

2. A REDESCOBERTA DO TRÁGICO

O pensamento de Nietzsche é profundamente influenciado pela arte e cultura grega. Para melhor abrangermos essa influência, precisamos entender também como acontece essa “descoberta” do mundo grego. Nietzsche começou seus estudos acadêmicos pela teologia. Porém, acolhe outra e verdadeira paixão, a filologia.

A partir de seus estudos ligados ao idioma grego, torna-se um entusiasta desse povo e dessa cultura, em detrimento da cultura latina. Suas pesquisas filológicas o conduzem a se interessar pela arte trágica da Grécia arcaica, levando-o a afirmar que, não houve e nem haverá arte mais célebre nem civilização mais autêntica que a grega. Isso também influenciará o seu “método” de pesquisa, o genealógico, ou seja, do mesmo modo em que a filologia encontra o entendimento (*Verstand*) de alguma palavra por sua origem etimológica, Nietzsche fará o mesmo com a tragédia, no melhor sentido de nascimento. A partir daí, iremos expor a interpretação nietzschiana do nascimento da tragédia.

Em seu livro, *O Nascimento da Tragédia*, nos são mostradas algumas idéias novas sobre o conceito de trágico. A primeira e principal é uma explicação da sua origem, sobre a qual trataremos agora.

Nietzsche, em uma das teses de seu livro, concebe a tragédia como um fenômeno artístico originário da música. Segundo ele, a tragédia “*nasce dos cortejos e rituais dionisíacos, onde são relatadas as histórias e sofrimentos de Dioniso*”¹, através de uma representação artística das mesmas, com os coreutas² vestidos de sátiros, narrando em forma de música essas histórias, como coro. O mais importante em todo o aspecto da gênese da arte musical grega, sendo esta o ditirambo³, não é que o coro somente encene a história, mas a vivencie e que seja todo ele transformado no que está representando. Inicialmente, isso é o que acontece.

¹Nietzsche e os gregos: Charles Feitosa, Miguel Angel de Barrenechea; Paulo Pinheiro (orgs). – Rio de Janeiro: DP&A: Faperj: Unirio: Brasília, DF: Capes, 2006.

²Aqueles que participavam dos rituais, fazendo parte do coro.

³O canto e a dança como celebração das experiências e visões do estado dionisíaco.

Antes dos gregos começarem a expor sua cultura histórica através da tragédia, era comum que todos soubessem de cor o conteúdo dessas narrativas através da epopéia⁴, que era profundamente distinta em relação ao coro dionisíaco, que viria posteriormente. Enquanto no coro os coreutas vivenciavam a história de Dioníso, a epopéia mantinha um caráter racional, narrativo, no qual não havia transformação, já que eram narrativas geradoras de imagens. Aristóteles nos diz que “quanto à epopéia, por seu estilo corre parelha com a tragédia na imitação dos assuntos sérios, mas sem empregar um só metro simples e a forma narrativa”.⁵ As imagens, por sua vez, eram representações de um sentido. Histórias e contos ancestrais eram trazidos à tona pela figura do herói, ou pela formulação instintiva.

Isso significava que, com o coro dionisíaco, penetrava-se dentro da história e não havia mais distinção entre a realidade narrada e a realidade vivida. A distância que existia entre o narrador e o ouvinte na epopéia, não existia no coro. A música, sendo arte não figurada, causava uma experiência ligada ao *pathos*, e não a imaginação, como na epopeia. O princípio de individuação era rompido e passava a existir outra realidade e, quando Nietzsche fala sobre o princípio de individuação, ele remete diretamente a Schopenhauer:

Tal como, em meio ao mar enfurecido que, ilimitado em todos os quadrantes, ergue e afunda vagalhões bramantes, um barqueiro está sentado em seu bote, confiando na frágil embarcação; da mesma maneira, em meio a um mundo de tormentos, o homem individual permanece calmamente sentado, apoiado e confiante no *principium individuationis*.⁶

O que podemos perceber nisso é que o *principium individuationis* significava distanciamento e individuação, no sentido da não participação intrínseca na história. O rapsodo permanecia em seu lugar e criava o distanciamento, que permitia somente a pura contemplação das imagens. O que Nietzsche encontra no cenário do coro dionisíaco é exatamente o oposto: “O primeiro vê, diante de si, imagens, enquanto o segundo se vê ele próprio como

⁴ Longo poema que celebra um herói ou um feito memorável.

