia e logo se desenvolveu como uma arte autônoma e absoluta. Assim, a partir de todas essas exposições aqui feitas, estamos em condições de entender a

crítica de Nietzsche ao racionalismo socrático, de modo que agora nos encaminharemos para a superação desse racionalismo e do projeto de renascimento da tragédia, representado de maneira direta pela música wagneriana. Como vimos nos capítulos antecedentes, a música foi expulsa da tragédia com o advento do homem teórico, de sorte que o coro perdeu seu espaço na estrutura do drama. Wagner devolve a música ao drama, o coro retoma seu espaço perdido e a tragédia tem um novo horizonte. Portanto, com base no que expusemos até aqui, estamos em condições de entender a crítica de Nietzsche ao racionalismo socrático e munidos para acompanhar, ainda, o seu projeto de renascimento da tragédia, representado de maneira direta pela música wagneriana que abordaremos agora em nosso terceiro capítulo.

Capítulo III

Superação do racionalismo e renascimento do trágico

Que ninguém tente enfraquecer a nossa fé em um iminente renascimento da Antiguidade grega; pois só nela encontramos nossa esperança de uma renovação e purificação do espírito alemão através do fogo mágico da música. (*NT*. § IX, p. 62)

Como vimos em nosso segundo capítulo, a música foi expulsa da tragédia com o advento do homem teórico, de sorte que o coro perdeu seu espaço na estrutura do drama. Wagner devolve a música ao drama, o coro retoma seu espaço perdido e a tragédia tem um novo horizonte. Neste apêndice, cabe-nos a tarefa de analisar como Nietzsche entendia a superação da metafísica e buscarmos os elementos do renascimento da tragédia na cultura alemã, que era dominada por uma espécie de nostalgia da Grécia. Tal nostalgia partia da ideia dos antigos sendo fundamentalmente os gregos e não os romanos, como eram para os italianos e franceses. Seguindo a ordem do *NT*, na primeira parte de nossa pesquisa buscamos compreender o antagonismo entre o apolíneo e o dionisíaco; além disso, também destacamos o antagonismo entre o dionisíaco e o socrático. Dessa forma, agora entramos na última parte do *NT*, e nos compete então analisar um outro antagonismo que Nietzsche acusa existir na cultura alemã: aquele entre a época da tragédia e os tempos modernos dominado pelo otimismo teórico. Segundo Nietzsche, nos fenômenos do presente existem lutas pelejadas entre o insaciável conhecimento otimista e a necessidade trágica da arte. O próprio Nietzsche nos mostra o caminho que irá tomar quando diz que:

Quero falar apenas da oposição mais ilustre à consideração trágica do mundo, e com isso me refiro à ciência, otimista em sua essência mais profunda, com o seu progenitor Sócrates à testa. Será mister também, imediatamente, mencionar pelo nome os poderes que me parecem garantir um renascimento da tragédia – e algumas outras bem-aventuradas esperanças para o ser alemão. (*NT*. § XVII, p. 97)

A partir disso, já estamos em condições de afirmar que a luta de Nietzsche na segunda parte do *NT* será contra o espírito científico; além disso, o filósofo ainda buscará as forças que idealizam um renascimento daquela arte que um dia reinou. Dessa forma, desejando o ressurgimento do espírito dionisíaco, Nietzsche almeja criar uma contra doutrina

que tem como principal fundamento, nessa apologia da experiência estética, a luta contra a ciência e a metafísica, arquitetando uma renovação da cultura alemã.

Em primeiro lugar, analisamos o mundo grego e fomos capazes de reconhecer que a cultura da Grécia antiga foi governada pelo combate daqueles dos princípios estéticos, apolíneo e dionisíaco. Ao contrário da dialética hegeliana, Nietzsche não pensa a história como um movimento de tese, antítese e síntese¹¹⁵. Seria um otimismo pensar que a síntese da tragédia teria sido aquele socratismo cadavérico, tampouco a nova comédia ática. Para Nietzsche, os antagonismos que se sucedem na arte não correspondem a um movimento progressivo e natural da história. Ao contrário, a passagem do antagonismo entre o dionisíaco e o apolíneo para o dionisíaco e o socrático representou um retrocesso na arte grega, no qual seu maior feito foi o desaparecimento da tragédia ática. Isso significa que o otimismo científico criado por Sócrates que ecoou em todo o ocidente não foi resultado de uma tese natural e histórica como quer Hegel, mas uma mortificação e um empobrecimento da cultura helênica que Nietzsche agora quer resgatar.

A Grécia é o modelo para a recriação do mundo e a Alemanha sua filha querida¹¹⁶. Como nos diz Carlotta Santini, o mundo grego é, para Nietzsche, uma ferramenta de valor insuperável. Ele serve-se desse mundo a fim de aprofundar a crise da cega confiança etnocêntrica do homem moderno. Ele se apega à literatura grega para travar uma luta contra o absolutismo científico que a tradição alemã e filosófica eram reféns. A crítica do filósofo pretende encontrar os pontos fracos dos paradigmas científicos modernos¹¹⁷. É preciso, então, reencontrar a música trágica e, através dela, fazer renascer a tragédia. Desse modo, o nosso filósofo, seguindo o projeto político cultural da tradição alemã que o antecede, Winckelmann, Goethe e Schiller, pretende investigar um renascimento da tragédia em algumas manifestações culturais de seu tempo. O interesse de Nietzsche pela música grega e pela Grécia tinha como pano de fundo colaborar com a reinvenção da Alemanha e da sua cultura, através do mito e da música, já que para ele a arte é, fundamentalmente, mais importante do que a ciência, pois só a primeira proporciona ao homem os atributos de uma experiência dionisíaca – tal como pretendi ilustrar no primeiro capítulo.

A cultura socrática-alexandrina dominava os circuitos do pensamento alemão. Nas instituições superiores, não se identificava uma pesquisa e tampouco um faro no sentido de uma investigação daquele impulso estético eliminado pelo socratismo. Apenas alguns poucos

¹¹⁵ Apesar de Nietzsche, quando repassa sua obra em *EH*, diz que o Nascimento da tragédia cheira a espírito hegeliano. (*EH*, V, 88)

¹¹⁶ Cf. BURNETT (2012, p. 110)

¹¹⁷ Cf. SANTINI (2018, p. 49)

filósofos e poetas, como Schiller e Goethe, tiveram um faro melhor, ainda que fraco, em direção àquele dionisíaco abandonado pelo espírito socrático, ao Dioniso perdido nos destroços da Grécia. A fé no renascimento do espírito trágico passa diretamente pela fé na música dionisíaca. O que Nietzsche busca é uma reunião do drama com a música na esperança de renascer o mito trágico.

