

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DO RIO GRANDE DO SUL
FACULDADE DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO

FELIPE SZYSZKA KARASEK

A SABEDORIA TRÁGICA NO JOVEM NIETZSCHE

Porto Alegre

2011

Felipe Szyszka Karasek

A SABEDORIA TRÁGICA NO JOVEM NIETZSCHE

Dissertação apresentada para cumprimento da conclusão do Mestrado ao Programa de Pós-graduação Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande Do Sul, em Ética e Filosofia Política.

Orientador: Prof. Dr. Nythamar H. F. de Oliveira Jr.

PORTO ALEGRE

2011

TERMO DE APROVAÇÃO

FELIPE SZYSZKA KARASEK

A SABEDORIA TRÁGICA NO JOVEM NIETZSCHE

Dissertação apresentada para cumprimento da conclusão do Mestrado ao Programa de Pós-graduação Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, em Ética e Filosofia Política.

Aprovado em _____ de _____ de _____.

Banca Examinadora:

Prof. Dr. Nythamar H. F. de Oliveira Jr.
Programa de Pós-Graduação em Filosofia, PUCRS

Prof. Dr. Ronel Alberti da Rosa
Programa de Pós-Graduação em Filosofia, PUCRS

Prof. Dr. Clademir Luís Araldi
Programa de Pós-Graduação em Filosofia, UFPEL

“[...] Dioniso 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 [...]. Do sorriso desse Dioniso surgiram os deuses olímpicos; de suas lágrimas, os seres humanos”.

Friedrich Nietzsche

AGRADECIMENTOS

Ao professor Nythamar de Oliveira pela orientação, sugestões e críticas valiosas para a pesquisa. Ao professor Ronel Alberti da Rosa pela amizade e acompanhamento do projeto desde minha Especialização em Filosofia. Aos professores Sérgio Sardi e Draiton Gonzaga de Souza pelas oportunidades. Aos secretários do Curso de Pós-graduação em Filosofia da PUCRS, Paulo e Andréa, pela amizade e competência. À minha família e amigos. Ao CNPq pelo apoio financeiro que tornou possível esta pesquisa.

RESUMO

Este estudo analisa a temática que Friedrich Nietzsche denominou *sabedoria trágica*, na qual está incluída a dualidade apolíneo-dionisíaca enquanto balizadora do saber trágico, a metafísica de artista e a questão do socratismo. Ao propormos tal objetivo, cabe-nos refletir a respeito das seguintes problematizações, relativas ao tema do trabalho e à delimitação de nossa análise filosófica: em que consiste a sabedoria trágica? Qual a sua relação com a metafísica de artista? Em que consiste a questão do socratismo? Qual a sua relação com a decadência do drama musical grego? A análise destas problematizações nos aproxima do objetivo principal, ou seja, qual o entendimento acerca da sabedoria trágica no jovem Nietzsche.

Palavras-chave: Sabedoria Trágica. Apolíneo. Dionisíaco. Socratismo.

ABSTRACT

This study attempts to reach a concept on the theme that the philosopher Friedrich Nietzsche called the *tragic wisdom*, which is included the apollonian-dionysian dualism as a base of tragic knowledge, artist's metaphysics and the Socratic Method. In proposing this study, we must reflect about the following issues relating to the theme and the delimitation of our philosophical analysis: What is tragic wisdom? What is the relation of tragic wisdom to the artist's metaphysics? What is the Socratic Method? What is the relation of the Socratic Method to the Greek tragedy? We believe that the analysis of questions us approach the main issue of this study: Is there a concept of *tragic wisdom* in young Nietzsche?

Keywords: Tragic Wisdom. Apollonian. Dionysian. Socratism.

LISTA DE ABREVIATURAS DAS OBRAS DE NIETZSCHE

Adotam-se aqui as abreviaturas convencionadas pelo periódico brasileiro *Cadernos Nietzsche*, segundo as quais indicaremos as obras de Nietzsche.

GT/NT – *Die Geburt der Tragödie* / O nascimento da tragédia.

WL/VM – *Über Wahrheit und Lüge im aussermoralischen Sinne* / Sobre verdade e mentira no sentido extramoral.

HL/Co. Ext. II – *Unzeitgemässe Betrachtungen. Zweites Stück: Vom Nutzen und Nachteil der Historie für das Leben* / Considerações extemporâneas II: Da utilidade e desvantagem da história para a vida.

SE/Co. Ext. III – *Unzeitgemässe Betrachtungen. Drittes Stück: Schopenhauer als Erzieher* / Considerações extemporâneas III: Schopenhauer como educador.

MAI/HHI – *Menschliches Allzumenschliches (vol. 1)* / Humano, demasiado humano (vol. 1).

VM/OS – *Menschliches Allzumenschliches (vol. 2): Vermischte Meinungen* / Humano, demasiado humano (vol. 2): Miscelânea de opiniões e sentenças.

WS/AS – *Menschliches Allzumenschliches (vol. 2): Der Wanderer und sein Schatten* / Humano, demasiado humano (vol. 2): O andarilho e sua sombra.

M/A – *Morgenröte* / Aurora.

FW/GC – *Die fröhliche Wissenschaft* / A gaia ciência.

Za/ZA – *Also sprach Zarathustra* / Assim falava Zaratustra.

JGB/BM – *Jenseits von Gut und Böse* / Além do bem e do mal.

GM/GM – *Zur Genealogie der Moral* / Genealogia da moral.

GD/CI – *Götzen-Dämmerung* / Crepúsculo dos ídolos.

AC/AC – *Der Antichrist* / O anticristo.

EH/EH – *Ecce homo*.

NF/FP – *Nachgelassene Fragmente* / Fragmentos Póstumos.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	10
1 A FILOSOFIA DO TRÁGICO	21
1.1 WINCKELMANN E O CLASSICISMO ALEMÃO.....	21
1.2 GOETHE, SCHILLER E A QUESTÃO DO TRÁGICO.....	24
1.3 SCHELLING E A FILOSOFIA DO TRÁGICO.....	29
2 ARTE E TRAGÉDIA NO JOVEM NIETZSCHE	32
2.1 DO MITO DE APOLO AO APOLÍNEO.....	36
2.2 DO MITO DE DIONISO AO DIONISÍACO.....	44
2.3 A DUALIDADE APOLÍNEO-DIONISÍACA E A TRAGÉDIA GREGA.....	52
2.4 A TRAGÉDIA DE EURÍPEDES E O SOCRATISMO.....	62
2.5 MÚSICA E TRAGÉDIA.....	68
2.6 AS CRÍTICAS A <i>O NASCIMENTO DA TRAGÉDIA</i>	71
3 A SABEDORIA TRÁGICA NO JOVEM NIETZSCHE	78
3.1 A SUPERAÇÃO DO PESSIMISMO SCHOPENHAURIANO.....	78
3.2 A QUESTÃO DA FORMAÇÃO DO GÊNIO.....	83
3.3 GENEALOGIA E PERSPECTIVISMO COMO METODOLOGIA FILOSÓFICA.....	91
CONSIDERAÇÕES FINAIS	97
REFERÊNCIAS	101

INTRODUÇÃO

O objetivo da filosofia de Nietzsche é a realização de um diagnóstico da cultura e da sociedade do seu tempo. Partindo de um processo genealógico, Nietzsche relativiza elementos como a virtude, a moral, a verdade, o bem, o mal e a religião. Além disso, Nietzsche procura compreender como o otimismo na racionalidade e no progresso do conhecimento se relacionam com os valores vigentes. Dessa maneira, pretende problematizar o otimismo da razão demonstrando os seus limites, assim como pretende propor a transvaloração desses valores.

Em sua obra, Nietzsche propõe uma crítica da metafísica, pois ela divide o mundo em duas partes. Esse dualismo será rejeitado porque o mundo sensível e o fenômeno, por serem o mundo da aparência, são considerados imperfeitos, incomparáveis com a perfeição do mundo ideal. Na visão nietzschiana, é impossível um conhecimento que deixe de lado os nossos afetos, o sensível, as percepções dos sentidos. Assim, todo o conhecimento é resultado da projeção dos nossos impulsos e anseios, sendo determinado por uma perspectiva individual e sociocultural. Partindo desses pressupostos, Nietzsche apresenta uma suspeita dos valores absolutos da verdade na filosofia e na moral, questionando o sentido da gênese dos valores. Quais os elementos que formam e constituem o surgimento de um valor? Esse questionamento orientará Nietzsche nas suas principais investigações.

Uma exposição geral do pensamento de Nietzsche constitui uma tarefa difícil, já que o filósofo se ocupa de uma variedade de temas e possui uma multiplicidade de pontos de vista acerca de um mesmo assunto, dificilmente conciliáveis. Além disso, existe uma diversidade de temas literários presentes em sua obra e uma natureza radicalmente crítica e polêmica em seus escritos. Isso gerou a convicção, quase unânime entre seus principais comentadores, de que o aspecto assistemático constitui o traço mais marcante do seu pensamento. Para Walter Kaufmann (KAUFMANN, 1975, p. 3), Nietzsche é um pensador de problemas e não um pensador de sistemas. Aliás, para Kaufmann, a natureza do pensamento nietzschiano não poderia dar ensejo a um sistema. Na filosofia nietzschiana, a investigação não inicia a partir de um grupo de pressupostos, mas de uma situação problemática. Nela estão alguns pressupostos iniciais, e outros são admitidos ao longo da investigação. O resultado encontrado não é uma solução do problema inicial, mas apenas o discernimento dos limites. Nesse

sentido, o problema não é resolvido, porém ocorre uma elevação acima do problema (GIACÓIA, 2000, p. 28-29).

O que é a sabedoria trágica para o jovem Nietzsche? Esse estudo pretende analisar na primeira fase da obra de Nietzsche¹ a presença da temática que o filósofo denominou sabedoria trágica (EH/EH, “O nascimento da tragédia”, §3). Para atingirmos esse objetivo, iremos estudar principalmente os textos intitulados *A visão dionisíaca do mundo* e *O nascimento da Tragédia*, nos quais se encontram a visão de Nietzsche sobre o trágico e a tragédia, a dualidade apolíneo-dionisíaca enquanto balizadora do saber trágico, e o socratismo como fator de decadência da arte grega. Além desses textos, estudaremos outros escritos da juventude, as conferências proferidas na Universidade de Basileia, que dariam origem ao livro² *O nascimento da tragédia*, além de outras obras do filósofo e fragmentos póstumos.

Percebemos em Nietzsche a intenção de demonstrar que formação e estruturação moral e cultural de determinado povo, criada a partir de hábitos e costumes, correspondem a instintos de autopreservação, de afirmação como espécie, um princípio genealógico que surge a partir de um destino comum. Partindo desse pressuposto interpretativo, Nietzsche investiga a criação dos deuses olímpicos, da arte grega e do trágico como um saber, pretendendo demonstrar que o surgimento desses elementos não se deu por acaso, mas sim como transfiguração dos gregos diante de específicos valores, argumento que será apresentado no decorrer deste estudo.

¹Para fins didáticos e organização desse estudo, concordamos, em parte, com a divisão cronológica em três fases da produção filosófica de Nietzsche proposta pelo Prof. Dr. Oswaldo Giacóia Júnior (GIACÓIA, 2000, p. 29-30). Segundo Giacóia, o primeiro período estaria situado, aproximadamente, entre os anos 1870 e 1876, um segundo momento vai de 1876 a 1882, sendo seguido pela derradeira fase, iniciada em 1882 e abruptamente interrompida em 1889. No entanto, para este estudo, consideramos no primeiro período da produção filosófica de Nietzsche todos os escritos produzidos até a publicação de *O nascimento da tragédia*, bem como os fragmentos póstumos deste período.

²Nietzsche, no exercício da sua atividade docente na Universidade de Basileia, apresenta sua primeira conferência em 18 de janeiro de 1870, denominada *O drama musical grego*, onde se encontram esboçadas as concepções a respeito do teatro grego que serão expostas nos capítulos 7, 8 e 9, principalmente, de *O nascimento da tragédia*. Este texto foi publicado pela primeira vez em Leipzig, 1926, no *Primeiro anuário da sociedade de amigos dos arquivos Nietzsche*. Logo em seguida, em 1º de fevereiro de 1870, apresenta a sua segunda conferência, denominada *Sócrates e a tragédia*, que apresenta a obra de Eurípedes e, sobretudo, o socratismo como agentes determinantes da decadência de toda a arte e civilização grega. Foi impresso pela primeira vez no *Segundo anuário da sociedade de amigos dos arquivos Nietzsche*, em Leipzig, 1927. Nessas conferências, que foram proferidas para o público em geral, - ou seja, não restrito aos meios universitários -, Nietzsche apresenta suas ideias que amadureciam sob as influências de seus estudos filológicos, da filosofia de Schopenhauer e das concepções artísticas de Richard Wagner. *A visão dionisíaca do mundo* seria escrito em junho - agosto de 1870, quando Nietzsche ainda tinha 25 anos, na qual o apolinismo e, sobretudo, o dionisismo têm uma exposição inigualável que nos permite, como em nenhum outro texto, compreender muito do fundamental dessas concepções. Foi impresso pela primeira vez no *Terceiro anuário da sociedade de amigos dos arquivos Nietzsche*, em Leipzig, no ano de 1928. Da união destes três ensaios, Nietzsche escreve *O nascimento da tragédia*, que publica para justificar a sua convocação sem doutorado ou concurso para a Universidade de Basileia (Cf. Notas do Tradutor, em: NIETZSCHE, Friedrich. **A visão dionisíaca do mundo**. Trad. Marcos Sinésio Pereira Fernandes e Maria Cristina dos Santos de Souza. São Paulo: Martins Fontes, 2005, p.VII-XII).

Nietzsche pode ser considerado um filósofo trágico devido a sua aceitação irrestrita da tragicidade da vida e da sua afirmação de um caráter efêmero e contraditório do mundo. Nesse sentido, para chamarmos Nietzsche de filósofo trágico precisamos compreender a atitude do filósofo de elevar radicalmente o dionisíaco em um estatuto filosófico. Nietzsche anuncia que antes dele não houve essa transposição do dionisíaco em um *pathos* filosófico devido à falta de sabedoria trágica, ou seja, ao dizer *sim* à vida, Nietzsche distancia-se de ser um filósofo pessimista. A afirmação do fluir e do destruir, o decisivo numa sabedoria dionisíaca, o dizer *sim* à oposição e à guerra, o vir a ser, com radical rejeição até mesmo da noção de "Ser" (EH/EH, "O nascimento da tragédia", §3), são perspectivas atuantes na sabedoria trágica de Nietzsche.

Em sua juventude, Nietzsche encontra na tragédia grega um tema de estudo no qual ele pode aplicar a sua vontade de análise filosófica, aliada à metodologia do estudo filológico a qual estava vinculado. Nesse sentido, por uma questão profundamente pessoal (GT/NT §1), o filósofo direciona o seu pensamento inicial ao problema dos gregos, à origem da tragédia e a Sócrates. Desenvolve suas intenções em conferências, preleções e textos até escrever *O nascimento da tragédia*, que publica para justificar a cátedra na Universidade de Basileia sem doutoramento ou concurso.

Nessa obra, Nietzsche apresenta uma crítica da racionalidade socrática instaurada na filosofia e defende o pensamento da arte trágica, expressão das pulsões artísticas dionisíaca e apolínea como uma alternativa à racionalidade conceitual. Assim, a estética racionalista socrática introduz, pela primeira vez na arte a lógica, a teoria, o conceito³, ou seja, a medida de que a criação artística deve derivar de uma postura crítica exposta a partir de uma racionalidade conceitual. Dessa maneira, a estética racionalista socrática subordina a perspectiva do belo à razão, no sentido em que todo o princípio criativo instintivo não teria valor para Sócrates, ou seja, aquilo que não pode ser explicado conceitualmente desvaloriza o poeta trágico por não ter consciência do que faz e por não apresentar claramente o seu saber (CAVALCANTI, 2005, p. 254).

A partir dessa perspectiva, a contraposição entre a arte trágica e a racionalidade conceitual pode possuir dois sentidos principais. O primeiro é a subordinação do poeta ao

³ A palavra, usada pelo rapsodo para produzir imagens, é privilegiadamente a veiculadora do conceito e que, portanto, é com conceitos que o rapsodo estimula a nossa imaginação. Segundo Schopenhauer, o conceito, a abstração que homem promove a partir do mundo como dado e que não pode ser representado por nenhuma intuição particular, pois sempre abrange um universo de intuições que não pode ser reduzido inteiramente a nenhuma, é representado o mais adequadamente pela palavra (Cf. Notas do Tradutor, em: NIETZSCHE, Friedrich. **A visão dionisíaca do mundo**. Trad. Marcos Sinésio Pereira Fernandes e Maria Cristina dos Santos de Souza. São Paulo: Martins Fontes, 2005, p. 20).

teórico, ao pensador racional, assim como a classificação da tragédia como irracional, através do socratismo estético. O segundo sentido estaria focado na exaltação da tragédia como uma atividade que proporciona o acesso às questões fundamentais da existência, fundamentando-se como um antídoto à racionalidade conceitual. Assim, o socratismo poderia ser entendido como uma metafísica racional, mas incapaz de expressar o mundo em sua tragicidade, pela prevalência que concede à existência de uma verdade em detrimento da ilusão, ou ainda, pela oposição que estabelece entre a essência e a aparência. A denúncia de Nietzsche está fundamentada no sentido de que, na arte, a experiência da verdade pode se encontrar ligada ao conceito de beleza, que é uma ilusão, uma aparência, uma subjetividade, enquanto a metafísica socrática racional afirma a crença na virtude do saber (MACHADO, 2002).

Dezesseis anos após a publicação de *O nascimento da tragédia*, em meados de agosto de 1886, Nietzsche redige outros prefácios para quase todos os seus livros anteriores, além de uma relevante autocrítica para obra citada. Um dos objetivos dessa autocrítica é ressaltar a importância e a novidade de um dos problemas abordados pelo livro: a racionalidade científico-filosófica vista, pela primeira vez, como uma suspeita, por uma análise realizada na ótica da arte trágica (MACHADO, 2001, p. 15) e “o problema da ciência mesma – a ciência entendida pela primeira vez como problemática, como questionável” (GT/NT §2). Para compreendermos a ousadia dessa afirmação do filósofo alemão, é necessário um aprofundamento em relação ao significado de razão para Nietzsche nessa época. Em seu texto intitulado *A filosofia na idade trágica dos gregos*, no capítulo dedicado a Heráclito, o filósofo apresenta, em algumas linhas, uma perspectiva do conceito de razão.

O dom real de Heráclito é a sua faculdade sublime de representação intuitiva; ao passo que se mostra frio, insensível e hostil para com o outro modo de representação que se efetiva em conceitos e combinações lógicas, portanto, para a razão, e parece ter prazer em poder contradizê-la com alguma verdade alcançada por intuição (NIETZSCHE, 2008, p. 67).

Encontramos uma similaridade entre esse texto de Nietzsche e o conteúdo descrito pelo autor em sua *Tentativa de autocrítica*, quando afirma que o objetivo principal de *O nascimento da tragédia* é a sua suspeita sobre a serenojovialidade⁴ dos gregos. A partir da

⁴ *Heiterkeit*: clareza, pureza, serenidade, jovialidade, alegria, hilaridade, conforme J. Guinsburg esclarece, são as várias acepções em que a palavra é empregada no alemão. Quando se trata da *griechische Heiterkeit*, a tradução mais frequente tem sido “serenidade grega”. Entretanto, a versão parece insuficiente e redutora por suprimir as demais remessas do termo. Por isso, optou-se por um acoplamento de dois sentidos principais, utilizando-se sempre, nesta transposição do texto de Nietzsche, a forma “serenojovial”, “serenojovialidade” (Cf. Notas do Tradutor, em: NIETZSCHE, Friedrich. **O Nascimento da Tragédia**. Trad. J. Guinsburg. São Paulo: Companhia das Letras, 1992, p. 145).

interpretação do mito do Sileno, Nietzsche inicia uma investigação a respeito dos gregos e afirma que a arte e a tragédia gregas surgiram como uma transfiguração diante do pessimismo provocado pela percepção da finitude do homem e, além disso, que esta superação foi encontrada intuitivamente. Para Nietzsche, com essa tese “adivinha-se em que lugar era colocado o grande ponto de interrogação sobre o valor da existência” (GT/NT §1).

Ao mesmo tempo em que Nietzsche apresenta nesse livro a sua tese sobre o surgimento da arte grega e uma reflexão sobre o trágico, o filósofo também descreve os motivos pelos quais a tragédia grega entra em decadência, apontando principalmente como motivo a racionalidade socrática. Nietzsche denuncia a condenação de Sócrates aos artistas e a tudo aquilo que era realizado por instinto, a sua influência nas tragédias de Eurípedes, o socratismo da moral, a dialética, a suficiência e a serenojovialidade do homem teórico. O instinto artístico transfigurador da realidade seria substituído pelo encadeamento de combinações lógicas para a arte, para a tragédia, para a moral, para a filosofia e para a vida do povo grego.

O socratismo é entendido como um utilitarismo prático e teórico, de fadiga fisiológica (GT/NT §4), dominante nos tempos em que o maior exemplo da arte grega, a tragédia, entra em decadência sob a influência de Sócrates na tragédia euripídiana, na qual o herói não sucumbe mais pelo *pathos* do destino, e sim por sua culpa em algo determinado, por uma rede de intrigas. Nietzsche também suspeita da motivação socrática quando afirma: “[...] científicidade talvez apenas um temor e ante o pessimismo? Uma sutil legítima defesa contra – a verdade? Ó Sócrates, foi este porventura o teu segredo? Ironista misterioso, foi esta, porventura, a tua – ironia?” (GT/NT §1).

Em *O nascimento da tragédia*, Nietzsche ainda afirma que o socratismo exerceu grande influência na formação da moralidade do ocidente e, dentre outros fatores, na escrita filosófica e na forma de dizer filosofia. Mesmo assim, Nietzsche irá considerar esse livro “contrário à juventude” (GT/NT §2), bizarro, impossível, “sem vontade de limpeza lógica” (GT/NT §3), por duas razões principais, a saber, sobre o conteúdo e a forma de expressão e estilo. Quanto ao conteúdo, Nietzsche lamentará ter estragado a análise do problema grego por tê-lo relacionado a Wagner e a Schopenhauer, inspiradores de seus primeiros escritos.

Sobre a forma de expressão e estilo, o filósofo alemão afirmará uma incompatibilidade entre o conteúdo principal de *O nascimento da tragédia*, a decadência da tragédia pelo socratismo e a expressão da denúncia, ou seja, a linguagem em que ela foi formulada. Nietzsche lamenta que tenha abordado o problema da arte trágica utilizando uma linguagem

sistemática e conceitual, contradizendo sua intenção naquele momento, sobre a qual ele afirma:

[...] uma espécie de alma mística e quase menádica, que, de maneira arbitrária e com esforço, quase indecisa sobre se queria comunicar-se ou esconder-se, como que balbuciava em uma língua estranha. Ela devia cantar, essa “nova alma” – e não falar! É pena que eu não me atrevesse a dizer como poeta aquilo que tinha então a dizer: talvez eu pudesse fazê-lo! [...] (GT/NT §3).

A contradição percebida por Nietzsche na sua autocrítica estaria centrada na seguinte análise: ao pretender demonstrar conceitualmente as suas teses, não estaria, do ponto de vista da forma de expressão, mais próximo da racionalidade socrática do que da poesia trágica, mesmo que tivesse a intenção de se posicionar ao lado desta última? Qual a validade de uma crítica total da razão feita a partir da própria razão? Que sentido poderá ter apelar para a razão contra a razão? (MACHADO, 2001, p. 17). Segundo o filósofo, “o problema da ciência não pode ser reconhecido no terreno da ciência” (GT/NT §2).

Se Sócrates é “o protótipo do otimista teórico que, na já assinalada fé na scrutabilidade da natureza das coisas, atribui ao saber e ao conhecimento a força de uma medicina universal e percebe no erro o mal em si mesmo” (GT/NT §15), a dialética socrática acredita que o pensamento pode conhecer o ser em toda a sua profundidade e corrigi-lo.

[...] Penetrar nessas razões e separar da aparência e do erro o verdadeiro conhecimento, isso pareceu ser ao homem socrático a mais nobre e mesmo a única ocupação autenticamente humana: tal como aquele mecanismo dos conceitos, juízos e deduções foi considerado, desde Sócrates, como a atividade suprema e o admirável dom da natureza, superior a todas as outras aptidões (GT/NT §15).

Para Nietzsche, somente a experiência trágica, com sua música e seu mito, é capaz de justificar a experiência do ser humano no mundo, transfigurando-o. Com essa afirmação, atingimos o âmago dessa problemática denunciada por Nietzsche relativa à perspectiva da forma de expressão, à contradição e ao antagonismo entre o conceito e a palavra ou canto poético. Para o filósofo, a perspectiva de beleza da arte grega reside em ela não estar impregnada de conceito. Nesse sentido, a percepção do saber trágico não ser e nem poder ser expresso conceitualmente, ou seja, exposto e comprovado logicamente, o fez ser negado pelo saber racional. Essa negação do trágico, para Nietzsche, está relacionada com a negação da música, já que para o filósofo a tragédia morre quando a música é retirada do teatro grego e esse se torna apenas uma apresentação de conceitos de encadeamentos lógicos. O herói não

sucumbe mais pelas forças do destino, e sim por uma rede de intrigas no qual ele pagará por sua culpa (MACHADO, 2002).

Nesse período da reflexão filosófica nietzschiana, o conceito é uma palavra enfraquecida pela distância em que se encontra da expressividade musical da tragédia e o canto é o que eleva a palavra ao ápice de sua musicalidade, fazendo-a encontrar ou reencontrar a sua força originária. Além disso, Nietzsche teria um terceiro e um quarto objetivo com a publicação de *O nascimento da tragédia*, sem os quais o livro não pode ser totalmente compreendido: a denúncia do mundo moderno como uma civilização constituída a partir do modelo socrático e a tentativa de descortinar o renascimento da tragédia ou da visão trágica do mundo em algumas manifestações culturais da modernidade⁵. Qual a condição para que se dê o retorno ou o renascimento da tragédia? Nietzsche o enuncia:

Se a tragédia antiga foi obrigada a sair do trilho pelo impulso dialético para o saber e o otimismo da ciência, é mister deduzir deste fato uma luta eterna entre a *consideração teórica* e a *consideração trágica do mundo*; e, só depois de conduzido a seu limite o espírito da ciência e aniquilada a sua pretensão de validade universal mediante a comprovação desses limites, dever-se-ia nutrir esperança de um renascimento da tragédia (GT/NT §17).

Nietzsche encontra, nos exemplos de Goethe, Schiller e Winckelmann (GT/NT §20), uma tentativa de colocação do homem moderno na escola dos gregos para aprender a importância da música e do mito trágico, que têm o dionisíaco como matriz comum, e encontra os presságios do despertar progressivo do espírito dionisíaco na música e na filosofia. Por um lado, Nietzsche encontra a música de Beethoven e, principalmente, Richard Wagner, o motivador e inspirador das análises de Nietzsche, a quem o livro é dedicado e que é celebrado, nesse momento, como um precursor na defesa de que a arte é a tarefa suprema e atividade propriamente metafísica da vida. Por outro lado, ele encontra nas filosofias de Kant e Schopenhauer, que teriam brotado das mesmas fontes dionisíacas que a música e aniquilado o socratismo científico e seu prazer satisfeito da existência, evidenciando seus limites e introduzindo “uma concepção infinitamente mais séria e profunda das questões da ética e da

⁵ O conceito de modernidade adotado para este estudo está em concordância com as observações de Roberto Machado (2006, p. 8), que designa como “moderno” a época que se inicia, no final do século XVIII e início do século XIX, a partir da ruptura introduzida na filosofia por Kant e os pós-kantianos. A opção do autor para essa escolha é a afirmação de Michel Foucault em relação à filosofia de Kant, que assinala o limiar de nossa modernidade ao pôr em questão o espaço da representação em seu próprio fundamento, criando uma filosofia transcendental em que o sujeito aparece como condição de possibilidade do saber empírico. Além disso, Roberto Machado refere-se ao *Discurso filosófico da modernidade*, de Habermas, que delimita o final do século XVIII o período no qual a modernidade se tornou tema filosófico; e as *Cartas sobre a educação estética do homem*, de Schiller, como uma série de escritos programáticos para uma crítica estética da modernidade.

arte – que não hesitarei em definir como uma *sabedoria dionisíaca* exposta em conceitos” (GT/NT §19).

Para o pensamento do jovem Nietzsche, a questão kantiana dos limites do conhecimento aparece como a condição do renascimento da tragédia por invalidar a pretensão do espírito científico socrático de penetrar, seguindo as leis da causalidade, na essência das coisas, separando a perspectiva de verdade da aparência. Se Kant e Schopenhauer conseguiram a mais difícil das vitórias sobre o otimismo socrático, foi porque demonstraram que as leis do espaço, do tempo e da causalidade, em vez de serem incondicionadas e possuírem validade universal, só serviam para erigir o fenômeno em única realidade, colocando-o no lugar da essência das coisas (MACHADO, 2001, p. 15).

A autocrítica de Nietzsche sobre o seu primeiro livro fundamenta-se na percepção do filósofo de sua própria contradição, ao abordar a crítica da racionalidade conceitual socrática utilizando também o conceito lógico. A partir dessa constatação, o filósofo alemão lamenta ter estragado o problema dos gregos e da arte trágica, supondo que se a sua intenção era demonstrar a supremacia da linguagem poética ou ditirâmbica sobre o socratismo, ele não poderia ter utilizado a mesma metodologia socrática. Essa dificuldade acompanhará Nietzsche até a publicação de *Assim falou Zaratustra*.

Se Nietzsche considera *O nascimento da tragédia* “um livro talvez para artistas dotados de capacidades analíticas e retrospectivas” (GT/NT §2), as suas dúvidas apresentadas na *Tentativa de autocrítica* revelam a preocupação do filósofo com a dificuldade de dizer filosófico, no seu caso, que revele a sua postura trágica, expressada em uma linguagem adequada para a sua visão de mundo, ou seja, uma linguagem artística e figurada. No entanto, essa dificuldade não parece intransponível para Nietzsche que, em 1885, um ano antes, havia concluído *Assim falou Zaratustra*. Sobre essa obra, o filósofo ressalta fazer parte de sua filosofia afirmativa, ou seja, a obra na qual foi atingida a sua tentativa de dizer filosófico, “o *Zaratustra* inteiro como música” (EH/EH, “Assim falou Zaratustra”, §1), “a linguagem do ditirambo” (EH/EH, “Assim falou Zaratustra”, §7), o livro que traz “o canto que, em 1886, ele lamentou não ter cantado com seu primeiro livro” (EH/EH, “Assim falou Zaratustra”, §7). Dessa maneira, o *Zaratustra* de Nietzsche é a tentativa do filósofo de evitar a contradição que no seu entender é lutar contra a razão através de uma forma de pensamento submetida à razão. Não é por acaso que a *Tentativa de autocrítica* se encerra com um trecho de *Assim falou Zaratustra*, sobre a alegria trágica, logo depois do personagem central ser chamado de demônio dionisíaco.

[...] para dizê-lo com a linguagem daquele trasgo dionisíaco, que se chama Zaratustra: “Levantai vossos corações, ó meus irmãos, alto, mais alto! E não esquecerei tampouco as pernas! Levantai também as vossas pernas, vós, bons dançarinos, e melhor ainda: erguei-vos também sobre a cabeça!” (GT/NT §7).

A tentativa de linguagem e estilo proposta por Nietzsche para o *Zaratustra* justifica-se em sua proposta de fazer a forma de expressão artística criar a temática filosófica trágica. Essa singularidade de estilo se manifesta pelo deslocamento de uma linguagem conceitual para uma linguagem artística, ou, mais precisamente, para uma linguagem poética. Pelo deslocamento de uma linguagem sistemática, argumentativa, que propõe uma teoria, característica da filosofia em quase sua totalidade, para uma linguagem construída de forma narrativa e dramática (MACHADO, 2001, p. 18-19).

Em *Assim falou Zaratustra*, a dicotomia entre arte e filosofia que Nietzsche denunciou em *O nascimento da tragédia*, com a crítica ao socratismo, e denunciará na *Tentativa de autocrítica* como estando presente no estilo conceitual de seu primeiro livro, é agora neutralizada pela tentativa de fazer da poesia ditirâmbica um meio de apresentação de um pensamento filosófico não conceitual e não demonstrativo, um pensamento emancipado da metafísica socrática, para aqueles que admiram a potência do que Nietzsche denomina grande estilo (Za/ZA, “Da visão e do enigma”, §1).

A vós, intrépidos buscadores e tentadores de mundos por descobrir, e quem quer que algum dia, com astuciosas velas, se embarque para mares temerosos. A vós, os ébrios de enigmas, os amigos do lusco-fusco, cuja alma é atraída com flautas para todo o engano sorvedouro, - pois não quereis, apalpando-o com mão covarde, seguir um fio que vos guie e, onde podeis adivinhar, detestas inferir [...] (Za/ZA, “Da visão e do enigma”, §1).

Quando Nietzsche refere-se ao elemento da construção da narrativa, refere-se à palavra poética, já que afirma que Zaratustra também é um poeta (Za/ZA, “Dos poetas”). Ao escrever *Assim falou Zaratustra*, o objetivo de Nietzsche não é a renovação ou a modificação dos conceitos da filosofia, mas da perspectiva da forma de expressão. Sua intenção é libertar a palavra da universalidade do conceito, constituindo um pensamento filosófico através da palavra poética, mais do que nas suas outras obras, através do uso do aforismo, da metáfora, do fragmento e do ensaio (JANZ, 1985, p. 66).

Apresentada esta perspectiva introdutória sobre o problema da racionalidade conceitual socrática na forma de dizer filosofia, relacionada à proposta de um estudo sobre a sabedoria trágica em Nietzsche, é necessária uma reflexão acerca do trágico, de maneira que a

interpretação proposta seja ferramenta indispensável para compreender um dos principais aspectos do trágico em Nietzsche, ou seja, a compreensão do dionisíaco de maneira filosófica.

Desenvolveremos o estudo a partir da obra de Nietzsche e das traduções conforme a edição crítica de Colli e Montinari (*Kritische Studienausgabe* - KSA e *Kritische Gesamtausgabe* - KGW). A respeito dos comentadores de Nietzsche, é necessário alguns esclarecimentos. Procurando uma coerência de pensamento nos aforismos, anotações e fragmentos de Nietzsche, os primeiros grandes intérpretes do filósofo, como Karl Jaspers (1936) e Karl Löwith (1935), precisaram lidar com as contradições inerentes ao pensamento de Nietzsche, oferecendo soluções insatisfatórias como o apelo a uma dialética real ou um retorno primordial aos pré-socráticos (MARTON, 1990). Essas soluções foram refutadas por Walter Kaufmann na publicação sobre Nietzsche de 1950. A compreensão da filosofia de Nietzsche não dependia apenas do trabalho exegético do todo de sua obra, mas ainda da interpretação de sua obra nos termos defendidos pelo próprio filósofo, constituindo uma hermenêutica nietzschiana. Após a publicação também polêmica das palestras e tratados de Heidegger sobre Nietzsche, a importância da autointerpretação dos textos nietzschianos foi destacada, pressupondo que Nietzsche deveria ser lido à luz de seu próprio texto, sobretudo em função da polêmica falsificação de Elisabeth Förster-Nietzsche na publicação póstuma *A vontade de poder*.

Após a recepção pós-heideggeriana, principalmente na França com as leituras interpretativas de Pierre Klossowski, Gilles Deleuze, Michel Foucault, Sarah Kofman, Michel Haar e Jacques Derrida, surgiu um interesse por um princípio interpretativo de Nietzsche que não estivesse comprometido com uma perspectiva dialética nem existencialista e nem mesmo heideggeriana. A partir desse movimento crítico, foram produzidas obras notáveis sobre Nietzsche por autores e grupos de pesquisas de diferentes tradições. No decorrer desse estudo, buscaremos um diálogo com alguns desses autores para o esclarecimento de algumas questões e problemáticas nietzschianas.

No primeiro capítulo, intitulado *A Filosofia do Trágico*, investigaremos as influências na formação filosófica do jovem Nietzsche, bem como as origens de suas ideias na primeira fase de sua filosofia. Analisaremos as tendências artísticas e filosóficas da época, a influência de Winckelmann e o classicismo alemão, a questão do trágico em Goethe e Schiller, bem como em Schelling e a filosofia do tráfico.