⁵ ARISTÓTELES. *Poética*. Tradução e comentários de Eudoro de Souza. Brasília: Imprensa Nacional/ Casa da Moeda, 1998. Pág. 25.

⁶ NIETZSCHE, Friedrich. *O nascimento da tragédia ou helenismo e pessimismo*. São Paulo: Companhia das letras, 1992. p. 30.

imagem”⁷. Significa dizer que, no primeiro caso, o entendimento do que estava sendo dito era muito menos visceral, e passava a ser mais racional, fazendo com que a experiência artística adquirisse formulação de conceitos e não a pura experimentação. Enquanto houvesse retenção de sentimentos decorrente da análise do que acontecia enquanto acontecia, não haveria uma experiência verdadeiramente artística na origem, o que não acontecia no segundo caso, já que a perda de consciência era o que se buscava naquele momento.

O que dá origem ao drama é esse “embriagar-se” em relação ao que está sendo representado através do coro dionisíaco, levando à aniquilação do princípio de individuação e a junção com o uno- primordial. Antes de tudo, cabe aqui uma explicação do termo uno-primordial. É usado por Nietzsche para descrever a natureza da vontade. Nietzsche concebe o uno-primordial como uma imagem do mundo sendo um organismo vivo. Certamente, uma visão que se confunde com Gaia, ou seja, a mãe terra. Vemos também que essa visão nos leva a tentativa do filósofo em superar a dualidade existente a partir do pensamento metafísico, que coloca duas esferas de realidade, enquanto que, com a sua atribuição da terra como viva, a imanência do mundo pode ser vista como a esfera mais autêntica na tentativa de se explicar a realidade.

Isso só poderia ser feito através da música, pois ela não tem realidade conceitual em um primeiro momento, enquanto que, com as palavras, a consciência tem que agir e perceber cada conceito, para depois entendê-los, levando ao distanciamento. O ditirambo é a gênese da tragédia, pois já reúne em si todos os elementos necessários para a construção do drama. Podemos observar essa não realidade conceitual quando ouvimos uma música e não sabemos a língua na qual ela está sendo cantada. Não deixamos de ter uma experiência com a música em si por causa disso. Pelo contrário, às vezes a experiência é até mais intensa por não termos que prestar atenção ao que está sendo dito na letra e podemos experimentar somente a música, evocadora desse estado em que a consciência não tem papel regulador do que se está vivenciando, não descartando, obviamente, o papel da letra no contexto da música, como poesia.

⁷ Nietzsche e os gregos: Charles Feitosa, Miguel Angel de Barrenechea; Paulo Pinheiro (orgs). – Rio de Janeiro: DP&A: Faperj: Unirio: Brasília, DF: Capes, 2006.

2.1 A tragédia como fenômeno catártico e originário do drama

Participar da tragédia significava que o espectador deveria vivenciar em si o sofrimento do personagem para que aquilo não acontecesse com ele próprio. Consequentemente, Nietzsche evidencia a gênese disso no ditirambo, por ser uma explosão de sentimentos reais em um contexto artístico, proporcionado pela música. Os sofrimentos humanos e suas paixões passavam diante do participante, e o ensinamento era transmitido de uma maneira natural. A experimentação do trágico era o refúgio: não no sentido de um lugar para fugir, mas de um lugar onde o homem podia se sentir à vontade, em casa.

Isso seria um estado conhecido como catarse, do grego *catarsis*, ou seja, a liberação e purificação dos sentimentos através da encenação, o que fazia com que o espectador os experimentasse através de uma vivência encenada e não real, de uma maneira “expressionista”.

O que antecede a arte dramática é a metamorfose, a transformação, na qual os coreutas saem de si e entram em outro personagem. A partir daí podemos perceber que, “*esses heróis são imagens apolíneas das pulsões dionisíacas, como se as figuras do mito trágico fossem as múltiplas máscaras através das quais Dionísio se manifesta*”⁸.