O nosso filósofo consegue identificar alguns elementos gregos em expressões artísticas e filosóficas contemporâneas a ele. A princípio, na filosofia de Schopenhauer, pois esta é a que brota da mesma fonte dionisíaca que a música, pondo fim ao otimismo socrático. Schopenhauer é fundamental nesse momento para o jovem Nietzsche. Ao pensar a música como expressão da vontade, Schopenhauer desembarca do barco onde estavam aqueles que excluíram Dioniso da expressão artística. Por outro lado, também encontra uma saída no drama musical de Wagner – em quem Nietzsche percebe a volta da arte da antiguidade, a saber, o retorno de uma visão trágica do mundo. O drama musical é o berço do renascimento da tragédia, pois Wagner volta a integrar à palavra a música. Em suma, Wagner renova a cultura alemã ao reintegrar Dioniso ao apolíneo, e essa integração acontece por meio da musicalidade do drama. Ou seja, volta o antagonismo entre aqueles instintos. Agora o drama pode exercer sua força no espectador, pois tem a música para causar aquela excitação. O mito trágico é a renovação da cultura alemã em virtude do resgate do impulso dionisíaco perdido numa terra distante. Reconciliando, então, a ideia da tragédia como uma arte fundamentalmente musical com o drama wagneriano, o filósofo alemão percebe e resgata, enfim, em alusão à Grécia, a ressignificação dos princípios estéticos na modernidade.

Para Nietzsche, seguindo essa linha, somente dos gregos é possível apreender o que semelhante despertar da tragédia deve significar para o fundo vital mais íntimo de um povo¹¹⁸. Assim, nas manifestações artísticas da modernidade alemã contemporâneas a ele, o filósofo de Naumburg percebe não apenas uma retomada dos valores gregos, como também um aprimoramento da Grécia. Desse modo, a ressurreição do mito grego está intrinsecamente ligada ao renascimento do mito alemão que, apesar de ter sido duramente reprimido pela dialética socrática, manteve em si o elemento dionisíaco. Deste modo, partindo de uma análise filológica, Nietzsche afirma que existe uma continuidade que faz do renascimento do espírito trágico no mito alemão apenas uma volta a ele mesmo, pois fica claro, em o *NT*, que o vínculo entre o renascimento alemão da Antiguidade grega e a música alemã é a condição essencial do despertar do espírito dionisíaco.

¹¹⁸ *NT*. § XXI, p. 123

É importante reforçar que Nietzsche faz parte de um movimento que o antecede e que foi inaugurado por Winckelmann, Goethe e Schiller, autores que pretendiam pensar a arte moderna tendo como modelo a Grécia. Winckelmann teve grande influência sobre a cultura alemã do final do século XVIII com seu projeto político cultural, sobretudo com sua proposta de pensar o classicismo alemão como uma imitação do modelo de beleza grego, pois “*o bom gosto* começou em solo grego”. Winckelmann expõe duas ideias que serão fundamentais dentro desse contexto. Por um lado, ele pensa o ideal da arte como “uma nobre simplicidade e uma serena grandeza”, pensando Apolo como modelo supremo da arte grega; por outro, que o único caminho para os alemães se tornarem grandes, e se possível inimitáveis, seria a imitação dos antigos. Além disso, ficou marcado também por ser um defensor do sentimento contra o racionalismo iluminista. Nesse aspecto, o direcionamento de Winckelmann aponta para uma execução direta e extasiada das obras de arte, de maneira que a proximidade sentimental e romântica se opõe à impassibilidade da razão. Com o domínio da razão iluminista, que ofereceu à arte novas regras, Winckelmann nos sugere que *o bom gosto* apareça como uma capacidade de apreensão do belo, que, por sua vez, é anterior à compreensão racional, posição que Nietzsche pretende defender em sua dissertação a respeito do renascimento do mito trágico. Nesse sentido, Winckelmann, tendo a escultura como principal fonte de inspiração, argumenta que o sofrimento manifestado numa escultura tem a capacidade subjacente de suscitar no indivíduo a crença própria na dor, de modo que ele deseje suportar a desgraça como o grande homem representado pela escultura.¹¹⁹ Dessa maneira, como mostra Pedro Sussekind, a escultura exerce um papel pedagógico, muito semelhante à maneira como Nietzsche via a tragédia¹²⁰.

Esse projeto também influencia profundamente Goethe, que passou a pensar o ideal de beleza grego para a poesia e para o drama. Depois da viagem que fez à Itália, a entre 1786 e 1788, ele começa a valorizar aquela bela forma antiga e inicia seu projeto que visa se aproximar cada vez mais dela. Está inserido nesse projeto alemão principalmente o texto de Goethe sobre Winckelmann. De maneira geral, é nesse texto em que ele expõe com mais clareza seu pensamento de retomada da Grécia na renovação da cultura alemã. Segundo ele, a maior sorte dos gregos foi conseguir articular todas as suas qualidades, conjugar a totalidade de suas forças, sentindo-se no mundo como um grande todo, impregnado de beleza, dignidade

¹¹⁹ Cf. sobre esta questão (SUSSEKIND, 2008, p. 70).

¹²⁰ Já na literatura, toda a tradição do helenismo alemão, que marcou a cultura dos séculos seguintes, e especialmente o Classicismo em Weimar, com Goethe e Schiller, revela uma profunda influência das ideias de Winckelmann. A fase clássica da produção dos dois grandes nomes da literatura alemã naquela época, quando comparada ao movimento neoclássico, está muito mais de acordo com o sentido da frase “o único caminho para nos tornarmos grandes, se possível inimitáveis, é a imitação dos antigos”. Cf. sobre SUSSEKIND, 2008, p. 76

e grandeza. E isso só foi possível a partir de um equilíbrio. Quando Goethe pensa a Grécia, o que ele conclui é que o grego foi capaz de desenvolver todas as suas virtudes, torna-se completo em harmonia consigo e com a natureza.