No segundo capítulo, intitulado *Arte e Tragédia no jovem Nietzsche*, abordaremos os elementos constituintes da reflexão de Nietzsche sobre os gregos. Para o filósofo, a criação dos deuses olímpicos representava a vitória do povo grego sobre o pessimismo diante da

finitude, já que os deuses olímpicos, vivendo a mesma vida dos homens, traziam valor e sentido para a vida. Além disso, abordaremos as pulsões gerativas da natureza e do princípio criativo do homem grego, que Nietzsche denominou dualidade apolíneo-dionisíaca. A questão do socratismo como fator de decadência do drama musical grego e a racionalidade dialética socrática como influência na cultura e formação do ocidente também é elemento da análise nietzschiana nesse período de sua filosofia. O entendimento desses conceitos representa um fator fundamental para compreender o que Nietzsche denominou sabedoria trágica. Apresentaremos a recepção de *O nascimento da tragédia*, as críticas ao livro e às teses de Nietzsche feitas pelos filólogos clássicos, principalmente Wilamowitz-Möllendorff.

No terceiro capítulo, intitulado *A sabedoria trágica no jovem Nietzsche*, trataremos a respeito da influência do Romantismo e do espírito romântico em Nietzsche, mostrando que o filósofo alemão conserva traços do espírito romântico em seu entendimento, principalmente em relação à questão do gênio romântico. Apresentaremos os estudos do jovem Nietzsche acerca dos gregos como o início do desenvolvimento da sua metodologia baseada na genealogia e no conceito de perspectivismo. Nesse período, o desenvolvimento da tese de Nietzsche sobre o conceito de sabedoria trágica demonstra a intenção do filósofo de instalar na filosofia os conceitos de sentido e valor, perspectiva que acompanhará Nietzsche em todos os seus escritos.

1 A FILOSOFIA DO TRÁGICO

1.1 WINCKELMANN E O CLASSICISMO ALEMÃO

Nietzsche não foi o único filósofo a pensar o trágico, no entanto, seu pensamento é talvez o mais conhecido por apresentar o trágico como uma alternativa, uma oposição ao pensamento racional iniciado pela dialética socrática e continuado com a metafísica de Platão. O importante dessa introdução à questão da tragédia e do trágico é perceber que Nietzsche se insere em um movimento cultural existente na Alemanha que iniciou no final do século XVIII e que Nietzsche é um dos expoentes de uma trajetória histórica do pensamento sobre o trágico.

Existem dois aspectos principais que devem ser considerados na reflexão sobre o trágico: o projeto de criação de uma identidade artística nacional na Alemanha e a ruptura histórica que separa o pensamento sobre o trágico em uma poética da tragédia e em uma filosofia do trágico. A análise de ambos os aspectos é determinante para a compreensão do projeto nietzschiano de apresentar uma sabedoria trágica, ou seja, de exaltar a existência de um tipo de saber, um tipo de conhecimento trágico. Analisemos primeiramente o projeto de criação de uma identidade artística nacional na Alemanha.

Winckelmann, no século XVIII, é o pensador que apresenta uma moderna história da arte, principalmente por inaugurar uma nova atitude diante do fenômeno artístico, pensando nos gregos e na proposta de um novo ideal estético baseado no conceito clássico de beleza. O seu pensamento irá inspirar a reflexão sobre o desenvolvimento de uma política cultural, de um teatro nacional alemão e um nacionalismo cultural inspirados no ideal grego. Além disso, a inovação que Winckelmann introduziu foi a substituição das biografias dos artistas pelo estudo histórico das próprias obras, a saber, o aparecimento, o desenvolvimento e a decadência das expressões artísticas como única possibilidade de penetrar na essência da arte, ou seja, tentar dar conta de um sentido instaurado na obra de arte. Foi isso que ele realizou em relação à arte grega, principalmente em relação à escultura e à pintura (MACHADO, 2006, p. 10-11).

A maneira com que Winckelmann pensou a arte, inspirado nos gregos e no ideal clássico de beleza, foi determinante para criar uma maneira moderna de pensar não só a arte, mas a Grécia antiga. O estilo dos escultores gregos clássicos serviu de modelo para um projeto de mudança, de regeneração da arte de seu tempo, a qual ele considerava decadente. A partir de seus livros, principalmente no *Reflexões sobre a imitação das obras gregas na pintura e na escultura*, de 1755, seu pensamento se tornou marcante e influente por apresentar uma concepção sobre a arte grega clássica inspirada na lei suprema da beleza e por apresentar o tipo de posicionamento que os artistas alemães deveriam ter em relação a ela. Para o autor, “o bom gosto, que mais e mais se expande no mundo, começou a se formar, em primeiro lugar, sob o céu grego” (WINCKELMANN, 1975, p. 39).

Qual é o conceito da beleza ideal dos gregos para Winckelmann? Esse conceito está ligado a dois aspectos: à natureza e à arte. Para o pensador, a natureza grega é a mais bela. O corpo dos jovens gregos, a partir da influência do clima, dos exercícios físicos e dos costumes era mais bonito do que o corpo dos alemães. Nesse sentido, Winckelmann entende que os gregos perceberam os ensinamentos da natureza e da arte para favorecer a formação, desenvolvimento, conservação e embelezamento do corpo desde o nascimento até a idade adulta e que esse processo foi empregado em prol da beleza física.

O mais belo corpo entre nós assemelhar-se-ia, talvez, tão pouco ao mais belo corpo grego [...]. A influência de um céu sereno e puro se fazia sentir nos gregos desde a mais tenra idade, mas os exercícios físicos, praticados em boa hora, davam forma nobre à sua estrutura corporal [...]. Por esses exercícios, os corpos recebiam os grandes e viris contornos que os mestres gregos deram a suas estátuas, sem ostentação e fartura supérfluas [...]. Tudo o que foi inspirado e ensinado pela natureza ou pela arte para favorecer a formação dos corpos, conservá-los, desenvolvê-los e embelezá-los, desde o nascimento até o crescimento pleno, foi realizado e empregado vantajosamente para a beleza física dos gregos antigos, o que permite afirmar, com a maior probabilidade, a superioridade dessa beleza sobre a nossa (WINCKELMANN, 1975, p. 41-43).

Esse fator da valorização dos corpos afirmaria a superioridade da beleza grega sobre a alemã. Além disso, a bela natureza representada pelos artistas gregos provinha de uma natureza idealizada, mais bela e perfeita do que a realidade, uma natureza espiritual concebida pelo pensamento.

Essas numerosas oportunidades de observar a natureza⁶ fizeram com que os artistas gregos fossem ainda mais longe: começaram a conceber, a propósito das belezas particulares das partes isoladas dos corpos, bem como das proporções dos corpos no

⁶ Winckelmann (1975, p. 49) refere-se às observações que os artistas faziam para os estudos e modelos das obras artísticas. Essas observações ocorriam principalmente nos ginásios de Atenas, no teatro, em espetáculos de gladiadores, em alguns concursos e rituais.

seu conjunto, certas noções gerais que deviam se elevar acima da própria natureza; uma natureza espiritual concebida somente pela inteligência constitui seu modelo ideal [...]. É de acordo com tais concepções, superiores à forma ordinária da matéria, que os gregos representavam os deuses e os homens [...]. Nas figuras gregas o mais nobre contorno une ou circunscreve todas as partes da mais bela natureza e das belezas ideais [...] (WINCKELMANN, 1975, p. 44-45, 49).

A beleza ideal como uma lei principal, proposta como o aspecto mais importante da arte grega, foi apresentada pelo pensador em duas formulações, às quais estariam submetidos os artistas gregos: reproduzir a natureza da melhor forma possível e representar as pessoas parecidas e ao mesmo tempo mais belas do que são na realidade. Esses aspectos inspiraram a tese de que o ideal da arte grega como representação da beleza universal é uma nobre simplicidade e uma serena grandeza como caráter geral de distinção das obras-primas gregas na atitude e na expressão.

Enfim, o caráter geral, que antes de tudo distingue as obras gregas, é uma nobre simplicidade e uma grandeza serena tanto na atitude como na expressão. Assim como as profundezas do mar permanecem sempre calmas, por mais furiosa que esteja a superfície, da mesma forma a expressão nas figuras dos gregos mostra, mesmo nas maiores paixões, uma alma magnânima e ponderada (WINCKELMANN, 1975, p. 53).

A serenidade é uma qualidade da arte grega exaltada por Winckelmann. Mesmo quando a estátua grega é representada em uma situação de dor corporal e de terríveis sofrimentos. Essa dor não se manifesta na atitude e na expressão da estátua, o que revela uma nobre alma, ou seja, a atitude do corpo em repouso e transmitindo calma é a exibição de um caráter sereno e altivo da alma. “Seu sofrimento nos penetra até o fundo do coração, mas desejaríamos poder suportar o sofrimento como essa grande alma” (WINCKELMANN, 1975, p. 53). Ao representar essa grande alma na estátua, o escultor está ultrapassando a representação da bela natureza, do belo corpo. Isso indica que o artista sentia em si próprio a força de espírito que ele representava em sua obra, o que tornava os artistas sábios na expressão de suas figuras com uma alma acima do comum, uma alma idealizada.

A expressão de uma alma tão grande ultrapassa muito a representação da bela natureza: o artista devia sentir em si mesmo a força de espírito que o fazia exprimir-se através do mármore [...]. A sabedoria dava a mão à arte e insuflava às suas figuras almas mais do que comuns (WINCKELMANN, 1975, p. 53).

O que torna histórica a análise estética de Winckelmann é o contraste apresentado entre a beleza artística ideal e a decadência moderna da arte. A partir da formulação desse contraste, Winckelmann instaura, na reflexão estética, a exigência de uma reapropriação do ideal grego de beleza. Porém, esse modelo não é uma norma a ser copiada, pois Winckelmann

distingue imitar e copiar. O pensador define a cópia como uma imitação servil. Quando um objeto é imitado de forma inteligente, ou seja, quando aquilo que é imitado é o procedimento, o processo de criação, a maneira de olhar a natureza, ele pode tornar-se algo original. Assim como os gregos imitaram a natureza bela, que foi o modelo deles para criar o belo universal, os modernos deverão se inspirar nos gregos como modelos, não no sentido de copiá-los, mas devem se inspirar neles para produzir uma imagem ideal do belo universal, para criar obras de arte com o mesmo ideal de beleza que as dos antigos. E é essa concepção de imitação criadora que deve tornar os alemães tão inimitáveis quanto os gregos. Nesse sentido, Winckelmann formula o paradoxo que exige, dos seus contemporâneos, apresentar a proposta estética de que o único meio da arte alemã se tornar grande e inimitável, é imitar os gregos antigos. “O único meio de nos tornarmos grandes e, se possível, inimitáveis, é imitar os antigos [...]” (WINCKELMANN, 1975, p. 39-40).

Winckelmann apresentou nas suas reflexões a superioridade da arte grega e a necessidade de imitá-la. As ideias do pensador inauguraram uma nova relação da Alemanha com a Antiguidade e influenciaram diversos outros intelectuais e artistas alemães, que foram dominados por uma nostalgia da Grécia antiga, convencidos da importância dos gregos antigos para a constituição e futuro da cultura alemã.

1.2 GOETHE, SCHILLER E A QUESTÃO DO TRÁGICO

O pensamento de Goethe foi influenciado pela proposta de Winckelmann, porém com uma diferença marcante: Goethe não pensa sobre o ideal de beleza apenas sobre a pintura e a escultura, mas principalmente em relação à poesia e à arte dramática, ampliando as ideias de Winckelmann como teórico e criador de obras teatrais. No teatro de Goethe, percebemos a influência de Winckelmann na reformulação de algumas de suas montagens, principalmente *Ifigênia em Táuride*, utilizando inovações formais como o pentâmetro iâmbico não rimado grego⁷, bem como a instauração da serenidade como característica da personagem. Em uma carta a Schiller, de 19 de janeiro de 1802, Goethe afirma que *Ifigênia* é um drama de modelos gregos (GOETHE E SCHILLER, 1993, p. 196).

⁷ Trata-se de um pé de verso constituído de uma sílaba breve e outra longa, utilizado pelos antigos. Porém, Goethe utiliza-o com certa liberdade para se harmonizar com o acento tônico do alemão (MACHADO, 2006, p. 15) e (PEREIRA, 2001, p. 71).

Essa característica em Goethe significa uma ruptura formal com o teatro inspirado em Shakespeare, e o surgimento de uma nova concepção de teatro para o autor. A respeito do teatro clássico francês, o jovem Goethe se apresenta profundamente crítico, julgando as tragédias paródias de si mesmas e entediantes, fazendo um elogio ao teatro de Shakespeare. Porém, a partir de 1826, Goethe afirma que Shakespeare pertence mais à história da poesia do que à do teatro. Goethe alega, ainda, que algumas exigências teatrais parecem fúteis para Shakespeare, que seu modo de proceder no palco encontra determinada resistência, que suas peças seriam no máximo contos de fada interessantes e que representar alguma peça de Shakespeare palavra por palavra no teatro alemão deve estrangular atores e espectadores (MACHADO, 2006, p. 15).

O primeiro esboço de *Ifigênia* é de 1779, porém, a obra só é dada como pronta quando o poeta realiza uma alteração formal, influenciado por Winckelmann sobre o ideal de beleza da obra de arte alemã. Para a última versão, a principal questão formal é a substituição da prosa pelo pentâmetro iâmbico não rimado dos gregos antigos. Esse metro influenciará outros autores como, por exemplo, Schiller na peça *Dom Carlos*, de 1787. Goethe opõe *Ifigênia* às suas próprias outras peças, que ele considera declamatórias e violentas. A versão final de *Ifigênia* é o encontro com a sua depuração artística, com a supressão dos termos vulgares da primeira versão, e com a colocação de uma linguagem clara, nobre e comedida. Simplifica a estrutura da peça, retirando o prólogo e o coro, como fez Eurípedes, apresentando acontecimentos simples e inter-relacionados, a ação concentrada em poucos personagens, com uma unidade de lugar e de tempo simplificadas (MACHADO, 2006, p. 16-17).

A *Ifigênia* de Goethe não é considerada clássica e influenciada pelo projeto de Winckelmann apenas por sua forma, mas também pelo conteúdo. *Ifigênia* é salva por Diana de ser imolada por seu pai Agamemnon, a fim de que o exército grego pudesse seguir para Tróia com boa sorte. *Ifigênia* é levada para Táuride, onde se torna sacerdotisa de Diana. Porém, o desejo de *Ifigênia* é retornar para a Grécia. As principais ações do drama estão relacionadas aos obstáculos enfrentados por *Ifigênia* para conseguir retornar à Grécia, impostos por seu irmão Orestes e pelo rei de Táuride, Toante. Nesse sentido, o aspecto clássico dessa montagem está principalmente em como *Ifigênia* enfrenta esses obstáculos: com harmonia, pureza, bondade, medida, equilíbrio, justiça, verdade e consciência de si. Aspectos que a diferenciam da *Ifigênia* de Eurípedes, rancorosa, vingativa e que consagra prisioneiros ao sacrifício. A colocação do princípio de Winckelmann no teatro foi instaurado

por Goethe na serenidade de Ifigênia, fazendo dela um símbolo da ação das belas almas⁸, alguém que por sua pura humanidade resgata todas as imperfeições humanas, retirando o aspecto desmedido que a personagem tinha na obra de Eurípedes (MACHADO, 2006, p. 17).

Na carta que Schiller escreveu a Goethe, em 26 de dezembro de 1797, Schiller afirma que Goethe, além de encontrar na *Ifigênia* a serenidade e a grandeza proposta por Winckelmann, colocou, nessa peça, um tipo de humanidade mais elevada do que a grega. Schiller percebe que ela possui um desenvolvimento muito tranquilo para ser uma tragédia, parecendo um poema épico.

Para uma tragédia, existe em *Ifigênia* um curso calmo demais, uma demora grande demais, sem contar com a catástrofe, a qual contradiz a tragédia. Cada efeito vivenciado com essa peça, em parte por mim mesmo, em parte por outros, foi genericamente poético, não trágico, e assim sempre será, quando uma tragédia falhar, de maneira épica. Mas em sua *Ifigênia* essa aproximação ao épico é um erro, a meu ver [...] (GOETHE E SCHILLER, 1993, p. 147).

Para Schiller, *Ifigênia* possui um efeito poético, distante da tragédia, como afirma na carta de 22 de janeiro de 1802, e está impregnada de casuística moral, fazendo com que ação ocorra no nível dos sentimentos. Para tanto, Schiller sugere que Goethe diminua os ditos morais. “Como na própria ação domina tanto casuismo moral, então seria aconselhável limitar um pouco os ditos morais e diálogos do gênero” (GOETHE E SCHILLER, 1993, p. 196). Mesmo assim, é a postura moral de Ifigênia que provocará a paz. Isso faz a peça de Goethe ser clássica quanto à forma, mas carrega algo de moderno quanto ao conteúdo. Modificando a versão de Eurípedes, Goethe construiu uma Grécia moderna e humanista, fazendo da *Ifigênia* uma expressão do humanismo do final do século XVIII alemão (MACHADO, 2006, p. 20).

Ao caráter próprio dessa peça se alia o fato de que aquilo que na verdade se chama ação, decorre nos bastidores, e o aspecto moral que decorre no coração, os sentimentos, são lá transformados em ação e como que trazidos aos olhos. Esse espírito da peça deve ser conservado, e o aspecto físico deve sempre ficar atrás do moral; mas exijo daquele somente o suficiente para representar totalmente este último. *Ifigênia*, aliás, agora que a li novamente, tocou-me profundamente, ainda que não queira negar que algo do conteúdo deve ter escapado. Gostaria de denominar *alma* aquilo que faz o seu real mérito (GOETHE E SCHILLER, 1993, p. 197).

⁸ O conceito de bela alma originou-se com os místicos espanhóis do século XVI (*alma bella*), aparece depois em Shaftesbury e Richardson como “beleza do coração” (*beauty of the heart*), e na *Nova Heloísa*, em 1761, de Rousseau, como *le belle âme*, e foi introduzido na Alemanha por Wieland como a *schöne Seele* em 1774. Para Schiller, ela representa uma harmonia ideal entre os aspectos morais e estéticos de uma pessoa, entre dever e inclinação. O Livro VI de *Wihelm Meisters Lehrjahre (Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister)*, de Goethe, consiste nas “Confissões de uma bela alma” (INWOOD, 1997, p. 223).

Goethe, a partir da adesão ao classicismo proposto por Winckelmann, compreende que a arte alemã deve partir da arte grega e sempre retornar a ela. O modelo procurado deve ser o da arte grega. Mesmo que cada um seja grego ao seu modo, deve ser grego. Deve haver um esforço para compreender as leis formais da arte da Antiguidade e adaptá-las aos conteúdos que a época moderna oferece.

“[...] para satisfazermos a nossa necessidade de ter perto um modelo, recuemos antes até aos gregos em cujas obras a beleza humana está bem expressa. Todo o restante deve ser considerado só sob aspecto histórico e dele tirar-se-á somente o que tiver de bom, quando for possível” (ECKERMANN, 1990, p. 161).

A Grécia de Goethe é um mundo em que o ser humano pode desenvolver as suas virtualidades, tornar-se um ser humano completo, em harmonia consigo mesmo e com o mundo. Essa grandeza harmoniosa, Goethe encontra nas obras de arte gregas. Como os seres humanos só são belos por um curto período de tempo, é impossível manter-se em uma perfeição da beleza, portanto, a arte possui a tarefa de conferir valor de eternidade a esse momento fugaz de beleza (MACHADO, 2006, p. 22).

Na sequência desse movimento cultural e artístico de valorização e instauração de um ideal grego de beleza na arte alemã, movimento que iniciou com Winckelmann e atingiu seu ápice com Goethe, surge uma reflexão sobre o trágico, independente da forma da tragédia, principalmente a partir de Schelling, Hölderlin, Hegel, Schopenhauer e Nietzsche. Analisemos a ruptura entre a poética da tragédia e a filosofia do trágico.

O conceito de trágico utilizado por Aristóteles como sinônimo de poético, remetendo a uma poética da tragédia, perdeu a sua significação ética e estética com o surgimento da filosofia do trágico no século XIX. A mudança significativa que a filosofia do trágico instaura em relação à poética da tragédia é a reflexão sobre os paradoxos estruturais da tragédia, problematização que será tratada cada vez mais independentemente da representação cênica, dramática e ritual analisada na *Poética* de Aristóteles (ROSENFELD, 1993, p. 116).

Para Peter Szondi (2004, p. 23), no estudo intitulado *Ensaio sobre o Trágico*, “desde Aristóteles há uma poética da tragédia; apenas desde Schelling, uma filosofia do trágico”. O estudo de Aristóteles é um ensinamento sobre a criação poética, que pretende determinar os elementos da arte trágica, ou seja, o seu objeto é a tragédia, e não a ideia de tragédia. Mesmo quando pretende ir além da obra de arte concreta e questiona-se sobre a origem e o efeito da tragédia, Aristóteles se mantém em uma investigação empírica. As suas constatações feitas sobre o impulso de imitação como origem da arte e a catarse como efeito da tragédia não

possuem sentido em si mesmas, mas um sentido significativo para a poesia, derivando as leis da poesia a partir dessas constatações.

A *Poética* de Aristóteles assinala não só a influência sobre o classicismo francês, mas também sobre o século XVIII alemão, fazendo com que a história da poética desses períodos seja baseada na história de recepção dessa obra. Nesse sentido, a história da poética desses períodos pode ser compreendida como adoção, ampliação, sistematização, até mesmo como compreensão equivocada e crítica da obra de Aristóteles. Dessa zona de influência da *Poética*, que não possui fronteiras nacionais ou temporais, sobressai como uma ilha a filosofia do trágico. Essa reflexão foi fundada por Schelling de maneira inteiramente não programática e atravessou o pensamento dos períodos idealistas e pós-idealistas, assumindo sempre uma nova forma e conceitualização (SZONDI, 2004, p. 23-24).

Peter Szondi (2004) pretende apresentar delimitações relevantes. Alerta que não deve acontecer uma crítica à *Poética* de Aristóteles pela ausência de um fenômeno do trágico, da mesma forma como não se deve negar a validade da teoria do trágico que surge na filosofia no período posterior a 1800, em relação às tragédias anteriores a essa teoria. A reflexão de Szondi (2004) está centrada nos seguintes questionamentos:

Em que medida as concepções do trágico em Schelling e Hegel, em Schopenhauer e Nietzsche, tomam o lugar da poesia trágica, que parece ter chegado a seu fim na época em que esses autores escreveram? Em que medida essas concepções apresentam por si mesmas tragédias, ou modelos de tragédias? (SZONDI, 2004, p. 24).

Para o autor, a história da filosofia do trágico não está livre de tragicidade, ou seja, quanto mais o pensamento se aproxima de um conceito geral, menos se fixa a ele o elemento substancial que deve impulsioná-lo para o alto. Quando consegue atingir determinado nível de reflexão, a partir do qual podemos examinar a estrutura do trágico, o pensamento desaba, sem forças. Isso significa que, quando uma filosofia, como a filosofia do trágico, torna-se mais o reconhecimento da dialética do que a que seus conceitos fundamentais se associam, quando essa filosofia não percebe mais a sua tragicidade, ela deixa de ser filosofia (SZONDI, 2004, p. 77). Nesse sentido, o problema está em elaborar a tragicidade da filosofia do trágico, assim como o caráter trágico, inconclusivo e insolúvel da filosofia moral moderna, refletindo se ela não estaria ligada ao rompimento do vínculo existente entre o pensamento ético e a figuração cênica na tragédia clássica (ROSENFELD, 1993, p. 116).

1.3 SCHELLING E A FILOSOFIA DO TRÁGICO

Schelling, nas *Cartas filosóficas sobre o dogmaticismo e o criticismo*, na décima e última carta que redigiu, em 1795, realiza uma interpretação de *Édipo Rei* e da tragédia grega, voltando a atenção não mais para o efeito da tragédia e sim para o próprio fenômeno do trágico.

Muitas vezes se perguntou como a razão grega podia suportar as contradições de sua tragédia. Um mortal, destinado pela fatalidade a ser um criminoso, lutando ele mesmo *contra* a fatalidade, e contudo terrivelmente castigado pelo crime que era obra do destino! O *fundamento* dessa contradição, aquilo que a tornava suportável, estava em um nível mais profundo do que onde o procuraram, estava no conflito da liberdade humana com a potência do mundo objetivo, no qual o mortal, se aquela potência é uma potência superior (um *fatum*), tinha *necessariamente* de ser derrotado, e, contudo, porque não foi derrotado sem *luta*, tinha de ser punido por sua própria derrota. Que o criminoso, que apenas sucumbiu à potência superior do destino, fosse punido, era um reconhecimento da liberdade humana, uma *honra* que se prestava à liberdade. A tragédia grega honrava a liberdade humana, fazendo com que seu herói *lutasse* contra a potência superior do destino: para não passar além dos limites da arte, tinha de fazê-lo *sucumbir*, mas, para também reparar essa humilhação imposta pela arte à liberdade humana, tinha de fazê-lo *expiar* – mesmo pelo crime cometido pelo *destino* (SCHELLING, 1973, p. 208).

Para Schelling (1973, p. 208), enquanto o herói trágico ainda é livre, ele se mantém firme contra a potência da fatalidade. Assim que sucumbe, deixa também de ser livre e, depois de sucumbir, lamenta ainda o destino pela perda da sua liberdade. Para o filósofo, liberdade e submissão, mesmo a tragédia grega não podia harmonizar, apenas um ser que fosse despojado da sua liberdade podia sucumbir ao destino.

“Era um *grande pensamento* suportar voluntariamente mesmo a punição por um crime *inevitável*, para, desse modo, pela própria perda da sua liberdade, provar essa mesma liberdade e sucumbir fazendo ainda uma declaração de vontade livre. Como em toda parte, também aqui a arte grega é *regra*. Nenhum povo permaneceu mais fiel ao caráter da humanidade, mesmo nisto, do que os gregos” (SCHELLING, 1973, p. 208).

A afirmação de Szondi (2004) de que é apenas com Schelling que surge uma filosofia do trágico está fundamentada em uma reflexão sobre o sentido do fenômeno do trágico e sobre a tragicidade. A originalidade dessa reflexão, em relação ao que foi pensado até então, está no fato de o trágico surgir como uma categoria capaz de apresentar a situação do homem no mundo, uma dimensão fundamental da existência (MACHADO, 2006, p. 43). Sobre esse aspecto da interpretação filosófica do trágico, Jaspers (2004, p. 105) afirma que o pensamento

quer apreender por conceitos o que seja realmente o trágico e demonstra que as interpretações filosóficas referem-se à tragicidade colocada no ser, no mundo e no ser humano.

Para Jaspers (2004, p.105), a tragicidade, colocada no ser enquanto tal, significa que o que é a dialética de todo ente, é na negatividade, pela qual este se movimenta e se torna trágico. Deus é originalmente trágico e a tragicidade do mundo é uma consequência da tragicidade do fundamento. No entanto, parece absurdo afirmar que o fundamento do ser é trágico. “Em vez do transcender verdadeiro, consuma-se em tal saber fictício e limitado uma absolutização de algo que pertence ao mundo: a tragédia reside na manifestação” (JASPERS, 2004, p. 105). Nesse sentido, o trágico deixa transparecer o ser e, por meio do trágico, fala outro que não é mais trágico.

Pensar a tragicidade colocada no mundo é pensar a negatividade universal na manifestação, a finitude de todas as coisas, a multiplicidade do que está partido, a luta de todo existente contra outro existente por existir e por superioridade, a causalidade. Nesse sentido, o conceito de trágico é todo acontecer do mundo, a destruição universal de tudo o que existe. Porém, o trágico permanece relacionado à negatividade de modo geral e ao mal, desgraça e sofrimento, pressupondo sempre a experiência interior de um ser vivo (JASPERS, 2004, p. 106).

Ainda em seu estudo intitulado *O Trágico*, Karl Jaspers (2004, p. 106) considera a tragédia do ser humano em dois aspectos. No primeiro, a vida humana, os feitos, os trabalhos e as conquistas precisam fracassar no final. Já a morte, o sofrimento, a doença e a efemeridade podem ser disfarçadas, porém acabam triunfando. Nesse sentido, a vida enquanto existência é finita, existe apenas na pluralidade do que se exclui e resiste, perece. A constatação desse saber já é o trágico. “De um fundamento abrangente da existência resulta toda forma especial do ser aniquilado e dos caminhos do sofrimento até a aniquilação” (JASPERS, 2004, p. 106). No segundo, a tragédia mais profunda e verdadeira surge apenas onde a consciência do trágico compreende a ruína, e essa mesma ruína como construída sobre o verdadeiro e o bom e, de forma inevitável, se impõe (JASPERS, 2004, p. 106).

O verdadeiro trágico do ser humano seria ressaltado pelas diferenças reveladoras de que o fracasso universal é o traço de caráter fundamental e sem exceção do existente, abarcando a infelicidade fortuita, a culpa que ao final teria sido evitável, a desgraça do sofrimento infrutífero. Assim, apenas o fracasso, por não ser transmitido prematuramente, antes do possível desdobramento e seu resultado, e sim por surgir desse mesmo resultado, é verdadeiramente trágico. Não existe, de forma alguma, saber trágico no ímpeto para o

fracasso e para o sofrimento, e sim na captura da verdadeira ação, no realizar (JASPERS, 2004, p.107-108).

Como afirma Jaspers (2004, p. 108), a mudança introduzida pela filosofia no final do século XVIII, ao pensar a tragédia em relação à atitude da *Poética* de Aristóteles, refere-se ao interesse dos estudos filosóficos sobre a situação trágica do homem no mundo, na ação e na realização, e à tentativa de encontrar um saber trágico. A partir dessa reflexão, podemos pensar na filosofia trágica de Nietzsche.

Nietzsche irá considerar a tragédia superior à epopeia, superioridade estabelecida pela maior profundidade da visão dionisíaca, apresentada pela tragédia, em relação à visão apolínea, apresentada pela epopeia (MACHADO, 2006, p. 43). Além disso, no seu livro intitulado *Ecce Homo*, Nietzsche denomina-se o primeiro filósofo trágico. Essa afirmação do filósofo só pode ser compreendida e analisada se inserirmos Nietzsche nesse movimento de reflexão sobre a tragédia e o trágico existentes desde o início da modernidade na Alemanha.

Na segunda metade do século XVIII, Winckelmann iniciou um estudo sobre a arte grega e realizou uma interpretação da Grécia com o objetivo de construir e influenciar a arte alemã. Na mesma época, Lessing pensou sobre o teatro alemão de maneira independente do teatro francês. Goethe e Schiller aprofundaram as questões de Winckelmann e Lessing. Influenciados por estes pensamentos e procurando ir além deles, Schelling, Hegel, Hölderlin e Schopenhauer inauguram uma filosofia do trágico, criando uma tradição de pensamento sobre essa questão que nos levará até Nietzsche.

2 ARTE E TRAGÉDIA NO JOVEM NIETZSCHE

A essência da filosofia de Nietzsche está oculta embaixo de máscaras. Ao mesmo tempo, Nietzsche concedeu à palavra vida uma ressonância áurea, criando uma filosofia da vida (FINK, 1980, p. 11). As afirmações de Eugen Fink nos conduzem a uma relação com o próprio método de pensamento nietzschiano. Pretendendo ser um crítico da cultura, Nietzsche investiga o que existe de subterrâneo e condicionante para a formação de um valor, de um elemento cultural, ou, mais precisamente, de uma moral. O ponto de partida de Nietzsche é a própria vida como fator gerador de tal moralidade. A experiência e as condições de existência do ser humano diante e em contato com determinadas situações na vida, são os fatores formadores da cultura de uma sociedade.

Nessa perspectiva, Nietzsche analisa a cultura grega a partir de categorias estéticas, relacionando a formação da cultura a partir de uma sabedoria trágica. O que é a sabedoria trágica? Nietzsche pensa sobre o fenômeno do trágico como a verdadeira natureza da realidade, e a temática estética se torna para o filósofo a formação de um princípio ontológico fundamental. Assim, a arte e a poesia trágica se tornam para Nietzsche os elementos diferenciais para o entendimento da essência do mundo, o acesso mais profundo, a inteligência originária, anterior ao conceito (FINK, 1980, p. 20). A arte, para Nietzsche, é o princípio criativo original e instintivo do ser humano.

A centralidade da reflexão nietzschiana nos textos redigidos entre 1870 e 1872 sobre os gregos, está dirigida ao fenômeno da arte e, a partir do estudo da arte grega como resultado do instinto criativo, é possível decifrar a formação da cultura helênica. Entendendo o princípio criativo original e instintivo como a autêntica atividade metafísica do ser humano, o estudo da arte grega proporciona o esclarecimento metafísico do existente em sua totalidade. Para Nietzsche, a sabedoria trágica não está relacionada apenas com a tragédia grega, mas com uma atitude instintiva da superação do pessimismo diante da finitude a partir da criação da arte grega. Assim, a arte trágica, tendo como auge a tragédia grega, é o resultado de um conhecimento sobre a essência trágica do mundo. A sabedoria trágica é a primeira análise de Nietzsche para demonstrar a experiência do ser, para interpretar a formação de uma cultura e, ao mesmo tempo, inaugura um pensamento filosófico a partir de categorias da vida, uma filosofia da vida, a partir de uma análise estética.

Nietzsche caracteriza a religião grega e a criação dos deuses olímpicos como uma religião da vida, pois percebe que nela não existe a necessidade da ascese e da espiritualidade. O mundo dos deuses olímpicos não era um imperativo, ao contrário, era uma experiência de vida, uma relação na qual os próprios deuses olímpicos viviam a vida dos homens, o que determinava valor para a vida e a tornava digna de ser vivida. Essa percepção sobre a criação dos deuses olímpicos faz com que Nietzsche compreenda a necessidade da aparência entre os gregos como um recurso natural para atingir determinados fins. Os gregos dissimulavam as capacidades do destino com seus deuses e tornavam a existência não apenas possível, mas desejável, a partir da arte e da religião (CAVALCANTI, 2005, p. 104).

Os deuses gregos, na perfeição com que os encontramos já em Homero, não devem ser concebidos como exemplo da penúria (*Not*) e da necessidade: tais entidades não foram inventadas certamente pelo ânimo (*Gemüt*) abalado pela angústia: não foi para voltar as costas à vida que uma genial fantasia projetou suas imagens no azul. A partir delas fala uma religião da vida, não do dever, da ascese ou da espiritualidade. Todas essas figuras respiram o triunfo da existência, um sentimento exuberante de vida acompanha o seu culto. Elas não apresentam exigências: nelas o existente é divinizado, seja ele bom ou mau (NIETZSCHE, 2005, p. 15).

A religião grega era, nesse sentido, o resultado artístico criado por um povo de artistas. Porém, essa criação não se deu por acaso, mas como resultado de uma vontade afirmativa da vida. Nietzsche sugere uma interpretação do mito do Sileno para instaurar uma desconfiança sobre a serenojovialidade dos gregos, proposta por Wincklemann, e demonstrar que eles conheceram o pessimismo diante da percepção da finitude do ser humano.

Devemos porém bradar a esse observador voltado para trás: “Não te afastes daqui sem primeiro ouvir o que a sabedoria popular dos gregos tem a contar sobre essa mesma vida que se estende diante de ti com tão inexplicável serenojovialidade. Reza a antiga lenda que o rei Midas perseguiu na floresta, durante longo tempo, sem conseguir capturá-lo, o sábio Sileno, o companheiro de Dioniso. Quando, por fim, ele veio a cair em suas mãos, perguntou-lhe o rei qual dentre as coisas era a melhor e a mais preferível para os homens. Obstinado e imóvel, o demônio calava-se; até que, forçado pelo rei, prorrompeu finalmente, por entre um riso amarelo, nestas palavras: – Estirpe miserável e efêmera, filhos do acaso e do tormento! Por que me obrigas a dizer-te o que seria para ti mais salutar não ouvir? O melhor de tudo é para ti inteiramente inatingível: não ter nascido, não ser, *nada* ser. Depois disso, porém, o melhor para ti é logo morrer” (GT/NT §3).