Para Nietzsche, a origem do drama está aí. Assim como no coro ditirambo em que, os coreutas, através de uma experiência religiosa, saem de si, e deixam de ser eles mesmos, os atores faziam isso no drama, através da encenação, quando assumiam o personagem e se anulavam para serem outro. Essa encenação era tão somente o homem se perdendo e se encontrando dentro da experiência artística. Perdendo-se, no sentido de se abrir para esta experiência; encontrando-se, como aquele que vê o sentido da vida, da vida que vale ser vivida, através da arte.

A arte trágica estava intrinsecamente ligada aos rituais religiosos. Havia uma relação entre esses cultos e a experiência artística. O equilíbrio entre apolíneo e dionisíaco formava um ato de união entre os opostos, como dor e prazer. Era um jogo de criação e destruição, fazendo com que todos os sentimentos humanos viessem à tona e conduzissem a um melhor entendimento da própria vida.

⁸ Nietzsche e os gregos: Charles Feitosa, Miguel Angel de Barrenechea; Paulo Pinheiro (orgs). – Rio de Janeiro: DP&A: Faperj: Unirio: Brasília, DF: Capes, 2006.

Faremos agora uma explicação mais detalhada acerca da outra tese encontrada no mesmo livro, o conceito de apolíneo e dionisíaco.

2.2 Apolo e Dioniso

O impulso dionisíaco é a maneira como Nietzsche apresenta, metaforicamente, o que de mais primordial existe no âmbito da arte, e conseqüentemente, na vida humana. Só poderia ser entendido numa linguagem que fosse passível de compreensão pelo homem, e para tanto, necessitava de um espelho, Apolo. Isso fazia com que a junção dessas forças acontecesse de uma maneira harmoniosa. Dioniso é a pulsão referente à vontade, enquanto Apolo é referente à medida.

Pela palavra dionisíaco é expresso um impulso para a unidade, uma saída para fora da pessoa, do cotidiano, da sociedade, da realidade, acima do abismo do que acontece; o transbordamento apaixonado, doloroso, em estados mais obscuros, mais fortes e mais flutuantes; uma afirmação extasiada da vida como totalidade. Pela palavra apolíneo é expresso um impulso para um ser completo por si, uma individualidade caracterizada, para tudo que torna único, que coloca em relevo, que reforça, distingue, elucida, caracteriza; a liberdade na Lei.⁹

Quando Nietzsche analisa esses dois impulsos humanos, podemos observar que, para ele, forças que se contrapunham eram exatamente aquelas que traziam equilíbrio. Isso só aconteceu na época em que a tragédia ainda existia no seu sentido originário, onde as duas pulsões encontravam-se em harmonia. O homem entrava em total libertação através da arte, e, conseqüentemente, se unia à natureza criadora, ou seja, com o uno - primordial. Essas forças faziam com que a pessoa deixasse de ser ela mesma e entrasse em comunhão com o mundo. O princípio de individuação era rompido, fazendo com que a arte fosse, de fato, uma experiência autêntica.

O sentido da arte, tal qual a experimentada pelos gregos, era o jogo entre o estado de embriaguez e o da aparência. A dicotomia apresentada por Nietzsche é vista na sua primeira etapa de reflexão influenciada por Schopenhauer e Kant, o

⁹ *Fragmentos póstumos*, 14 tomo XIV, trad. Lúcia M. Endlich. In: LEFRANC, Jean. *Compreender Nietzsche*. Petrópolis. Vozes, 2005. Pág. 30.

que faz com que observemos nitidamente uma relação entre vontade e representação, coisa em si e fenômeno. No meio termo entre esses dois estados é que se encontrava o refúgio artístico da existência, ou a maneira de assumir algo que amenizasse a existência, ou seja, a aparência. A arte, nesse sentido, se torna catalisadora dos sofrimentos humanos, pois consegue realmente fazer a catarse através do jogo entre as duas pulsões. Os sentimentos de repugnância do mundo eram representados e podiam ser vivenciados sem serem realmente vividos, o que não fazia com que fossem menos envolventes. A aparência artística levava a essência, ou seja, Nietzsche torna-se original nesse aspecto, fazendo uma *“apologia da aparência como única via de acesso à essência, ou seja, uma apologia da arte”*.¹⁰