Como dito anteriormente, Schiller é outro filósofo que participa desse projeto de retomada da cultura grega. Fazendo uma crítica da origem cultura da modernidade – ancorada na grande tradição metafísica – Schiller sustenta que o grego vivia em profunda união com a natureza. Além disso, também não fazia distinção entre natureza e cultura. Ao contrário desse ideal, o homem moderno é um ser fragmentado e dividido, uma vez que separou de si a natureza. De modo geral, esse ser moderno é fruto do homem teórico, daquela dualidade socrática, tem como substrato uma virada de costas para o devir, para a *physis*. Os modernos, nesse contexto, estabelecem como projeto a re-união do homem com a natureza. Podemos entender melhor esse projeto com Nietzsche:

Conviria que alguma vez se pesasse, diante dos olhos de um juiz insubordinável, em que tempo em que homens o espírito alemão se esforçou mais vigorosamente por aprender dos gregos; e se admitirmos com confiança que esse louvor único deveria ser atribuído à nobilíssima luta de Goethe, Schiller e Winckelmann pela cultura, haveria em todo caso que acrescentar que, desde aquele tempo e depois das influências imediatas daquela luta, tornou-se cada vez mais fraca, de maneira incompreensível, a aspiração de chegar por uma mesma via à cultura e aos gregos. (*NT*, § XX, p.120)

Como esses pensadores, o jovem Nietzsche também entende melhor sua época por meio da Grécia antiga e, por isso, escreve um livro cheio de esperança em relação à germanidade. Porém, como esclarece Roberto Machado em sua introdução à polêmica em torno de *NT*, nomes como Winckelmann, embora tenham travado uma boa luta para resgatar aspectos da arte grega, se contentaram apenas com o elemento apolíneo, se esquecendo, conseqüentemente, do dionisíaco. Para nosso filósofo, mesmo reconhecendo e admirando o esforço de seus percussores em suas tentativas de compreender os gregos antigos, a tragédia é a reconciliação desses dois princípios, de modo que eles não funcionam separadamente. Assim, Nietzsche se desvencilha desses nomes ao atribuir o elemento dionisíaco à análise para, enfim, se agarrar somente a Richard Wagner. Nesse sentido, a inovação de Nietzsche em *NT* é pensar a Grécia a partir do impulso artístico dionisíaco, indo em sentido oposto aos pensadores que compõe esse projeto cultural alemão. Para Henry Burnett:

A Grécia é o modelo para a recriação do mundo, a Alemanha sua filha diletta. É preciso agora reencontrar a música trágica e, com ela, fazer renascer a

tragédia – afinal, o título do livro indica subliminarmente isso: o renascimento da tragédia a partir do espírito da música é dela que a nova era trágica vai surgir, pelas mãos de seu discípulo genial, Wagner. (BURNETT, 2012, p.49)

De acordo com Nietzsche, a própria cultura germânica é capaz de inverter a identidade *Alexandrina* – marcada pelo *homem teórico* – e retroceder para o período trágico, de modo que a era trágica regressaria como renovação do espírito germânico na recriação do mito trágico em geral e do herói trágico especificamente. Essa revolução, esse resgate, se dará pelas mãos de Richard Wagner, seu tutor e músico predileto; e é a partir daí que ele terá acesso aos gregos, mais especificamente na música, por influência direta do músico alemão. É atribuída a Wagner a tarefa de fazer da Alemanha o berço de uma nova cultura. Por outro lado, toda essa exaltação da Alemanha não se encontra apenas na ópera wagneriana, mas também em seus escritos teóricos sobre arte. Wagner sempre anunciou a si próprio como revolucionário redentor da arte alemã e Nietzsche, como seu pupilo, acreditava fielmente nessa sua pretensão artística. Nietzsche encontrou em Wagner a concepção de uma natureza artisticamente geradora, remetendo ao grande elemento dionisíaco, em sua ligação com o Uno primordial. Numa modernidade cansada e sem destino, era a arte musical wagneriana que influenciou Nietzsche e o levou a imaginar a possibilidade de retomada do mito grego na modernidade, pois Nietzsche defendia que a lírica popular preservava as bases do mito original – líricas essas que Wagner incorporou em seu drama musical. Dito de melhor forma, a obra musical wagneriana – somada ao teatro trágico – juntava novamente união entre palavra e música, união da qual era formada a lírica grega¹²¹. Esse é o drama musical em sua excelência: a adequação exata e consciente entre palavra e música, a harmonização dos impulsos estéticos. Wagner tem todos os módulos: a melodia originária, o substrato popular, o dionisíaco musical e a poesia apolínea. Por esse ângulo, o mito wagneriano representava, dentro da perspectiva nietzschiana, em alusão à tragédia grega, uma afirmação da vida (BURNETT, 2012, P. 22). A vida seria, então, redimida pela arte, vivida em sua plenitude ao modelo arcaico grego. Eis a tarefa da arte: conferir um sentido à vida, dignificá-la, para nos seduzir a continuar vivendo.

Para Nietzsche, o espírito trágico não foi totalmente perdido na Grécia arcaica, tampouco morto totalmente pelo espírito científico. Nietzsche acredita que aquele espírito socrático permaneceu reprimido na cultura alemã, de tal maneira que ele aponta para alguns

¹²¹ Essa união é fundamental para que a tragédia se afirme. No momento em que a palavra assume um grau de importância maior que a música, a tragédia perece.

elementos na cultura germânica que remontam àquele passado dionisíaco. Ele aponta a personagens de mitos germânicos, retomados por Wagner e os interpreta como mitos dionisíacos. Inspirado em Wagner, ele acredita que a cultura popular germânica, por meio desses mitos, reluz à mesma cultura dionisíaca. Segundo Wagner, a arte grega foi a expressão de uma consciência popular. O renascer da tragédia na modernidade alemã passará, então, necessariamente por um reencontro com a cultura popular, sendo o povo uma força artística primordial. Em outras palavras, podemos dizer que há uma continuidade entre o mito trágico grego e o mito alemão, de modo que a ideia de um renascimento do espírito trágico na Alemanha seria apenas um retorno do mito a ele mesmo. Burnett nos diz ainda que:

O que Nietzsche supunha era uma tarefa: reposicionar a experiência da vida através de um reencontro com o que a música guardava em seu substrato. Havia, segundo ele, um determinante dos instintos, algo que Nietzsche chamou de sedimento ou fundamento sonoro e que poderia ser encontrado em vários motivos musicais através dos séculos, principalmente na música popular (BURNETT, 2012, p.11).