A partir dessa análise, Nietzsche apresenta a tese de que os gregos conheceram o pessimismo diante da finitude e, para que fosse possível viver, precisaram colocar entre eles e a vida a criação onírica dos deuses olímpicos, para encobrir esse pessimismo. O impulso criativo para a gênese dos deuses olímpicos é o mesmo que chama a arte à vida, princípio que atua como transfigurador do pessimismo, pois os deuses legitimam a vida humana pelo fato

de eles próprios a viverem. A partir desse princípio criativo, Nietzsche afirma que acontece uma inversão da sabedoria do Sileno, ou seja, para os gregos surge uma nova sabedoria, “a pior coisa de todas é para eles morrer logo; a segunda pior é simplesmente morrer um dia” (GT/NT §3).

Nesse sentido, se fosse retirada a aparência artística deste mundo intermediário entre seres humanos e deuses, seria imperativo seguir a sabedoria do Sileno, o preceptor e companheiro de Dioniso. “Esta superação foi a necessidade a partir da qual o gênio artístico desse povo criou esses deuses” (NIETZSCHE, 2005, p. 16). Nietzsche enfatiza que esse é o motivo pelo qual uma teodicéia jamais foi um problema para os helênicos, pois se evitava atribuir aos deuses a existência do mundo e a responsabilidade por sua condição. Os deuses também estavam submetidos à necessidade e essa crença era reflexo de uma sabedoria rara, de uma estratégia para conseguir sobreviver.

No mundo homérico, a partir do efeito de tal religião, a vida é conhecida como o que é em si digno de ser almejado: a vida sob o claro brilho solar de tais deuses. A dor do homem homérico reporta-se ao abandono dessa existência, antes de tudo ao ter que abandoná-la cedo: quando lamento se faz ouvir, é por “Aquiles de curta vida”, é pela rápida mudança do gênero humano, pelo desaparecimento do tempo dos heróis. Não é indigno dos maiores heróis ansiar por continuar vivendo, mesmo que seja como um trabalhador diarista (NIETZSCHE, 2005, p. 17).

Nietzsche afirma que nunca a vida se afirmou com tanta expressão como na helenidade, por esse motivo, o homem moderno percebe na cultura grega a união forte entre homem e natureza, cunhando assim o termo serenojovialidade (*Heiterkeit*) e honra a cultura grega. Para Nietzsche, nos gregos a Vontade⁹ queria se contemplar transfigurada em uma obra

⁹ Nietzsche utiliza o conceito de vontade a partir de uma apropriação do conceito de Schopenhauer. Segundo Dias (1997, p. 8): “Schopenhauer introduz em sua metafísica o contraste entre representação e vontade, a pluralidade e a unidade. O mundo como representação é o mundo tal que nos aparece em sua multiplicidade e em suas numerosas particularidades. A diversidade que se apresenta nada tem de caótica, é regrada e articulada no espaço e no tempo. Dois princípios compõem o mundo e guardam a sua ordem: o princípio de individuação e o de razão suficiente. Por princípio de individuação, Schopenhauer entende o espaço e o tempo, que individualizam, multiplicam e fazem suceder os fenômenos; por princípio de razão ou de causalidade, compreende o fato de todo fenômeno aparecer no espaço-temporal como explicável, como efeito de certas causas que dão a razão de ser de um fenômeno, de ele se manifestar de um modo e não de outro. Apesar de toda essa ordenação, que caracteriza nosso campo da consciência, de toda essa regularidade, que parece fazer do mundo da representação o lugar mesmo da verdade, tudo seria mesmo um sonho vazio ou uma insana quimera, se não houvesse uma coisa mais fundamental, mais metafisicamente real: o mundo da vontade. O mundo é, para Schopenhauer, sobretudo, vontade. Mas como perceber essa realidade que se encontra atrás das aparências, que existe fora do tempo e do espaço? Segundo Schopenhauer, é através do corpo que se tem acesso a essa realidade mais íntima. É através do corpo que o homem tem a consciência interna de que ele é vontade, um em-si. Agora, não do corpo visto de fora, no espaço e no tempo, não como objetivação da vontade, como representação, mas enquanto imediatamente experimentado em nossa vida afetiva. É na alternância entre dores e prazeres, faltas e satisfações, desejos e decepções que surge a vontade como essência e princípio do mundo, como querer sem dono, transindividual, cego e sem razão, em sua tenebrosa e abismal perpetuação. Essa vontade é força que age na natureza e desejo que move o homem. Mas antes de se objetivar em diversos

de arte, para que acontecesse uma magnificação, sentindo-se dignos de magnificação, revendo-se em uma esfera mais elevada e ideal, porém sem que esse mundo perfeito da contemplação agisse como algo imperativo ou reprovação. E essa é a esfera da beleza na qual os gregos projetavam as suas imagens dos deuses olímpicos. “Com essa arma a Vontade helênica lutou contra o talento – correlativo ao talento artístico – para o sofrer e para a sabedoria do sofrimento. A partir dessa luta e como monumento da sua vitória, nasceu a tragédia” (NIETZSCHE, 2005, p. 18).

Nietzsche afirma que a embriaguez do sofrer e o belo sonho têm os seus mundos divinos diferentes. A embriaguez do sofrer possui a onipotência na sua essência e penetra nos íntimos pensamentos da natureza, ela conhece a pulsão terrível para a existência e, ao mesmo tempo, para a morte contínua de tudo o que adquiriu existência. Os deuses engendrados pela embriaguez do sofrer são bons e maus, assemelham-se ao acaso, assustam com planos que emergem de forma súbita, não têm nem compaixão e nem prazer no belo. Eles são semelhantes à verdade e aproximam-se do conceito de dificilmente condensarem-se em figuras. Nesse sentido, Nietzsche enfatiza que contemplá-los pode petrificar e pergunta-se sobre como é possível viver com eles. A conclusão nietzschiana é que não se deve viver com tais deuses e, dessa maneira, essa é a lição que os deuses da embriaguez do sofrer vêm ensinar (NIETZSCHE, 2005, p. 19).

Desse mundo divino – se ele não pode ser encoberto completamente como um segredo culpável – o olhar deve ser subtraído por meio do brilhante nascimento onírico do mundo olímpico colocado junto a ele: por isso, quanto mais forte se faz valer a verdade ou o símbolo daquele mundo divino, tanto mais se acentua a cadência das cores e a sensibilidade das formas desse mundo olímpico (NIETZSCHE, 2005, p. 19).

Nesse sentido, para Nietzsche, nunca existiu uma luta maior entre verdade e beleza do que na invasão do culto de Dioniso na Grécia. Nesse culto, a natureza mostrou-se com clareza elevada e a partir de um tom diante do qual a aparência sedutora quase perdeu seu poder. O culto a Dioniso encontrou na Grécia a sensibilidade e a capacidade de sofrer emparelhadas com leve reflexão e perspicácia. Diante desse poder dionisíaco que irrompia na Grécia,

fenômenos, de se exprimir na multiplicidade dos indivíduos, a vontade se objetiva em formas eternas, imutáveis, que não estão nem no espaço nem no tempo. Schopenhauer chama essas formas de ideias platônicas. Elas são os modelos ou os arquétipos das coisas particulares, as primeiras objetivações do querer na natureza, realidades intermediárias entre a vontade una e a multiplicidade das individualidades. Conforme Schopenhauer (WWW/MVR III): “A ideia platônica é necessariamente objeto, algo reconhecido, uma representação e, justamente devido a isto, distinta da coisa-em-si. Ela se despojou apenas das formas subordinadas do fenômeno, todas por nós compreendidas sob o princípio de razão, ou melhor, ainda não as adotou, contudo manteve a forma primeira e mais geral, a da representação do ser em geral, do ser objeto para o sujeito”.

Nietzsche mostra como a aproximação de Apolo com Dioniso salvou a helenidade. A existência dessa dualidade apolínea-dionisíaca começou uma revolução em todas as formas de vida, e Dioniso, mediado por Apolo, penetrou em toda parte, até mesmo na arte grega. Para Nietzsche, “o contínuo desenvolvimento da arte está ligado à duplicidade do apolíneo e do dionisíaco” (GT/NT §1). Esses deuses representaram no domínio da arte oposições de estilo em confronto, mas que no auge da arte grega apareceram fundidos na tragédia ática, com a arte apolínea, ou seja, a do figurador plástico e a dionisíaca como arte não figurada, expressa na música. Nesse sentido, o entendimento da sabedoria trágica em Nietzsche está condicionado ao entendimento dessas divindades como pulsões criativas em suas singularidades e no entendimento da dualidade apolíneo-dionisíaca com uma carga de sentido singular enquanto combinação de duas pulsões distintas, gerando um novo valor.

2.1 DO MITO DE APOLO AO APOLÍNEO

Para Nietzsche, a imersão no mundo onírico, no mundo dos sonhos, representa um entendimento imediato das formas, o local onde apareceram primeiro, diante das almas humanas, as figuras divinas. Em sonho, é que o artista plástico viu pela primeira vez a estrutura corporal de seres super-humanos (GT/NT §1). É o local onde todos os homens são artistas plenos, não existindo nada de indiferente ou desnecessário. Em contrapartida, em meio a essa vida suprema, perfeita, dentro da realidade desse mundo onírico, surge o sentimento de sua aparência. Esse sentimento em relação ao aparente é o que conserva o homem em contato com o mundo real, é o sentimento que não permite o delírio, um estado patológico, no qual o sonho é confundido com a realidade. Se o sentimento da aparência cessasse, o sonho não seria mais revigorado e a força curativa natural desse estado criativo da imersão no mundo onírico seria interrompida (NIETZSCHE, 2005, p. 6).

Imerso nos limites nos quais o sonho é sentido apenas como aparência, como uma ilusão, Nietzsche enfatiza que não são apenas as imagens agradáveis que procuramos em nós, mas também o triste e o sombrio são contemplados (*angeschaut*) com a mesma satisfação. Isso significa que também a aparência necessita estar em movimento e não pode recobrir completamente as formas fundamentais do real. Nietzsche apresenta esse argumento para diferenciar o homem individual do artista plástico. Nesse sentido, “o sonho é o jogo do homem individual com o real, e a arte do escultor, do artista plástico, é o jogo com o sonho”

(NIETZSCHE, 2005, p. 6). Nessa afirmação, Nietzsche apresenta elementos que são importantes para a compreensão do conceito de apolíneo.

A pulsão apolínea estética natural do sonho é um jogo com a realidade. Como uma ilusão, o sonho é sempre um furtar-se à realidade, é algo aparente, uma aparência que ilude sem chegar, sem manifestar-se perfeitamente, porém, às consequências do real. A arte plástica é, de forma correlata, um jogo com o sonho. O artista plástico procura fazer com que o real corresponda ao sonho, obrigando os seus materiais a se conformarem e a se relacionarem com o sonho na realização da obra de arte, da sua manifestação no real. Para interpretação do argumento nietzschiano, é importante ressaltar que nessa manifestação no real é inerente uma irremediável distância, uma eterna insatisfação, uma impossibilidade de a manifestação corresponder à figura do sonho (NIETZSCHE, 2005, p. 6).

A manifestação da estátua como bloco de mármore é real, mas o real da estátua como uma imagem de sonho é a pessoa viva do deus Apolo, porque é uma imagem de sonho, pertencente ao mundo onírico, ao mundo apolíneo. Enquanto essa estátua continuar pairando como imagem onírica diante dos olhos do artista plástico, ele se manterá vinculado ao real, porque está apenas sonhando. Porém, quando ele traduz a imagem do sonho para o mármore, ele joga com o sonho, joga com Apolo.

O homem de propensão filosófica, na visão nietzschiana, possui uma suspeita de que, sob a realidade que vivemos e somos, sob o mundo da vida, existe outra realidade oculta, diversa e que também é uma aparência. Nesse sentido, da mesma maneira como o filósofo procede com a realidade da existência, comporta-se também a pessoa suscetível ao artístico, “em face da realidade do sonho; observa-o precisa e prazerosamente, pois a partir dessas imagens interpreta a vida e com base nessas ocorrências exercita-se para a vida” (GT/NT §1). Em meio aos perigos e sobressaltos do sonho, Nietzsche enfatiza que é possível perceber a natureza onírica e, percebendo se tratar de um sonho, decidir continuar sonhando. Isso demonstra um fundo comum no ser humano, que encontra no sonho uma experiência prazerosa e necessária. No argumento de Nietzsche, percebemos uma preocupação com o surgimento da arte grega, uma tentativa de demonstrar que Apolo se tornou uma divindade artística somente na medida em que ele é o deus da representação onírica.

Para o entendimento sobre a concepção nietzschiana do apolíneo, investigaremos alguns elementos da mitologia e da religião grega, importantes para algumas reflexões relacionadas com a interpretação de Nietzsche sobre os deuses. Na mitologia grega, Apolo é irmão gêmeo de Ártemis, filho de Zeus com a deusa Leto. Sentindo a proximidade do nascimento de seus filhos, a deusa percorreu o mundo inteiro à procura de um local para o

parto. Hera, com ciúmes da traição de Zeus, proibiu a Terra de acolher Leto. Com medo da ira da esposa de Zeus, ninguém ousou acolher a deusa, com exceção da Ilha de Ortígia, que não estava fixada em lugar nenhum e não pertencia à Terra, portanto, não tinha o que temer de Hera. Agradecido, Apolo fixou a ilha no centro do mundo grego e mudou o seu nome para Delos, a brilhante, a luminosa.

O simbolismo de centro é amplo (ELIADE, 1992, p. 23). Por vezes, significa o local sagrado onde o divino se manifesta, por hierofania ou por epifania, ou seja, de forma indireta, camuflado, disfarçado, metamorfoseado; ou de forma direta. Esse centro do mundo também pode ser representado por um local elevado, como um monte, colina, pedra, árvore. Trata-se de um centro mítico e não geográfico. Se ele é único no céu, é múltiplo na terra. Cada ser humano, sociedade, povo ou nação possui o seu centro, entendido como a perspectiva de junção entre o desejo coletivo ou individualidade e o poder sobrenatural de satisfazer esse desejo. Essa noção de centro está vinculada à ideia de comunicação, marcado por um símbolo, principalmente nas culturas que distinguem três níveis cósmicos: uma região superior ou dos deuses, a região dos homens ou do mundo da vida e uma região inferior, subterrânea. O centro constitui o ponto de intersecção entre esses três níveis¹⁰ e Apolo, por ser filho de Zeus, possui o poder de demarcar esse centro, simbolismo que veremos no Oráculo de Delfos, consagrado ao deus do mundo onírico.

Após o nascimento, Apolo¹¹ recebeu de Zeus uma mitra de ouro, uma lira e um carro puxado por alvos cisnes. Os cisnes conduziram Apolo para uma longa fase iniciática na Terra

¹⁰Em geral, cidades e locais importantes nas culturas antigas estavam localizados no *centro do mundo*, demarcado, por uma pedra, pilar, montanha, árvore. Na Índia, o grande centro era o Monte Meru; entre os germanos, o Hemingbjör e o freixo gigantesco Iggdrasil, cuja copa tocava o Céu e cujas raízes desciam até os Infernos; na Palestina, o Tabor (que talvez signifique *tabbur*, isto é, "umbigo"); o Monte Garizim é expressamente chamado "umbigo da terra"; o Gólgota, para os cristãos, é o verdadeiro centro do mundo: lá estaria o Éden, onde Adão foi criado e pecou, e depois redimido pelo sangue de Cristo. E exatamente pelo fato de o território, a cidade, o templo, o palácio real se encontrarem no *Centro do Mundo*, a saber, no píncaro da Montanha Cósmica, eram considerados como os pontos mais elevados do Cosmo e, por isso, não foram submergidos pelo dilúvio. "A terra de Israel não foi inundada pelo dilúvio", reza um texto rabínico. E, segundo uma tradição islâmica, o local mais elevado da terra é a *Kâ'aba*, porque "a estrela polar testemunha que a mesma se encontra voltada para o centro do Céu". O cume da *Montanha Cósmica* não é apenas o local mais elevado do mundo, mas também se notabiliza, sobretudo por ser o "o umbigo da terra" (*ompha-lòs tês guês*), porque o mito santo criou o cosmo como se fora um embrião e esse cresce a partir do *umbigo* e depois se desenvolve e se espalha. Em determinadas estatuetas africanas, a dimensão dada ao umbigo é bem mais importante que a atribuída ao membro viril, porque é do *centro* que provém a vida (BRANDÃO, 1987, p. 59-60).

¹¹APOLO, em grego *Apóllon*. Muitas têm sido as tentativas de explicar o nome do irmão de Ártemis, mas, até o momento, nada se pode afirmar com certeza. Há os que procuram aproximá-lo do dórico *ápella* ou mais precisamente de *apellai*, "assembléias do povo", em Esparta, onde Apolo, inspirador por excelência, seria o "guia" do povo, como *Tiaz*, com o nome de *Thingsaz*, dirigia as reuniões dos germanos. Outros preferem recorrer ao indo-europeu *apelo*, "forte", que traduziria bem um dos ângulos do deus do arco e da flecha (BRANDÃO, 1987, p. 83).

do Vento Norte, no país dos Hiperbóreos¹², onde predominava um céu puro e eternamente azul, além de praticarem um culto intenso para Apolo. Após um ano, retornou para Delfos durante o verão, recepcionado com festas pela sociedade e pela natureza. As águas se tornavam mais cristalinas e frescas, os pássaros cantavam em sua honra, celebrações eram realizadas em seu nome. Por esse motivo, a festa anual para Apolo em Delfos era realizada em comemoração ao retorno do deus do país dos Hiperbóreos.

Após a fase iniciática, Apolo estava pronto para derrotar a serpente (dragão) Píton, que fazia guarda no Oráculo de Géia e cuja ira foi despertada por Hera contra Leto e seus gêmeos, Apolo e Ártemis. Esse deus Apolo, em roupas de gala e após um período de iniciação, não corresponde ao mesmo Apolo homérico¹³, senhor de Delfos, que se comportava com um deus de santuário, provinciano e orientalizado (BRANDÃO, 1987, p. 84). O Apolo do Oráculo de Delfos é resultado de uma depuração mítica e de uma longa evolução na cultura, no espírito grego e na interpretação dos mitos. Este movimento foi necessário para reconhecer Apolo como um deus solar, um deus da luz, um deus cujo arco e flechas eram comparados ao sol e seus raios (BRANDÃO, 1987, p. 86).

Apolo, o deus solar, é o resultado da fusão de influências e funções diversificadas, tornando-se o amálgama de várias divindades, síntese de um complexo de oposições. Após ser iluminado pelas mudanças no espírito e na cultura gregas, conseguiu, além de superar,

¹²Para os gregos, os Hiperbóreos eram um povo mítico que viviam no extremo norte da Grécia, em uma terra na qual o sol brilhava 24h por dia. Hiperbórea pode significar “além do vento norte” (do grego *hiper*, super ou além, e *bórea*, norte. *Bóreas* era um dos Titãs que representavam o vento, sendo este como os gregos chamavam o vento norte; achavam que ele vivia na Trácia). Os Hiperbóreos veneravam Apolo, deus do brilho e do mundo onírico, que passava o inverno com eles, retornando para Delfos somente no verão (BRANDÃO, 1987).

¹³Na *Ilíada*, I, aparentando a noite, o *deus de arco de prata*, Febo Apolo, brilha (e por isso é *Febo*, o brilhante) como a Lua. Em suas origens, o filho de Leto estava indubitavelmente ligado à simbólica lunar. No primeiro canto da *Ilíada*, apresenta-se como um deus vingador, de flechas mortíferas: *O Senhor Arqueiro, o toxóforo; o que porta um arco de prata, o argirótoxo*. Violento e vingativo, o Apolo pós-homérico vai progressivamente reunindo elementos diversos, de origem nórdica, asiática, egípcia e, sobretudo, helênica e, sob este último aspecto, conseguiu suplantar por completo a Hélios, o "Sol" propriamente dito. Hélios, em grego *Hélios*, da raiz indo-européia *a-suel-io*, "o que brilha", é a personificação do Sol. Hélios, o Sol, pertencia à geração dos Titãs, portanto um deus anterior aos Olímpicos. Filho de Hiperíon e Téia, ele tinha por irmãos a Eos (Aurora) e Selene (Lua). Casou-se com Perseis, filha de Oceano e Tétis. Foi pai da grande mágica Circe; de Eetes, rei da Cólquida; de Pasífae, mulher do rei Minos, e de Perses, que destronou a Eetes, mas acabou sendo morto pela sobrinha Medéia, quando esta retornou da Grécia. Hélios era representado como um jovem de grande beleza, com a cabeça cercada de raios, como se fora uma cabeleira de ouro. Percorria o céu num carro de fogo tirado por quatro cavalos de extraordinária velocidade: Pírois, Eóo, Éton e Flégon, nomes que traduzem fogo, luz, chama e brilho. Cada manhã, precedido pelo carro da Aurora, o deus avançava impetuosamente por um itinerário que passava pelo meio do céu, chegando, à tarde, ao Oceano (poente), onde banhava seus cavalos fatigados. Repousava num palácio de ouro e, pela manhã, recomeçava seu trajeto diário. O itinerário de Hélios, porém, sob a terra ou sobre o Oceano, que a cercava, foi substituído, com os progressos da astronomia grega, pelo itinerário de Febo Apolo, bem mais longo, através da abóbada celeste, mas bem mais correto. Tendo perdido "o caminho", Hélios tornou-se uma divindade secundária no Panteão helênico e, o mais tardar, a partir de Ésquilo, foi substituído por Febo Apolo. Hélios é considerado no mito grego como o olho do mundo, aquele que tudo vê (BRANDÃO, 1987, p. 85).

harmonizar tantas polaridades, canalizando-as para um ideal de cultura e sabedoria. Nesse sentido, foi um realizador do equilíbrio e da harmonia dos desejos, já que não visava suprimir as pulsões humanas, mas direcioná-las para uma espiritualização progressiva, a favor do desenvolvimento da consciência. Protetor agrário, dos campos, das casas, dos viajantes, dos navegadores, também deus da cura, dos médicos, purificador da alma, das expiações. Deus da luz, vencedor das forças ctônicas¹⁴ e escuras, Apolo é o deus brilhante, a representação do sol (BRANDÃO, 1987, p. 86).

Deus da música e da poesia, Apolo teve relacionamentos com ninfas, musas e mortais. Da relação com a musa Calíope, da bela voz e da eloquência, nasceu Orfeu, o músico, cantor e poeta insuperável. Das diversas festas em homenagem a Apolo, destacamos as Targélias, festas dedicadas ao Apolo purificador que duravam dois dias, entre maio e junho, quando se aguardava a colheita anual. O primeiro dia era consagrado às purificações da polis, com a expulsão dos *pharmakoí*, os bodes expiatórios. Em Atenas, eram dois os bodes expiatórios humanos: um trazia ao pescoço um colar de figos brancos e outro de figos negros, o que era interpretado como representação dos dois sexos. As vítimas eram perseguidas sem trégua pela cidade inteira, batia-se nos *pharmakoí* com ramos de figueira e réstias de cebola, elementos tidos por altamente catárticos. Em seguida, tirava-se a sorte e uma das vítimas era morta ou expulsa para terras distantes (BRANDÃO, 1987, p. 106). No segundo dia, o culto era terminado com um concurso de canto e músicas, motivo pelo qual descrevemos esse rito, com a intenção de demonstrar determinados aspectos de proximidade entre alguns cultos de Apolo e de Dioniso, concordando com a perspectiva nietzschiana de relação dos deuses a partir dos seus ritos. O objetivo desse ritual era provocar a fertilidade do solo com o afastamento de qualquer flagelo ainda não expiado.

Para tornar-se o deus do Oráculo de Delfos, Apolo precisou matar o filho de Géia, a serpente Píton, com flechas disparadas de seu arco divino. Em um plano simbólico, as flechas significam a viagem e o arco significa o domínio da distância, o desapego da viscosidade do concreto e do imediato, comunicado pelo transe, que distancia e libera. Não foi por acaso que Apolo matou a gigantesca serpente Píton. Como dissemos, o Apolo do Oráculo de Delfos é o resultado de um aprimoramento cultural e mitológico dos gregos. Sendo filha de Géia, Píton representa a soberania primordial das forças ctônicas, por esse motivo, protegia o Oráculo de Géia, a Terra Primordial. A morte de Píton efetivada por Apolo, um deus patriarcal, solar, representa a superação de uma potência matriarcal, telúrica, ligada às trevas, ao subterrâneo.

¹⁴O termo ctônico refere-se às forças, deuses ou espíritos do mundo subterrâneo, que fazem oposição às divindades olímpicas.

Após o combate, Apolo precisou ficar um ano em purificação no vale de Tempe. Esse evento o transformou no deus purificador por excelência. Apolo, como deus purificador, contribuiu para humanizar os antigos hábitos relativos aos homicídios, substituindo a morte do homicida por exílio ou julgamento, e por longos ritos catárticos.

As cinzas da serpente Píton foram enterradas sob o *omphalós*, o umbigo, o centro de Delfos. Na mitologia grega, Delfos era o centro do mundo. Segundo o mito, Zeus soltou duas águias nas duas extremidades da Terra, elas se encontraram sobre o *omphalós* de Delfos. A pele da serpente Píton cobria o local onde sentava a Pitonisa, a sacerdotisa de Apolo. Mesmo não tendo se desligado completamente de alguns ritos ctônicos, ao se tornar o deus do Oráculo de Delfos, no Monte Parnaso, Apolo trouxe ideias e conceitos novos que exerceram, durante séculos, influência marcante sobre a vida religiosa, social e política da Hélade, principalmente no espírito conciliador e no caráter ético que Apolo imprimiu para conciliar as tensões que sempre existiram entre as cidades gregas. Outro mérito notável do Apolo do Oráculo de Delfos foi a contribuição da sua autoridade para erradicar a lei do talião, a vingança de sangue pessoal, substituindo-a pela justiça dos tribunais. Buscou desbarbarizar velhos hábitos, instaurando a sabedoria, o equilíbrio e a moderação, expostos nas máximas do templo délfico: *conhece-te a ti mesmo e nada em demasia*, atestados nítidos da influência ética e moderadora do deus (BRANDÃO, 1987, p. 94).

A reconciliação de Apolo com Dioniso faz parte do mesmo processo de integração que o promovera a padroeiro das purificações depois do assassinato de Píton. Apolo revela aos seres humanos a trilha que conduz da visão divinatória ao pensamento. O elemento demoníaco, subterrâneo e ctônico, implicado em todo conhecimento do oculto, é exorcizado. A lição apolínea por excelência é expressa na famosa fórmula de Delfos: *Conhece-te a ti mesmo*. A inteligência, a ciência, a sabedoria são consideradas modelos divinos, concedidos pelos deuses, em primeiro lugar por Apolo. A serenidade apolínea torna-se, para o homem grego, o emblema da perfeição espiritual e, portanto, do espírito. Porém, é significativo que a descoberta do espírito conclua uma longa série de conflitos seguidos de reconciliação e o domínio das técnicas extáticas e oraculares (ELIADE, 1979, p. 120). Deus das artes, da música e da poesia, nunca foi abandonado pelas Musas. Nos Jogos Pítonicos, realizados em Delfos em homenagem à vitória de Apolo sobre Píton, as disputas principais eram musicais e poéticas.

Esclarecidos os princípios artísticos e conciliadores do deus Apolo, analisaremos a possível ligação com Dioniso, expressa no êxtase e no entusiasmo que possuía a Pitonisa durante a consulta no Oráculo de Delfos. A análise sobre a questão do êxtase e do

entusiasmo que tomava conta da Pitonisa é contraditória e não existe concordância nos principais mitólogos. Apresentaremos apenas algumas considerações. Mircea Eliade (1979, p. 104) nega a relação de Dioniso com Apolo, apoiando-se em Plutarco e em Platão. Para Plutarco, "o deus contenta-se em colocar na Pitonisa as visões e a luz que iluminam o futuro: nisso consiste o entusiasmo" (ELIADE, 1979, p. 104). Para Junito Brandão (1987, p. 99), Plutarco se esqueceu de comentar sobre como essas visões e essa luz eram colocadas na profetisa e questiona se não poderiam ser pelo êxtase e pelo entusiasmo. Sobre Platão, Mircea Eliade (1979, p. 104) comenta que "tem-se falado do delírio pítico, mas nada indica os transe histéricos ou possessões do tipo dionisiaco". Platão comparava o delírio da Pitonisa à inspiração poética devida às Musas e ao arrebatamento amoroso de Afrodite. Para Junito Brandão (1987, p. 89), esta opinião do filósofo ateniense colidirá, todavia, com outras do mesmo autor. Com efeito, para os antigos gregos, a *mania*, a loucura sagrada, alicerçada no êxtase e no entusiasmo, era inseparável de Dioniso. E Platão, em outras passagens, insiste muito nesse ponto. E bem antes dele Eurípides, nas Bacantes, pelos lábios de Tirésias, afirma que Baco e sua *mania* fazem prever, com certeza, o futuro.

A dificuldade consiste em explicar a presença de Dioniso em Delfos, ou seja, uma presença marcante ao ponto de Dioniso reinar soberano durante o inverno no Parnaso, quando Apolo estava retirado no país dos Hiperbóreos, sem, no entanto, se imiscuir pessoalmente no Oráculo. Podemos considerar a hipótese que Dioniso deve ter precedido ao filho de Leto em Delfos e, nesse caso, a Pitonisa seria uma mênade apolinizada, o que justificaria o êxtase e o entusiasmo. Porém, a diferença consiste na observação de que as Mênades, possuídas pela *mania* dionisiaca, não eram profetisas. Por outro lado, podemos considerar que a união de dois deuses antagônicos como Apolo e Dioniso traduziria uma das características básicas do apolinismo, a conciliação e a harmonização dos diversos cultos e ritos helênicos (BRANDÃO, 1987, p. 100). Mesmo assim, Dioniso nunca ameaçou a supremacia de Apolo como deus oracular da Hélade, Apolo sempre foi o autêntico e único intérprete do pensamento de seu pai, das vontades de Zeus. Em algum sentido, a Pitonisa era uma conciliação ctônico-apolínea-dionisiaca, utilizando de uma técnica apolínea, sob um efeito dionisiaco. Concluiremos a análise mitológica de Apolo apresentado a importância político-social do Oráculo de Delfos.

O Oráculo de Apolo, em Delfos, foi considerado durante séculos um local neutro, um símbolo de unidade espiritual da cultura helênica, livre das divergências e das lutas fratricidas que perturbavam a unidade política grega. Preocupados em manter a inviolabilidade de Delfos, mesmo com a desunião das cidades, os gregos percebiam nesse centro de poder moral

a manifestação do que possuíam em comum. Embora não houvesse união política na Hélade, houve uma união religiosa, organizada pelo Oráculo de Delfos, um ditador em matéria de crença, que legislava, executava e julgava. Uma influência religiosa transformada em influência política.

Mesmo com tendências aristocráticas, predileções decisivas por Esparta e alguma decisões equivocadas sobre as guerras contra os persas, a influência do Oráculo de Delfos foi importante para os acontecimentos com a Grécia. Os sacerdotes apolíneos possuíam vasta cultura e visão política, atuaram como condutores da política interna e externa da Hélade. Grandes decisões políticas sobre guerra, paz, administração interna, expansão do povo grego, as determinações sobre a colonização helênica propagada por todo o Mediterrâneo foram orientadas pelo Oráculo. Cada nova colônia grega fundada por orientação de Apolo era regida pelos princípios religiosos e políticos do Oráculo, nos setores internos e externos da sociedade (BRANDÃO, 1987, p. 99). Platão, ao exaltar as qualidades e deveres do legislador na República, aconselha solicitar a Apolo as leis fundamentais do Estado. Afirma que o deus solar, iluminador e esclarecedor, é o exegeta nacional, intérprete tradicional da religião, que se estabeleceu no centro e no umbigo da Terra para guiar o gênero humano.

Nos textos da juventude, percebemos que Nietzsche interpreta os princípios conciliatórios, oraculares e artísticos de Apolo para criar o conceito de apolíneo, além de relacionar as capacidades oníricas de Apolo como possibilidade da manifestação do deus como divindade artística. A apresentação nietzschiana de Apolo o consagra como o aparente por completo, o deus do sol e da luz que se revela no brilho.

A beleza é o 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 desses estados, em contraposição à realidade diurna lacunarmente inteligível, elevam-no a deus vaticinador, mas tão certamente a deus artístico. O deus da aparência precisa ser ao mesmo tempo o deus do conhecimento verdadeiro. Tampouco pode faltar na essência de Apolo aquele tênue limite, que a imagem do sonho não pode ultrapassar, para não agir patologicamente – quando a aparência não só ilude mas engana: aquela delimitação comedida, aquela liberdade distante das agitações mais selvagens, aquela sabedoria e calma do deus escultor. Seu olhar precisa ser solarmente (*sonnenhaft*) calmo: mesmo que se encolerize e olhe com arrelia, jaz sobre ele a consagração da bela aparência (NIETZSCHE, 2005, p. 7-8).

A beleza apolínea é aquela que atrai a contemplação a partir de si, mostrando o seu sentido orientador, como o sentido de toda a ilusão. Carrega também a natureza reparadora e sanadora do sonho e do sono, a aptidão divinatória e das artes, elementos que para o jovem Nietzsche tornam a vida digna de ser vivida. Apolo, como deus da forma e da aparência, da

representação, carrega a imagem divina do *principium individuationis*¹⁵, no qual o homem individual permanece apoiado e confiante. Esse é o sentido principal da análise nietzschiana sobre Apolo, o entendimento do deus como o responsável pela manutenção da individuação do homem grego.

2.2 DO MITO DE DIONISO AO DIONISÍACO

A arte dionisíaca, para Nietzsche, relaciona-se com o que ele denominou arrebatamento, embriaguez. Para o filósofo, existem dois elementos, entendidos como poderes, responsáveis por elevar o homem até um esquecimento de si semelhante ao da embriaguez: a bebida narcótica e a pulsão da primavera (*Frühlingstrieb*), poder no qual a força gerativa da Vontade na natureza se faz sentir de forma elevada. Esses efeitos estão relacionados e simbolizados com o deus Dioniso. Em ambos estados, o princípio de individuação apolíneo é rompido e o subjetivo, o individual, desaparece “diante do poder irruptivo do humano-geral, do natural-universal” (NIETZSCHE, 2005, p. 8).

As festas em homenagem ao deus Dioniso não estabelecem apenas a ligação entre os homens, com o desaparecimento de qualquer delimitação de castas, mas, a partir do estado de arrebatamento, acontece uma reconciliação do homem com a natureza. Durante o ritual dionisíaco, o homem se sente como um deus, aquilo que ele sentia apenas como uma força imaginativa, apolínea, ele sente em si mesmo. Imagens e estátuas não possuem mais sentido, já que para Nietzsche, durante o rito dionisíaco, o homem não é mais artista, torna-se obra de arte, quando percebe-se extasiado e elevado como vira em sonho, no estado apolíneo, os deuses se manifestarem. Sente em si o poder artístico da natureza e não mais do homem. “Este homem, conformado pelo artista Dioniso, está para a natureza assim como a estátua está para o artista apolíneo” (NIETZSCHE, 2005, p. 9).

¹⁵Princípio de individuação. Nos seus textos da juventude, Nietzsche cita muitas vezes esse conceito na sua argumentação, sempre com o significado que tem na filosofia de Schopenhauer, o do poder de singularizar e multiplicar, através do espaço e do tempo, o Uno essencial e indiviso. Quando rompido pelo estado dionisíaco, a individuação é abolida pela força gerativa da natureza no homem, pelo constante lançar-se da Vontade na natureza para a criação. Essa força gerativa é a potência telúrica, mais apropriadamente representada na humanidade pela vertente feminina (Cf. Notas do Tradutor, em: NIETZSCHE, Friedrich. **A visão dionisíaca do mundo**. Trad. Marcos Sinésio Pereira Fernandes e Maria Cristina dos Santos de Souza. São Paulo: Martins Fontes, 2005, p. 8). “[...] servindo-me da antiga escolástica, denomino tempo e espaço pela expressão *principium individuationis*, que peço para o leitor guardar para sempre. Tempo e espaço são os únicos pelos quais aquilo que é uno e igual conforme a essência e o conceito aparece como pluralidade de coisas que coexistem e se sucedem. Logo, tempo e espaço são o *principium individuationis* [...]” (WWW/ MVR II §23).