A chama dionisíaca arrancava dos homens os sentimentos mais sombrios ligados à sua natureza. O que era visto como instintivo, feio e não compreensível, era, na verdade, o que de mais humano existia. Por isso, era sentido de uma maneira especial, como se por encanto toda a dor que havia na existência sofrida de cada homem fosse agora entendida, abarcada, como necessária para a manutenção da vida. E isso só poderia ser feito através da arte, que é a junção perfeita entre aparência e essência. No que concerne à arte, podemos observar que a distinção vontade e representação/coisa-em-si e fenômeno deixa de existir, tornando as duas esferas de realidade uma só.

2.3 O teatro e o grego

A arte também tinha um papel social importantíssimo para o homem da Grécia. A experimentação do trágico era, como já dito, um refúgio. O teatro não era uma fuga, mas um local que convidava ao recolhimento, ao prazer, a descoberta de si próprio. Não havia nenhuma distinção entre os gregos, pelo menos no momento em que se ocupavam da arte trágica.

O homem civilizado grego sente-se suspenso em presença do coro satírico; e o efeito mais imediato da tragédia dionisíaca é que o Estado e a Sociedade, sobretudo o abismo entre um

¹⁰MACHADO, Roberto. *Nietzsche e a verdade*. Rio de Janeiro. Rocco, 1985. Pág. 12.

homem e outro, dão lugar a um superpotente sentimento de unidade que conduz ao coração da natureza.¹¹

As “castas” eram desfeitas. Os escravos viravam senhores, e os senhores, escravos, havendo apenas uma pulsão de sentimentos que levavam os homens a serem iguais em seu propósito (se é que podemos chamar isso de propósito), já que não era algo premeditado, e sim sentido de uma maneira devastadora. Não era nenhum interesse que fazia com que os homens vestidos de sátiros se entregassem por completo ao deus e não era, tampouco, uma coisa que se buscasse. Era feito por que não havia outro jeito de conter o que se sentia. “*A pulsão de primavera irrompia de maneira avassaladora, um tempestuar e emfurecer-se num sentimento misto, tal como é conhecido de todos os povos ingênuos e de toda a natureza na aproximação da primavera*”¹².

Podemos comparar esse frenesi com as Grandes Dionisíacas, ou Dionisíacas Urbanas, que “*eram grandes festas em homenagem a Dioniso, celebradas em Atenas no mês de Efabolion*”¹³, que correspondia ao período que ia da segunda metade de março até meados de abril. Enquanto ocorria a aparição do deus, as multidões se reuniam em frente aos teatros e entoavam cânticos em sua homenagem. O que nos pareceria esse espetáculo? Uma visão estranha e bárbara talvez. O que importa dizer é que, o teatro helênico tinha esse papel na vida do homem, um local onde o mundo era mostrado de uma maneira poética e bonita, onde a vida era valorizada, tida e vista como beleza, ao mesmo tempo em que também sustentava a inclinação que o grego tinha para o feio, o trágico, o de mais horrível na existência. A Tragédia, para Nietzsche, não tinha um papel moralizador. A grande especificidade do espetáculo trágico era o de não ser simplesmente ligado à diversão ou pretendia promover ensinamentos morais. O que era problematizado no espetáculo era a própria realidade do homem, que o colocava em um estado de tensão e dúvida, sem nunca os resolver. Havia dois aspectos importantes, ligados à face enigmática da tragédia: a parte da reflexão e outra ligada ao desconhecido e imprevisível. Não era preciso nenhum entendimento prévio sobre o que era a arte, ou quem era o homem. A natureza era

¹¹ NIETZSCHE, Friedrich. *O nascimento da tragédia ou helenismo e pessimismo*. São Paulo: Companhia das letras, 1992. Pág. 55.

¹² NIETZSCHE, Friedrich Wilhelm. *A visão dionisíaca do mundo, e outros textos de juventude*. São Paulo: Martins Fontes, 2005. Pág. 54.