Quando Nietzsche pensa a cultura popular, ele tem em mente a união com o uno primordial dionisíaco¹²², pois tal noção popular significa um poder que é anterior a tudo, que expressa a alma do povo, ou seja, sua natureza. Assim, a cultura popular está fundamentalmente conectada com o elemento dionisíaco. Se, então, Wagner, contrapondo a tradição acadêmica alemã, é aquele que incorpora as forças necessárias para um renascimento do sentido trágico na música, Schopenhauer e Kant são aqueles capazes de revelar a fragilidade da cultura marcada pelo elogio do *homem teórico*, cultura esta representada pelo *historicismo*. Esse conjunto coeso conseguiu, através principalmente da música, enfraquecer o otimismo socrático na vontade de verdade, apresentando sua limitação. Wagner e Schopenhauer interpretam a música como uma expressão universal da vontade entendida como essência do mundo. Com o que já analisamos aqui, o dionisíaco é a ponte que leva o homem a conhecer o absurdo, as dores e os sofrimentos da existência, em suma, é a via que leva o homem a conhecer essência do mundo. Se a música é dionisíaca por excelência, aquela que torna possível a arte trágica, então renascer a música no drama wagneriano significa renascer a arte trágica na cultura germânica. Como o próprio filósofo diz:

A música, como arte dionisíaca, se tornou manifesta a apenas um dos grandes pensadores, na medida em que ele, mesmo sem esse guia do

¹²² BURNETT, 2012, p.48.

simbolismo dos deuses helênicos, reconheceu à música um caráter e uma origem diversos dos de todas as outras artes, porque ela não é, como todas as demais, reflexo do fenômeno, porém reflexo imediato da vontade mesma e, portanto, representa, para tudo o que é físico no mundo, o metafísico, e para todo o fenômeno, a coisa em si (Schopenhauer, *O mundo como vontade e representação*). (*NT*, § XI, 97)

Influenciado por essa concepção de música como essência da vontade universal, Nietzsche a entenderá como meio mais importante de se desfazer da individualidade em que a cultura germânica estava imersa. À música, ele acrescenta a palavra e a cena. Essa união dá origem ao mito trágico. De maneira geral, o mito apresenta a sabedoria dionisíaca através do aniquilamento do indivíduo heroico e de sua união com o ser primordial, o Uno originário. O mito trágico é um elemento capital para se pensar o renascer da tragédia na Alemanha de Wagner, pois este é o resultado do mundo de imagens criado pelo coro dionisíaco, que apresenta o saber dionisíaco por meio do aniquilamento do indivíduo heroico e de sua união com o ser primordial, o uno originário, que é, em última instância, o que Schopenhauer chamou de vontade¹²³.

Música e mito trágico são de igual maneira expressão da aptidão dionisíaca de um poço e inseparáveis uma da outra. Ambos procedem de um domínio artístico situado para além do apolíneo; ambos transfiguram uma região em cujos prazenteiros acordes se perdem encantadoramente tanto a dissonância como a imagem terrível do mundo. (*NT*, § XXV, p.142)

Nietzsche pensa o mito trágico, portanto, como uma afiguração da sabedoria dionisíaca através dos meios artísticos apolíneos. O filósofo alemão pontua essa perspectiva no drama. Ele leva o mundo da aparência ao seu limite máximo, até alcançar seu elemento dionisíaco. Assim, através de sua destruição, pode-se pressentir uma alegria artística primordial no seio do Uno. O mito trágico nasce fundamentalmente da música e apenas da música pode surgir. A finalidade da tragédia ao apresentar apolineamente a sabedoria dionisíaca é fazer o espectador aceitar o sofrimento com alegria, como parte integrante da vida, porque seu próprio aniquilamento como indivíduo em nada afeta a essência da vida, o mais íntimo do mundo. É retomar aquele efeito trágico que outrora existiu na distância cultural helênica.

Sendo a música, para Nietzsche, uma arte essencialmente dionisíaca, torna-se,

¹²³ Cf. MACHADO, (2005, p. 9 - *Polêmica*)

portanto, o meio mais importante de se combater a racionalidade socrática, que, aliada ao pensamento de Schopenhauer sobre as artes, possibilita a reconciliação da música dionisíaca e do drama musical. A música, então, torna a arte trágica possível, devido à tragédia nascer do espírito da música. As óperas de Wagner, assim, representam o renascimento dos mitos germânicos, fundamentais para Nietzsche em seu projeto de fazer renascer a tragédia nas manifestações culturais da modernidade alemã, valorizando a sua esplêndida saúde, a profundidade e a força dionisíaca. Desse modo, o ressurgimento do espírito trágico grego está relacionado com o gênio romântico alemão, representado, para Nietzsche, especialmente, pelo drama wagneriano, no qual ressurge a tragédia helênica. Para o nosso filósofo, então, a obra de arte moderna precisa fazer renascer o espírito apolíneo-dionisíaco do drama helênico. Em outras palavras, o renascimento dos mitos germânicos que tanto influenciaram as óperas de Wagner, conserva o espírito alemão com sua força dionisíaca. Como nos mostra Roberto Machado em *Nietzsche e a polêmica sobre o nascimento da tragédia*:

Assim, O nascimento da tragédia estabelece a origem musical da tragédia grega, e sua importância como uma metafísica de artista, sobretudo para legitimar a arte wagneriana, sugerindo que o renascimento do espírito dionisíaco tem como sua expressão mais forte o drama musical wagneriano. Ideia que já motiva Nietzsche a escrever com toda ênfase no fragmento 9[34] de 1870: "Reconheço na vida grega a única forma de vida; e considero Wagner a tentativa mais sublime do ser alemão na direção de seu renascimento." (MACHADO, 2005, p. 13).

Nietzsche vincula, deste modo, o renascimento do gênio alemão do romantismo wagneriano como sendo o renascimento do trágico que passa necessariamente através do espírito da música. Assim renasce aquele Dioniso perdido, assim a música volta à cena e volta a integrar e compor uma arte trágica.

Vale a pena passarmos também pela noção de metafísica de artista. Metafísica de artista é a expressão do fenômeno do herói trágico. Com o renascimento do mito trágico, renasce conseqüentemente a união daqueles instintos estéticos da natureza, apolíneo e dionisíaco. Entendemos que a essência do mundo só é alcançada através da música e que a música é essencialmente dionisíaca. Dessa forma, o herói trágico é o resultado dessa fusão. Desse modo, estamos em condições de dizer que Nietzsche, também muito influenciado pelo romantismo alemão, que buscou recuperar a cultura clássica e o gosto pela arte e pela filosofia grega¹²⁴, pensa a metafísica de artista como a ideia de um gênio capaz de acessar e capturar

¹²⁴ Essa característica do romantismo como uma recuperação da cultura grega geralmente é tomada como paradigma da sua segunda fase, que se contrapõe à impetuosidade de seu período inicial.

algo da eterna essência da arte, como uma espécie de médium. Como os poetas trágicos gregos, tal gênio não tem consciência do seu fazer artístico, uma vez que sua arte é arrebatadora e sobrenatural, em suma, dionisíaca. Nietzsche trata de um único indivíduo sobre o qual o artista celebra sua redenção na aparência. De fato, a primeira estética de Nietzsche assume esse caráter metafísico. Metafísica de artista, então, é um modo de colocar em questão o cientificismo ou espírito científico, que pode ser definido como a doutrina, que nasceu com Sócrates, que tem a pretensão de penetrabilidade e domínio da natureza.