Nesse sentido, ao relacionar o ritual dionisíaco a uma apropriação artística das forças gerativas da natureza, Nietzsche demonstra o caráter grego do dionisíaco. Os cortejos gregos, com cantos e danças, assumem artisticamente um arrebatamento a partir das pulsões naturais, ao contrário do culto de outros povos, que manifestariam o arrebatamento como vigência orgiástica. Nietzsche afirma que a embriaguez proporciona o arrebatamento, além de ser um jogo da natureza com o homem, assim, o criar do artista dionisíaco é o jogo com a embriaguez. Porém, esse estado é possível de experimentação somente de forma alegórica, ou seja, “se não se o experimentou por si próprio: é alguma coisa de semelhante a quando se sonha e se vislumbra o sonho com o sonho” (NIETZSCHE, 2005, p. 10).

Por esse motivo, o homem envolvido no culto dionisíaco precisa estar embriagado e ao mesmo tempo em lucidez, como observador, pois o caráter artístico dionisíaco não está na alternância entre lucidez e embriaguez, mas na conjunção de ambos. E, para Nietzsche, é essa conjunção que representa o auge da helenidade (NIETZSCHE, 2005, p. 10).

Se Apolo é originariamente o deus helênico da arte, a sua conjunção com Dioniso simbolizará o auge da arte grega. Além disso, o poder conciliador de Apolo estabeleceu medidas para o culto dionisíaco. Presume-se que o culto a Dioniso era estrangeiro, oriundo da Trácia, um culto à natureza que significa um desencadeamento de impulsos que romperia todos os vínculos sociais e moralidades. Com a mediação de Apolo, o culto grego dionisíaco se transformara em uma festa de libertação da vida rotineira, a partir de um ritual no qual prevaleciam impulsos sublimes, a partir de uma idealização da orgia. Essa moralização do culto dionisíaco só foi possível, para Nietzsche, pela interferência da sabedoria do Apolo délfico. Como realizamos sobre Apolo, faremos uma análise mitológica de Dioniso, para apresentarmos a concepção nietzschiana da dualidade apolíneo-dionisíaca como a conjunção que possibilitou o surgimento da tragédia grega.

Dioniso (*Diónysos*) é palavra ainda sem etimologia. Quanto a *Baco* (*Bákkhos*) e seus vários derivados, como *Bákkhe*, Bacante e o *bakkheúein*, que significa "estar em transe, ser tomado de um delírio sagrado", também não possuem um étimo seguro. Na realidade, Dioniso e Baco não pertencem a qualquer raiz conhecida da língua grega. Trata-se de dois nomes importados, provavelmente da Trácia. Quanto a Baco, deus grego e não romano (o latim *Bacchus* que, à época da helenização de Roma e do sincretismo religioso greco-latino, suplantou o *Liber* dos latinos, é mera transliteração do grego *Bákkhos*); em relação ao mito de Baco, que não aparece em Homero, Hesíodo, Píndaro e Ésquilo, somente surgiu na literatura grega no século V a.C, a partir de Heródoto e sobretudo no *Édipo Rei* de Sófocles (BRANDÃO, 1987, p. 114).

Além de Baco, existem ainda outros três epítetos de Dioniso, Iaco, Brômio¹⁶ e Zagreu, que se referem ou são associados ao êxtase e ao entusiasmo. Zagreu (*Dzagreús*), associado com o “primeiro Dioniso”, é um dos nomes pelos quais é chamado o deus do êxtase e do entusiasmo no mundo mediterrâneo e, especificamente, na ilha de Creta, onde possivelmente Zagreu surgiu. Talvez o deus designe uma divindade que, por força de analogias de seu culto com o de Dioniso, com esse se tenha confundido, em época difícil de precisar. Tendo-se tornado um dos nomes de Dioniso místico e tendo permanecido religiosamente mais fiel ao Dioniso arcaico do antigo mundo insular, não se assimilou de todo ao "segundo Dioniso", que, conforme analisaremos, era filho de Sêmele com Zeus. Para Junito Brandão (1987, p. 114), a etimologia do nome de Zagreu como Grande Caçador já era familiar aos antigos e permanece a mais verossímil como interpretação do nome desta divindade, idêntica ou identificada com o Dioniso antigo da cultura egeia. Além disso, se Zagreu raramente aparece em textos da época clássica, seu nome já é atestado desde o século VI a.C. Ésquilo, em fragmentos de algumas de suas peças perdidas, faz de Zagreu o equivalente de Hades ou Plutão, ou mesmo seu filho. No entanto, Eurípides o menciona entre as divindades cultuadas por confrarias religiosas que ele supõe terem existido desde a época de Minos e cujos membros formam o coro de sua tragédia *Os Cretenses*. Esse Grande Caçador é um Caçador noturno: o coro da tragédia citada dá-lhe o epíteto de *nyktipólos*, "noctívago", o mesmo que empregara Heráclito para designar os seguidores de Dioniso. A menção da omofagia, a alusão ao orgasmo e ao culto da Grande Mãe permitem adiantar que Eurípides situava Zagreu numa atmosfera religiosa intencionalmente dionisíaca. Fundindo os dois, os Órficos fazem de Zagreu o primeiro Dioniso.

Dioniso é o deus da *metamórfosis*, da transformação. Porém, assim como Apolo, a manifestação de Dioniso na helenidade é resultado de uma depuração mítica e aprimoramento relacionado com mudanças na política e na cultura da pólis. Até a década dos anos cinquenta, era considerado um deus que chegara à Hélade pelo século IX a.C, seu primeiro aparecimento teria sido na *Ilíada*, VI, 130-140, no episódio de Licurgo, narrado por Diomedes. A partir de

¹⁶Iaco (*Íakkhos*) conduzia a procissão dos Iniciados nos Mistérios de Elêusis e era identificado misticamente com Baco. Iaco provém de *íakkhé*, que significa "grande grito". Trata-se de uma exclamação ritual, da qual surgiu a ideia da presença, no cortejo dos Iniciados, de um *daímon*, o místico Iaco ou o Iaco dos Mistérios, que projetava a alma coletiva e a expressão do entusiasmo de que era tomada a multidão dos peregrinos em marcha para Elêusis, antes da iniciação. *Daímon* de Deméter, Iaco era o *arkheguétes*, o introdutor dos mistérios. Na comédia de Aristófanes *As Rãs*, o coro dos Iniciados continua a invocá-lo na outra vida, como seu guia e corifeu. Brômio (*Brómios*) é um dos epítetos de Dioniso nos hinos entoados em seu culto. *Brómios* se relaciona a "estremecimento, frêmito, ruído surdo e prolongado", cuja fonte é o *brémein*, "fremir, agitar-se", nesse sentido, Brômio é "o ruidoso, o fremente, o palpitante", significação que se harmoniza com a agitação e o tremor, acompanhados de estertores e surdos rugidos, que marcavam o estado de transe com a presença do deus que se apossou de seus adoradores (BRANDÃO, 1987, p. 114).

1952, com a decifração de uma parte dos hieróglifos creto-micênicos por Michael Ventris demonstrou que o deus já estava presente na Hélade, pelo menos desde o século XIV ou XIII a.C. O questionamento que surge é o seguinte: por que Dioniso tem sua entrada na mitologia e na literatura somente no fim do século VII a.C? As causas são políticas. Sendo um deus dos Campônios, o seu êxtase e o seu entusiasmo eram uma ameaça para a pólis aristocrática, ao *status quo* vigente, cujo suporte religioso era mantido pelos aristocratas deuses olímpicos (BRANDÃO, 1987, p. 87).

Nesse sentido, “um deus importado não penetra na Grécia sem um batismo de ordem mítica” (BRANDÃO, 1987, p. 117). Da relação de Zeus com Perséfone nasceu Zagreu, o primeiro Dioniso. Para protegê-lo do ciúme de Hera, Zeus confiou-o aos cuidados de Apolo e dos curetes, que o esconderam nas florestas do monte Parnaso. Hera descobriu o paradeiro de Zagreu e encarregou os Titãs de matá-lo. Atraído por alguns objetos e brinquedos e distraído olhando-se em um espelho, Zagreu foi despedaçado pelos Titãs e suas carnes foram cozidas e devoradas. Ao descobrir o que aconteceu com Zagreu, Zeus transformou os Titãs em cinzas, das quais nasceram os homens, o que explica os dois lados na humanidade, o bem e o mal, ou seja, a parte titânica é a matriz do mal e o que restou de Zagreu é o que existe de bom na humanidade. Além disso, Zagreu é um deus e não morre, irá renascer do próprio coração. O mito, até aqui, ressalta diversos elementos de ritos iniciáticos, para justificar a ritualística dionisíaca¹⁷. O cozimento, em uma interpretação mítica, significa um rito iniciático que visa conferir o rejuvenescimento e, além de outorgar virtudes diversas, confere a imortalidade. Além disso, o desmembramento e cozimento de Zagreu relacionam-se com as iniciações xamânicas (JEANMAIRE, 1978, p. 386).

Os Titãs representam mestres iniciáticos, porque matam o neófito e o fazem renascer em uma forma superior de existência. Plutarco, abordando o caráter iniciático dos ritos dionisíacos em Delfos, quando as mulheres celebravam o renascimento do filho de Perséfone,

¹⁷Na "atração, morte e cozimento" de Zagreu há vários indícios de ritos iniciáticos. Cobrir o rosto com pó de gesso ou com cinzas é um rito arcaico de iniciação: os neófitos cobriam as faces com pó de gesso ou cinza para se assemelharem aos *eídola*, aos fantasmas, o que traduz a morte ritual. Quanto aos brinquedos, símbolos de iniciação, demarcam a idade infantil, por oposição aos sofrimentos da adolescência, que àquela se seguem, são atestados em muitas culturas. As *crepundia*, quer dizer, argolas de marfim ou pequenos chocalhos, que se colocavam no pescoço das crianças, os *ossinhos* e o *pião* tinham um sentido preciso: não existe *teleté*, isto é, cerimônia de iniciação, sem "determinados ruídos". Um deus se atraía e se atrai com flauta e tambores. Acrescente-se também que *crepundia* e *ossinhos* possuíam um decisivo poder apotropaico, pois repeliam influências malignas e demoníacas. Lúcio Apuleio, nascido por volta de 125 a.C, que foi um verdadeiro colecionador de iniciações no segundo século de nossa era e que se vangloriava de ser iniciado nos mistérios de Dioniso, fala de objetos misteriosos, usados por iniciados: a esses objetos o escritor dá o nome de *crepundia*. O espelho, a partir do qual, *especulando*, vemos o que somos e o que não somos, objeto muito comum em ritos iniciáticos, tem, entre muitas finalidades que se lhe atribuem, a de captar com a imagem, que nele se reflete, a alma do refletido. Olhando-se no espelho, Zagreu tornou-se presa fácil dos Titãs (BRANDÃO, 1987, p. 118-119).

afirma que o cesto délfico continha um Dioniso desmembrado e prestes a renascer, um Zagreu. E esse Dioniso que renascia como Zagreu era ao mesmo tempo o Dioniso tebano, filho de Zeus e de Sêmele (BRANDÃO, 1987, p. 119).

O nascimento do segundo Dioniso possui variantes. Atenas, Deméter ou o próprio Zeus recolheu o coração de Zagreu que ainda palpitava. Em posse do coração, Zeus pode ter engolido o coração antes de fecundar Sêmele ou preparar uma poção com o coração de Zagreu para Sêmele beber. Sêmele representa uma Grande Mãe decaída. A etimologia *Seméle*, *Semelô*, frígio *dzemelô*, como oriunda do traco-frígio, com o significado de "terra", é hoje normalmente aceita (BRANDÃO, 1987, p. 120).

A gravidez de Sêmele do segundo Dioniso foi descoberta por Hera. Transformando-se na ama da princesa tebana, Hera aconselhou-a pedir para Zeus apresentar-se na sua forma divina. Alertada pelo pai dos deuses que esse pedido seria funesto, por ser uma mortal ela não teria estrutura para suportar a epifania de um deus imortal. Zeus havia jurado pelas águas do rio Estige nunca contrariar os desejos de Sêmele e, mostrando-se em todo seu esplendor, carbonizou-a. Zeus recolheu das cinzas o feto de Dioniso e alojou-o na sua coxa, até que terminasse a gestação. Procurando manter o filho escondido de Hera no monte Nisa, Zeus confiou-o aos cuidados de Hermes e transformou Dioniso em um bode. O deus foi entregue por Hermes aos cuidados das Ninfas e dos Sátiros, em uma gruta profunda¹⁸.

O fato de Dioniso ter a gestação completada na coxa de Zeus corresponde ao seu batismo mítico. Ao nascer de uma coxa divina, Dioniso será uma emanção direta de seu pai, um imortal, liberto das características mortais que herdaria de Sêmele. Nascido da coxa de Zeus, ele se tornou tão poderoso que resgatou sua mãe do Hades, conferiu-lhe a imortalidade e colocou-a no Olimpo, o que apresenta Sêmele como um epíteto da Terra.

Vivendo no monte Nisa, aos cuidados das Ninfas e dos Sátiros, Dioniso espremeu algumas uvas em taças de ouro e bebeu com seus preceptores. Bebendo repetidas vezes o vinho recém criado por Dioniso, iniciaram uma dança frenética ao som dos címbalos,

¹⁸ Quanto à perseguição de Dioniso por Hera, é importante lembrar que a inimizade entre o deus do êxtase e do entusiasmo e a rainha dos deuses era um fato consumado no mito grego. Através de um fragmento de Plutarco, concernente às antigas festas beócias das *Daídala*, "Dédalas", em honra de Hera, ficamos sabendo que, em Atenas, e possivelmente na Beócia, se evitava cuidadosamente todo e qualquer contato entre os objetos que pertenciam ao culto de Hera e aqueles pertencentes ao de Dioniso. Até mesmo as sacerdotisas das duas divindades não se cumprimentavam. A verdadeira muralha que separava os dois cultos era certamente conseqüência das características muito diferentes desse par antitético: de um lado, Hera, a *teléia*, a saber, a protetora dos casamentos, de outro, Dioniso, o deus das *orgias*, dos "desregramentos". O mais sério é que tanto as orgias báquicas como as práticas coletivas das mulheres de Platéias, em homenagem a Hera Teléia, tinham por cenário o monte Citerão, o que inevitavelmente contribuía para açular os ânimos dos adeptos de uma e de outra divindade e aumentar a tradicional rivalidade entre os dois imortais do Olimpo (BRANDÃO, 1987, p. 121).

mantendo Dioniso ao centro. Embriagados da *mania* dionisiaca, caíram desfalecidos. Historicamente, por ocasião da vindima, celebrava-se na Ática a festa do vinho novo, na qual os participantes se embriagavam e dançavam ao som dos címbalos até desfalecer. Esse desfalecimento não ocorria apenas pela embriaguez do vinho, mas pelo êxtase e entusiasmo (BRANDÃO, 1987, p. 123).

Uma análise interessante é a entrada e o estabelecimento do culto dionisiaco na pólis¹⁹. Até o século VI a. C, Dioniso se manteve apenas como um deus agrário, seu culto ficou confinado ao campo. Após o enfraquecimento, tanto político quanto militar dos Eupátridas, pela criação do sistema monetário, desenvolvimento do comércio e o estabelecimento da democracia, o povo começou a ter mais direitos na pólis. Somente após essas mudanças que o culto dionisiaco recebeu seu lugar na sociedade ática²⁰. Além disso, a demora para aceitação de Dioniso na pólis se relaciona com ele ser o menos político dos deuses, por sua natureza extática e relacionada com a embriaguez.

Na Grécia, as correntes religiosas místicas confluem para uma bacia comum: sede de conhecimento contemplativo (*gnôsis*); purificação da vontade para receber o divino (*kátharsis*) e libertação da vida, que se estiola em nascimentos e mortes, para uma vida de imortalidade (*athanasía*). Mas essa mesma sede de imortalidade, preconizada por mitos naturalistas de divindades da vegetação, que morrem e ressuscitam (Dioniso sobretudo), essencialmente populares, chocava-se violentamente, e ver-se-á por que, com a religião oficial e aristocrática da *pólis*: os deuses olímpicos sentiam-se ameaçados e o Estado também. Assim, a imortalidade na Grécia tornou-se uma espécie de competição. Justificam-se, desse modo, na Hélade, sob a tutela religiosa do Oráculo de Delfos, tantos apelos à *sophrosýne*, à moderação: "*gnôthi s'autón*", conhece-te a ti mesmo; *medên ágan*, nada em demasia (BRANDÃO, 1987, p. 125).

A experiência religiosa que Dioniso proporcionava colocava em risco toda uma moralidade, um universo de valores e um estilo de vida, por isso provocava perseguição e

¹⁹ Atenas, até os fins do século VII a.C., foi dominada pelos Eupátridas, os bem-nascidos, os nobres, que, sendo os únicos que se podiam armar, eram igualmente os únicos que podiam defender a *pólis*, tornando-se esta *propriedade* dos mesmos. Assim, o governo, as terras, o sacerdócio, a justiça sob forma *temística* (expressa pela "vontade divina") somente a eles, aos Eupátridas, pertenciam de direito e de fato. Senhores de tudo, eram também senhores da religião. Seus deuses olímpicos e patriarcais (Zeus, Apolo, Posídon, Ares, Atenas, etc.), projeção de seu regime político, em troca de hecatombes e de renovados sacrifícios, mantinham-lhes a *pólis* e o *status quo*. A *pólis* e seus Eupátridas eram politicamente guardados pelos imortais do Olimpo (BRANDÃO, 1987, p. 121).

²⁰ A revolução era iminente, segundo expressa Sólon em seus *Iambos* e *Elegias*, e sobretudo pela constituição do mesmo legislador, com sua *seisáktheia* que significa, etimologicamente, "retirar o peso, tirar o fardo". Quando se lançaram em Atenas as primeiras sementes da democracia, é que o povo começou a ter certos direitos na *pólis*. As sementes da democracia frutificaram-se rapidamente, como é sabido, e de Sólon, passando por Pisístrato e depois por Clístenes, Efialtes e Péricles, a árvore cresceu e o povo teve, afinal, uma vasta sombra onde refugiar-se. Sua voz soberana se fez ouvir: era a *ekklesía*, a assembléia do povo. Com o povo e a democracia, Dioniso, de tirso em punho, seguido de suas Mênades ou Bacantes, suas sacerdotisas e acólitas, fez sua entrada triunfal na *pólis* de Atenas (BRANDÃO, 1987, p. 124 e BRANDÃO, 1987, p. 151).

resistência (ELIADE, 1979, p. 201). Mesmo assim, o fenômeno dionisíaco que foi tão festejado na Hélade e, principalmente, em Atenas que sempre buscou o equilíbrio apolíneo, pode ser explicado pela política de Pisístrato e pelo esvaziamento e transformação do conteúdo de algumas festas que celebravam o deus do arrebatamento.

Na realidade, a política de Pisístrato (605-527 a.C.), que tanto fez por Atenas e por seu povo, buscou com afinco o nivelamento das classes sociais e a conciliação dos diversos cultos, tentando realizar uma verdadeira confraternização entre os deuses. Pois bem, foi a partir principalmente desse tirano que em Atenas se celebravam quatro grandes festas em honra do deus do vinho: *Dionísias Rurais*, *Lenéias*, *Dionísias Urbanas* ou *Grandes Dionísias e Antestérias* (BRANDÃO, 1987, p. 126).

Não descreveremos as cerimônias em detalhes, apenas faremos algumas observações que consideramos necessárias para nossa argumentação sobre as concepções nietzschianas dos deuses gregos e da tragédia.

As *Dionísias Rurais*, a partir do século V a.C, foram enriquecidas com concursos de tragédias e comédias (BRANDÃO, 1980, p. 87). Nas *Dionísias Urbanas*, realizavam-se os concursos de Coros Ditirâmicos²¹, que dançavam, com seus cinquenta executantes cada um, em torno do altar de Dioniso. Os concursos dramáticos ocupavam os três últimos dias. Sendo três os poetas trágicos admitidos em concurso, representava-se, toda manhã, a obra inteira de cada um deles, a saber, via de regra, no século V a.C, uma *tetralogia*: três tragédias²² (de assunto correlato ou não), seguidas de um drama satírico. *Satírico*, aqui em questão, nada tem a ver nem literária nem etimologicamente com *sátira*²³, não pretendendo criticar os defeitos de uma pessoa ou de uma época. Seu nome se prende ao fato de as personagens que lhe compunham o *coro* se disfarçarem em Sátiros, os companheiros de Dioniso²⁴.

²¹ *Ditirambo* (*dithýrambos*) é uma canção coral que tinha por objetivo, quando do sacrifício de uma vítima, gerar o êxtase coletivo com a ajuda de movimentos rítmicos, aclamações e vociferações rituais. Quando, a partir dos séculos VII-VI a.C, se desenvolveu no mundo grego o Lirismo Coral, o ditirambo se tornou um gênero literário, dado o acréscimo de partes cantadas pelo *eksárkhon*, isto é, pelo "regente" do hino sacro. Essas partes cantadas pelo "regente" eram trechos líricos em temas adaptados às circunstâncias e à pessoa de Dioniso (BRANDÃO, 1987, p. 128).

²² O vocábulo tragédia provém de *tragoidía* e esta possivelmente de *trágos*, bode, *oidé*, canto, e o sufixo *ía*, donde o latim *tragoedia* e o nosso *tragédia* (BRANDÃO, 1987, p. 128).

²³ *Satura* ou *satira*, esta na época imperial, é palavra latina. Trata-se do feminino do adjetivo *satur*, - a, - um, "farto, sorrido". *Satura lanx* é um prato, uma travessa "farta", "sortida", isto é, um prato com as primícias de frutas e legumes que se ofereciam à deusa Ceres, por ocasião da colheita. Depois substantivada, *Satura* (*Satira*) passou a designar "mistura de prosa e verso de assuntos e metros vários". Em literatura, *Satura* (*Satira*) é a crítica às instituições e pessoas; a censura dos males da sociedade e indivíduos. Nada tem a ver com *Sátiro* (*Sátyros*), que é palavra grega e que talvez signifique "de pênis em ereção". Os Sátiros eram semideuses rústicos e maliciosos, com o nariz arrebitado e chato, com o corpo peludo, cabelos eriçados, dois pequenos cornos e com pernas e patas de bode. A confusão se deve ao fato de *satírico* ser um adjetivo que tanto pode provir de *sátira* quanto de *Sátiro*, graças à simplificação ortográfica (BRANDÃO, 1987, p. 128).

²⁴ Em suas origens, o *Drama Satírico* devia consistir em danças mímicas e rituais em honra de Dioniso. Desenvolvendo-se, estas deram origem a representações rústicas, executadas por um coro de homens

Qual o objetivo dessas encenações teatrais ao final do ritual dionisíaco? O elemento básico da religião dionisíaca é a transformação. O homem arrebatado pelo deus, transportado para seu reino por meio do êxtase, é diferente do que era no mundo cotidiano (LESKY, 1971, p. 61). Assim, se essa transformação, proporcionada pelo êxtase e pelo entusiasmo, conduziu ao rompimento da ordem política, social e religiosa, ela *ipso facto*, ia de encontro aos postulados da pólis, mesmo democrática e dos deuses olímpicos, que lhe serviam de respaldo. Se a tragédia é um apêndice da religião grega, como admiti-la, se Dioniso, na ótica da pólis, é exatamente o contestador religioso da religião política dessa mesma pólis? É nesse sentido que a tragédia visava também a um propósito educativo com uma figuração apolínea (BRANDÃO, 1987, p. 129-130).

Para Nietzsche, a irrupção de Dioniso representava um perigo para a helenidade, o que proporcionou a expressão da sabedoria do Apolo délfico. Na medida em que os sacerdotes délficos percebiam o efeito profundo do culto dionisíaco nos processos de regeneração social e o fomentavam segundo o seu propósito político-religioso, no sentido que o moderado artista apolíneo aprendia com a arte revolucionária do artista dionisíaco. Isso foi refletido na ordenação do culto délfico, dividido entre Apolo e Dioniso, mostrando que “ambos os deuses saíram vencedores da disputa: uma reconciliação no campo de batalha” (GT/NT §3).

disfarçados em Sátiros, cujo corifeu reproduzia alguma aventura de Dioniso. Com o passar dos anos, no entanto, uniram-se ao Drama Satírico cerimônias de caráter fúnebre e regionais e a alegria das primitivas representações deve ter desaparecido e outras divindades ocuparam o posto antes exclusivo de Dioniso. No princípio deve ter havido uma coexistência pacífica entre ditirambo, drama satírico e tragédia, mas, à medida em que esta, pelo seu tom sério e majestoso, se desvinculou dos Sátiros e quase levou à morte o drama satírico, houve, cerca de 490 a.C, a famosa reforma de Prátinas. Este poeta é o verdadeiro introdutor do gênero em Atenas: devolveu a Dioniso os coros, fixando por escrito os vários cânticos e partes do drama satírico, dando-lhe, por isso mesmo, uma forma literária. Destarte, Prátinas não apenas salvou o drama satírico, mas também *satisfez o povo*, que, certamente sem compreender *o pouco que restava de Dioniso na tragédia*, que passara de assuntos menores, satíricos, para temas "mais elevados", reclamou da ausência do deus do êxtase e do entusiasmo com uma expressão que se tornou proverbial: *udèn pròs tôn Diónyson*, isto é, (a tragédia) "nada tem a ver com Dioniso". A influência de Prátinas foi tão grande, que, a partir de sua "reforma", tornou-se obrigatória nas representações dramáticas a *tetralogia*, ou seja, três tragédias e um drama satírico. Em síntese: afastando-se consideravelmente de Dioniso e buscando seus temas no ciclo dos mitos heróicos, a tragédia perdeu muito de seu antigo caráter dionisíaco. E se é verdade que encontramos em Dioniso uma das forças vivas que impulsionaram o desenvolvimento do drama trágico como obra de arte, não se pode igualmente esquecer que a tragédia, quanto ao conteúdo, foi configurada por um outro campo da cultura grega, pelo mito dos heróis. O drama satírico procurou manter as características dionisíacas, ao menos em parte, pois conservou intactos alguns elementos primitivos. Se Dioniso não é mais seu herói, a lembrança do deus está assegurada pela presença dos Sátiros que lhe formam obrigatoriamente o coro, ao menos no que nos chegou do Drama Satírico: O *Ciclope*, de Eurípidés e uma parte de *Os Cães de Busca*, de Sófocles (BRANDÃO, 1987, p. 129-130).

2.3 A DUALIDADE APOLÍNEO-DIONISÍACA E A TRAGÉDIA GREGA

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 resplendente criação onírica dos deuses olímpicos (GT/NT §3).

De que forma os deuses olímpicos e a dualidade apolíneo-dionisíaca conseguiram valorizar a vida dos gregos? Qual a relação do apolíneo e do dionisíaco com a arte grega? Para Nietzsche, diante do simbolismo da arte grega, percebemos a aparência e a beleza apolínea como resultantes de uma necessidade após o conhecimento da sabedoria do Sileno. O apolíneo se manifesta em um endeusamento do *principium individuationis* e somente nele se realiza o objetivo do Uno-primordial, a libertação através da aparência. A aparência apolínea conhece os perigos da desmesura, de um mundo sem limites e apresenta-se como a solução a partir de seus limites, na formação do indivíduo e na colocação de medidas, de fronteiras que não devem ser ultrapassadas. Nesse sentido, Apolo é uma divindade ética e exige dos seus o autoconhecimento. Apolo é a união da necessidade da aparência e da estética da beleza com a mesura. Partindo desse entendimento, a auto-exaltação e o desmedido pertencem à esfera não-apolínea, à era dos Titãs, a tudo que era considerado bárbaro (GT/NT §4).

Da mesma maneira, a associação de titânico e bárbaro refere-se ao efeito provocado pelo estado dionisíaco. A existência, a beleza e o comedimento se revelam como uma exterioridade, um invólucro, uma máscara que encobre o sofrimento e que é novamente revelado pelo dionisíaco. Sobre essa constatação, Nietzsche enfatiza que Apolo não podia viver sem Dioniso, porque o titânico e o bárbaro, a desmesura e o rompimento de limites, eram necessários para a vida, assim como a medida e o limite apolíneo. O apolíneo serve como um represamento artificial de algo que quer irromper e surgir, possibilitado pelo estado dionisíaco.

A arte apolínea é uma arte oriunda de um deus que diviniza o existente, a partir da aparência, da beleza do aparente. Se divinizar, nesse contexto, significa tornar belo, a arte apolínea é a arte da beleza, assim como os deuses olímpicos são belos, não são bons ou verdadeiros. Para os gregos, beleza é medida, harmonia, ordem, proporção, mas beleza também significa serenidade e controle diante das emoções. Para combater a dor, o sofrimento e a morte, o grego diviniza o mundo criando a beleza. Nesse sentido, não existe o belo natural,

o mundo grego da beleza é o mundo da bela aparência do apolíneo. A beleza, para os gregos, é uma aparência criada pelo impulso apolíneo.

Porém, essa reflexão sobre a aparência é ainda preliminar, quando pensada para além das delimitações de uma arte apolínea, já que a consciência apolínea é apenas uma máscara que encobre um mundo que não pode ser ignorado; o mundo de outro instinto estético da natureza que não pode ser esquecido, o dionisíaco. Porém, o dionisíaco considerado o destruidor da vida, ao qual a representação apolínea se contrapõe, não é o dionisíaco ático, mas um dionisíaco estrangeiro, vindo do oriente, da Trácia. Para o grego apolíneo, da epopeia, conhecedor de Homero, ele é pré-apolíneo, ou seja, assemelha-se a tudo o que é titânico e bárbaro. Ainda assim, o culto foi penetrando na Grécia aos poucos e se afirmando como culto oficial.

O momento da entrada do culto dionisíaco no mundo grego, para Nietzsche, representa um grande perigo para a beleza da aparência. O culto dionisíaco rompia, com a embriaguez, a máscara apolínea e a serenidade olímpica. O indivíduo, os limites e as medidas, caíam no esquecimento de si característicos dos estados dionisíacos e esqueciam-se completamente dos estados apolíneos e de seus preceitos (NIETZSCHE, 2005, p. 24).

A experiência do dionisíaco enfatiza o rompimento do *principium individuationis* e reconcilia seres humanos e natureza, seres humanos com outros seres humanos, abolindo qualquer delimitação de castas e hierarquias, privilegiando o sentimento de uma harmonia universal e a sensação mística de unidade, cessando a autoconsciência e desintegrando o eu superficial representativo do apolíneo, despertando uma emoção que rompe a subjetividade até o esquecimento total de si. Ocorre uma eclosão da *hybris*, marcada por um êxtase de frenesi sexual que destrói a família, a moral e os vínculos sociais. O dionisíaco produz um êxtase letárgico que apaga o passado, nega o indivíduo, a consciência, o Estado, a civilização e a história.

O indivíduo, com todos os seus limites e medidas, afundava aqui no auto-esquecimento do estado dionisíaco e esquecia os preceitos apolíneos. O desmedido revelava-se como verdade, a contradição, o deleite nascido das dores, falava por si desde o coração da natureza. E foi assim que, em toda parte onde o dionisíaco penetrou, o apolíneo foi suspenso e aniquilado. Mas é igualmente certo que lá onde o primeiro assalto foi suportado, o prestígio e a majestade do deus délfico se externaram de maneira mais rígida e ameaçadora do que nunca (GT/NT §4).

De que maneira, após esse confronto e oposição, a tragédia surgiu como uma obra de arte que representa a conjunção de ambos os impulsos, apolíneo e dionisíaco? Como o apolíneo, segundo a afirmação de Nietzsche, torna-se o mediador e o regulador do dionisíaco?

Para compreendermos a união entre Apolo e Dioniso, é necessário analisar a diferenciação que Nietzsche realiza entre poesia épica e poesia lírica, as quais Nietzsche considera como as naturezas originais da arte grega na expressão da dualidade das pulsões.

Partindo da epopeia homérica, Nietzsche concebe que os gregos percebiam no seu passado elementos bárbaros dos quais gostariam de se afastar e, nesse sentido, a criação artística da poesia homérica significava a imposição de um limite apolíneo, um afastamento dos preceitos bárbaros. A poesia de Homero surge como um antídoto à dor e à contradição, assim como concede um acabamento aos mitos gregos e aos deuses olímpicos, tornando suportável viver em um mundo onde permanece o constante vir a ser. Nietzsche apresenta outra versão sobre Homero, contrário aos modernos que acreditam que a poesia homérica revela uma harmonia entre ser humano e natureza. Nietzsche afirma que, subterrâneo à arte apolínea, o dionisíaco se revela. Dessa maneira, a poesia homérica é a transfiguração artística, sob forma apolínea, de um mundo titânico e destrutivo. Para Nietzsche, a epopeia representa o impulso apolíneo para mascarar o dionisíaco, e a música é o caráter essencial da arte dionisíaca (GT/NT §5).

Se nos é lícito, portanto, considerar a poesia lírica como a fulguração imitadora da música em imagens e conceitos, neste caso podemos agora perguntar: como é que aparece a música no espelho da imagística e do conceito? Ela aparece como vontade, tomando-se a palavra no sentido de Schopenhauer, isto é, como contraposição ao estado de ânimo estético, puramente contemplativo, destituído de vontade. Aqui se distingue agora, tão incisivamente quanto possível o conceito da essência do da aparência; pois é impossível que a música, segundo a sua essência, seja vontade, já que ela, como tal, deveria ser completamente banida do domínio da arte – porquanto a vontade é em si o inestésico; porém, aparece como vontade (GT/NT §6).

Nesse sentido, a poesia do lírico não pode exprimir nada que já não se encontre na música que o obrigou ao discurso imagístico. Por esse motivo, Nietzsche afirma que é impossível, com a linguagem, alcançar por completo o simbolismo universal da música, porque ela se refere simbolicamente à dor e à contradição primordiais no coração do Uno-primigênio, simbolizando, em consequência, uma esfera que está acima e antes de toda a aparência. Quando a linguagem se põe a imitar a música, permanece em contato externo com ela, enquanto que o sentido mais profundo da música não pode, nem com a maior eloquência lírica, ser aproximado de nós um passo sequer (GT/NT §6).

O que existe de comum entre a epopeia e a lírica é somente algo material, a palavra e o conceito. Em relação à poesia, Nietzsche enfatiza que não temos em vista nenhuma categoria que fosse coordenada com a arte plástica e com a música, mas sim uma aglutinação de dois meios artísticos que em si são totalmente diferentes. Um deles significa um caminho para a

arte plástica, o outro um caminho para a música, ou seja, ambos são somente caminhos para criação artística, não artes eles mesmos. Para Nietzsche, a propriedade de criar artisticamente é universalmente humana, e nela repousa o significado cultural da arte. “O artista – como aquele que constrange à arte por meios artísticos – não pode ser ao mesmo tempo o órgão catalisador da atividade artística” (NIETZSCHE, 2005, p. 21-22).

Isso significa que o culto às imagens da cultura apolínea, presente nos templos, nas estátuas e na epopeia homérica, encontrava o seu objetivo em uma exigência ética de medida, que se manifestava paralelamente à exigência da beleza. Nesse sentido, a exigência da medida só é possível onde ela é cognoscível. Para Nietzsche, a meta mais íntima de uma cultura voltada para a aparência e a medida não pode ser se não o velamento da verdade. Nesse mundo, penetrou Dioniso, no qual a inteira desmedida da natureza se revelava ao mesmo tempo em prazer, sofrimento e conhecimento. Todo o limite se transformou em aparência superficial (NIETZSCHE, 2005, p 22-24). É nesse sentido que Nietzsche afirma que a permissão concedida pelos gregos à entrada dos elementos dionisíacos contra a criação da cultura apolínea representava um novo recurso da existência, o nascimento de um pensamento trágico.

Cessado os efeitos do dionisíaco e após o retorno da consciência, ocorre um pesar, um desgosto profundo pela existência e a sensação de que tudo é absurdo. O entusiasmo dionisíaco oportunizou um acesso à verdade da natureza, mostrando que a natureza é desmesurada e que a verdade é sem medidas, criando a compreensão de que o ser humano antes vivia em uma ilusão que ele mesmo criou para mascarar a verdade natural. O conhecimento obtido com a visão da essência eterna e imutável da natureza faz com que o ser humano desista de construir uma civilização, porque ela representa uma aparência, um fenômeno, é entendida como não aceitável pela natureza, pela verdade dionisíaca. A consciência apolínea da medida é invadida pela verdade dionisíaca da desmesura da natureza, e o ser humano, percebendo como absurdo o ser na aparência, reconhece a sabedoria do Sileno. Dessa maneira, o êxtase dionisíaco é uma embriaguez do sofrimento que destrói a aparência, o belo sonho apolíneo (NIETZSCHE, 2005, p. 24-25).