¹³ Idem. Pág. 54.

vontade e representação¹⁴: A vontade era o mundo se mostrando como ele realmente era; a representação era a arte como véu que amenizava e mascarava a realidade turbulenta da existência. Sentimento e intelecto ajudavam o homem a superar e ao mesmo tempo entender o drama em que se desenrolava a vida. Pensar artisticamente era apenas deixar as pulsões tomarem conta do processo, fazendo o homem se tornar um elemento que formaria o todo artístico, já que, nesse momento, passa a ser importante para Nietzsche a concepção de que as duas partes são fundamentais para a criação do drama, tanto o artista, quanto o espectador. A arte se apresenta como salvação para as suas tristezas, enquanto o artista representa o sublime que nele existe, embelezando a cruel verdade do mundo.

2.4 Helenismo e pessimismo

É de suma importância abarcarmos também outra concepção de gênese do espírito trágico, da arte como superação da realidade do homem, o verdadeiro “consolo metafísico”. A partir da influência de Schopenhauer, Nietzsche identifica a vida como pessimista.

O povo grego era essencialmente voltado para o pessimismo em relação ao mundo que o cercava. O que a arte fazia era dar condições para que a existência fosse suportada, para que a sua própria não fosse aniquilada de uma maneira real. Em *O Nascimento da Tragédia*, Nietzsche narra acerca da aniquilação do sujeito no coro trágico:

É nesse coro que se reconforta o heleno com seu profundo sentido das coisas, tão singularmente apto ao mais terno e ao mais pesado sofrimento, ele que mirou com olhar constante bem no meio da terrível ação destrutiva da assim chamada história universal, assim como da crueldade da natureza, e que corre o perigo de ansiar por uma negação budista do querer. Ele é salvo pela arte, e através da arte salva-se nele – a vida.¹⁵

O grande valor do grego estava em ter uma extraordinária sensibilidade artística, fazendo com que todo o processo de criação do drama fosse mais

¹⁴Referência ao livro homônimo de Schopenhauer, do qual Nietzsche se utiliza nas suas primeiras impressões sobre o mundo como pessimista e estético.

interessante ainda, pois era natural, por causa do espírito altamente voltado para as artes. O grego criava uma espécie de antídoto para a existência, ou para o sofrimento da mesma, através da superabundância de vida, o que já anunciava uma aceitação da mesma, pois a arte executava esse papel. A beleza era uma das formas de fazer a vida ser desejável. “*A vida só é possível pelas miragens artísticas*”¹⁶. Um perfeito exemplo disso são os deuses olímpicos, que foram, sem dúvida nenhuma, representações do ideal do homem: “*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*”¹⁷.

A definição de onírico era exatamente relacionada à ocupação de Apolo como miragem da realidade humana. Apolo a encobre com um véu, um fenômeno estético, um sonho ideal. Não poderíamos chamar de uma alienação, mais um aprofundamento pelas miragens. Viver tornava-se mais agradável e a existência podia ser confundida com felicidade a partir dessas representações, já que a arte fazia a vida do homem mais feliz, mas não no sentido em que a ciência colocará posteriormente, como otimismo conceitual, mas como valorização da vida, através da aceitação do seu pessimismo.

Então, não se pode pensar na criação desses deuses como pensamos, por exemplo, na criação de um Deus transcendente, ligado a valores morais. “*São uma representação de uma religião da vida, da beleza como floração*”¹⁸.

Pela maneira como era entendida a sensibilidade dos gregos, e aí está precisamente o ponto, “*divinizar significava tornar belo, embelezar*”.¹⁹ Então, como um povo tão apto ao sofrimento poderia conseguir sobreviver diante de um mundo de infortúnios e deveras cruel? Através da arte, da aparência, aqui entendida como velamento da realidade do mundo. O Deus da beleza, Apolo, fazia com que se pudesse suportar da verdade essencial que cercava tudo o que lhes era conhecido, de uma maneira onírica. A vontade tinha a necessidade de ser representada, pois só assim conseguiria ser vivida.

¹⁵ NIETZSCHE, Friedrich. *O nascimento da tragédia ou helenismo e pessimismo*. São Paulo: Companhia das letras, 1992. Pág. 55.

¹⁶ NIETZSCHE, Friedrich Wilhelm. *Fragments póstumos*. Pág. 152.