Essa valorização metafísica da tragédia de que a modernidade é filha, resultará que a imitação do grego só pode ser, de acordo com esses padrões aqui analisados, um renascimento de uma arte dionisíaca. No parágrafo 23 do *NT*, diz que:

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 sobre ele se balouça e quer indicar-lhe o caminho para lá. (*NT*, § XXII, p.138)

Estamos em condições de concluir que esta concepção da Alemanha como uma pátria perdida no otimismo teórico, coração do espírito científico, e que só poderá sobreviver culturalmente pelo dionisíaco é muito importante. Nietzsche considera que o espírito trágico esquecido na Grécia pré-socrática não morreu inteiramente ante o socratismo estético: de alguma forma, ele se manteve vivo na cultura alemã. Agora, tal espírito ressurgiu resplandecente ante o drama wagneriano, o drama que voltou a unir música e palavra. Se Schiller, Goethe e Winckelmann não conseguiram dar cabo do renascimento do espírito trágico na cultura germânica, foi porque desconsideraram seu principal elemento: a música, a tragédia musical. Desse modo, Schopenhauer traz a música para o jogo e Wagner a insere em seu drama, unindo aquelas duas forças antagônicas que foram separadas por uma racionalidade.

Considerações finais

Ao elaborar o *NT*, Nietzsche persegue o objetivo de contribuir com a filologia mas, sobretudo, com uma ciência estética, buscando entender as origens da tragédia ática a partir de um antagonismo entre os dois princípios estéticos, o apolíneo e o dionisíaco. Em sua tentativa de autocrítica, o filósofo diz que a tarefa da obra foi ousar ver a ciência com a óptica do artista, e a arte, com a óptica da vida, ou seja, o *NT* é uma denúncia da metafísica conceitual como ilusória através da ideia de que só a arte é capaz de dar conta dos problemas filosóficos fundamentais. Nesse sentido, o que sua obra de juventude fez foi abordar um diagnóstico da decadência artística que ele acusou a cultura alemã de estar imersa, vítima caudal do otimismo socrático que inaugurou a grande tradição metafísica. Wagner surge como a força dionisíaca renascida através da sua música, que o motiva a tal tarefa e que elevará o espírito do público e das artes. Em outras palavras, quando Nietzsche pensa o antagonismo entre o espírito científico e a experiência trágica, é numa tentativa de elaborar uma crítica da prevalência da verdade em relação ao erro ou da verdade como valor superior, ou seja, superação da oposição essência e aparência, verdade e ilusão. Separar o dionisíaco do apolíneo é matar os dois. O herói não foi morto pelo trágico, mas pelo lógico.

Neste trabalho nós pretendemos, assim, abordar os aspectos necessários da crítica que Nietzsche faz, em seu primeiro pensamento filosófico, à racionalidade científico-filosófica do modo como é desenvolvida em *NT* e em escritos da mesma época. Tal crítica, contudo, não é uma particularidade desse primeiro pensamento do filósofo, pois ela irá se estender e será sempre retomada pelo alemão em outros períodos de sua reflexão, tornando-se um tema constante. Decorrentes estudos retomam a problemática, porém ela se resignifica, tomando outros ares. A crítica à dicotomia metafísica começa a ser realizada a partir da ideia de “instinto de conhecimento”. Apesar disso, esse primeiro aspecto do pensamento de Nietzsche foi e continua sendo de extrema importância quando se tem como objetivo pensar a genealogia da razão na história de filosofia ocidental. *O NT* cumpre, dessa forma, o papel que seu autor desejou e se encerra como “uma ferida aberta, com um voto cego no devaneio de Wagner, com Apolo dividindo com Dionísio o trono da ascensão alemã” (BURNETT, 2012, p.66). Em suma, estamos em condições de afirmar que o nascimento da tragédia se dá através do equilíbrio entre os impulsos apolíneo e dionisíaco, como nós tentamos esclarecer em nosso primeiro capítulo. Portanto, para o jovem Nietzsche, o dionisíaco estará sempre preso à aparência apolínea e não viverá sem tal, de modo que a tragédia é a harmonia dessa tensão. Por conseguinte, morre com a estética racionalista – caráter que determina uma espécie de

razão na arte – causada por Sócrates que criou um conjunto de regras e conceitos e passou a exigir da arte uma razão e uma intelectualização. Contudo, a tragédia renasce com o drama musical wagneriano, o qual busca resgatar a música como elemento dionisíaco. É importante ressaltar, todavia, que o *NT* não deve ser lido somente como um tratado de filologia como é desenvolvido nos dois primeiros capítulos e nem como um panfleto de devoção a Wagner, tal como é visto o terceiro capítulo, mas o seu encerramento deve ser visto como um grito de esperança e de liberdade para a cultura alemã. Assim, através de toda essa exposição, é possível perceber parte da dimensão da crítica de Nietzsche ao racionalismo socrático e como ela articula-se na transposição que Sócrates fez da tragédia grega, inaugurando, portanto, uma nova forma dualista de pensar o mundo, que perdurou durante séculos, da Grécia ao classicismo. O que essa obra juvenil ansiava era fazer um diagnóstico da decadência artística da cultura germânica e indicar o drama wagneriano como uma força dionisíaca e brutal que elevará o espírito do público das artes.