Nietzsche não realiza a sua análise filosófica sobre esse modo destrutivo do impulso dionisíaco. O filósofo mostra as características, os perigos e o instinto desmesurado de Dioniso para apresentar a solução que foi criada contra ele. Se antes a arte e o impulso artístico criativo foram responsáveis por transfigurar o horror que os gregos sentiram diante da finitude, com a criação dos deuses olímpicos, novamente é pela arte que os gregos serão salvos da religião dionisíaca selvagem, descontrolada e destruidora.

Para Nietzsche, a tragédia representa o auge da cultura grega, porque não pretende mais criar uma barreira e uma censura contra a irrupção do dionisíaco, como pretendeu a arte apolínea, representada pela bela aparência, também pela poesia épica. A tragédia pretende, em vez de repelir, integrar o dionisíaco e o sentimento de desgosto em relação à existência oportunizado por ele em uma representação capaz de tornar a vida possível e, como antes foi feito com a criação dos deuses olímpicos, dignificar a vida e a existência. Novamente Apolo, o deus da representação, do sonho, da beleza e da arte, revitaliza o mundo helênico atraindo a verdade dionisíaca para o mundo apolíneo da bela aparência, transformando um fenômeno natural em um fenômeno estético.

O mérito de Apolo está em transformar a experiência dionisíaca do rompimento dos limites em uma experiência espiritualizada, enfraquecida da sua força destruidora e de seu elemento irracional. A experiência onírica da ilusão e da representação, características da arte apolínea, permite que a emoção dionisíaca se descarregue sob um domínio apolíneo, libertando da opressão e do excesso do dionisíaco (MACHADO, 1999, p. 23).

Para Nietzsche, a tragédia grega nasceu de um resultado do pensamento trágico, o qual permitiu a dualidade apolíneo-dionisíaca, e também a partir do coro trágico. Sua compreensão do coro trágico concorda com a proposta de Schiller, exposta no prefácio à Noiva de Messina, “onde o coro é visto como uma muralha viva que a tragédia estende à sua volta para isolar-se do mundo real e salvaguardar para si o seu chão ideal e a sua liberdade poética” (GT/NT §7).

A partir da sua teoria do coro, Schiller realiza um enfrentamento contra o conceito comum do natural, contra a ilusão ordinariamente exigida na poesia dramática.

Enquanto o próprio dia é no teatro apenas artificial, a arquitetura somente simbólica e a linguagem métrica apresenta um caráter ideal, continua reinando o engano no todo: não basta que se tolere apenas como simples liberdade poética o que constitui, afinal, a essência de toda a poesia. A introdução do coro é o passo decisivo pelo qual se declara aberta e lealmente guerra a todo e qualquer naturalismo na arte (GT/NT, §7)

Relacionando a origem da tragédia com reflexões psicológicas, estéticas e metafísicas²⁵, Nietzsche suspeita que a veneração de sua época pelo natural e pelo real tenha conduzido a um polo oposto de todo idealismo, com a pretensão de ter superado, com a arte

²⁵Para a compreensão da teoria nietzschiana em relação à gênese da tragédia, é necessária a análise dos problemas psicológicos, estéticos e metafísicos mencionados por Nietzsche, do que a análise da teoria literária propriamente dita. Relativo à teoria literária, Nietzsche utiliza teses e nomes que a tradição relaciona com a tragédia, e por diversas vezes ignora outros nomes importantes. Essa metodologia de Nietzsche estaria associada com o pressuposto de dar ênfase às categorias mencionadas acima e apresentar outra perspectiva em relação à origem da tragédia (SILK & STERN, 1981, p. 149-151).

naturalista, o “pseudo-idealismo” de Goethe e Schiller. O coro satírico grego, da tragédia primitiva, estava inserido em um terreno ideal, o que Nietzsche considera bem compreendido por Schiller, no qual figurava uma importância maior do que o real. Nesse coro satírico, Nietzsche afirma que os gregos construíram um fingido estado natural e colocaram nele fingidos seres naturais. Crescendo sobre esses fundamentos, a tragédia ficou desobrigada a efetuar uma penosa retratação servil da realidade. Porém,

Não se trata de um mundo arbitrariamente inserido pela fantasia entre o céu e a terra; mas, antes, de um mundo dotado da mesma realidade e credibilidade que o Olimpo, com os seus habitantes, possuía para os helenos crentes (GT/NT §7).

O sátiro, enquanto membro dionisíaco no coro grego, vivia em uma realidade reconhecida em termos religiosos e sob a sanção do mito e do culto. Com ele, iniciava a tragédia e, através das suas falas, se apresentava a sabedoria dionisíaca da tragédia. Para Nietzsche, o sátiro como ser natural fictício, estava para o homem civilizado na mesma relação que a música dionisíaca estava para a civilização. O homem civilizado grego sentia-se suspenso em presença do coro satírico. O efeito imediato da tragédia dionisíaca era a condução a um sentimento de unidade entre o Estado e a sociedade, entre os seres humanos, o qual reconduzia ao coração da natureza.

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 (GT/NT §7).

O sentido profundo da existência dos helenos se reconfortava nesse coro, propensos ao mais pesado sofrimento, por terem percebido a ação destrutiva da história universal e a crueldade da natureza, sob o risco de ansiarem por uma negação do querer. Para Nietzsche, eles são salvos pela arte, e por meio da arte salva-se neles a vida (GT/NT §7). Não só pela arte, mas por um pensamento trágico que perpassa a expressão artística da tragédia.

A embriaguez e o êxtase dionisíacos, aniquilando as barreiras e os limites da existência, possuem um elemento letárgico no qual surge toda a vivência pessoal do passado. Dessa maneira, a partir de um esquecimento de si característico do estado dionisíaco, separam-se o mundo da realidade cotidiana e o da realidade dionisíaca. Porém, com o retorno

da consciência, “ela é sentida como tal com náusea; uma disposição ascética, negadora da vontade, é o fruto de tais estados” (GT/NT §7).

Para Nietzsche, o estado dionisíaco proporciona a perspectiva da verdadeira essência das coisas, da essência imutável da natureza, enquanto que a realidade representa uma atuação, uma ilusão. Conhecendo a realidade dionisíaca, conhece-se por toda a parte apenas o aspecto absurdo e horroroso do ser, reconhecendo a sabedoria do Sileno e compreendendo que a realidade cotidiana é vivida sob uma perspectiva de atuação. Essa constatação pode produzir uma negação da existência (GT/NT §7). Nesse aspecto, percebemos a discordância de Nietzsche com Winckelmann, uma suspeita nietzschiana da serenojovialidade grega, e a tese de que a arte grega é uma transfiguração diante de um temor, uma perspectiva que não pode ser reconhecida sob um conceito de serenidade. Para Nietzsche, em relação ao aspecto originário da arte grega, o filósofo considera que ela é um surgimento para salvação e cura, para transformar o pessimismo em representações com as quais se torna 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” (GT/NT §7).

O sátiro é um produto de um anseio voltado para o natural, sublime e divino, com a capacidade de apresentar os traços da natureza ainda não velados e atrofiados. Na figura do sátiro, desvelava-se o verdadeiro ser humano, vinculado ao deus Dioniso e, diante dele, o homem civilizado reconhecia-se como caricatura e atuação. Nesse sentido, Nietzsche concorda novamente com Schiller em relação à teoria do coro.

O coro é uma muralha viva contra a realidade assaltante, porque ele – o coro de sátiros – retrata a existência de maneira mais veraz, mais real, mais completa do que o homem civilizado, que comumente julga ser a única realidade (GT/NT §8).

A partir da reflexão sobre o coro satírico, Nietzsche apresenta uma relação entre a poesia e pensamento trágico. Assim, a esfera da poesia não se encontra fora do mundo, mas exatamente o oposto, como uma expressão da verdade. Para isso, precisa sair da pretensa realidade do homem civilizado. O contraste entre essa autêntica verdade da natureza e a perspectiva da civilização como única realidade compara-se ao que existe entre a coisa em si e o conjunto do mundo fenomenal. Relacionado a isso, assim como a tragédia produz um consolo metafísico direcionado para a vida perene daquele cerne da existência, mesmo com a incessante destruição das aparências, da mesma maneira o coro satírico exprime a relação primordial entre coisa em si e fenômeno (GT/NT §8). O pensamento trágico relacionado com

o coro satírico é a expressão da natureza para o grego dionisíaco, que deseja a verdade e a natureza em sua máxima força, por isso, ele vê a si mesmo transformado em sátiro.

Nietzsche considera o coro satírico, em uma fase primitiva de prototragédia, um autoespelhamento do homem dionisíaco e uma visão do espectador dionisíaco, assim como o que acontece no palco é uma visão do coro de sátiros. Essa visão possui a força e o vigor necessários para transformar o olhar ante a impressão da realidade, ante os círculos sucessivos de seres humanos civilizados nas fileiras de assentos do teatro grego. Na tentativa nietzschiana de explicar o coro da tragédia, o poeta só é poeta porque está envolvido por figuras que vivem e atuam diante dele e em cujo ser mais íntimo o seu olhar penetra. A metáfora é para o autêntico poeta não uma figura de retórica, mas uma imagem substitutiva, que paira a sua frente em lugar realmente de um conceito (GT/NT §8).

O caráter, para ele, não é uma reunião de traços individuais, que foram procurados para compor um todo, mas uma pessoa insistentemente viva, perante seus olhos, que se distingue da visão similar do pintor pelo fato de continuar a viver e a agir. Por que se pode dizer que Homero descreve as coisas de maneira tão mais visual do que todos os poetas? Porque ele as visualiza tanto mais. Nós falamos da poesia de um modo tão abstrato porque todos nós costumamos ser maus poetas. No fundo, o fenômeno estético é simples; se se tem apenas a faculdade de ver incessantemente um jogo vivo e de viver continuamente rodeado de hostes e de espíritos, é-se poeta; se a gente sente apenas o impulso de metamorfosear-se e passar a falar de dentro de outros corpos e almas, é-se dramaturgo (GT/NT §8)²⁶.

²⁶Sarah Kofman (1972, p. 26-27), no livro intitulado *Nietzsche e a Metáfora*, enfatiza: “A partir de *O nascimento da tragédia*, podemos encontrar em Nietzsche uma teoria generalizada da metáfora, que é baseada na perda de si mesmo, em dois sentidos principais. Por um lado, não existe metáfora sem uma deposição da individualidade, sem metamorfose. Para conseguir transpor, é necessário conseguir se tranpor, vencer os limites da individualidade: é necessário que o mesmo participe ao outro. Nesse nível, a metáfora é fundada sobre uma unidade ontológica da vida cuja figura é Dioniso. Mas se há a metáfora, ela é esta unidade sempre já fragmentada e não pode ser reconstituída e transposta simbolicamente na arte. A metáfora permite a separação individual, simbolizada pelo desmembramento de Dionísio, de reconstituir a unidade original de todos os seres, simbolizada pela ressurreição do deus. Por outro lado, a metáfora é ligada à parte do próprio entendida como essência do mundo: esta aqui (a essência do mundo) é indecifrável, o homem não pode ter dela mais que representações impróprias. A estas representações correspondem algumas esferas simbólicas mais ou menos apropriadas. Nem as representações nem as línguas simbólicas não são equivalentes umas às outras. A língua musical sendo a melhor metáfora, todas as outras expressões são-lhe por sua vez metáforas mais ou menos grosseiras: a metáfora a mais apropriada, comparada a todas as outras, o status de própria. A linguagem conceitual é a mais pobre, a qual cujo o senso simbólico é o mais enfraquecido e que não se pode encontrar forças graças à música ou às imagens poéticas” (tradução nossa). [*Dès La Naissance de la Tragédie, on peut donc trouver chez Nietzsche une théorie de la métaphore généralisée, qui repose sur la perte du propre et ceci en deux sens: D'une part, il n'y a pas de métaphore sans dépouillement de l'individualité, sans mascarade, sans métamorphose. Pour pouvoir transposer, il faut pouvoir se transposer, avoir vaincu les limites de l'individualité: il faut que le même participe à l'autre. A ce niveau la métaphore est fondée sur l'unité ontologique de la vie dont la figure est Dionysus. Mais s'il y a métaphore c'est que cette unité est toujours déjà morcelée et ne peut être reconstituée que transposée symboliquement dans l'art. La métaphore permet par-delà la séparation individuelle, symbolisée par le dépècement de Dyonysus, de reconstituer l'unité originarie de tous les êtres, symbolisée par la réssurrection du dieu. D'autre part, la métaphore est liée à la perte du propre entendu comme essence du monde: celle-ci est indéchiffrable, l'homme ne peut en avoir que des représentations toutes impropres. A ces représentations correspondent des sphères symboliques plus ou moins appropriées. Ni les représentations ni les langues symboliques ne sont équivalentes les unes aux autres. La langue musicale étant la meilleure métaphore, toutes les autres expressions en sont à leur tour des métaphores*]

Essa aptidão artística pode ser comunicada para uma multidão a partir da excitação dionisíaca, por ver-se cercada “por uma hoste de espíritos com a qual ela, multidão, sabe interiormente que é uma só coisa” (GT/NT §8). Para Nietzsche, esse processo do coro trágico é o profenômeno dramático, ver-se a si próprio transformado diante de si mesmo e atuar como se na realidade a pessoa tivesse entrado em outro corpo, em outra personagem. Esse processo já estaria colocado no próprio início do drama, relacionado com a renúncia do indivíduo através do ingresso em uma natureza estranha, de forma epidêmica, a partir do momento em que toda a multidão sente-se envolvida. O coro satírico é um coro de transformados, para quem o passado civil e a posição social estão esquecidos, pois se tornaram servidores intemporais de Dioniso, fora do tempo e fora das esferas sociais, inconscientes e transmutados.

Nesse sentido, o pressuposto da arte dramática é o encantamento, no qual o entusiasta dionisíaco vê a si mesmo como sátiro e assim contempla o deus Dioniso, ou seja, em sua metamorfose ele vê fora de si uma nova visão, “que é a ultimação apolínea de sua condição. Com essa nova visão o drama está completo” (GT/NT §8). Assim, Nietzsche compreende a tragédia grega como sendo o coro dionisíaco descarregando-se em um mundo apolíneo de imagens, um substrato trágico que irradia em várias descargas consecutivas a visão do drama, sendo, no todo, uma visão de sonho com uma natureza épica, porém, como objetivação de estados dionisíacos, e não representa a redenção apolínea da aparência, mas, ao contrário, “o quebrantamento do indivíduo e sua unificação com o Ser primordial. Por conseguinte, o drama é a encarnação apolínea de cognições de efeitos dionisíacos, estando dessa maneira separado do *epos* por um enorme abismo” (GT/NT §8).

Nessa posição de absoluto servimento em face do deus, o coro é pois, literalmente, a mais alta expressão da natureza e profere, como esta, em seu entusiasmo, sentenças de oráculo e de sabedoria; como compadecente ele é ao mesmo tempo o sábio que, do coração do mundo, enuncia a verdade. Assim surge aquela figura fantástica e aparentemente tão escandalosa do sábios e entusiástico sátiro, que é concomitantemente “o homem simples” em contraposição ao deus: imagem e reflexo da natureza em seus impulsos mais fortes, até mesmo símbolo desta e simultaneamente pregoeiro de sua sabedoria e arte – músico, poeta, dançarino, visionário, em uma só pessoa (GT/NT §8).

plus ou moins grossières: la métaphore la plus appropriée prend, par rapport à toutes les autres, le statut de propre. Le langage conceptuel est le plus pauvre, celui dont le sens symbolique est le plus affaibli et qui ne eput retrouver force que grâce à la musique ou aux images poétiques].

Para Nietzsche, a tragédia antiga era somente coro e não drama. O drama só inicia na tragédia com a tentativa de mostrar o deus Dioniso como real e de apresentar em cena de forma visível aos olhos de cada um a figura da visão juntamente com a moldura transfiguradora. Nessa perspectiva dramática da tragédia, o coro ditirâmico possui a tarefa de excitar o ânimo dos espectadores até o grau dionisíaco, para que eles percebam na entrada do herói trágico no palco uma figura surgida da visão extasiada deles próprios. A realidade dionisíaca descarregando-se em uma aparência apolínea apresentava uma contradição estilística. A lírica dionisíaca do coro está representada pela linguagem, cor, mobilidade e dinâmica do discurso, enquanto que a realidade apolínea da cena é outra esfera distinta de expressão. A aparência apolínea na qual Dioniso se objetiva não é mais apenas a música do coro, ou as forças sentidas incondensáveis em imagens nas quais o entusiasta dionisíaco sente a proximidade do deus. Na tragédia dramática, na cena, está inserida a clareza e a firmeza da epopeia, e Dioniso manifesta-se como herói épico, não apenas através de forças. A aparência apolínea é a manifestação necessária de um conhecimento sobre o íntimo da natureza. Somente nesse sentido que Nietzsche interpreta o conceito da serenojovialidade grega proposto por Wincklemann, como uma transfiguração diante da natureza dionisíaca, e não como um bem-estar que não se encontra ameaçado.

Conforme argumentamos anteriormente, Nietzsche identifica a arte como a possibilidade de transfiguração encontrada pelos gregos, na criação de uma visão de mundo a partir da qual se tornou possível suportar a realidade desvelada, a realidade dionisíaca. Nessa perspectiva, a tragédia grega representa, para Nietzsche, o auge da arte grega, pois condensa não apenas a sabedoria dos dois principais impulsos da natureza, o apolíneo e o dionisíaco, mas também uma revitalização do mito, da epopeia homérica desta vez com traços dionisíacos que representam os sofrimentos de Dioniso, que podem ser percebidos, por exemplo, em Édipo na trilogia tebana, de Sófocles, e na tragédia de Prometeu, de Ésquilo (GT/NT §9).

A partir da análise da tragédia e de seus elementos, Nietzsche argumenta que o pensamento trágico está associado a uma profunda consideração do mundo e também a uma doutrina misteriosófica da tragédia, na qual encontram-se:

[...] o conhecimento básico da unidade de tudo o que existe, a consideração da individuação como causa primeira do mal, a arte como a esperança jubilosa de que possa ser rompido o feitiço da individuação, como pressentimento de uma unidade restabelecida (GT/NT §10).

A união da epopeia homérica com a poesia trágica proporciona o renascimento dos mitos homéricos sob uma nova visão de mundo, que transforma o mito em veículo de sabedoria dionisíaca, através da música. Para Nietzsche, a música possui uma elevada significância na tragédia, e por meio dela o mito recebe também uma profunda significação, de tal modo que Nietzsche considera essa capacidade de instaurar a significação como uma relevante e poderosa faculdade da música (GT/NT §10). Através da tragédia, o mito atinge o seu conteúdo mais profundo e a sua forma mais expressiva, a partir da sua união com a música.

2.4 A TRAGÉDIA DE EURÍPEDES E O SOCRATISMO

A tragédia grega sucumbiu de maneira diversa da de todas as outras espécies de arte, suas irmãs mais velhas: morreu por suicídio, em consequência de um conflito insolúvel, portanto tragicamente, ao passo que todas as outras expiraram em idade avançada, com a mais bela e tranquila morte (GT/NT §11).

Nietzsche apresenta a sua mais polêmica hipótese acerca dos gregos quando pensa a respeito do fim da tragédia. Para o filósofo, a decadência da tragédia inicia com o racionalismo socrático e sua influência em Eurípedes, o qual se volta contra a sabedoria dionisíaca na visão nietzschiana. Para ele, a ruptura principal provocada pela tragédia euripidiana é a colocação de personagens e situações cotidianas em contraposição à visão mítica, o que acarretou, aos poucos, uma exclusão de Dioniso da tragédia grega. Nietzsche suspeita que essa mudança provocada por Eurípedes seja o reflexo de uma tentativa de aproximação entre o poeta e o público, para tornar a tragédia uma arte popular.

Nessa perspectiva, o espectador reconhecia o seu duplo no palco da tragédia euripidiana e sentia-se satisfeito nesse reconhecimento, “alegrava-se com o fato de que soubesse falar tão bem” (GT/NT §11). Além disso, a tragédia euripidiana seria responsável por proporcionar um novo ensinamento ao povo, através dela, ele aprendeu a observar, a discutir e a concluir consequências com diversificadas sofisticções, surgindo uma nova linguagem pública. A representação no palco euripidiano contemplava atividades comuns do cotidiano, conhecidas, diárias, acerca das quais todos estavam capacitados a dar opinião. Isso representava para Nietzsche o triunfo da esperteza e da malícia de Eurípedes influenciado pelo racionalismo socrático.

Para Nietzsche, a tragédia grega surgiu de um impulso dos gregos contra o pessimismo, representava uma postura afirmativa diante da existência, uma sabedoria proporcionada pela concepção trágica do mundo. Na visão nietzschiana, a tragédia euripidiana pretendia excluir o elemento dionisíaco originário, influenciada pelo racionalismo socrático, no sentido principal de levar o público até o palco para que este consiga percebê-lo como poeta e, também, como pensador.

O drama euripidiano é ao mesmo tempo uma coisa fria e ígnea, capaz de gelar e de queimar; 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 únicos impulsos artísticos, o apolíneo e o dionisíaco. Tais excitantes são frios *pensamentos* paradoxais – em vez das intuições apolíneas – e *afetos* ardentes – em lugar dos êxtases dionisíacos – e, na verdade, são pensamentos e afetos imitados em termos altamente realistas e de modo algum imersos no éter da arte (GT/NT §12).

Eurípedes reproduziria através das suas tragédias o que Nietzsche denominou socratismo estético, no qual prevalece, para a arte, a máxima “tudo deve ser inteligível para ser belo” como sentença paralela à máxima socrática “só o sabedor é virtuoso” (GT/NT §12). A partir dessas máximas, Eurípedes teria medido todos os elementos singulares de sua tragédia conforme esse princípio, a linguagem, os caracteres, a estrutura dramática e a música coral. Nesse sentido, o prólogo euripidiano, no qual uma personagem individual se apresenta no início da peça contando quem ela é, o que precedeu à ação, o que aconteceu até então e o que, no decorrer da peça, há de acontecer, seria o principal exemplo da produtividade do método racionalista colocado na tragédia. Nesse caso, além de representar uma renúncia propositada ao efeito da tensão porque se sabe tudo o que vai ocorrer, na existência do prólogo não se verifica a relação de um sonho vaticinador com uma realidade que se apresentará mais tarde. O efeito da tragédia euripidiana não estava na tensão épica, em relação à incerteza do que agora e depois iria suceder, mas a cenas retórico-líricas (GT/NT §12).

A tragédia de Sófocles e Ésquilo, para Nietzsche, continha engenhosos meios artísticos para apresentar ao espectador nas primeiras cenas e, em certa medida de modo accidental, os detalhes necessários para o entendimento, o que comprovava a mestria artística que mascara o necessariamente formal e deixa-o aparecer como accidental. Nietzsche acredita que Eurípedes notou que durante as primeiras cenas das tragédias de Sófocles e Ésquilo o espectador sentia uma peculiar inquietação, ao tentar resolver o problema de entender a história antecedente, “de modo que a beleza poética e o *pathos* da exposição ficavam pra ele

perdidos” (GT/NT §12). Por esse motivo, Eurípedes teria introduzido o prólogo antes da exposição e na boca de um personagem a quem se devia conceder confiança.

Uma divindade precisava, em certa medida, garantir ao público o desenrolar da tragédia e tirar toda a dúvida quanto à realidade do mito: mais ou menos como Descartes só conseguiu demonstrar a realidade do mundo empírico apelando para a veracidade de Deus e a sua incapacidade para a mentira. Essa mesma veracidade divina é utilizada por Eurípedes mais uma vez no encerramento do seu drama, a fim de salvaguardar perante o público perante os seus heróis: é a tarefa do famoso *deus ex machina*²⁷. Entre a visão épica do antes e a do depois, encontra-se o presente lírico-dramático, o ‘drama’ propriamente dito (GT/NT §12).

Partindo de uma crítica ao racionalismo socrático, Nietzsche refere-se ao dito de Sófocles a respeito de Ésquilo, que ele fazia o correto, embora inconscientemente. No sentido euripidiano e em referência às máximas socráticas, Ésquilo criaria o incorreto, porque teria criado inconscientemente. Da mesma forma que, para Sócrates, “tudo deve ser consciente para ser bom”, assim como na estética euripidiana “tudo deve ser consciente para ser belo”. Para Nietzsche, essa relação transforma Eurípedes no poeta do socratismo, afirmando que Sócrates ajudava Eurípedes em seu poeitar e que só se incluía no rol de espectadores quando uma nova tragédia de Eurípedes era apresentada. Da mesma forma, Nietzsche refere-se à associação dos dois nomes na fala do oráculo délfico, que considerou Sócrates o mais sábio dos homens, mas, ao mesmo tempo, “sentenciou que Eurípedes merecia o segundo prêmio no certame da sabedoria” (GT/NT §13).

A respeito dessa nova concepção do saber e da inteligência, Nietzsche afirma que Sócrates, sendo o único a confessar que não sabia nada, desenvolveu um método para se chegar a ser um sabedor. Partindo dessa perspectiva, Sócrates inaugurou um tipo de existência ainda não conhecido na Grécia, o homem teórico, o otimismo da ciência em contraposição à alegria trágica do homem dionisíaco. A expressão “apenas por instinto” significa para Nietzsche o ponto central da tendência socrática.

Com ela, o socratismo condena tanto a arte quanto a ética vigentes; 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 de superioridade, como precursor de uma cultura, arte

²⁷ Significa “deus trazido pela máquina”. É uma expressão nascida do emprego, no teatro greco-latino, de um mecanismo para fazer baixar do teto da skene um ator a representar um deus que intervinha na ação para provocar o desenlace. Embora se pretenda que Ésquilo o tenha inventado, foi Eurípedes quem recorreu ao artifício, na maioria de suas peças, a fim de amarrar o enredo ou desembaraçar os protagonistas de alguma dificuldade de outro modo insuperável (Cf. Notas do Tradutor, em: NIETZSCHE, Friedrich. **O nascimento da tragédia**. Trad. J. Guinsburg. São Paulo: Companhia das Letras, 1992, p.151).

e moral totalmente distintas, em um mundo tal que seria por nós considerado a maior felicidade agarrar-lhe a fímbria como todo o respeito (GT/NT §13).

Para Nietzsche, enquanto em todas as pessoas produtivas o instinto é a força afirmativa e criativa, e a consciência se conduz de maneira crítica e dissuasória, em Sócrates é o instinto que se torna crítico e a consciência em criadora (GT/NT §13). Nietzsche também percebe essas características nos escritos platônicos:

O fato de ter sido pronunciada contra ele (Sócrates) a sentença de morte, e não apenas a de banimento, parece algo que o próprio Sócrates levou a cabo, com plena lucidez e sem qualquer temor da morte: ele caminhou para a morte com aquela calma com que, na descrição de Platão, deixa o simpósio como o último dos bebedores a fazê-lo, nos primeiros albos da manhã, a fim de começar um novo dia; enquanto atrás dele, nos bancos ou no chão, jazem os seus adormecidos comensais a sonhar com Sócrates, o verdadeiro erótico. O Sócrates moribundo tornou-se o novo e jamais visto ideal da nobre mocidade grega: mais do que todos, o típico jovem heleno, Platão, prostrou-se diante dessa imagem com toda a fervorosa entrega de sua alma apaixonada (GT/NT §13).

Sócrates considerava a tragédia como uma arte adulara, que nunca dizia a verdade, que não representava o útil e apenas o agradável, que se dirigia àqueles que não possuem muito entendimento; e não aos filósofos. Esses eram motivos suficientes para manter-se afastado dela e para exigir o mesmo de seus discípulos, como Platão quando jovem, o qual teria queimado os seus poemas para ser aceito como discípulo de Sócrates. Porém, Nietzsche afirma que mesmo possuindo esse interesse, Platão criou uma forma artística parecida com as artes repelidas por ele, a saber, o diálogo platônico. A principal objeção de Platão contra a arte antiga referia-se a ela ser imitação de uma imagem da aparência, a ela pertencer a uma imitação do mundo empírico.

Se a tragédia havia absorvido em si todos os gêneros de arte anteriores, cabe dizer o mesmo, por sua vez, do diálogo platônico, o qual, nascido por mistura, de todos os estilos e formas precedentes, paira no meio, entre narrativa, lírica e drama, entre prosa e poesia, e com isso infringe igualmente a severa lei antiga da unidade da forma linguística; caminho esse por onde os escritores cômicos foram ainda mais longe, atingindo, na máxima variação do estilo, na constante oscilação entre formas métricas e prosaicas, também a figura literária do “Sócrates furioso”, que eles costumavam representar em vida (GT/NT §14).

Para Nietzsche, “Platão proporcionou a toda a posteridade o protótipo de uma nova forma de arte, o protótipo do romance, que é mister considerar como a fábula esópica infinitamente intensificada [...]”(GT/NT §14). O diálogo platônico como protótipo do romance é o local onde a poesia vive com a filosofia dialética em uma relação hierárquica semelhante a que essa mesma filosofia manteve, durante muitos séculos, com a teologia,

como uma escrava, sendo essa a posição que Platão levou a poesia sob a pressão da dialética socrática (GT/NT §14).

Nietzsche compara Sócrates, como o herói dialético no diálogo platônico, com a natureza do herói euripidiano que precisa justificar as suas ações por meio da razão e da contra-razão, um tipo de esquematismo lógico no qual se cristalizou a tendência apolínea e a transposição do dionisíaco em afetos naturalistas. Por esse motivo, o herói euripadiano se via frequentemente em risco de perder a compaixão trágica, já que todos percebiam o elemento otimista existente na essência da dialética, ou seja, a celebração do otimismo a cada conclusão racional. O elemento otimista colocado na tragédia seria o elemento responsável por recobrir pouco a pouco todas as regiões dionisíacas até destruí-las por completo, sob as consequências das máximas socráticas: “virtude é saber”, “só se peca por ignorância” e “o virtuoso é o mais feliz”, as quais Nietzsche considerou responsáveis pela decadência da tragédia (GT/NT §14). Inspirado nas máximas socráticas, o herói precisa ser dialético para ser virtuoso,

“[...] agora tem de haver entre virtude e saber, crença e moral, uma ligação obrigatoriamente visível; agora a solução transcendental da justiça de Ésquilo é rebaixada ao nível do raso e insolente princípio da ‘justiça poética’, com seu habitual *deus ex machina* (GT/NT §14).

Diante dessa mudança, tanto o coro como o substrato musical dionisíaco da tragédia tornou-se algo apenas acidental, como uma reminiscência da origem da tragédia, porém dispensável. Para Nietzsche, o coro era a causa primeira da tragédia e do trágico em geral. O filósofo também reconhece que a decadência da tragédia inicia quando Sófocles não confia mais ao coro a porção principal do efeito, restringindo-o e colocando-o quase coordenado com os atores, como se tivesse sido alçado da orquestra para dentro da cena, o que teria destruído a sua essência. Esse deslocamento da posição do coro por Sófocles seria o primeiro passo para o aniquilamento do coro, “processo cujas fases se sucedem com assustadora rapidez em Eurípedes, em Agatão e na Comédia Nova” (GT/NT §14). Nietzsche espera demonstrar que a dialética otimista de Sócrates e sua influência nas mudanças a respeito do coro retiraram a música da tragédia, elemento que Nietzsche considerava a essência do trágico, “essência que cabe interpretar unicamente como manifestação e configuração de estados dionisíacos, como simbolização visível da música, como o mundo onírico de uma embriaguez dionisíaca” (GT/NT §14).

Nietzsche afirma que o impulso socrático visava à destruição da tragédia dionisíaca e analisa o que ele denomina de uma “profunda experiência vital” (GT/NT §14) do próprio

Sócrates, perguntando-se se existe necessariamente, entre o socratismo e a arte, apenas uma relação antipódica e se o nascimento de um “Sócrates artístico” não é em si algo contraditório. Nietzsche narra o sonho que frequentemente Sócrates tinha na prisão, no qual uma aparição sempre lhe dizia o mesmo: “Sócrates, faz música!”²⁸. Sócrates tranquiliza-se até seus últimos dias com a opinião de que o seu filosofar é a arte mais elevada das Musas, e não acredita que alguma divindade venha lembrá-lo a respeito de uma música popular e ordinária. Porém, para aliviar a sua consciência, coloca-se a praticar a arte menosprezada por ele e compõe um proêmio a Apolo e coloca em versos algumas fábulas esópicas (GT/NT §14). Para Nietzsche, essa experiência relata a única dúvida de Sócrates a respeito dos limites da sua natureza lógica, e ensaia o que poderia ter sido o pensamento de Sócrates:

[...] será – assim devia ele perguntar-se – que o não compreensível para mim não é também, desde logo, o incompreensível? Será que não existe um reino da sabedoria, do qual a lógica está proscria? Será que a arte não é até um correlativo necessário e um complemento da ciência? (GT/NT §14).

Para Nietzsche, Sócrates inaugura uma forma de existência que não existia antes dele, o homem teórico. Assim como o artista, o homem teórico possui um deleite com a existência, ambos protegidos por esse contentamento.

Se com efeito o artista, a cada desvelamento da verdade, permanece sempre preso, com olhares extáticos, tão-somente ao que agora, após a revelação, permanece velado, o homem teórico se compraz e se satisfaz com o véu despreendido e tem o seu mais alto alvo de prazer no processo de um desvelamento cada vez mais feliz, conseguido por força própria. Não haveria ciência se ela tivesse a ver apenas com essa *única* deusa nua e com nenhuma outra (GT/NT §15).

Nietzsche cita Lessing²⁹, o qual o filósofo considerava nessa época o mais honrado dos homens teóricos, quando ele declarou que lhe importava mais a busca da verdade do que a verdade mesma. Isso revelaria o segredo fundamental da ciência, segredo que ergue uma representação ilusória que surgiu no mundo pela primeira vez com Sócrates. Essa representação ilusória seria uma “inabalável fé de que o pensar, pelo fio condutor da causalidade, atinge até os abismos mais profundos do ser e que o pensar está em condições, não só de conhecê-lo, mas inclusive de *corrigi-lo*” (GT/NT §15). Essa seria uma ilusão metafísica adicionada como um instinto à ciência, que conduziria sempre aos seus limites, nos

²⁸ PLATÃO. **Fédon**. Trad. Alves de Souza e Maria Arminda. Porto: Porto, 2006, 60e-61b.

²⁹ Gotthold Ephraim Lessing, considerado um dos expoentes do Iluminismo e fundador da literatura alemã moderna, foi poeta, dramaturgo, filósofo e crítico de arte alemão.

quais ela precisa “transmutar-se em *arte*, que é o objetivo propriamente visado por esse mecanismo” (GT/NT §15).

Olhemos agora, sob o fanal desse pensamento, para Sócrates: ele nos aparece como o primeiro que, pela mão de tal instinto da ciência, soube não só viver, porém – o que é muito mais – morrer; daí a imagem do *Sócrates moribundo*, como o brasão do homem isento do temor à morte pelo saber e pelo fundamentar, encimar a porta de entrada da ciência, recordando a cada um a destinação desta, ou seja, a de fazer aparecer a existência como compreensível e, portanto, como justificada: para o que, sem dúvida, se as fundamentações não bastarem, há também de servir, no fim de contas, o *mito*, o qual acabo de designar como a consequência necessária e, mais ainda, como o propósito da ciência (GT/NT §15).

Nietzsche entende Sócrates como “um ponto de inflexão e um vértice da assim chamada história universal” (GT/NT §15), afirmando que após Sócrates é atribuído ao saber “a força de uma medicina universal e percebe no erro o mal em si mesmo” (GT/NT §15). O conhecimento socrático provocaria um prazer porque procura englobar o mundo inteiro dos fenômenos, oportunizando uma nova forma de serenojovialidade grega, também uma felicidade de existir que se descarrega em ações, sobretudo “em influências maiêuticas e educativas sobre jovens nobres, com o fito de produzir finalmente o gênio” (GT/NT §15).