Nietzsche irá repassar sua obra em vários outros momentos de sua vida intelectual, como no texto de autocrítica, de 1886, e quando escreve sobre o *NT* em *EH*, em 1888. Nesta última obra, ele dirá que a primeira lição do *NT* era mostrar a maneira com que os gregos superaram o pessimismo, de modo que a tragédia se configura como o maior exemplo de que o povo grego não era um povo negativo ou descrente. Na tentativa de autocrítica, renomeia o *NT* como helenismo ou pessimismo, porque percebeu que aquela tendência ao pessimismo poderia ser fruto de um excesso força, uma abundância, uma plenitude. A esse respeito, podemos mostrar no capítulo sobre o mundo grego o movimento de superação do pessimismo. Isso fica claro em seu prefácio tardio:

Aqui se anuncia, quiçá pela primeira vez, um pessimismo “além do bem e do mal”, aqui recebe palavra e fórmula aquela “perversidade do modo de pensar” contra a qual Schopenhauer não se cansa de arremessar de antemão as suas mais furiosas maldições e relâmpagos – uma filosofia que ousa colocar, rebaixar a própria moral ao mundo da aparência e não apenas entre as “aparências” ou fenômenos, mas entre os “enganos”, como aparência, ilusão, erro, interpretação, acomodamento, arte. (*NT*, § I, p.19)

No prefácio tardio à obra, já vemos um Nietzsche que rompeu com Schopenhauer, ou seja, que articula seu pensamento contra a noção de vontade de seu mestre. Além disso, a obra promoveu algumas renovações no pensamento de sua época. Uma delas foi a compreensão do fenômeno dionisíaco entre os gregos – ver no fenômeno dionisíaco a raiz da arte grega foi um passo importante de Nietzsche dentro da tradição do pensamento filosófico.

Outra renovação foi a compreensão do socratismo: Sócrates na condição de instrumento da dissolução grega, pela primeira vez posto na posição de espírito decadente, ou seja, aquele que iniciou o combate da racionalidade contra o instinto. Em outra feita, na tentativa de autocrítica, irá julgar a obra como má escrita, pesada, confusa etc. De toda maneira, o próprio Nietzsche reconhece que a obra carregou um feixe de difíceis questões, que nem mesmo ele foi capaz de resolver.

Torna-se evidente que o projeto de Nietzsche com o *NT*, consiste em, para além de promover a superação dos opostos, afirmar a necessidade dos antagonismos. O projeto do primeiro Nietzsche era traduzir a oposição entre o apolíneo e o dionisíaco em linguagem metafísica, inaugurando assim uma metafísica de artista, que ele irá abandonar a partir da segunda fase de seu pensamento. A importância filosófica de Nietzsche neste momento se evidencia na tese de que a arte trágica possibilita uma experiência estética do mundo de onde está totalmente ausente a oposição metafísica de valores. Nesse sentido, a ideia de antagonismo é um dos principais fundamentos do *NT* e sua superação resultaria numa unidade que ele chamou de tragédia grega. O nosso desafio, nesta dissertação, foi apresentar esse antagonismo, bem como demarcar suas características. Além disso, destacamos seu fim com o advento socrático e seus ecos na música wagneriana. Longe de entender a história a partir de um movimento progressivo hegeliano, Nietzsche pretende promover a superação desses antagonismos. É desse modo que encaminhamos e concluímos nossa análise sobre a primeira obra desse filósofo muito importante para a história da filosofia.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ARISTÓFANES. *As Rãs*. Tradução, introdução e comentário de Maria de Fátima Silva. Annablume editora. São Paulo: 2014.
- BENJAMIN, Walter. *A Origem do drama trágico alemão*. Trad. João Barreto. Belo Horizonte, 2011.
- BORODY, Wayne. “Nietzsche on the Cross: The Defence of Personal Freedom in *The Birth Of Tragedy*”: Revista Nipissing University. volume XVI, No. 2, 2003.
- BURNETT, Henry. *Para ler o nascimento da tragédia de Nietzsche*. São Paulo: Edições Loyola, 2012.
- CAVALCANTI, A. H. Arte e natureza em Nietzsche e August Schlegel. Revista de Filosofia Aurora, Curitiba, v. 20, n. 27, p. 351-366, 2008.
- CHAVES, ERNANI. Prefácio publicado em *Introdução a Tragédia de Sófocles*, Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed. 2006.
- Dixsaut, M. (Org.). *Querelle autour de “La naissance de la tragédie”*. Paris: J. Vrin, 1995.
- EURÍPIDES: *As Bacantes*. Trad. Trajano Vieira. São Paulo: Editora Perspectiva, 2003.
- EURÍPIDES. *Le ciclope. Alceste. Médée. Les Héraclides*. Texte établi et traduit par Louis méridier. Paris: Les Belles Lettres, 1976.
- ÉSQUILO. *Tragédias*. Trad. JaaTorrano, São Paulo: Ed. Iluminuras, 2009.
- FERNANDES, marcos. Sobre o teatro antigo no seu contexto de surgimento e desenvolvimento. In.: *A visão dionisíaca do mundo*, Martins fontes: 2005.
- FINK, Eugen. *A filosofia de Nietzsche*. Lisboa. Editorial Presença. 1983.
- GIACÓIA JUNIOR, Oswaldo. *Nietzsche*. São Paulo: Publifolha, 2000. (Folha explica).
- HABERMAS. *O discurso filosófico da modernidade: doze lições*. Trad. Luiz Sérgio Repo e Rodnei Nascimento. São Paulo: Martins Fontes, 2002.
- HALLIWELL, Stephen. *Justifying the world as an aesthetic phenomenon*. Cambridge

Philological Society, 2017.

HERÁCLITO DE ÉFESO. Fragmentos em Os Filósofos Pré-Socráticos. São Paulo: Cultix, 1984.

LOPES, Rogério Antonio. *Elementos de retórica em Nietzsche*. São Paulo: Ed. Loyola, 2006a.

MACHADO, Roberto. *Nietzsche e a polêmica sobre o nascimento da tragédia*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.

_____. *Nietzsche e a verdade*. Rio de Janeiro: Rocco, 1984.

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

NIETZSCHE, Friedrich. *O Nascimento da Tragédia ou helenismo e pessimismo*. Tradução de Jacó Guinsburg. São Paulo: Companhia das letras, 1992.

_____. *A gaia Ciência*. Tradução Paulo César de Souza. São Paulo: Cia das letras, 1995.

_____. *Introdução a Tragédia de Sófocles*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed. 2006.

_____. *Considerações Extemporâneas*. In.: Textos escolhidos. Editora Abril Cultural, São Paulo, 1978. Coleção Os Pensadores.

_____. *Crepúsculo dos ídolos, ou Como se filosofa com o martelo*: Tradução, notas e posfácio Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia de Bolso, 2017

_____. *Visão Dionisíaca do mundo e outros textos de juventude*. Tradução de Marcos Sinésio Pereira Fernandes e Maria Cristina dos Santos de Souza. São Paulo: Martins fontes, 2005.