No entanto, quando a ilusão é retirada da ciência percebe-se os seus limites, os quais dissipariam o otimismo oculto na essência da racionalidade socrática. Para Nietzsche, a periferia do círculo da ciência possui infinitos pontos e, enquanto não for possível prever uma maneira para medir completamente o círculo, o ser humano coloca-se a duvidar e, de modo inevitável, fixa-se na dúvida. Nesse momento, o racionalismo socrático passa a girar em redor de si mesmo e, assim, irrompe o “*conhecimento trágico*, que, mesmo para ser apenas suportado, precisa da arte como meio de proteção e remédio” (GT/NT §15).

2.5 MÚSICA E TRAGÉDIA

No início do aforismo 16, em *O nascimento da tragédia*, Nietzsche cita o §52 de *O mundo como Vontade e Representação*, de Schopenhauer, com o interesse de legitimar a sua tese do surgimento da tragédia grega a partir da música como a linguagem imediata da Vontade. Nietzsche, abordando a relação entre música e conceito, afirma que tanto imagem quanto conceito, sob o influxo de uma música verdadeiramente correspondente, recebem uma maior significatividade. A partir da apropriação da filosofia da música de Schopenhauer,

Nietzsche afirma que a música dionisíaca exerce duas classes de efeitos sobre a faculdade artística apolínea.

A música estimula à *introvisão similiforme* da universalidade dionisíaca e deixa então que a imagem similiforme emergja com *suprema significatividade*. Desses fatos, em si compreensíveis e de modo algum inacessíveis a qualquer observação mais profunda, deduzo eu a capacidade da música para dar nascimento ao *mito*, isto é, o exemplo significativo, e precisamente o mito *trágico*: o mito que fala em símiles acerca do conhecimento dionisíaco (GT/NT §16).

Para Nietzsche, a música em sua suprema intensificação, precisa também procurar atingir uma suprema afiguração, o que o leva a considerar como algo possível, que a música como expressão da Vontade, “saiba encontrar, igualmente, a expressão simbólica para a sua autêntica sabedoria dionisíaca; e onde mais haveremos de buscar tal expressão senão na tragédia e, em geral, no conceito do *trágico*?” (GT/NT §16). Isso significa para Nietzsche, que a partir da essência da arte como ela é entendida comumente, a partir da exclusiva categoria de aparência e beleza, não é possível derivar o trágico. É somente a partir do espírito da música que é possível entender a alegria pelo aniquilamento do indivíduo. Nos exemplos individuais de tal aniquilamento se expressaria “o eterno fenômeno da arte dionisíaca, a qual leva à expressão a vontade em sua onipotência, por assim dizer, por trás do *principium individuationis*, a vida eterna para além de toda a aparência e apesar de todo o aniquilamento” (GT/NT §16).

Nietzsche pretende demonstrar com esse argumento que a alegria metafísica com o trágico é uma transposição da sabedoria dionisíaca instintivamente inconsciente para a linguagem das imagens (GT/NT §16). A mais elevada aparição da Vontade, o herói trágico, é negada porque é apenas aparência, e a vida eterna da Vontade não é tocada de modo algum por seu aniquilamento. A essência da tragédia, segundo Nietzsche, estaria afirmada na expressão “nós acreditamos na vida eterna” e a música é a Ideia imediata dessa vida (GT/NT §16).

A arte dionisíaca, assim como a arte apolínea, pretende estimular o prazer da existência, no entanto, esse prazer não pode ser procurado nas aparências, mas por detrás delas. Outro tipo de conhecimento é exposto pela arte dionisíaca, o conhecimento de que tudo aquilo que nasce precisa estar preparado para o ocaso, um conhecimento que força um olhar na natureza individual, uma futura aniquilação da aparência. “Apesar do medo e da compaixão, somos os ditosos viventes, não como indivíduos, porém como *uno* vivente, com cujo gozo procriador estamos fundidos” (GT/NT §17).

O mito trágico nunca teria possuído nitidez conceitual, nem aos poetas e nem aos filósofos gregos, não encontrando a sua objetivação na palavra falada. Nesse sentido, Nietzsche afirma que a tragédia sucumbiu diante do impulso dialético para o saber e para o otimismo e percebe uma luta entre a consideração teórica e a consideração trágica do mundo. O filósofo afirma que só é possível um renascimento da tragédia quando o espírito da ciência for conduzido a seu limite e, a partir da comprovação desse limite, aniquilar a pretensão de validade universal da ciência. Para Nietzsche, o conteúdo do mito trágico é um acontecimento épico, no qual ocorre a glorificação do herói lutador:

De onde, porém, deriva esse traço, em si enigmático, de que o sofrer no destino do herói, as mais dolorosas superações, as mais torturantes contradições dos motivos, em suma, a exemplificação daquela sabedoria de Sileno ou, expresso em termos estéticos, o feio e o desarmônico sejam, em tão incontáveis formas, com tanta predileção, representados sempre de novo, e precisamente na idade mais viçosa e juvenil de um povo, se justo nisso tudo não se percebesse um prazer superior? (GT/NT §24).

O fato de que, na vida, as coisas se passam de maneira trágica seria o que menos explicaria a gênese de uma forma artística, se, em vez disso, a arte não representaria a imitação da realidade natural, mas um suplemento metafísico dessa realidade natural, colocada junto dela com o intuito de superá-la. O mito trágico, na medida em que em que pertence de algum modo à arte, também participa da intenção metafísica de transfiguração inerente à arte enquanto tal. A realidade do mundo dos fenômenos é transfigurada quando o mito trágico apresenta a mundo das aparências sob a imagem do herói sofredor (GT/NT §24). Nietzsche questiona como é que o feio e o desarmônico, como conteúdos do mito trágico podem suscitar um prazer estético.

[...] retomando a minha proposição anterior, de que a existência e o mundo aparecem justificados somente como fenômeno estético: nesse sentido precisamente o mito trágico nos deve convencer de que mesmo o feio e o desarmônico são um jogo artístico que a vontade, na perene plenitude seu prazer, joga consigo própria. Difícil como é de apreender, esse fenômeno primordial da arte dionisíaca só por um caminho direto torna-se singularmente inteligível e é imediatamente captado: no maravilhoso significado da *dissonância musical*, do mesmo modo que somente a música, colocada junto ao mundo, pode dar uma noção do que se há de entender por justificação do mundo como fenômeno estético. O prazer que o mito trágico gera tem uma pátria idêntica à sensação prazerosa da dissonância na música. O dionisíaco, com seu prazer primordial percebido inclusive na dor, é a matriz comum da música e do mito trágico (GT/NT §24).

Para que ocorra uma apreciação correta da aptidão dionisíaca de um povo, não devemos pensar apenas na música, mas no mito trágico desse povo, como o segundo

testemunho daquela aptidão. Nietzsche espera ter demonstrado o estreito parentesco entre música e mito, bem como estabelecer que a degeneração de um acarretasse na atrofia do outro (GT/NT §24). Para Nietzsche, música e mito trágico são a expressão da aptidão dionisíaca de um povo e inseparáveis um do outro, “ambos transfiguram uma região em cujos prazenteiros acordes se perdem encantadoramente tanto a dissonância como a imagem terrível do mundo; ambos jogam com o espinho do desprazer” (GT/NT §25). A encarnação da dissonância, segundo o filósofo, seria o homem, que, para conseguir viver, precisaria de uma ilusão que cobrisse com um véu de beleza a sua verdadeira essência (GT/NT §25), que apresentasse uma resolução à dissonância, devolvendo a harmonia.

2.6 AS CRÍTICAS A *O NASCIMENTO DA TRAGÉDIA*

As teses de Nietzsche acerca dos gregos apresentadas nos seus primeiros escritos e no livro *O nascimento da tragédia* surpreenderam os filólogos da época e provocaram críticas e uma forte oposição às ideias de Nietzsche. Além de apresentar uma visão que unia ciência, arte e filosofia à filologia clássica da época, Nietzsche escreve em um estilo contrário ao utilizado pelos filólogos clássicos.

Essa recusa do estilo filológico significa duas coisas: primeiro, em vez de escrever, de maneira seca e morta, subjugada pela lógica, fazer uma exposição rigorosa das provas de forma agradável e elegante, evitando a gravidade, o pedantismo, a tradição ostentatória, cheia de citações, que caracteriza a filologia. Escrever como se estivesse improvisando ao piano, já diz o jovem estudante de filologia. Segundo, significa criar um estilo que, sem se limitar ao exame de fragmentos isolados, seja capaz de situar os fatos em um horizonte mais amplo, mais abrangente (MACHADO, 2005, p. 13).

Com a utilização desse estilo contraditório ao estilo dos filólogos de sua época, Nietzsche pretendia fugir de uma metodologia que o limitasse ao exame de fragmentos isolados. Ele pretendia utilizar uma metodologia que fosse capaz de situar os fatos em um horizonte mais amplo e abrangente, capaz de descobrir e multiplicar novos pontos de vista acerca das questões investigadas. Para o filósofo, o elemento que pode transformar a filologia e colocá-la em uma nova perspectiva é a filosofia.

A visão nietzschiana de subordinar a filologia à filosofia surge quando o filósofo é estudante em Leipzig, a partir do interesse de Nietzsche na visão global que a filosofia

possibilita. Essa visão se intensifica a partir do momento em que ele se torna professor na Universidade da Basileia. Na sua aula inaugural intitulada *Homero e a Filologia Clássica*, ainda bastante influenciado por Winckelmann, Nietzsche afirma que se a filologia é uma disciplina estética, além de histórica e científica, é por ela perceber na Antiguidade clássica um mundo ideal, no qual o presente deve vislumbrar um modelo a ser seguido. Da mesma forma, no curso de verão intitulado *Introdução aos estudos de filologia clássica*, proferido por Nietzsche em 1871, ele afirma que apenas quem é filósofo e artista está predestinado a ser filólogo, demonstrando que ele interpreta o classicismo da Antiguidade como uma pressuposição filosófica, o que implica em uma liberação dos detalhes e uma consideração dos estudos com amplitude, “o que só se realizará se o filólogo assimilar o ensinamento dos grandes modernos, como Winckelmann, Lessing, Goethe, Schiller, sobre o que é Antiguidade” (MACHADO, 2005, p. 14-15). Nietzsche, a partir do momento que deseja unir a filologia com a arte e com a filosofia, não é mais apenas um filólogo e, colocando esses elementos em seus textos, palestras e aulas, ele desperta diferentes reações na comunidade intelectual da época.

Em janeiro de 1871, Nietzsche candidata-se para a cátedra de Filosofia na Universidade da Basileia que tinha ficado vaga, porém, Nietzsche não recebe o cargo, provavelmente pela reação negativa do outro professor de Filosofia da Basileia a suas conferências *O drama musical grego* e *Sócrates e a tragédia*, principalmente a respeito dessa última, pelo ataque que Nietzsche realiza à racionalidade socrática (JANZ, 1987). O interesse de Nietzsche pela filosofia surge quando era estudante em Leipzig, da sua leitura entusiasmada de Schopenhauer em 1865, a partir do qual descobre a visão trágica da existência. Continua suas leituras em filosofia com a *Crítica da Faculdade do Juízo*, de Kant, e estuda a história da filosofia a partir de Diógenes Laércio, Lange e Kuno Fischer. Além disso, estudou os pré-socráticos, Platão e Aristóteles, a respeito dos quais proferiu alguns cursos. Essas leituras e estudos foram insuficientes para ajudá-lo a ganhar a cátedra em filosofia, porém, Nietzsche pretendia conseguir a legitimidade como filósofo a partir da publicação de *O nascimento da tragédia* (MACHADO, 2005, p. 16).

Antes da publicação do livro, Nietzsche confessa a Rohde, em uma carta escrita em 23 de novembro de 1871, alguns de seus receios, afirmando que teme que os filólogos se recusem a ler o livro por causa da abordagem acerca da música, da mesma forma os músicos por causa da filologia e os filósofos, por causa da música e da filologia. Mesmo diante dessa temeridade, na carta escrita ao mesmo amigo em 30 de janeiro de 1872, Nietzsche afirma que o seu primeiro livro “é um manifesto, cheio de esperanças para a ciência da Antiguidade e

para a germanidade, e que pretende com ele agir sobre a jovem geração de filólogos” (MACHADO, 2005, p.17)

Quando estudava em Leipzig, Nietzsche foi fortemente influenciado pelo seu professor de filologia clássica Friedrich Wilhelm Ritschl, o qual foi responsável pela mudança de Nietzsche da teologia para a filosofia. Wilhelm Ritschl publicou os primeiros trabalhos filológicos de Nietzsche em sua revista, conseguiu o doutorado *honoris causa* e cátedra de filologia na Basileia, impressionado pela precocidade e rigor acadêmico do jovem filólogo. Porém, mesmo mantendo uma relação respeitosa com Nietzsche, posicionou-se contrário à mudança que ele pretendia instalar na filologia, pois, sendo seguidor de Wolf³⁰, para quem a filologia devia dar uma explicação gramatical exata, sem nada de estética, continuou fiel a suas convicções, considerando a interpretação histórica como o objetivo central da filologia.

Na carta que Ritschl escreve a Nietzsche, em 14 de fevereiro de 1872, ele afirma que Nietzsche, como um cientista, não deveria condenar o conhecimento e enxergar somente a arte como força libertadora. Também salienta que a salvação do mundo não está contida em um sistema filosófico e reconhece a filosofia de Schopenhauer como a base de *O nascimento da tragédia*, mas diz que não é capaz de compreendê-la. Ritschl concorda com a importância dos gregos para a cultura universal, mas discorda que eles podem servir de modelo para outros povos e outros períodos. Enfim, questiona se as reflexões contidas no livro podem realmente educar a juventude ou servem apenas para criar um desprezo pela ciência sem levar a uma compreensão aprofundada da arte.

A carta é firme na exposição das discordâncias, mas é contida e cordial. A posição de Ritschl, no entanto, é muito mais rígida, como se sabe pela carta a Visser³¹ escrita um ano depois, em 2 de fevereiro de 1873, que evidencia de forma ainda mais contundente o quanto sua divergência em relação ao ex-aluno diz respeito à contaminação da filologia pela arte e pela filosofia: “Mas nosso Nietzsche é realmente um caso aflitivo ... É curioso constatar como nele duas almas coabitam. Por um lado, o método mais rigoroso da pesquisa científica ... Por outro lado, o entusiasmo religioso por Schopenhauer e pela arte wagneriana, em uma exaltação delirante, nos excessos de um gênio que vai até o incompreensível! Pois quase não é exagero dizer que tanto ele quanto seus adeptos Rohde e Romundt – sob o domínio de uma influência mágica – aspiram a nada menos do que fundar uma nova religião. Deus nos proteja! ... O que mais me contraria é sua impiedade em relação à sua

³⁰Friedrich August Wolf é considerado o criador da filologia, é o autor da famosa obra *Prologomena ad Homerum*, escrito em 1795, livro no qual desenvolve a tese de que a *Ilíada* e *Odisséia* foram escritas não por um, mas por vários poetas, em diferentes épocas (Cf. Notas, em: MACHADO, Roberto. **Nietzsche e a polêmica sobre *O nascimento da tragédia***. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005, p.150).

³¹Vischer-Bilfinger era filólogo, professor e presidente do Conselho da Universidade da Basileia, que havia sido o principal responsável pela nomeação de Nietzsche como professor, depois da consulta a seis renomados acadêmicos alemães, entre os quais Ritschl, professor de Nietzsche em Bonn e Leipzig (MACHADO, 2005, p. 15).

própria mãe, no seio da qual ele foi criado: a filologia” (MACHADO, 2005, p. 18-19).

A carta de Ritschl é apenas o início das diversas reações negativas ao livro. A primeira resenha escrita por Rohde a respeito do livro, na qual evidencia que o livro é um novo caminho de compreensão do segredo estético profundo da tragédia grega até então não desvendado, é recusada pela revista especializada em filologia clássica *Litterarische Zentralblatt*, e Nietzsche não percebe mais nenhuma possibilidade de manifestação de algum acadêmico sério e reconhecido sobre seu livro. A segunda resenha escrita por Rohde reafirma a influência de Schopenhauer na concepção nietzschiana da música e também cita a importância de Wagner para o renascimento do trágico. Essa resenha é publicada no jornal político *Norddeutsche Allgemeine Zeitung*. Em 30 de maio de 1872, quatro dias após a publicação da resenha de Rohde, a crítica a *O nascimento da tragédia* intitulada *Filologia do Futuro*, do filólogo Ulrich von Wilamowitz-Möllendorff, que havia sido colega de Nietzsche em Bonn, é publicada em Berlim pelos Irmãos Bornträger, iniciando a polêmica acerca das teses de Nietzsche.

Wilamowitz-Möllendorff inicia a sua crítica afirmando que Nietzsche é um iniciado nos mistérios de Dioniso, o pregador de uma religião na qual o deus é Richard Wagner, e não um filólogo e um pesquisador.

O senhor Nietzsche não se apresenta como um pesquisador científico: sua sabedoria, conseguida pela via da intuição, é exposta ora no estilo de um pregador religioso, ora em um *raisonnement*³² que só tem parentesco com o dos jornalistas, “escravos da folha do dia (GT/NT §20)”³³.

O principal motivo da crítica de Wilamowitz-Möllendorff a Nietzsche é a posição deste como professor de filologia clássica na universidade, e, aderindo à metafísica de Schopenhauer e seguindo Richard Wagner, Nietzsche demonstrava uma inadequação à busca pela verdade da filologia clássica. Assim, sua postura demonstrava uma afronta aos filólogos da época. Wilamowitz-Möllendorff afirma que os pressupostos de Schopenhauer e Wagner, apropriados por Nietzsche e expostos no livro, geraram uma interpretação equivocada e pretende apresentar na sua crítica todos os erros cometidos por Nietzsche, bem como apresentar objeções filológicas a diversos elementos e teses do livro.

³²Raciocínio, argumento.

³³Cf. WILAMOWITZ-MÖLLENDORFF, Ulrich von. *Filologia do Futuro! – Primeira Parte*. Em: MACHADO, Roberto. **Nietzsche e a polêmica sobre *O nascimento da tragédia***. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005, p.56.

Mais do que uma discussão de afirmações e refutações, a crítica está centrada no debate a respeito do que deve ser a filologia (MACHADO, 2005, p. 24). Wilamowitz-Möllendorff acusa Nietzsche de trair a verdade proposta pela filologia e propõe-se a retirar todas as acusações se Nietzsche retirar-se da sua cátedra em filologia, ou, de outra maneira, afirmar que as suas teses não correspondem a uma pesquisa filológica.

Neste caso, retiro tudo o que disse e pretendo me desculpar da melhor forma. Então, quero deixar que o seu evangelho seja outorgado, minhas armas não o atingem. Certamente, não sou um místico, nem um homem trágico, para mim só poderá haver “uma posição secundária divertida, um tocar de guizos dispensável na gravidade da existência”, e também na gravidade da ciência: um sonho de embriagado ou uma embriaguez de sonhador. Só há uma coisa que exijo do senhor Nietzsche: cumpra a palavra, pegue o tirso em suas mãos, vá da Índia para a Grécia à vontade, mas desça da cátedra na qual deveria ensinar ciência. Ele pode reunir a seus pés o tigre e a pantera, mas não os jovens filólogos alemães que, na ascese de um trabalho de renúncia de si mesmos, devem aprender a procurar em toda parte apenas a verdade, a emancipar sua capacidade de discernimento por meio de uma entrega voluntária³⁴.

Erwin Rohde, revoltado com a crítica de Wilamowitz-Möllendorff, orienta Nietzsche a não responder diretamente a ele. Ao contrário, diz a Nietzsche que ele mesmo dará a resposta em uma carta pública dirigida a Richard Wagner, com argumentos histórico-filológicos. Nietzsche concorda que é necessária uma resposta a partir de argumentos filológicos, já que a ausência destes é o principal objeto de crítica do livro pelos filólogos. Antes da publicação de Rohde, em direção oposta à que Nietzsche pretendia instaurar na polêmica. Em junho de 1872, Wagner publica uma carta pública destinada a Nietzsche, criticando a filologia.

Se a carta de Wagner é um primor na exposição do ideário não só de *O nascimento da tragédia*, mas também do próprio movimento wagneriano ao qual Nietzsche, Rohde e alguns de seus amigos participavam, ela serviu para indispor ainda mais Nietzsche com os filólogos (MACHADO, 2005, p. 27).

Ritschl, que até então manteve uma relação amistosa com Wagner e foi responsável pela apresentação de Nietzsche a ele, afirmou que Wagner não entendia nada de filologia e deveria ter ficado calado. Em carta a Nietzsche, lamenta “ao ver que o filósofo não encontra melhores armas contra o detestável panfleto de Wilamowitz” (MACHADO, 2005, p. 27). Na carta que Ritschl escreve a Nietzsche, em 2 de julho de 1872, ele afirma que a única coisa digna de ser feita é uma correção estritamente científica da crítica de Wilamowitz, sem hostilidade contra a filologia. Rohde não concorda com Ritschl, já tendo afirmado na carta escrita em 12 de junho de 1872, que o estudo de Nietzsche apresenta bases filológicas

³⁴Cf. WILAMOWITZ-MÖLLENDORFF, Ulrich von. *Filologia do Futuro! – Primeira Parte*. Em: MACHADO, Roberto. *Nietzsche e a polêmica sobre O nascimento da tragédia*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005, p.78.

suficientes e, além disso, apresenta outro aspecto muito importante: a relação entre ciência arte e filosofia. Rohde considera a visão de Wilamowitz muito limitada, bem como a sugestão de Ritschl, e insiste na defesa de que a presença da filosofia é necessária para a interpretação e entendimento da Grécia antiga.

Ao contrário do que Nietzsche e Rohde queriam, ou seja, a publicação na editora de Teubner, o principal editor de filologia, o artigo de Rohde, intitulado *Filologia retrógada*, foi publicado por Fritsch, o editor de Wagner. Teubner não estava disposto a publicar o artigo de Rohde, o que significou para Nietzsche, que a corporação filológica decretou o seu ocaso, como afirma na carta a Rohde escrita em 7 de julho de 1872. A publicação pelo editor de Wagner reforçou ainda mais a aliança entre filologia e música, vista em geral pelos filólogos como espúria (MACHADO, 2005, p. 28). O artigo de Rohde é agressivo em relação a Wilamowitz, diferente do seu primeiro texto que focava a argumentação nas teses de Nietzsche. Neste escrito, Rohde ataca Wilamowitz, analisa as questões filológicas criticadas por ele, a tarefa da filologia e realiza um elogio ao pensamento de Nietzsche.

Realmente, mesmo diante do passado mais rico, o presente sempre tem o direito assegurado de afirmar seu modo de ser particular. [...] São necessárias coragem e confiança no valor de sua causa para se expor, em plena consciência, por meio da publicação de tal livro, aos julgamentos voluntária ou involuntariamente injustos dos colegas mais próximos. [...] Quem conhece o porvir? Mas podemos desejar e esperar, sem presunção, que nosso amigo siga seu caminho sem se desviar e possa vir a ser, justamente como um autêntico filólogo, “um cidadão dos que estão por vir”³⁵.

Nietzsche aprecia o texto de Rohde, não somente por este posicionar-se em sua defesa, mas por acreditar que o texto pode significar um mudança dos meios científicos em relação a Wagner. No entanto, Rohde fica descontente com seu próprio ataque. Em 1º de novembro de 1872 escreve a Nietzsche e confessa que está sendo criticado, que possui uma natureza pacífica e que não vai mais se desviar de sua vida por polêmicas. Enfatiza que o ataque atrapalhou a sua carreira de filólogo que ainda precisava de uma posição, e afirma certo contentamento em relação a algumas manifestações de solidariedade, que parecem mostrar que a seriedade científica de Nietzsche estava se reestabelecendo (MACHADO, 2005, p. 29-30).

Em fevereiro de 1873, Wilamowitz responde às críticas de Rohde com *Filologia do futuro (segunda parte)*, afirmando que Nietzsche e Rohde defendem tolices de cérebros

³⁵Cf. ROHDE, Erwin. *Filologia retrógada*. Em: MACHADO, Roberto. **Nietzsche e a polêmica sobre O nascimento da tragédia**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005, p.127-128.

degenerados, que para ele o mundo se desenvolve a partir de leis racionais, que ambos negam o progresso que se realiza há milênios. A polêmica termina assim, pois Rohde entende que a segunda parte do artigo de Wilamowitz se trata de sofismas e invectivas que não os podem tocar, portanto, não pretende responder (MACHADO, 2005, p. 31.). Na carta de Nietzsche a Rohde de 23 de março de 1873 percebe-se que o filósofo enxergava nas críticas de Wilamowitz somente injúrias e sutilezas de linguagem que acabavam em generalidades, assim, o filósofo também não pretende mais dar respostas a Wilamowitz.

Como Nietzsche afirmará nos seus próximos textos, ele pretende atuar de forma intempestiva, criando possibilidade metodológicas em favor de um tempo por vir. As críticas contra Nietzsche surgiram principalmente porque o filósofo ousou transgredir a tradição filológica, desconfiando da metodologia vigente, e procurando aliar o pensamento filológico clássico com a filosofia e com a arte na interpretação dos gregos.

3 A SABEDORIA TRÁGICA NO JOVEM NIETZSCHE

3.1 A SUPERAÇÃO DO PESSIMISMO SCHOPENHAURIANO

Os escritos da juventude de Nietzsche contém elementos originais em relação ao trágico, mas também estão influenciados por pressupostos pessimistas, pelo classicismo alemão, pelo espírito romântico, pela estética de Richard Wagner e pela filosofia de Schopenhauer, mesmo que Nietzsche pretenda rejeitar a doutrina da resignação deste último. A análise e compreensão desses fatores são fundamentais para a compreensão das características do trágico no jovem Nietzsche.

A tese de Nietzsche sobre o nascimento e decadência da tragédia grega é resultado de uma tentativa ambiciosa de articulação a partir de um pensamento metafísico que relacione a filologia com a música. A originalidade e complexidade desta tese constituem uma dupla tarefa: a demonstração que a tragédia originou-se do gênio dionisíaco da música e de apresentar condições para que aconteça o renascimento da tragédia no século XIX, a partir de Richard Wagner. Para justificar essa tese, Nietzsche utiliza-se principalmente da filosofia metafísica de Schopenhauer e das suas reflexões sobre o pessimismo, não somente como filólogo e filósofo, mas como um leitor entusiasmado (ARALDI, 2009, p. 116-117).

Em Schopenhauer, para saciar o seu desejo incessante de vida, a unidade primitiva da Vontade se multiplica a partir do princípio de individuação e de causalidade, espalhando-se em diversas parcelas que constituem o mundo dos fenômenos, porém, até no menor e mais isolado desses fragmentos, permaneceria inteiramente una, produto e expressão da Vontade. Para Schopenhauer, Vontade e pessimismo não se distinguem, pois para ele a Vontade se objetiva de vários modos, em graus diferentes de clareza, desde o mais inferior, das forças da natureza inanimada, ao mais elevado, que é o ser humano, passando pelos mundos vegetal e animal. Esses diferentes graus se relacionam a um progresso no devir-representação da Vontade, porém é no ser humano que ela representa a si mesma com maior clareza e percepção. Essa hierarquia é estática e não evolutiva, ou seja, todos os graus coexistem desde a eternidade, mas, agora, reencenados no mundo fenomênico, eles disputam entre si a matéria, o espaço e o tempo. Assim, o mundo vegetal serve de alimento para o animal, este de

alimento para outro animal e, dessa maneira, a Vontade de vida não cessa de devorar a si mesma. O ser humano considera tudo o que é criado como algo que existe para seu uso, o que contribui para movimentar ainda mais o combate de todos contra todos. Nesse sentido, a dor e a destruição, os egoísmos rivais, fazem parte da ordem das coisas, indiferente ao destino dos indivíduos, a satisfação de um indivíduo acarreta o sofrimento de outro, tudo isso decretado pelo mundo da Vontade (DIAS, 1997, p. 10-11).

A filosofia de Schopenhauer, com o objetivo de interromper o oscilar da vida entre dor e tédio e escapar da temporalidade repetidora que se volta sobre si mesma, direciona-se para dois caminhos, o caminho temporário da contemplação estética e um outro caminho mais duradouro, do ascetismo, da negação da Vontade. Nietzsche, em *O nascimento da tragédia*, ocupa-se do primeiro caminho.

Entretanto, qual modo de conhecimento considera unicamente o essencial propriamente dito do mundo, alheio e independente de toda relação, o conteúdo verdadeiro dos fenômenos, não submetido a mudança alguma e, por conseguinte, conhecido com igual verdade por todo o tempo, numa palavra, as IDEIAS, que são a objetividade imediata e adequada da coisa-em-si, a Vontade? – Resposta: é a ARTE, a obra do gênio. Ela repete as Ideias eternas aprendidas por pura contemplação, o essencial e permanente dos fenômenos do mundo, que, conforme o estofo em que é repetido, expõe-se como arte plástica, poesia ou música. Sua única origem é o conhecimento das Ideias, seu único fim é a comunicação deste conhecimento (WWW/MVR III §36).

A contemplação estética para Schopenhauer é a possibilidade de transcender o modo comum de perceber o mundo, para se libertar do desejo, da Vontade e apaziguar temporariamente a dor. A percepção estética é uma visão imediata e direta, uma representação intuitiva pura na qual não existe a intervenção do entendimento e da razão, que são sempre conceituais. O sujeito perde-se de si na contemplação do objeto, deixa de se preocupar consigo mesmo como um objeto espaço-temporal, torna-se sujeito puro de conhecimento, destituído de Vontade. Esse sujeito de puro conhecimento é o gênio, que arranca o objeto de sua contemplação da corrente fugidia dos fenômenos, contempla-o independentemente do princípio de razão suficiente e mergulha no intemporal, observando o mundo do ângulo da eternidade. A percepção estética não olha o presente, um tempo da paixão, da dor, do tédio, uma coisa relativa ao passado quanto ao arrependimento e ao futuro quanto ao desejo, mas evoca o tempo da arte, da contemplação pura, do interlúdio de sabedoria e paz (DIAS, 1997, p. 13).

Ao deixar de se preocupar com o presente, a contemplação estética do gênio se direciona às ideias de Platão, mas Schopenhauer não pretende introduzir a noção de que o

artista apreende ou faz o conteúdo da obra de arte a partir de um domínio de objetos ontologicamente distintos da esfera dos indivíduos comuns quando utiliza a terminologia platônica. Para Schopenhauer, perceber ou representar um objeto como ideia é trazer à luz sua forma significativa, essencial e desprezar o que é estranho e acidental. Nesse sentido, a beleza é o brilho da ideia que irradia do objeto particular, “é luminosidade que obscurece os traços individuais e as qualidades desse objeto e aponta para a possibilidade total de liberação da servidão da realidade prática, particular e concreta” (DIAS, 1997, p. 14).

Em *O nascimento da tragédia*, Nietzsche relaciona o apolíneo ao princípio de individuação schopenhauriano, o apolíneo é o princípio ordenador que submete as forças da natureza a uma regra, uma medida. O dionisíaco é o conceito relacionado ao caos, à desmesura, ao fluxo contínuo da vida, ao instinto criativo primordial, à embriaguez que rompe as barreiras entre os seres humanos, na qual as formas voltam a ser reabsorvidas pela unidade mais originária e fundamental, o Uno-primordial (*Ur-Eine*). Sob o êxtase do dionisíaco, acontece o rompimento da subjetividade, a perda da consciência de si, a percepção de que o mundo é uma dualidade, em harmonia e desarmonia, consonância e dissonância, prazer e dor, construção e destruição, vida e morte. A distinção nietzschiana entre o apolíneo e o dionisíaco está apoiada nos conceitos schopenhaurianos de representação e Vontade. Apolo simboliza o mundo da representação, da individuação e da razão suficiente, enquanto Dioniso manifesta o Uno-primordial, a Vontade mesma para além da representação.

Embora se possa encontrar ainda muitos pontos de semelhança entre a concepção da arte de Schopenhauer e a de Nietzsche, interessa-nos aqui salientar que há também algo neste que não existe naquele. Para ambos, a vontade é caos, contradição e dor, mas, enquanto para Schopenhauer a arte se apresenta como uma negação da vontade, opera uma espécie de redenção, uma fuga da voracidade do querer viver, para Nietzsche a própria vontade é artista, é nela que se dá a redenção. É a vontade mesma que se redime na aparência (DIAS, 1997, p. 16).

Nietzsche escreve em *O nascimento da tragédia*, no §4, sobre os impulsos artísticos da natureza:

Com efeito, quanto mais percebo na natureza aqueles onipotentes impulsos artísticos e neles um poderoso anelo pela aparência [*Schein*], pela redenção através da aparência, tanto mais me sinto impelido à suposição metafísica de que o verdadeiramente-existente [*Wahrhaft-Seiende*] e Uno-primordial, enquanto o eterno-padecente e pleno de contradição necessita, para sua constante redenção, também da visão extasiante, da aparência prazerosa – aparência esta que nós, inteiramente envolvidos nela e dela consistentes, somos obrigados a sentir como o verdadeiramente não existente [*Nichtseiende*], isto é, como um ininterrupto vir-a-ser no tempo, espaço e causalidade, em outros termos, como realidade empírica. Se portanto nos abstrairmos por um instante da nossa própria “realidade”, se

concebermos a nossa existência empírica, do mesmo modo que a do mundo em geral, como uma representação do Uno-primordial gerada em cada momento, nesse caso o sonho deve agora valer para nós como *aparência da aparência*; por conseguinte, como uma satisfação mais elevada do apetite primevo pela aparência. É pelo mesmo motivo que o cerne mais íntimo da natureza sente aquele prazer indescritível no artista ingênuo e na obra de arte ingênua, que é similarmente apenas “aparência da aparência” (GT/NT §4).

Para Nietzsche, a Vontade, o Uno-primordial, o querer, é um impulso da natureza que não repousa em si mesmo, vive em constante contradição e dor, e não pode permanecer por muito tempo indeterminado. Nesse sentido, uma força oriunda dele mesmo obriga-o a multiplicar-se em seres finitos, em imagens e formas individuais, na realidade fenomênica. O mundo fenomênico como resultado desse movimento carrega as características desse impulso, a dor do despedaçamento do Uno-primordial. Para se libertar dessa dor, acontece um segundo movimento, estético, repetindo o movimento inicial que a Vontade realizou em direção à aparência. “Desse último, emana a aparência da aparência ou a bela aparência do sonho, um bálsamo para o querer, um remédio para libertá-lo momentaneamente da dor pelo seu desmembramento em indivíduos” (DIAS, 1997, p. 16). Nietzsche explica o processo de transfiguração do Uno-primordial a partir da ação do conceito de apolíneo como impulso artístico da natureza, o qual cria a bela aparência por meio do sonho. No entanto, esse impulso não é o único e nem o mais fundamental a partir do qual a natureza realiza as suas pulsões artísticas, o mais essencial é o dionisíaco, e as aparências só adquirem sentido quando relacionadas a ele. No êxtase dionisíaco, a Vontade satisfaz seus impulsos artísticos de maneira inversa ao movimento de produção das aparências apolíneas. Com o rompimento do princípio de individuação, tudo volta ao Uno-primordial, o ser humano retorna ao estado natural. Esse retorno entendido como uma reunificação, um reencontro com seu ser e com o ser mesmo da natureza, gera um prazer supremo, um êxtase em relação à existência.

Peter Szondi (2004, p. 67) afirma que o *O nascimento da tragédia* é marcado até nos mínimos detalhes pelo sistema de Schopenhauer. A influência de Schopenhauer nessa obra de Nietzsche se revela não só na interpretação da música³⁶, mas também na interpretação do processo trágico e, ainda, nos dois conceitos fundamentais da tese de Nietzsche, o apolíneo e o dionisíaco. Os conceitos de Vontade e representação de Schopenhauer são entendidos como

³⁶ “[...] notamos que uma bela arte permaneceu excluída de nossa consideração e tinha de permanecer-lhe, visto que, no encadeamento sistemático de nossa exposição, não havia lugar apropriado para ela. Trata-se da música. Esta se encontra por inteiro separada de alguma Ideia dos seres; no entanto é uma arte tão elevada e majestosa, faz efeito tão poderosamente sobre o mais íntimo do homem, é aí tão inteira e profundamente compreendida por ele, como se fora uma linguagem universal, cuja distinção ultrapassa até mesmo a do mundo intuitivo [...]. Do nosso ponto de vista, ao considerarmos o efeito estético da música, temos de reconhecer-lhe uma significação muito mais séria e profunda, referida à essência íntima do mundo e de nós mesmos” (WWW/MVR §52).

os antepassados das duas pulsões em Nietzsche, manifestando o ímpeto cego original do conceito de Vontade na realidade dionisíaca da embriaguez e do êxtase, e a aparência e o autoconhecimento do conceito de representação na realidade apolínea do sonho e da imagem, manifestada para os seres humanos através da máxima “conhece a ti mesmo”. Nesse sentido, os conceitos metafísicos de Schopenhauer transformaram-se em conceitos estéticos, da mesma maneira que a metafísica enquanto tal aparece em Nietzsche como estética, ou seja, a existência e o mundo justificados apenas como fenômenos estéticos, o que gera a exigência de explicar o mito trágico a partir da esfera estética.