_____. *A filosofia na era trágica dos gregos*. Trad. Gabriel Valladão. Porto Alegre: L&PM, 2017.

_____. *Cinco prefácios para cinco livros não escritos*. São Paulo: Ed. Sette

Letras, 1996, Trad. Pedro Süssekind.

_____. *Ecce Homo: como se chega a ser o que se é*. Tradução Arthur Morão. São Paulo: Companhia das Letras Ed. de bolso, 2010.

_____. *Fragmentos póstumos (1869 - 1874) Volumen I*. Edición española dirigida por Diego Sánchez Meca. Traducción, introducción y notas de Luis E. de Santiago Guervós. Madrid: Editorial Tecnos.

_____. *Wagner em Bayreuth: quarta consideração extemporânea*. Introdução, tradução e notas Anna Hartmann Cavalcanti – Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2009.

PLATÃO. Diálogos. Tradução e notas de José Cavalcante de Souza, Jorge Paleikat e João Cruz Costa. — 5. ed. — São Paulo: Nova Cultural, 1991. (Col. “Os Pensadores”).

_____. *República*. Introdução, tradução e notas de Maria Helena da Rocha Pereira. 9.ed. Lisboa: Calouste Gulbenkian, 2001.

SANTINI, Carlotta. “Friedrich Nietzsche e a crítica dos paradigmas culturais nas preleções da Basileia”: Cad. Nietzsche, Guarulhos/Porto Seguro, v.39, n.3, p. 49-75, setembro/dezembro, 2018.

SCHOPENHAUER, Arthur. *O mundo como vontade e como representação, 1º tomo*; tradução, apresentação, notas e índices de Jair Barboza. 2ª edição. São Paulo: Editora UNESP, 2015.

SLOTERDIJK, Peter. *Thinker on stage: Nietzsche's materialism*; translation by Jamie Owen Daniel; foreword by Jochen Schulte-Sasse. Published by the University of Minnesota Press, 1989.

SÓFOCLES. *A trilogia tebana: Édipo Rei, Édipo em Colono, Antígona*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2002.

SONTAG, Susan. *Contra a Interpretação*. São Paulo: L& PM editores, 1987.

SUSSEKIND, Pedro. “A Grécia de Winckelmann”: KRITERION, Belo Horizonte, nº 117, Jun./2008, p. 67-77.

SZONDI, Peter. *Ensaio sobre o trágico*. Trad. Pedro Sússekind – Rio de Janeiro: Jorge Zahar. Ed. 2004.

WAGNER, Richard. *Beethoven*; tradução do alemão e notas de Anna Hartmann Cavalcanti - Rio de Janeiro: Zahar, 2010.

APÊNDICE (à primeira parte) – Heráclito, o filósofo trágico

Neste apêndice, abordaremos a origem da filosofia em sua época trágica a partir do pensamento dos pré-socráticos, principalmente Heráclito (535-475 a.C.), que Nietzsche entende como principal nome desse período. Aos vinte e quatro anos, portanto ainda muito jovem, Nietzsche recebera uma oferta de ocupar a cadeira de Filologia da Universidade da Basileia, na Suíça. Foi nesse período da sua vida, contemporâneo ao *NT*, que o filósofo ministrou cursos sobre os pré-socráticos. Assim, desde os seus escritos iniciais, Nietzsche é marcado intensamente pelo pensamento dos primeiros filósofos, de modo que seu projeto nesse momento consistia em resgatar o caráter da *poiesis* expresso principalmente na filosofia de Heráclito de Éfeso.

A importância dada por Nietzsche a esses primeiros filósofos está presente no texto *A filosofia na era trágica dos gregos*, texto de juventude que, assim como as *Extemporâneas*, orbita em torno do *NT*, principal obra da primeira fase de seu pensamento. Sendo assim, o período pré-socrático se inicia com Tales de Mileto e termina com Sócrates, personagem marcante para Nietzsche, pois é este que, através de seu racionalismo, elimina todo elemento dionisíaco da tragédia, ancorando-a apenas no otimismo teórico apolíneo. A análise desse período da história da filosofia é de suma importância para nos orientarmos em nossa pesquisa, uma vez que, pela primeira vez, a natureza foi encarada como o objeto em si, e não como uma máscara, um disfarce. Dessa forma, estes primeiros filósofos se distanciavam do pensamento mítico que lhes precedia, encontrado principalmente nas obras de Homero e Hesíodo. Dito em outras palavras, a filosofia pré-socrática inaugurou, tomando como ponto de partida a explicação da natureza (*physis*), uma nova maneira de pensar no mundo grego sem recorrer a formulações míticas. Diz Nietzsche:

A mim parece que esses velhos sábios, de Tales a Sócrates, proferiram tudo aquilo que a nosso ver constitui o que é propriamente helênico, ainda que de forma mais geral possível. Cunham, em seu diálogo, e já em suas personalidades, os grandes traços do gênio grego, cuja marca obscura, cuja cópia apagada, e por isso pouco clara, constitui toda a história grega. (*FT*, § I p. 31)

Heráclito de Éfeso, para Nietzsche, é o principal filósofo dentre os pré-socráticos e de suma importância no nosso trabalho, pois o nosso filósofo o elege como principal

representante, entre os gregos, da filosofia trágica¹²⁵, que simboliza sua própria filosofia do devir e da afirmação da vida em detrimento do pessimismo. O pensamento trágico representado aqui por Heráclito é capaz de justificar as contradições do vir a ser a partir de um ponto de vista estético, caracterizado pela intuição e pela visão de mundo não dualista.

Nesse sentido, para colocarmos em perspectiva e entender a influência de Heráclito sobre Nietzsche precisamos analisar outro filósofo pré-socrático, qual seja, Anaximandro. Buscaremos, então, entender, em primeiro lugar, o problema e o legado deixado por Anaximandro de Mileto, considerado por Nietzsche um pessimista; em segundo lugar, as relações e contradições entre esses dois pré-socráticos, a fim de entendermos como Heráclito representa, para Nietzsche, o verdadeiro espírito trágico, aquele capaz de afirmar a existência sob o prisma da estética em detrimento do pessimismo de seu antecessor. Mais adiante na história grega, o trágico também entrará em contradição com o espírito socrático-platônico, responsável pela destruição da tragédia ática.