Para Szondi (2004, p. 68), Nietzsche repete com maior precisão a imagem interpretativa que Schopenhauer esboça do trágico, porém, de forma inversa. Se Schopenhauer via os poderes conflitantes da tragédia como manifestação da Vontade, Nietzsche enfatiza que até Eurípedes, Dioniso nunca deixou de ser o herói trágico e que todas as figuras famosas do palco grego são máscaras do herói original, Dioniso. O destino de ser esfacelado, transmitido no mito e celebrado de forma renovada a cada encenação de tragédia, é entendido por Nietzsche como o símbolo do *principium individuationis*, e o herói trágico é o deus que experimenta em si o sofrimento da individuação. Em Schopenhauer, o destino de Dioniso corresponde ao que está reservado à Vontade na tragédia, os indivíduos em que ela aparece dilaceram a si mesmos. Especificamente, é nessa correspondência que se mostra a afinidade entre o conceito de apolíneo nietzschiano e o conceito de representação em Schopenhauer. “Enquanto que para Schopenhauer a vontade se objetiva em seu grau mais elevado na encenação trágica, Nietzsche caracteriza o diálogo dramático como objetivação de um estado dionisíaco” (SZONDI, 2004, p. 69). Isso significa que, tanto no conceito de apolíneo nietzschiano quanto no de representação schopenhauriano, a individuação se contrapõe ao Uno-original, representado pela Vontade e pelo dionisíaco. É essa comparação que apresenta a diferença decisiva entre Nietzsche e Schopenhauer.

Em Schopenhauer, a vontade suprime a si mesma, por meio do processo trágico em que suas manifestações se dilaceram, tanto como efeito no espectador o abandono de si, a resignação graças ao conhecimento. Para Nietzsche, por sua vez, o dionisíaco irrompe de seu despedaçamento na individuação justamente com um poder indestrutível, que constitui então a “consolação metafísica” oferecida pela tragédia (SZONDI, 2004, p. 69).

Existe uma contraposição positiva de Nietzsche diante da interpretação negativa de Schopenhauer. Enquanto que a Vontade nega a si mesma em sua objetivação ao se mostrar, o dionisíaco se afirma “na medida em que, a despeito de seu prazer na aparência apolínea que

constitui a sua objetivação, nega esse prazer e essa aparência, criando um prazer mais elevado a partir do aniquilamento do mundo visível da aparência” (SZONDI, 2004, p. 69). Nesse sentido,

[...] a arte não é apenas o espelho nítido no qual a individuação expressa o juízo sobre a vontade, mas um signo de que a individuação representa tanto “o fundamento primordial do mal” quanto “a esperança alegre de que o feitiço da individuação possa ser quebrado” – “o pressentimento de uma unidade restabelecida” (SZONDI, 2004, p. 69).

Se podemos apresentar um argumento que demonstre a tentativa de Nietzsche já em *O nascimento da tragédia* de superar o pessimismo schopenhauriano, ele fundamenta-se nas afirmações nietzschianas de que arte e a contemplação estética tornaram a vida dos gregos digna e possível de ser vivida. A arte oportuniza a instauração de um valor para o viver, não só na arte apolínea da aparência (GT/NT §1), mas também no fenômeno dionísíaco, na tragédia e na experiência trágica, que apresenta o conhecimento da felicidade de viver, não apenas como indivíduos, mas como um ser vivente único (GT/NT, §17).

3.2 A QUESTÃO DA FORMAÇÃO DO GÊNIO

Nos textos do jovem Nietzsche existe uma metafísica da arte³⁷ vinculada diretamente

³⁷“Se a arte possui um significado metafísico, então o público da obra de arte deve tomá-lo em consideração somente enquanto a obra de arte estimula o nascimento do gênio. O período da arte é uma continuação do período que acreditava nos mitos e na religião. Hoje é conveniente deixar de lado os restos da vida religiosa, porque são débeis e estéreis e debilitam a abnegação para um verdadeiro fim. Morte ao débil! Precisamente porque nós queremos um idealismo supremo e enérgico, não podemos nos servir das lânguidas veleidades da religião. Hoje elas impedem que um ser humano chegue a ser completo e acabado, e que descubra plenamente o seu fim cultural e artístico. Enquanto que a consideração suprema do mundo seja usurpada todavia pela esfera religiosa, os maiores esforços e finalidades do indivíduo permanecem por baixo de seu valor, afetado por um sabor à terra. Ele salva para si a sua metafísica: mas estará longe de compreendê-la e de proclamá-la como um evangelho de massas. Quem quer fazer homens sérios, já não tem a fazer com as religiões descoloridas. Manteve com todo rigor a grosseria moral do dever: por outro lado, sua tendência sua tendência é levar a sério os fenômenos da vida. Se resignará a todo, com exceção da realização de seus ideais (tradução nossa). [*Hat die Kunst eine metaphysische Bedeutung, so kommt das Publikum des Kunstwerks nur soweit in Betracht, als das Kunstwerk zur Geburt des Genius reizt. Die Kunstperiode ist eine Fortsetzung der mythen- und religionbildenden Periode. Es ist ein Quell, aus dem Kunst und Religion fließt. Jetzt ist es gerathen, die Reste des religiösen Lebens zu beseitigen, weil sie matt und unfruchtbar sind und die Hingebung an ein eigentliches Ziel abschwächen. Tod dem Schwachen! Gerade weil wir den höchsten energischen Idealismus wollen, können wir die matten Religionsveleitäten nicht brauchen. Sie hindern jetzt, daß ein Mensch ganz und fertig wird und daß sein Bildungs- oder Kunstziel rein herauskommt. So lange noch die höchste Weltbetrachtung von der religiösen Sphäre usurpirt ist, bleiben die größten Bemühungen und Ziele des Einzelnen unter ihrem Werth, mit Erdgeschmack behaftet. Er rette sich seine Metaphysik: aber er wird ferne davon sein, diese als ein Massenevangelium aufzufassen und zu predigen. Wer die Menschen ernst machen*]

aos conceitos principais de Schopenhauer, mas também podemos perceber oscilações e rupturas com a filosofia schopenhauriana, principalmente em relação ao pessimismo. Nesse sentido, para melhor compreensão desses fatores, é importante a análise específica do conceito de gênio para a metafísica da arte nietzschiana que, além dos impulsos apolíneo e dionisíaco, incorpora outros aspectos na sua constituição. A análise deste conceito em Nietzsche marca o principal afastamento em relação à filosofia de Schopenhauer e também do Romantismo (ARALDI, 2009, p. 117).

Para Araldi (2009, p. 118), Nietzsche não realiza nenhuma menção direta, afirmativa ou negativa, ao Romantismo na primeira edição de *O nascimento da tragédia*, pois quer realizar o salto da época trágica dos gregos diretamente para a sua época, afirmando o renascimento do gênio que outrora inspirou a tragédia grega. Nesse sentido, a tragédia renasceria no espírito da música alemã a partir do gênio de Richard Wagner. Além disso, as poucas menções aos românticos e clássicos alemães que Nietzsche realiza como, por exemplo, as menções aos irmãos Schlegel, Goethe, Schiller, Winckelmann, acontecem pontualmente, principalmente na interpretação do poeta lírico e do coro trágico. Na *Tentativa de autocrítica*, escrita em 1886, Nietzsche critica a si mesmo pela proposta de superação do pessimismo a partir de consolos metafísicos, que também se manifestou nos jovens românticos e ainda em Richard Wagner, na manifestação de uma obscura música romântica, resultado do pessimismo e do niilismo.

Mas, meu caro senhor, o que é romântico no mundo, se o vosso livro não é romântico? Será que o ódio profundo contra o “tempo de agora”, a “realidade” e as “ideias modernas” pode ser levado mais à frente do que ocorreu em vossa metafísica de artista, a qual prefere acreditar até no Nada, até no demônio, a acreditar no “Agora”? [...] Não é esta porventura a autêntica e verdadeira profissão de fé dos românticos de 1830, sob a máscara do pessimismo de 1850? Atrás da qual também já se preludia o usual *finale* dos românticos – quebra, desmoronamento, retorno e prostração ante uma velha fé, ante o velho Deus... Como? O vosso livro pessimista não é ele mesmo uma peça anti-helenismo e de romantismo, ele próprio algo “tão inebriante quanto obnubilante”, em todo caso um narcótico, até mesmo uma peça de música, de música alemã? (GT/NT, Tentativa de autocrítica, §7).

Segundo Araldi (2009, p. 119), Nietzsche não aceita simplesmente a contraposição clássico-romântico com o significado sadio-doentio do Goethe tardio e, por viver em uma época em que o Romantismo já havia se esgotado há muito como movimento, o filósofo não aprofunda sua investigação acerca da valorização romântica da criação do gênio, mas limita-

will, der hat mit den abgeblaßten Religionen nichts mehr zu thun. Er bewahre einmal die Strenge, die sittliche Grobheit der Pflicht: andrerseits seine Neigung, die Erscheinungen des Lebens ernst zu nehmen. Er resignire auf alles, nur nicht auf die Verwirklichung seiner Ideale] (NF, 9[94]).

se a reformular clichês das discussões filosófico-literárias do seu tempo. Nesse sentido, seria perceptível a estreiteza da compreensão nietzschiana do Romantismo e, mesmo assim, a fixação na oposição clássico-romântico que marca a crítica nietzschiana posterior ao Romantismo não contribui para o esclarecimento da afirmação trágico-dionisíaca. Assim, a pergunta acerca do que é romântico em *O nascimento da tragédia* só pode ser respondido a partir da análise de dois movimentos, a saber, a valorização do gênio dionisíaco e a tentativa de criar uma nova mitologia, analisados na perspectiva das novas configurações do gênio criador artístico do Romantismo na metafísica da arte nietzschiana.

Além disso, Nietzsche não está preocupado em explicitar o estatuto filosófico, metafísico e misterioso do Uno-primordial schopenhauriano, o que expressa a sua decisão irrevogável de instituir a arte como a única forma de afirmação e justificação do mundo, também da existência humana. Nietzsche preocupa-se apenas em apresentar o argumento a respeito da geração do gênio como cume de encantamento do mundo³⁸. Nesse sentido, o livro *O nascimento da tragédia* possui dois projetos: no início, está a preocupação central a respeito de como o gênio transfigurou a dor primordial da Vontade ou o Uno-primordial na tragédia grega, e uma outra parte é dedicada ao argumento da geração do gênio, na cultura e arte alemãs, no renascimento da tragédia e, especialmente, em Richard Wagner. Os argumentos nietzschianos em relação aos deuses olímpicos relacionam-se a sua metafísica da arte, no sentido que Nietzsche compreende o apolíneo e dionisíaco como gênios e, embora possam ser encontradas influências românticas de Schlegel, Hölderlin e outros, a perspectiva nietzschiana em relação ao conceito de gênio é desenvolvida de modo próprio e original (ARALDI, 2009, p. 125-126).

Se o dionisíaco representa o conhecimento em relação às dores e contradições a que o Uno-primordial está submetido, na maneira que o seu sofrimento se reflete na individuação, nos horrores da existência individual, é esse dionisíaco originário que o apolíneo vence através da arte, como um meio da Vontade helênica para alcançar a sua meta, ou seja, a formação do gênio³⁹. A arte surge como uma alternativa de cura para o conhecimento a

³⁸“O Uno-primordial contempla ao gênio, o qual vê a aparência puramente como aparência: este é o cume de encantamento do mundo” (tradução nossa). [*Das Ureine schaut den Genius an, der die Erscheinung rein als Erscheinung sieht: dies ist die Verzückungsspitze der Welt*] (NF/FP 7[157]).

³⁹“A meta da Vontade grega é a exaltação da Vontade através da arte. Por esse motivo, tive que preocupa-me a respeito de como as criações artísticas foram possíveis. A arte é o excesso de força livre de um povo, que não a desperdiça na luta pela existência. Aqui se produz a cruel realidade de uma cultura – na medida em que ela constrói os seus arcos de triunfo sobre a escravidão e a destruição” (tradução nossa). [*Die Verherrlichung des Willens durch die Kunst Ziel des hellenischen Willens. Somit mußte dafür gesorgt werden, daß Kunstschöpfungen möglich waren. Die Kunst ist die freie überschüssige Kraft eines Volkes, die nicht im Existenzkampf vergeudet wird. Hier ergiebt sich die grausame Wirklichkeit einer Kultur - insofern sie auf*

respeito do Uno-primordial⁴⁰, nesse sentido, Nietzsche exalta a sua filosofia como um platonismo invertido, que se afasta do ser verdadeiro e tem como meta a vida na aparência⁴¹. Existe uma transfiguração estética no triunfo do gênio apolíneo sobre os horrores do conhecimento dionisíaco, materializados no impulso apolíneo à beleza, uma divinização da individuação e, também, Apolo é uma divindade ética que proporciona a existência com limite e mesura. No entanto, Apolo não é o criador da arte, Nietzsche concede nos primeiros capítulos de *O nascimento da tragédia*, ao Uno-primordial, à Vontade helênica e a Dioniso essa tarefa, sem distingui-los explicitamente (GT/NT §3-4). A existência empírica de cada ser humano é uma aparência, uma representação do Uno-primordial, enquanto o mundo onírico apolíneo é uma aparência da aparência (*Schein des Scheins*), o prazer mais puro de um novo mundo da aparência (GT/NT §4). A partir desse tipo de arte que a sabedoria do deus silvano foi invertida, uma arte que proporcionava um anseio pela vida, pelo sonho, pelas transfigurações proporcionadas pela arte. Nesse sentido, Araldi (2009, p. 128) apresenta o seguinte questionamento: por que o mundo homérico e os rebentos da arte do gênio apolíneo não representam a vitória contínua sobre o fundo dionisíaco da dor e da contradição? O autor percebe uma hesitação em relação ao estatuto da arte apolínea e uma assimetria na construção da arte apolínea em relação à arte dionisíaca. “Se a meta é viver na aparência, se o Uno-primordial atinge no gênio a contemplação sem dor, o gozo estético, então não seria necessária (e nem compreensível) a arte dionisíaca, nem sequer a tragédia, e seu prazer trágico” (ARALDI, 2009, p. 128). Assim, segundo o autor, na estética nietzschiana o dionisíaco é um estado natural e psicológico da embriaguez, que assume nos gregos um caráter idealizador e transfigurador, porém, não fica esclarecido o estatuto da arte, principalmente da música, e do artista dionisíaco, nem sua remissão aos mistérios.

Knechtung und Vernichtung ihre Triumphthore baut] (NF/FP 7[18]). Também no fragmento póstumo 6[18], Nietzsche identifica os meios da vontade helênica para alcançar a sua meta, a formação do gênio.

⁴⁰“Como surge a arte? Como uma cura para o conhecimento. A vida só é possível através das imagens ilusórias da arte. A existência empírica condicionada pela representação. Para quem é necessária essa representação artística? Se o Uno-primordial necessita da aparência, então a sua essência é a contradição. A aparência, o devir, o prazer” (tradução nossa). [*Wie entsteht die Kunst? Als Heilmittel der Erkenntniß. Das Leben nur möglich durch künstlerische Wahnbilder. Das empirische Dasein durch die Vorstellung bedingt. Für wen ist diese künstlerische Vorstellung nötig? Wenn das Ureine den Schein braucht, so ist sein Wesen der Widerspruch. Der Schein, das Werden, die Lust*] (NF/FP 7[152]). “Como surge a arte? O prazer da aparência, a dor da aparência _ o apolíneo e o dionisíaco, que se incitam sempre reciprocamente à existência” (tradução nossa). [*Wie entsteht die Kunst? Die Lust der Erscheinung, der Schmerz der Erscheinung — das Apollinische und das Dionysische, die sich immer gegenseitig zur Existenz reizen*] (NF/FP 7[154]).

⁴¹“Minha filosofia é um platonismo invertido: quanto mais se está diante do verdadeiro, tanto mais pura, bela e melhor é a vida. A vida na aparência como meta” (tradução nossa). [*Meine Philosophie umgedrehter Platonismus: je weiter ab vom wahrhaft Seienden, um so reiner schöner besser ist es. Das Leben im Schein als Ziel*] (NF/FP 7[156]).

O questionamento permanece e adquire outro sentido. Para Nietzsche, a obra de arte é o verdadeiro não existente, já que o mundo da arte, da aparência, é o oposto do mundo do Uno-primordial e, nessa oposição, o ser se satisfaz na completa aparência. Se o gênio apolíneo é o cume de encantamento do mundo⁴², não haveria uma solução para o enigma da dor e contradição do Uno-primordial? Por que Nietzsche não vê as criações do gênio apolíneo como o triunfo definitivo sobre a dor primordial, na forma de uma existência afirmativa, imersa na aparência, no vir-a-ser e na ilusão? O gênio artístico apolíneo está ligado à aparência de forma indissociável, e nisso se diferencia do gênio de Schopenhauer, para o qual nos momentos de contemplação pura retira-se do mundo das ilusões e do vir-a-ser. “Podemos concluir que o prazer supremo (para os mortais e para o misterioso Uno-primordial) reside na imersão total na aparência artística, nas ilusões do gênio” (ARALDI, 2009, p. 129). Nesse sentido, existe uma identificação do mundo do vir-a-ser com o mundo da arte, da aparência e da ilusão, porém, esse procedimento acarreta uma depreciação das aparências e também dos indivíduos, que são apenas aparências⁴³.

Dever-se-ia suspeitar a necessidade de aparência artística também na visão de mundo (*Weltanschauung*) de um povo que costuma transformar em ouro tudo o que toca. Realmente, como já foi aludido, nós também encontramos uma ilusão monstruosa nessa visão de mundo, a mesma ilusão da qual a natureza se serve tão regularmente para o alcance de suas metas. O verdadeiro fim é ocultado por uma quimera: em direção a essa quimera estendemos a mão, ao mesmo tempo em que aquele fim é alcançado pela natureza por meio dessa ilusão (NIETZSCHE, 2005, p. 18).

A relevância desse processo ao qual a metafísica da arte nietzschiana e a criação dos deuses olímpicos vinculada a ela descrevem é fundamentalmente a meta a ser atingida pela Vontade, a contemplação de si mesma na transfiguração das obras de arte, no gênio (GT/NT §3). Os indivíduos seriam instrumentos que a Vontade utiliza para atingir seu objetivo, redimir-se da dor e da contradição primordiais. O problema de levar essa argumentação até as

⁴²“O gênio é o cume, o prazer de ser o Uno-primordial: a aparência é premente para o devir do gênio, ou seja, para o mundo. Todo o mundo criado tem em qualquer parte o seu cume: em cada momento nasce um mundo, um mundo da aparência com sua autocomplacência no gênio” (tradução nossa). [*Der Genius ist die Spitze, der Genuß des einen Urseins: der Schein zwingt zum Werden des Genius d.h. zur Welt. Jede geborne Welt hat irgendwo ihre Spitze: in jedem Moment wird eine Welt geboren, eine Welt des Scheins mit ihrem Selbstgenuß im Genius*] (NF/FP 7[167]).

⁴³“No ser humano o Uno-primordial volta para contemplar a si mesmo através da aparência: a aparência revela a essência, além disso, o Uno-primordial contempla ao ser humano e precisamente ao ser humano contempla a aparência. Para o ser humano não existe nenhum caminho que leve ao Uno-primordial. Ele é completamente aparência” (tradução nossa). [*Im Menschen schaut das Ureine durch die Erscheinung auf sich selbst zurück: die Erscheinung offenbart das Wesen. D.h. das Ureine schaut den Menschen und zwar den die Erscheinung schauenden Menschen, den durch die Erscheinung hindurch schauenden Menschen. Es giebt keinen Weg zum Ureinen für den Menschen. Er ist ganz Erscheinung*] (NF/FP 7[170]).

últimas consequências necessitaria que Nietzsche abandonasse o discurso a respeito da verdade como uma raiz dionisíaca, já que a Vontade ocultaria de todos os seres humanos e gênios o seu verdadeiro objetivo, através das ilusões e aparências que seduzem à vida. Nesse sentido, até o conhecimento apolíneo seria uma forma de ilusão para uma autoexaltação da Vontade. Nietzsche estaria se servindo de um elemento obscuro da filosofia de Schopenhauer e tornando-o ainda mais obscuro. Para Schopenhauer, todas as formas de conhecimento humanas estão a serviço da Vontade, porém, quando a Vontade atinge seus mais altos graus de objetivação na formação do gênio, o conhecimento se volta contra ela, e direciona-se para a contradição nas suas manifestações, e essa seria intenção da Vontade. O problema é que Schopenhauer não explica por qual motivo toda essa cadeia é necessária e nem justifica a teleologia inconsciente da Vontade (ARALDI, 2009, p. 129).

Assim, em Nietzsche, torna-se conveniente a utilização do termo metafísica de artistas (*Artisten-Metaphysik*), em vez de metafísica da arte (*Metaphysik der Kunst*), já que o objetivo principal da estética nietzschiana é a processo de criação do gênio. No cume de encantamento do mundo, “a dor primordial é completamente dominada pelo prazer da contemplação” (NF/FP 7[175]). A obra do gênio seria ao mesmo tempo o cume do prazer e encantamento da Vontade e também o processo originário de projeção das aparências. Nesse sentido, Dioniso é considerado o proto-artista, e não Apolo, porque se serve do gênio apolíneo para atingir os seus objetivos. O prazer ocorreria por meio das ilusões (NF/FP 7[171], 7[172]), o gênio veria suas criações como aparências, ele mesmo seria aparência, e as suas criações apenas representações (NF/FP 7[157]). A partir disso, existiria uma reafirmação dos interesses da Vontade em obter através do gênio artístico, a contemplação sem dor, o puro gozo estético (ARALDI, 2009, p. 130).

Para Araldi (2009, p. 130), surge um questionamento a partir dessa análise: não chegaríamos a um triunfo derradeiro das ilusões e aparências sobre a verdade de fundo, a contradição primordial e seu esfacelamento em indivíduos? No entanto, não é esse argumento que Nietzsche segue em *O nascimento da tragédia*. Nesse período, o cume de encantamento do mundo no gênio é um limite, um estado provisório, e esse é o processo de autoaniquilamento do gênio apolíneo, sendo ao mesmo tempo cume e autodestruição do mundo das aparências⁴⁴.

A tentativa de esclarecimento nietzschiano a respeito do nascimento da tragédia está apoiada na tentativa de revelar os mistérios da união dos gênios apolíneo e dionisíaco, a partir

⁴⁴“O gênio é a aparência que aniquila a si mesma (tradução nossa). [*Der Genius ist die sich selbst vernichtende Erscheinung*] (NF/FP 7[160]).

do momento decisivo em que as aparências se autodestroem e retornam ao fundo primordial. O gênio apolíneo surgiria apenas como um momento da Vontade, quando ela atinge a sua completa exteriorização, já que a Vontade não significa apenas encantamento supremo, mas também a dor e contradição supremas. A compreensão dessa relação entre dor e prazer, vida e morte encontra-se no gênio, na tentativa nietzschiana de demonstrar a dupla manifestação do gênio. Ele não é apenas uma aparência apolínea, mas também o “espelhamento da contradição e imagem da dor” (NF/FP 7[157]). O gênio dionisíaco também estaria imerso no mundo das aparências, carregando em si as projeções da dor primordial. Apesar dos sofrimentos, a arte dionisíaca, não só a arte apolínea, mostraria que a vida é digna de ser vivida. Nesse sentido, a afirmação da arte e do gênio dionisíaco é fundamental para entender o afastamento de Nietzsche da filosofia de Schopenhauer, ao mesmo tempo em que é decisiva para sustentar a tese do nascimento da tragédia. Porém, é relevante a percepção da importância dada por Nietzsche ao estabelecimento da arte do gênio como único poder afirmador da vida (ARALDI, 2009, p. 131).

“O que leva Nietzsche a passar, sem fornecer nenhuma ligação interna, da *sabedoria* dionisíaca pessimista para a *arte* dionisíaca? Aparentemente, não há nenhuma ligação imediata entre a “sabedoria” do deus Silvano e a música dionisíaca” (ARALDI, 2009, p. 131). Se a manifestação natural do dionisíaco é a embriaguez desmesurada e o êxtase das orgias que ocorriam principalmente nas sáceas babilônicas, sem nenhuma mediação do artista como indivíduo humano e somente como poderosa manifestação da natureza, a música dionisíaca é, para Nietzsche, o simbolismo universal da Vontade, no poder comovedor do som e na harmonia.

Cautelosamente é mantido afastado justamente o elemento que perfaz o caráter da música dionisíaca, sim, da música em geral: o poder comovedor do som e o mundo absolutamente incomparável da harmonia. O grego tinha para essa a mais fina sensibilidade, como temos que concluir da rigorosa característica das *tonalidades*, ainda que a necessidade de uma harmonia *realizada*, efetivamente sonante, tenha sido neles muito menor do que no mundo moderno. Nas sequências de harmonia e já em sua abreviatura, na chamada melodia, a “Vontade” se revela imediatamente, sem antes se ter imiscuído em um fenômeno (NIETZSCHE, 2005, p. 12).

Para Nietzsche, todo indivíduo pode servir como uma alegoria, assim como um caso individual para uma regra geral. Ao contrário disso, o artista dionisíaco apresentará de modo imediatamente inteligível a essência do fenômeno, já que ele domina o caos da Vontade ainda não conformada e pode, a partir dele, “em cada momento criador, engendrar um novo mundo, *mas também o antigo*, conhecido como fenômeno. Em sentido derradeiro, ele é músico

trágico” (NIETZSCHE, 2005, p. 12). Porém, o esquecimento de si e a reconciliação do indivíduo com o fundo íntimo do mundo não significa para os bárbaros dionisíacos um fenômeno estético, isso ocorre somente nos gregos. Nesse sentido, o gênio artístico dionisíaco é uma criação da Vontade grega, da sua tendência transfiguradora (ARALDI, 2009, p. 132).

Nietzsche tem dificuldades de apresentar a arte dionisíaca, já que toda arte está relacionada com a aparência. Por esse motivo, o caráter puro da música dionisíaca, a embriaguez musical dionisíaca, necessita das capacidades transfiguradoras do apolíneo, revelando-se simbolicamente por meio da imagem onírica, constituindo a dualidade apolíneo-dionisíaca. Se esse argumento esclarece a formação da existência da dualidade no artista (ou no gênio), o recurso a imagens e experiências não esclarece o fenômeno fundamental da dor e sua reversão em prazer. Existe uma confusão de afetos, dores que despertam prazer, no entusiasta dionisíaco. Para solucionar esse problema, Nietzsche relaciona o gênio lírico com o artista dionisíaco, o qual “unificou-se completamente com o Uno-primordial, com sua dor e contradição, e produz a imagem do Uno-primordial como música” (GT/NT §5). Assim, não se trata de música absoluta, dionisíaca e afigural, porque o lírico só consegue relacionar-se com o Uno-primordial simbolicamente. Isso faz com que o caráter próprio do simbolismo dionisíaco esteja assegurado, já a que a linguagem da palavra e do conceito é uma representação do apolíneo, um símbolo das aparências, enquanto o simbolismo universal da música emana diretamente do Uno-primordial. Assim, não existe nenhuma subjetividade individual em ação, Dioniso é o verdadeiro sujeito da arte, o gênio lírico é uma visão do Uno-primordial, que expressa sua dor primordial nos símbolos do homem lírico (GT/NT §5). A culminância do gênio dionisíaco deveria fundir-se no ato da geração artística com o protoartista do mundo, afirmando e destruindo a existência como fenômeno estético. A música relaciona-se com a poesia e com a palavra, pois o “protoartista do mundo descarrega, através de gênios e artistas individuais, seu ímpeto e prazer em gerar aparências. Ele não se expressa apenas no simbolismo universal da música, mas necessita do gênio apolíneo para aparecer” (ARALDI, 2009, p. 134). A música é interpretada através da imagem da palavra pelo gênio lírico dionisíaco e, com isso, precisa se transformar em gênio apolíneo (ARALDI, 2009, p. 134).

Em *O nascimento da tragédia*, o processo de descarga da música em imagens é misterioso. A música, que é em si uma disposição isenta de Vontade, aparece, necessita aparecer como Vontade. Outra questão problemática em *O nascimento da tragédia*: diversas vezes a Vontade é identificada ao Uno-primordial, outras vezes, ela é uma espécie de reino intermediário, a forma universal dos fenômenos. A análise dessas ambivalências e

inconsistências no primeiro livro de Nietzsche podem trazer uma nova perspectiva a respeito do que há de criativo na metafísica da arte nietzschiana. A resposta fornecida por Nietzsche para a pergunta “o que é o dionisíaco?” não é unívoca, muito menos clara, já que as análises estéticas e filológicas estão combinadas com uma retórica dos mistérios e com a metafísica de Schopenhauer. As esperanças apressadas que Nietzsche projetou em Richard Wagner demonstram um sintoma de seu forte vínculo com o Romantismo alemão, no entanto, pouco esclarecido e reconhecido, e com uma recepção romântica do dionisíaco e de Dioniso. Os elementos originais do seu projeto estético, que realçam o caráter próprio do seu pensamento, concentram-se no projeto de criação do gênio. A união do apolíneo e do dionisíaco com traços românticos na criação do gênio estético não recebem uma configuração definitiva nos seus textos da juventude, o que irá ocorrer apenas em *Assim falou Zaratustra* (ARALDI, 2009, p. 134-135).

3.3 A GENEALOGIA E O PERSPECTIVISMO COMO METODOLOGIA FILOSÓFICA

A partir das análises de Nietzsche a respeito dos gregos nos textos da juventude, bem como das críticas proferidas contra as teses do filósofo, pretendemos investigar os métodos escolhidos pelo filósofo. Para nos aproximarmos desse objetivo, pensaremos sobre os seguintes questionamentos: O que caracteriza o método de Nietzsche? Como a sabedoria trágica pode ser entendida como o resultado de uma análise genealógica? Se Nietzsche não apresenta especificamente na sua obra a metodologia filosófica utilizada, os estudos de Deleuze sobre a temática serão utilizados.

Para Deleuze, a intenção principal de Nietzsche é introduzir na filosofia os conceitos de sentido e valor. Para que surja uma filosofia moldada a golpes de martelo, a noção de valor implicaria uma inversão crítica.

Por um lado, os valores aparecem ou dão-se como princípios: uma avaliação supõe valores a partir dos quais aprecia os fenômenos. Mas, por outro lado e mais profundamente, são os valores que supõe avaliações, pontos de vista de apreciação, donde deriva o seu próprio valor. O problema crítico é este: o valor dos valores, a avaliação donde procede o seu valor, portanto o problema da sua criação (DELEUZE, 2001, p. 6).

Neste sentido, a filosofia crítica de Nietzsche, fundamentada na reflexão sobre o valor dos valores, possui dois movimentos inseparáveis: “referir todas as coisas, e todas as origens de qualquer valor, a valores; mas também referir estes valores a qualquer coisa que seja como a sua origem e que decida do seu valor” (DELEUZE, 2001, p. 6). Nessas afirmações, reconhece-se a dupla luta de Nietzsche, ou seja, contra aqueles que subtraem os valores à crítica, contentando-se em modificar os valores estabelecidos: os funcionários da filosofia; e contra aqueles que criticam, ou respeitam, os valores fazendo-os derivar de fatos objetivos: os utilitaristas.

Talvez seja indispensável, na formação de um verdadeiro filósofo, ter passado alguma vez pelos estágios em que permanecem, em que têm de permanecer os seus servidores, os trabalhadores filosóficos; talvez ele próprio tenha que ter sido crítico, cético, dogmático e historiador, e além disso poeta, colecionador, viajante, decifrador de enigmas, moralista, vidente, livre pensador e praticamente tudo, para cruzar todo o âmbito de valores e sentimentos de valor humanos e poder observá-los com muitos olhos e consciências, desde a altura até a distância, da profundidade à altura, de um canto qualquer à amplidão. Mas tudo isso são apenas pré-condições de sua tarefa: ela mesma requer algo mais – ela exige que ele crie valores (JGB/BM, §211).

Nessa perspectiva, Nietzsche cria o seu próprio valor sobre a tarefa do filósofo e, para Deleuze, o filósofo alemão forma também um conceito de genealogia,

[...] o filósofo é um genealogista, não um juiz de tribunal à maneira de Kant, nem um mecanicista à maneira utilitarista. [...] Ao princípio da universalidade kantiana, como ao princípio de semelhança querido aos utilitaristas, Nietzsche substitui o sentimento de diferença ou de distância (elemento diferencial) (DELEUZE, 2001, p. 7).

A partir dessa afirmativa, Deleuze demonstra que o conceito de genealogia em Nietzsche significa simultaneamente valor de origem e origem dos valores, “genealogia significa o elemento diferencial dos valores donde emana o seu próprio valor” (DELEUZE, 2001, p. 7). Distanciando-se da utilidade, o direito de criar valores fundamenta-se no elemento diferencial, nesse sentido, genealogia quer dizer origem ou nascimento, mas também diferença e distância na origem, possibilitando ao elemento diferencial fundamentar-se em uma luta de opostos. Assim, a crítica de Nietzsche é concebida como uma ação, e não como uma reação, “o elemento diferencial não é crítico do valor dos valores, sem ser também o elemento positivo de uma criação” (DELEUZE, 2001, p. 8). O elemento diferencial, portanto, na interpretação deleuziana, é a condição genealógica:

A crítica não é uma reação do ressentimento, mas a expressão ativa de um modo de existência ativo: o ataque, e não a vingança, a agressividade natural de uma maneira de ser, a maldade divina sem a qual não se poderia imaginar a perfeição (DELEUZE, 2001, p. 8).

Para Deleuze, nessa concepção de genealogia, Nietzsche espera uma nova organização das ciências, uma nova organização da filosofia, uma determinação dos valores do futuro. Além disso, podemos perceber que Nietzsche utiliza a genealogia como instrumento metodológico de produzir filosofia, ao aliar a crítica e a investigação com a interpretação e perspectiva, unindo a pesquisa filológica ao pensamento filosófico. Como percebeu Deleuze, Nietzsche instaura na sua filosofia os conceitos de sentido e valor, porém, construídos e inseridos como atitude crítico-criativa do filósofo.

Ao assumirmos a afirmação da crítica como identidade da diferença, criando constantemente a diferença, estamos criando também um duplo sem semelhança do pensamento investigado. Esse perspectivismo faz o objeto estudado sofrer pequenas ou grandes torções, a fim de ser integrado a suas próprias questões.

É neste sentido que Deleuze

incorpora conceitos ou transforma em conceitos elementos não conceituais, mas, ao proceder à repetição da diferença como uma maneira de pensar, está sempre criando a diferença, como se fosse um dramaturgo que escrevesse as falas e dirigisse a participação de cada pensador que integra à sua filosofia. Assim, é a compreensão da amplitude e do modo de funcionamento deste procedimento que modifica o texto, produzindo o seu duplo, que possibilita explicitar o diferencial próprio do pensamento de Deleuze – o que constitui a sua singularidade⁴⁵.

Assim, nessas inter-relações, a filosofia da diferença de Deleuze permite um processo de colagem, que faz com que apareça sob a máscara de Sócrates o riso do Sofista e os bigodes de Nietzsche no rosto de Duns Scotus, criando uma identidade entre esses personagens afirmada e legitimada pela diferença, e não precisando, necessariamente, identificar-se com nenhum deles⁴⁶. Para Deleuze, nessa interpretação, aquele que atingiu o ápice de uma filosofia da diferença foi Nietzsche, sua principal inspiração, mas, ao mesmo tempo, a sua leitura do filósofo alemão é “apenas a criação de mais uma máscara, a criação de um duplo sem semelhança”⁴⁷.

Ao mesmo tempo, enquanto utiliza a perspectiva crítica de Nietzsche como metodologia de estender a filosofia, Deleuze se desvincula dela ao apresentar a sua

⁴⁵Cf. Machado, Roberto, em: DELEUZE, Gilles. Introdução. **Sobre o teatro**. Trad. Fátima Saadi, Ovídio de Abreu, Roberto Machado. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2010, p. 11.

⁴⁶Idem, p. 10.

⁴⁷Idem, p. 12.

interpretação subjetiva do filósofo como apenas mais um elemento de produção de saber, que está associado às diversas máscaras metodológicas adquiridas por ele nas suas investigações e interpretações de outros filósofos, formando uma teia de possibilidades que sustenta a formação de suas perspectivas. Ainda assim, tanto Deleuze quanto Nietzsche apresentam a crítica como constituição, como criadora do novo, atuando como geradora a partir do próprio aspecto reativo e afirmativo: destruidor, reformador e afirmador.

Dessa forma, a crítica como constituição apresenta-se como um aspecto crítico porque opera amputando, subtraindo alguma coisa. Essa subtração, atuando como renovação, além de fazer surgir um novo pressuposto que pode ser analisado esteticamente, oportuniza uma margem interpretativa implícita. A exaltação do signo atua sobre outra forma de sentido, atuando pela percepção da diferença, cessando de ser representação e constituindo-se como não representação, quando o sujeito interage e combina as perspectivas subjetivas com a interpretação dos seus perceptos, gerando um novo saber. A partir desse ponto, entendemos a abordagem da filosofia da diferença enquanto um potencial gerativo da crítica e da interpretação, da possibilidade de afirmação de um novo saber, como geração da perspectiva afirmativa de conhecimento.

Para Deleuze, a genealogia nietzschiana está associada à instauração dos conceitos de sentido e valor na filosofia, a partir de um pressuposto crítico-interpretativo. Em Nietzsche, a interpretação está além do mero subjetivismo como processo de desmascarar verdades. Trata-se de um processo primordial e incessante de constituição do mundo. Nesse caso, a interpretação é o caráter essencial a todo e qualquer conhecimento, o que é muito diferente de um subjetivismo em uma situação com teor ontológico próprio. O que atribui existência ao acontecimento é a dinâmica de interpretação enquanto condição do acontecer como fenômeno, por esse motivo não há nenhum acontecimento em si, há apenas o modo como o acontecimento é percebido. Isto faz com que existam grupos de fenômenos interpretados e reunidos por uma essência interpretativa.

Nietzsche, na sua crítica contundente sobre as verdades e sobre a metafísica, afirma que não é possível alcançar um conhecimento do mundo para além da aparência, argumentando que não possuímos nenhum meio para realizar um desprendimento dos sentidos, nesse caso, só possuímos a linguagem empírica como instrumento de conhecimento. Assim, a essência e a essencialidade são algo perspectivístico e pressupõem uma pluralidade. Para Nietzsche, esta afirmação não ultrapassa o seguinte problema: que a pergunta “o que é isto?” significa sempre “o que é isto para mim?” Este questionamento de Nietzsche pode nos levar a um outro problema: a interpretação no processo de constituição da realidade e a

inexistência de propriedades ontológicas dadas são suficientes para caracterizá-las como princípios de constituição de mundo? Para afastar a possibilidade de um substancialismo, Nietzsche apresenta a sua tese do perspectivismo, na qual não há fatos, há apenas interpretações.

Contra o positivismo, que permanece junto ao fenômeno afirmando “só há fatos”, eu diria: não, justamente fatos não há, há apenas interpretações. Nós não podemos fixar nenhum fato “em si”: talvez seja mesmo um disparate querer algo assim. “Tudo é subjetivo”, vós afirmais: mas já isto é interpretação. O sujeito não é nada dado, mas algo anexado, colocado por detrás. – É por fim necessário colocar ainda o intérprete por detrás da interpretação? Já isto é poetização, hipótese. Conquanto a palavra “conhecimento” possui acima de tudo sentido, o mundo é cognoscível: mas ele é passível de receber outras explicitações, ele não possui nenhum sentido por detrás de si, mas infindos sentidos, “Perspectivismo”⁴⁸.

No sentido nietzschiano, o próprio sujeito que interpreta, “tanto a ação quanto o agente são imaginados porque nascem de um processo primordial de abstração que os retira do solo de seu acontecimento originário” (CASANOVA, 2001, p. 33). O que Nietzsche quer com esta afirmação? Colocando o sujeito como algo pensado, algo que também só assume existência pelo pensar, Nietzsche assume que “se dissipou completamente a necessidade de se inserir o intérprete por detrás da interpretação enquanto o seu suporte ontológico próprio” (CASANOVA, 2001, p. 35). Para Nietzsche, o perspectivismo é uma doutrina que se encontra em uma ligação intrínseca com a ideia da infinidade de possibilidades de constituição perspectivística do mundo.

Não somos sapos pensantes, aparelhos de objetivação e registro com vísceras friamente dispostas. Precisamos constantemente gerar nossos pensamentos de nossa dor e dar-lhes maternalmente tudo o que temos em nós de sangue, coração, fogo, desejo, paixão, sofrimento, consciência, destino, fatalidade. Viver significa para nós transformar incessantemente tudo o que somos e tudo o que nos diz respeito em luz e fogo: não podemos agir de outra maneira (FW/GC §127).

Para Nietzsche, os sentimentos, as afecções, as sensações, a combinação dos prazeres e desprazeres como pulsões maximamente diversas, estão associadas à medida que nenhum pensamento pode ser realizado para além desta combinação. Essa complexidade seria a

⁴⁸ [Gegen den Positivismus, welcher bei dem Phänomen stehen bleibt „es giebt nur Thatsachen“, würde ich sagen: nein, gerade Thatsachen giebt es nicht, nur Interpretationen. Wir können kein Factum „an sich“ feststellen: vielleicht ist es ein Unsinn, so etwas zu wollen. „Es ist alles subjektiv“ sagt ihr: aber schon das ist Auslegung, das „Subjekt“ ist nichts Gegebenes, sondern etwas Hinzu-Erdichtetes, Dahinter-Gestecktes. - Ist es zuletzt nöthig, den Interpreten noch hinter die Interpretation zu setzen? Schon das ist Dichtung, Hypothese. Soweit überhaupt das Wort „Erkenntniß“ Sinn hat, ist die Welt erkennbar: aber sie ist anders deutbar, sie hat keinen Sinn hinter sich, sondern unzählige Sinne „Perspektivismus“] (NF/FP 1886, 7[60], KSA. Trad. de CASANOVA, Marco Antônio. Em: “Interpretação enquanto princípio de constituição do mundo”. **Cadernos Nietzsche**, São Paulo, v. 10, p. 27-47, 2001, pág.31.

possibilidade de interpretação de mundo, assumindo, a partir deste entendimento, a capacidade crítica e existencial de gerar novos saberes que ultrapassem as formas de criação, e que, além de conectadas à questão crítico-interpretativa sobre o mundo, pretendam gerar um novo saber, com um novo sentido.

Parece ser possível entender o projeto de identificação de uma sabedoria trágica nos gregos, desenvolvido por Nietzsche em sua juventude, como metodologia genealógica do filósofo alemão, utilizando a interpretação de genealogia realizado por Deleuze. Podemos ainda, pressupor que a genealogia do jovem Nietzsche pode ser entendida como o vestígio do perspectivismo que se desenvolveria em sua filosofia da maturidade. Na filosofia de Nietzsche, percebemos o seu esforço para a desconstrução e desmistificação dos valores, mostrando que os supostos valores eternos e imutáveis seriam produtos de circunstâncias específicas, formados a partir de motivações humanas, com raízes na esfera instintiva e pulsional do ser humano.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Nietzsche recebeu críticas fortes e foi atacado pela ousadia das teorias expostas no seu primeiro livro. Após a publicação de *O nascimento da tragédia*, a recepção negativa condenou-o ao ostracismo profissional e ele passou a ser visto nos meios acadêmicos como um filólogo que não possuía a seriedade acadêmica característica da época. As suas teses eram contrárias à interpretação praticamente inquestionável do pensamento, da arte, do teatro, das instituições e da cultura grega clássica. Além disso, o livro defendia uma estética contemporânea, a teoria de Wagner a respeito do drama, como um meio de alcançar, se não superar, o brilhantismo e a variedade da cultura helênica. Diante desses argumentos, *O nascimento da tragédia* não foi o tipo de trabalho que a erudição clássica do século XIX esperava (ALLISON, 2001, p. 14-15).

A polêmica despertada também se fundamenta na proposta nietzschiana de realizar paralelos entre a cultura clássica e a sua época, procurando demonstrar que era possível compreender a cultura clássica e torná-la acessível para a idade moderna. Somente a partir dessa visão seria possível realizar transformações políticas e culturais em uma sociedade que Nietzsche considerava cada vez mais niilista e dividida (ALLISON, 2001, p. 15).

Nietzsche, referindo-se a *O nascimento da tragédia* no *Ecce Homo*, considera necessário esquecer algumas coisas para ser justo com seu primeiro livro. Afirma que o livro influenciou e fascinou pelo que era um erro nele, a referência ao wagnerismo como se fosse um sintoma de ascensão (EH/EH, “O nascimento da tragédia”, §1). No entanto, na análise tardia que Nietzsche realiza, pretende desviar a atenção da tese a respeito de um renascimento da tragédia a partir da obra de Wagner e enfatizar aquilo “que no fundo a obra encerrava de valioso: ‘Helenismo e Pessimismo’” (EH/EH, “O nascimento da tragédia”, §1). A tese central de *O nascimento da tragédia* é o esclarecimento acerca de como os gregos superaram o pessimismo, e a tragédia seria a prova de que os gregos não foram pessimistas. “Schopenhauer enganou-se aqui, como se enganou em tudo” (EH/EH, “O nascimento da tragédia”, §1), afirma Nietzsche.

Para o filósofo, *O nascimento da tragédia* apresenta duas novidades decisivas: em primeiro, a compreensão do fenômeno dionisíaco nos gregos, a partir de uma visão psicológica, projetando nele a raiz única de toda a arte grega. Em segundo, a compreensão do significado do socratismo. Pela primeira vez, a apresentação de Sócrates como um elemento de dissolução grega, um *décadent*, a demonstração de uma luta: racionalidade contra instinto.

“A ‘racionalidade’ a todo preço como força perigosa, solapadora da vida!” (EH/EH, “O nascimento da tragédia”, §1).

Mesmo com o elogio ao wagnerismo e “impregnado em apenas algumas fórmulas com o cadavérico aroma de Schopenhauer” (EH/EH, “O nascimento da tragédia”, §1), Nietzsche espera, com a tese a respeito do dionisíaco e em relação a Sócrates, ter dado provas inequívocas que já não era ameaçado por idiosincrasias morais. Nesse sentido, também espera ter demonstrado outra inovação do livro, a moral entendida como sintoma de decadência, o que teria posicionado a sua filosofia além da discussão otimismo *versus* pessimismo (EH/EH, “O nascimento da tragédia”, §2).

Nietzsche afirma ter percebido a verdadeira oposição, o instinto que degenera e que se volta contra a vida, manifestados no cristianismo, na filosofia de Schopenhauer, na filosofia de Platão e no idealismo como exemplos típicos. Contrário a isso, afirma ter encontrado uma fórmula de afirmação suprema da existência, nascida da abundância e da superabundância, a qual provinha de um dizer Sim à vida sem reservas, também ao sofrimento, à culpa, a tudo o que é estranho e questionável na existência. O dizer Sim à vida não é apenas uma elevada percepção, mas significa, para Nietzsche, uma percepção mais profunda, mais rigorosamente firmada e confirmada por ciência e verdade. Não é necessário desconsiderar nada do que existe, porque nada é dispensável. Os filósofos argumentam que os aspectos da existência rejeitados pela moral cristã e outras moralidades niilistas possuem “inclusive uma posição infinitamente mais elevada na disposição dos valores do que aquilo que o instinto de *décadence* pôde abonar, *achar bom*” (EH/EH, “O nascimento da tragédia”, §2).

O entendimento e a apreensão desses elementos requer coragem, afirma Nietzsche. Como condição da própria coragem, requer também um excesso de força. Tanto quanto a coragem pode ousar avançar, segundo essa medida de força é que seria possível se aproximar da verdade. Assim, esse tipo de conhecimento, o dizer Sim à realidade, é, para o forte, uma necessidade tão grande como para o fraco, sob a inspiração da fraqueza, da covardia e da fuga diante da realidade, é uma necessidade o ideal (EH/EH, “O nascimento da tragédia”, §2). Diante dessas argumentações, Nietzsche pergunta-se até que ponto havia encontrado com isso a concepção do trágico, diferenciando do conhecimento que ele denomina psicologia da tragédia.

O dizer Sim à vida, mesmo em seus problemas mais duros e estranhos; a vontade de vida, alegrando-se da própria inesgotabilidade no *sacrifício* de seus mais elevados tipos – a *isto* chamei dionisíaco, isto entendi como a ponte para a psicologia do poeta trágico. *Não* para livrar-se do pavor e da compaixão, não para purificar-se de um perigoso afeto mediante uma veemente descarga – assim o entendeu mal

Aristóteles –, mas para, além do pavor e da compaixão, *ser em si mesmo* o eterno prazer do vir a ser – esse prazer que traz em si também o *prazer no destruir...* (EH/EH, “O nascimento da tragédia”, §3).

Nietzsche afirma ter encontrado a justificação para denominar-se um filósofo trágico, o oposto de um filósofo pessimista, ao ter colocado na sua filosofia a transposição do dionisíaco em um *pathos* filosófico partindo de uma perspectiva da sabedoria trágica. A sabedoria trágica no jovem Nietzsche, a partir da interpretação dos impulsos apolíneo e dionisíaco e da arte grega, fundamenta-se principalmente em uma superação do pessimismo schopenhauriano e em uma tentativa de encontrar vias de afirmação e valorização da vida com todas as suas características.

A superação do pessimismo diante da finitude inicia no período homérico, inspirado na aparência e na medida apolíneas, com a epopeia e a criação dos deuses olímpicos. Porém, os gregos sabiam que o apolíneo não oferecia a total verdade sobre o mundo e que a criação do mundo homérico apresentava uma solução superficial contra o pessimismo. Para tanto, a arte dionisíaca, com a música e renovação do mito, apresentava uma visão mais profunda do mundo do que a arte apolínea, ensinando que a alegria de vida não deve ser procurada nas aparências, mas através delas.

A tragédia, como auge da arte grega, teria surgido a partir de um apaziguamento necessário da dualidade apolíneo-dionisíaca e representava a manifestação afirmativa da sabedoria trágica. Os espectadores que testemunhavam o sucumbir do herói trágico recebiam um consolo metafísico. O principal elemento da tragédia grega para Nietzsche, o coro de sátiros, representava os seres que vivem por trás de toda a civilização, mudança e história dos povos, e que sempre permanecem os mesmos. O efeito trágico provoca não só alegria, excitação ou purificação, mas o conhecimento de uma verdade na qual o ser humano está inserido, um conhecimento obtido para superar o pessimismo da existência.

Esse argumento relaciona-se a uma psicologia da dor. Para Nietzsche, isso significa não apenas uma compreensão psicológica do indivíduo em particular, das suas motivações pessoais e as contribuições individuais para a cultura. Ao invés disso, voltando-se para as particularidades de uma cultura inteira, ele procurou discernir os padrões de referência e de motivação. As respostas encontradas muitas vezes estão relacionadas a modelos de adaptação cultural, como soluções ou resoluções com a presença de um ou outro tipo de ameaça ou perigo. Com o passar do tempo, os padrões de comportamento podem tornar-se explícitos para os membros de uma cultura e podem aparecer como forma codificada nas leis, práticas religiosas, regras convencionais de conduta social e como normas explícitas de julgamentos

éticos e morais. Analisando a base de uma tradição, o indivíduo pode chegar a compreender, interpretar e julgar a si próprio, suas relações e suas contribuições com a cultura. O indivíduo atinge a autocompreensão diante da amplitude de seus recursos culturais, analisando os eventos e os acontecimentos de acordo com a sua perspectiva (ALLISON, 2001, p. 27-28).

A genealogia nietzschiana, a partir da percepção em padrões gerais das motivações de uma cultura, procura apreender o conjunto complexo e sistemático de pressupostos que sustentam o comportamento tanto individual quanto coletivo, que determina a natureza e as aspirações da sociedade como um todo. O método genealógico utilizado em *O nascimento da tragédia* permitiu uma análise aprofundada da cultura clássica grega a partir de registros que foram ignorados ou simplesmente não compreendidos pelos pesquisadores da época, ou seja, todo o contexto motivacional dentro da sociedade ateniense, especialmente em suas dimensões físicas e psicológicas (ALLISON, 2001, p. 28).

Nesse sentido, a sabedoria trágica oportunizou o surgimento da tragédia grega, e a aniquilação do herói trágico acontece para convencer do prazer de existir. Nesse momento, as contradições e a dor são percebidas como necessárias para a existência, porque demonstram a natureza mais profunda do mundo, um entendimento necessário para continuar vivendo distante do pessimismo. É nesse sentido que a sabedoria trágica de Nietzsche se distancia do pessimismo de Schopenhauer, para o qual a tragédia é uma negação do querer viver. A sabedoria trágica no jovem Nietzsche significa o conhecimento da contradição e da dor como elementos necessários para o existir, conhecimento oportunizado pela tragédia grega e necessário para superação do pessimismo e entendimento afirmativo da vida.

“[...] um velho ateniense [...] replicaria: ‘Mas diz também isto, ó singular forasteiro, quanto precisou sofrer este povo para poder tornar-se tão belo! Agora, porém, acompanha-me à tragédia e sacrifica comigo no templo de ambas as divindades!’” (GT/NT §25).

REFERÊNCIAS

Obras de Nietzsche

A filosofia na era trágica dos gregos. Trad. Fernando de Moraes Barros. São Paulo: Hedra, 2008.

A Gaia Ciência. Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

A Visão Dionisiaca do Mundo e outros textos da juventude. Trad. Marcos Sinésio Pereira Fernandes e Maria Cristina dos Santos de Souza. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

A Vontade de poder. Trad. Marcos Sinésio Pereira Fernandes e Francisco José Dias de Moraes. Rio de Janeiro: Contraponto, 2008.

Além do Bem e do Mal: Prelúdio a uma filosofia do futuro. Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

Assim falou Zaratustra. Trad. Mário da Silva. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2007.

Aurora. Tradução de Rui Magalhães. Portugal: Rés, 1983.

Aurora: reflexões sobre os pré-conceitos morais. Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

Cinco prefácios para cinco livros não escritos. Trad. Pedro Sússekind. Rio de Janeiro: 7 letras, 2007.

Crepúsculo dos Ídolos. Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

Digitale Kritische Gesamtausgabe Werke und Briefe. Colli e Montinari. Berlin: Walter de Gruyther & Co., 1967-75. Disponível em: <http://www.nietzschesource.org/>.

Ecce Homo: como alguém se torna o que é. Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

Escritos sobre Educação. Trad. Noéli Correia de Melo Sobrinho. São Paulo: Loyola, 2007.

Escritos sobre História. Trad. Noéli Correia de Melo Sobrinho. São Paulo: Loyola, 2005.

Fragmentos Póstumos (1869-1874). Volumen I. Trad. Luis E. de Santiago Guervós. Madrid: Tecnos, 2007.

Genealogia da Moral. Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

Homer and classical philology and other short works. Edited by Oscar Lévy. Trad. John McFarland Kennedy. Charleston: BiblioBazaar, 2008.

Humano, Demasiado Humano: um livro para espíritos livres. Volume I. Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

Humano Demasiado Humano. Volume II. Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das letras, 2008.

Introdução à tragédia de Sófocles. Trad. Ernani Chaves. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006.

O Anticristo e Ditirambos de Dionísio. Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

O Caso Wagner: um problema para músicos. **Nietzsche contra Wagner:** dossiê de um psicólogo. Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

O Crepúsculo dos Ídolos. Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

O Livro do Filósofo. Trad. Ana Lobo. Porto: Rés, 1984.

O Nascimento da Tragédia: ou Helenismo e Pessimismo. Trad. J. Guinsburg. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

Obras Incompletas. Coleção Os Pensadores. Trad. Rubens Rodrigues Torres Filho. São Paulo: Abril Cultural, 1974.

Querelle autour de La naissance de la tragédie : écrits et lettres de Friedrich Nietzsche, Friedrich Ritschl, Erwin Rohde, Ulrich von Wilamowitz-Möllendorff, Richard et Cosima Wagner. Trad. Cohen-Halimi et al. Paris: J. Vrin, 2002.

Sämtliche Briefe. Kritische Studienausgabe in 8 Bänden. Herausgegeben von Giorgio Colli und Massimo Montinari. Deutscher Taschenbuch Verlag GmbH & Co. KG, München, Walter de Gruyter, Berli/New York, 1986.

Selected letters of Friedrich Nietzsche. Trad. Christopher Middleton. Chicago: Chicago University Press, 1969.

Wagner em Bayreuth. Trad. Anna Hartmann Cavalcanti. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2009.

Werke und Briefe in fünf Bänden. Historisch-kritische Gesamtausgabe. Karl Schlechta. München: C. H. Beck'sche Verlagsbuchhandlung, 1994.

Obras consultadas

ABEL, Günter. Verdade e Interpretação. Trad. Ronel Alberti da Rosa. *Véritas*, Porto Alegre, vol. 47, 2002.

ABEL, Günter. Verdade e Interpretação. Trad. Clademir Luís Araldi. *Cadernos Nietzsche*, São Paulo, n.12, 2002.

ALLISON, David B. (Org.). **The New Nietzsche.** Cambridge, Massachusetts; London, England: The MIT Press, 1999.

ALLISON, David B. **Reading The New Nietzsche:** The birth of tragedy, The gay science, Thus spoke Zarathustra, On the genealogy of morals. Boston: Rowman & Littlefield Publishers, INC., 2001.

ARADI, Clademir Luís. As criações do gênio – ambivalências da “metafísica da arte” nietzschiana. *Revista Kriterion*, Belo Horizonte, n. 119, ju./2009.

ARALDI, Clademir Luís. **Nihilismo, criação, aniquilamento**: Nietzsche e a filosofia dos extremos. São Paulo: Discurso; Ijuí, RS: UNIJUÍ, 2004.

ARISTÓTELES. **Poética**. Coleção Os pensadores. Trad. Rubens Rodrigues Torres Filho. São Paulo: Abril Cultural, 1974.

BABICH, Babette E. **Nietzsche’s Philosophy of Science**: reflecting science on the ground of art and life. New York: State University of New York Press, 1994.

BENJAMIN, Walter. **Origem do Drama Barroco Alemão**. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1984.

BLONDEL, Eric. **Nietzsche**: the body and culture, philosophy as a philological genealogy. Trad. Seán Hand. Stanford, California: Stanford University Press, 1991.

BRANDÃO, Junito de Souza. **Mitologia Grega**. Petrópolis: Vozes, 1987.

BROBJER, Thomas H. Sources of and the influences on Nietzsche’s The Birth of Tragedy. *Nietzsche-Studien*, Berlim, n. 34, 2005.

BURKERT, Walter. **Antigos Cultos de Mistério**. Trad. Denise Bottman. São Paulo: Edusp, 1991.

CANIS, Paul. To our tragedy: the aesthetic determination of Nietzsche’s nihilism. *New Nietzsche Studies*, New York, v. 5:1/2 Spring/Summer, p. 113-131, 2002.

CASANOVA, Marco Antônio. Interpretação enquanto princípio de constituição do mundo. *Cadernos Nietzsche*, São Paulo, v. 10, p. 27-47, 2001.

CASANOVA, Marco Antônio. **O instante Extraordinário**: vida, história e valor na obra de Friedrich Nietzsche. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2003.

CAVALCANTI, Anna Hartmann. **Símbolo e Alegoria**: a gênese da concepção da linguagem em Nietzsche. São Paulo: Annablume, FAPESP. Rio de Janeiro: DAAD, 2005.

D'ANGELO, Paolo. **A estética do Romantismo**. Trad. Isabel Teresa Santos. Lisboa: Estampa, 1998.

DELEUZE, Gilles. **Diferença e Repetição**. Trad. Luiz Orlandi e Roberto Machado. Rio de Janeiro: Graal, 2006.

DELEUZE, Gilles. **Nietzsche**. Trad. Alberto Campos. Lisboa: Edições 70, 2007.

DELEUZE, Gilles. **O que é a Filosofia?** Trad. Bento Prado Jr. e Alberto Alonso Muñoz. São Paulo: 34, 1992.

DELEUZE, Gilles. **Nietzsche e a filosofia**. Trad. António M. Magalhães. Porto: Rés, 2001.

DELEUZE, Gilles. **Sobre o Teatro: Um manifesto de menos e O esgotado**. Trad. Fátima Saadi, Ovídio de Abreu e Roberto Machado. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2010.

DERRIDA, Jacques. **Espolones: los estilos de Nietzsche**. Trad. M. Arranz Lázaro. Valencia: Pre-textos, 1981.

DIAS, Rosa Maria. **Nietzsche e a Música**. São Paulo: Discurso; Ijuí, RS: UNIJUÍ, 2005.

DIAS, Rosa Maria. A influência de Schopenhauer na filosofia da arte de Nietzsche em O nascimento da tragédia. *Cadernos Nietzsche*, São Paulo, n. 3, 1997.

DUMOULIÉ, Camille. **Nietzsche et Artaud: pour une éthique de la cruauté**. Paris: Presses Universitaires de France, 1992.

ECKERMANN, Johann Peter. **Conversações de Goethe com Eckermann**. Trad. Luis Silveira. Lisboa: Vega, 1990.

ELIADE, Mircea. **Imagens e Símbolos: ensaio sobre o simbolismo mágico-religioso**. Trad. Maria Adozinda Oliveira Soares. Lisboa: Minerva, 1979.

ELIADE, Mircea. **O mito do Eterno Retorno: cosmo e história**. Trad. José A. Ceschim. São Paulo: Mercuryo, 1992.

ELIAS, Norbert. **Os Alemães**: a luta pelo poder e a evolução do habitus nos séculos XIX e XX. Trad. Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1997.

ÉSQUILO; SÓFOCLES; EURÍPEDES. **Prometeu Acorrentado, Ajax, Alceste**. Trad. Mário da Gama Cury. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1993.

FINK, Eugen. **A filosofia de Nietzsche**. Trad. Joaquim Lourenço Duarte Peixoto. Lisboa: Presença, 1988.

FOUCAULT, Michel. **Microfísica do poder**. Trad. Roberto Machado. Rio de Janeiro: Graal, 2008.

FOUCAULT, Michel. **Nietzsche, Freud e Marx**: Theatrum Philosophicum. Trad. Jorge Lima Barreto. São Paulo: Princípio, 1997.

FOUCAULT, Michel. **Nietzsche, La genealogia, La historia**. Trad. José Vázquez Pérez. Valencia: Pré-Textos, 2008.

GIACOIA JÚNIOR, Oswaldo. **Labirintos da Alma**: Nietzsche e a auto-supressão da moral. Campinas: UNICAMP, 1997.

GIACOIA JÚNIOR, Oswaldo. **Nietzsche**. São Paulo: Publifolha, 2000.

GIACOIA JÚNIOR, Oswaldo. **Sonhos e pesadelos da razão esclarecida**: Nietzsche e a modernidade. Passo Fundo: UPF, 2005.

GOETHE, Johann Wolfgang. **Ifigênia em Táuride**. Trad. Carlos Alberto Nunes. São Paulo: Intituto Hans Staden, 1964.

GOETHE, Johann Wolfgang; SCHILLER, Friedrich. **Goethe e Schiller: companheiros de viagem**. Trad. Cláudia Cavalcanti. São Paulo: Nova Alexandria, 1993.

HAAR, Michel. **Nietzsche and Metaphysics**. Trad. Michael Gendre. New York: SUNY Press, 1996.

HABERMAS, Jürgen. **O discurso filosófico da modernidade**: doze lições. Trad. Luis Sérgio Repa e Rodnei Nascimento. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

HALÉVY, Daniel. **Nietzsche: uma biografia**. Trad. Roberto Cortes de Lacerda e Waltensir Dutra. Rio de Janeiro: Campus, 1989.

HEATH, Duncan. BOREHAM, Judy. **Introducing Romanticism**. Cambridge: Icon Books & Totem Books, 2005.

HÉBER-SUFFRIN, Pierre. **O “Zaratustra” de Nietzsche**. Trad. Lucy Magalhães. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1991.

HEIDEGGER, Martin. **Caminhos de Floresta**. Trad. Irene Borges-Duarte. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1998.

HEIDEGGER, Martin. **Nietzsche**. Trad. Marco Antônio Casanova. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2007.

INWOOD, Michael. **Dicionário Hegel**. Trad. Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1997.

JANZ, Curt Paul. **Friedrich Nietzsche**. Trad. Jacobo Muñoz e Isidoro Reguera. Madrid: Alianza, 1987.

JASPERS, Karl. **Nietzsche: an introduction to the understanding of his philosophical activity**. Trad. Charles F. Wallraff e Frederick J. Schmitz. Baltimore, Maryland: The Johns Hopkins University Press, 1985.

JASPERS, Karl. **O Trágico**. Trad. Ronel Alberti da Rosa. Desterro: Edições Nefelibata, 2004.

JEANMAIRE, Henri. **Dionysos: Histoire du Culte de Bacchus**. Paris: Payot, 1978.

KANT, Immanuel. **Crítica da Razão Pura**. Trad. Manuela Pinto dos Santos e Alexandre Fradique Morujão. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2001.

KAUFMANN, Walter. **Nietzsche: Philosopher, Psychologist, Antichrist**. New York: Princeton University Press, Vintage Books Edition, 1968.

KERÉNYI, Carl. **Dionysus: Archetypal Image of Indestructible Life**. Trad. Ralph Manheim. Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 1996.

KLOSSOWSKI, Pierre. **Nietzsche and the Vicious Circle**. Trad. Daniel W. Smith. London: Continuum Press, 2005.

KOFMAN, Sarah. **Nietzsche and Metaphor**. Trad. Duncan Large. London: Continuum Publishing, 2001.

KÖHLER, Joachim. **Who was Friedrich Nietzsche**: thoughts in a centenary year. Trad. Ronald Taylor. Bonn: Inter Nationes Bonn, 2000.

LEITER, Brian. **Nietzsche**: on morality. London: Routledge, 2002.

LESKY, Albin. **A Tragédia Grega**. São Paulo: Perspectiva, 1996.

LESSING, Gotthold Ephraim. **De teatro e literatura**. Trad. Anatol Rosenfeld. São Paulo: Herder, 1964.

LÖWITH, Karl. **From Hegel to Nietzsche**: the revolution in nineteenth century thought. Trad. David. E. Green. New York: Columbia University Press, 1991.

LÖWITH, Karl. **Nietzsche's Philosophy of the Eternal Recurrence of the Same**. Trad. J. Harvey. California: University of California Press, 1997.

MACHADO, Roberto. **Deleuze**: a Arte e a Filosofia. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2009.

MACHADO, Roberto. **Nietzsche e a verdade**. Rio de Janeiro: Edições Graal, 2002.

MACHADO, Roberto (Org.). **Nietzsche e a polêmica sobre O nascimento da tragédia**: Textos de Rohde, Wagner e Wilamowitz-Möllendorff. Trad. Pedro Sússekind. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.

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

MACHADO, Roberto. **Zaratustra, tragédia nietzschiana**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.

MARTON, Scarlett. **Nietzsche**: das forças cósmicas aos valores humanos. São Paulo: Brasiliense, 1990.

MARTON, Scarlett. **Nietzsche, filósofo da suspeita**. São Paulo: Casa da Palavra, 2010.

MARTON, Scarlett. **Nietzsche, seus leitores e suas leituras**. São Paulo: Barcarolla, 2010.

MÜLLER-LAUTER, Wolfgang . O desafio Nietzsche. *Discurso*, São Paulo, v.21, p. 7-29, 1993. Disponível em: <http://www.fflch.usp.br/df/site/publicacoes/discurso.php>. Acesso em: 15 de novembro de 2009.

NABAIS, Nuno. **Metafísica do Trágico**: estudos sobre Nietzsche. Lisboa: Relógio D'água, 1997.

NEHAMAS, Alexander. **Nietzsche**: life as literature. Cambridge, Massachusetts; London, England: Harvard University Press, 1985.

OLIVEIRA, Nythamar Fernandes. **Tractatus Ethico-Politicus**: Genealogia do ethos moderno. Porto Alegre: EDIPUCRS, 1999.

ONATE, Alberto Marcos. Vontade de verdade: uma abordagem genealógica. *Cadernos Nietzsche*, São Paulo, v. 1, p. 7-32, 1996.

OTTO, Walter Friedrich. **Dionysus: Myth and Cult**. Trad. Robert B. Palmer. Bloomington: Indiana University Press, 1995.

PEREIRA, Aires Manuel Rodeia dos Reis. **A Mousiké**: das origens ao drama de Eurípedes. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2001.

PLATÃO. **A República**. Trad. Maria Helena Rocha Pereira. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2001.

PLATÃO. **Fédon**. Trad. Alves de Souza e Maria Arminda. Porto: Porto, 2006.

RETHY, Robert. The Tragic Affirmation of The Birth of Tragedy. *Nietzsche-Studien*, n. 17, Berlin, 1988.

ROSENFELD, Kathrin Holzermayr. O Trágico: conceito estético, ético ou “psicanalítico”? In: *Filosofia Política 7: O Trágico*. Porto Alegre: L&PM, 1993.

SAFRANSKI, Rüdiger. **Nietzsche, biografia de uma tragédia**. Trad. Lya Luft. São Paulo: Geração, 2005.

SAFRANSKI, Rüdiger. **Romantismo**: uma questão alemã. Trad. Rita Rios. São Paulo: Estação Liberdade, 2010.

SHELLING, Friedrich von. Cartas filosóficas sobre o dogmatismo e o criticismo. In: **Escritos Filosóficos**. Coleção Os Pensadores. São Paulo: Abril Cultural, 1973.

SHELLING, Friedrich von. **Filosofia da Arte**. Trad. Márcio Suzuki. São Paulo: EDUSP, 2001.

SCHLECHTA, Karl. **Der Junge Nietzsche und das Klassische Alterum**. Mainz: Florian Kupferberg, 1948.

SCHLECHTA, Karl. **Nietzsche Chronik**. München: Carl Hanser Verlag, 1975.

SCHILLER, Friedrich. **A educação estética do homem**: numa série de cartas. Trad. Roberto Schwarz e Márcio Suzuki. São Paulo: Iluminuras, 1995.

SCHOPENHAUER, Arthur. **O mundo como vontade e como representação**. Trad. Jair Barboza. São Paulo: UNESP, 2005.

SENTELLES, David Picó. **Filosofía de la Escucha**: el concepto de música en el pensamiento de Friedrich Nietzsche. Barcelona: Crítica, 2005.

SILK, Michael Stephen; STERN, Joseph Peter. **Nietzsche on Tragedy**. Cambridge: Cambridge University Press, 1981.

SÓFOCLES. **A trilogia tebana**: Édipo Rei, Édipo em Colono e Antígona. Trad. Mário da Gama Kury. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.

SOUZA, Paulo César de. **Freud, Nietzsche e outros alemães**: artigos, ensaios, entrevistas. Rio de Janeiro: Imago, 1995.

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

TÜRCKE, Christoph. **O louco**: Nietzsche e a mania de razão. Trad. Antonio Celiomar Pinto de Lima. São Paulo: Vozes, 1993.

VALADIER, Paul. **Nietzsche y la crítica del cristianismo**. Trad. Eloy Rodríguez Navarro. Madrid: Ediciones Cristiandad, 1982.

VATTIMO, Gianni. **Introdução a Nietzsche**. Trad. António Guerreiro. Lisboa: Presença, 1990.

VERNANT, Jean-Pierre; VIDAL-NAQUET, Pierre. **Mito e Tragédia na Grécia Antiga**. São Paulo: Perspectiva, 2008.

VOLPI, Franco. **O niilismo**. Trad. Aldo Vannucchi. São Paulo: Edições Loyola, 1999.

WINCKELMANN, Johann Joachim. **Reflexões sobre a arte antiga**. Trad. Herbert Caro. Porto Alegre: Movimento, 1975.

ZWEIG, Stefan. **La lucha contra el demonio**: Hölderlin, Kleist, Nietzsche. Trad. Joaquín Verdaguer. Barcelona: El Acanalado, 1999.