O modo como a contradição entre Anaximandro e Heráclito é compreendida por Nietzsche já representa um prelúdio da sua fase intermediária, em que ele rompe com o pessimismo de seu então mestre Schopenhauer. Segundo Nietzsche, Anaximandro foi o primeiro grego a compreender e estudar a mais importante e significativa questão ética: como pode perecer algo que tem direito a ser¹²⁶? Dito em outras palavras, Anaximandro se posiciona de maneira pessimista frente à mudança do mundo, do vir a ser. A esse respeito, diz Nietzsche:

Pode não ser lógico, mas é com certeza genuinamente humano e, ademais, precisamente no estilo desse primeiro desabrochar da filosofia, ver, com Anaximandro, todo o vir a ser como uma injustiça a ser expiada com o ocaso. Tudo o que alguma vez veio a ser logo volta a perecer, pouco importando se com isso pensamos na vida humana, na água, ou no calor e no frio: em toda parte, onde quer que se pense encontrar propriedades definidas, podemos, segundo uma terrível evidência empírica, profetizar o ocaso dessas propriedades. (*FT*, § IV, p.50)

Nessa passagem, vemos a forma com que Nietzsche trata o pensamento de Anaximandro como um embrião de uma visão pessimista do mundo. Encarar o vir a ser como uma injustiça, ou seja, atribuir um valor moral ao que é devir, faz de Anaximandro um filósofo moral. Com efeito, poderíamos relacionar esse pessimismo de Anaximandro com o

¹²⁵ *FT*, § VII, p. 68

¹²⁶ *FT*, § IV, p. 48

ensinamento de Sileno que, como já vimos, considerava a existência um peso e argumentava que o melhor era morrer o quanto antes. Nesse sentido, o espírito trágico, que ocupou Nietzsche no tempo em que passou na universidade da Basileia, é uma forma de superação do pessimismo e dá o tom no jogo ambíguo entre afirmar e negar. Apesar de ser combatido por Nietzsche, o pessimismo de Anaximandro fertilizou o solo para que a tragédia florescesse, pois foi a partir dele que Heráclito triunfou como o verdadeiro espírito trágico, ou seja, ele é o prelúdio à verdadeira visão trágica do mundo.

Podemos dizer que o pessimismo introduz a questão acerca da existência, ou seja, começa a pensar o mundo e interpretá-lo e, a partir disso, tira-se uma ética. Porém, não confundamos com aquela ética que Sócrates exigia aos poetas trágicos, pois esta pertence a um conjunto de elementos que findaram o pensamento trágico. Quando se pensa numa ética no sentido pré-socrático, trata-se mais de um conhecimento do mundo que educa o grego para o exercício da vida. Um conhecimento gerado pelo saber trágico. Então, se o pessimismo coloca a questão da existência, o trágico resolve este problema. O pessimismo, como sabemos, nega a existência contraditória por esta representar sofrimento e injustiças para com o indivíduo – e nega pela via moral. Em contrapartida, o trágico afirma a existência mesmo esta sendo contraditória e causadora de sofrimento. Dessa forma, o que define o trágico é que este é capaz de justificar e entender as contradições do vir a ser, ou seja, dos problemas e sofrimentos inerentes à vida, a partir do ponto de vista estético, e não da lógica ou da moral como pensará mais tarde o pensamento socrático-platônico. Se a moral socrática é o reino da lógica, a ética trágica caracteriza-se pelo seu elemento estético, intuitivo, dionisíaco.

Assim, Nietzsche vê na filosofia heraclítica uma representação e personificação do espírito trágico, que o permite entender o uso estético que Heráclito faz da dialética. Podemos formular da seguinte maneira: o que o verso é para o poeta, a dialética é para o filósofo. A filosofia e a arte compartilham da mesma fonte intuitiva, são irmãs. De um lado, o poeta traduz a intuição para o verso; de outro, o filósofo traduz a intuição para a dialética. A fusão entre o artista e o filósofo estaria expressa em Heráclito de Éfeso. O problema da existência que atormentava Anaximandro, a injustiça do vir a ser, também foi compreendida por Heráclito. Heráclito, deparando-se com o vir-a-ser (o devir) do mundo, com as injustiças, os sofrimentos não se orientou na direção de uma negação da vida, nem mesmo via qualquer injustiça no devir, e é isso que faz dele um filósofo tão relevante para Nietzsche. Quando Heráclito caracteriza o mundo sob o prisma da mudança, do devir, é por sua capacidade intuitiva. É pela intuição que ele chega à sua famosa conclusão: *a eterna mudança*. A intuição é a virtude do gênio, e a ela se opõe o pensamento dialético e racional, representado por

Sócrates. Heráclito representa, para Nietzsche:

Um vir a ser e perecer, um construir e desconstruir, sem qualquer acréscimo moral, numa inocência eternamente idêntica, neste mundo existe apenas no jogo do artista e da criança. E, do mesmo modo que a criança e o artista brincam, brinca também o fogo eternamente vivo, construindo e desconstruindo, sem culpa – e esse jogo o éon joga consigo mesmo. (*FT*, § VII, p.69)

Nesse sentido, se orientar pela intuição e não pela moral significa, em última análise, perceber o mundo da maneira como ele se apresenta aos sentidos e entender o devir como o motor ou a força criadora. Na medida em que a moral condena o vir-a-ser, pois o interpreta racionalmente seguindo um conjunto de conceitos pré-estabelecidos, a intuição é estética por natureza – ela não condena, não julga e muito menos conhece. E, como Nietzsche lindamente expressou: “só como fenômeno estético podem a vida e o mundo justificar-se eternamente”¹²⁷. Ou seja, só há uma justificativa que afirme o mundo e o devir pela via estética, pela via da arte, em suma, da tragédia. Nietzsche diz ainda:

Apenas o homem estético vê o mundo dessa maneira. Pois o homem estético descobriu, no artista e na configuração da obra de arte, que a luta da multiplicidade pode, sim, trazer em si lei e direito; ele viu como o artista permanece, contemplativo, acima da obra de arte e nela atuante; e também como necessidade e jogo, antagonismo e harmonia devem emparelhar-se para a constituição da obra de arte. (*NT*, § III, p.69)

É assim que Heráclito, munido dessa intuição artística, consegue superar o pessimismo de Anaximandro e de justificar, dessa forma, o devir sem recorrer a mundos metafísicos do ser. Para ele, o devir é tudo o que existe, e este não é justo ou injusto. Não há fim último, nem justificativas para o devir e este é o cerne do pensamento trágico: o mundo é uma grande obra de arte. E a arte não é boa ou má, mas tão somente bela e sublime. Quem poderá, ainda, exigir do artista uma moral, com imperativos ou criticar em Heráclito a ausência da mesma? Ei-lo: Sócrates.

¹²⁷ *NT*, VI, p.47.