¹⁷ NIETZSCHE, Friedrich Wilhelm. *O nascimento da tragédia ou helenismo e pessimismo*. São Paulo: Companhia das letras, 1992. Pág. 36

¹⁸ Idem. Pág. 42.

¹⁹ MACHADO, Roberto. *Nietzsche e a verdade*. Rio de Janeiro. Rocco, 1985. Pág. 21.

Dionísio só poderia ser entendido e visto através de Apolo. Agora podemos vislumbrar porque a síntese entre esses dois estados tornou-se absolutamente necessária. Apolo, como aparência, expunha a realidade do mundo de uma maneira que o homem conseguia entender, mas não de forma estritamente racional, e sim, domando os impulsos que provinham da realidade imanente e cruel da natureza. Caso contrário, a arte não teria nenhuma função no contexto existencial grego, a não ser, a de ser simplesmente um adorno infantil, algo passageiro e supérfluo, como será entendido depois. No início desse capítulo, fizemos uma alusão negativa ao princípio de individuação.

Podemos agora entender o porquê, já que, como foi descrito, apresentamos esse termo em relação ao predomínio de Apolo em detrimento de Dioniso, e não da síntese entre ambos. O impulso dionisíaco é de natureza titânica, ou seja, bárbaro. A arte, em seu estado apolíneo foi valorizada por Nietzsche porque transformava um fenômeno bárbaro em fenômeno estético. Aliás, quando analisamos todos esses conceitos metafísicos que são apresentados por Nietzsche em sua obra, percebemos que ele subordina a metafísica à arte, ou seja, transforma a metafísica em estética. *“A arte- e não a moral é apresentada como a atividade propriamente metafísica do homem”*.²⁰

2.5 Metafísica de artista

Nietzsche considerava a arte maior do que a ciência, do que a moral e do que a lógica, porque o conhecimento verdadeiro, essencial, só acontecia através da arte, do jogo entre vontade e representação. Nietzsche defende que a arte proporcionava um conhecimento mais intuitivo da vida. Em sua análise, ele defende que a vida tem sua origem sob uma perspectiva mais obscura, feroz e selvagem do que a até então defendida: ela é dionisíaca. A vontade se mostrava de várias maneiras para o homem e ele só pôde conhecê-la pela intrigante brincadeira que se estabelecia entre a segurança da aparência e o horror da realidade. Aqui se percebe outro fenômeno, o da transfiguração de Dionísio, pois o verdadeiro otimismo encontra-se na aceitação da vida com pessimista. O homem só entendeu

²⁰NIETZSCHE, Friedrich. *O nascimento da tragédia ou helenismo e pessimismo*. São Paulo: Companhia das letras, 1992. Pág.18.

e suportou a realidade dionisíaca de outra maneira, sendo verdadeiramente artístico, pois:

*A aparência significa aqui mais uma vez a realidade; só que sob a forma de uma seleção, de uma intensificação, de uma correção... O artista trágico não é nenhum pessimista. Ela diz justamente *sim* a tudo que é digno de questão e passível mesmo de produzir terror, ele é dionisíaco.*²¹

No final, a arte era a única forma pela qual a vontade realmente se apresentava, pois foi dessa maneira que o grego pôde suportá-la: mascarada.

Nesse sentido, gera-se uma duplicidade necessária para viver melhor, como se a vida munisse o grego, através do seu gênio, com uma forma de adoçar a amarga realidade da existência, como se a vontade, quando manifesta, fornecesse meios para isso, fazendo da arte um instrumento de piedade, já que, de outra maneira, o aniquilamento seria a única solução. “*O conhecimento trágico, que, mesmo para ser suportado, precisa da arte como meio de proteção e remédio*”²². Suportar os percalços que se apresentavam para a vida com uma alegria proporcionada pelo jogo estético servia como um consolo metafísico, fazendo da vontade, representada pela arte apolínea, a força motriz da beleza, guiando o homem pelo vale escuro de suas pulsões.

Aqui, neste supremo perigo da vontade, aproxima-se, qual feiticeirada salvação e da cura, “a arte”; só ela tem o poder de transformar aqueles pensamentos enojados sobre o horror e o absurdo da existência em apresentações com as quais é possível viver; são elas o “sublime”, enquanto domesticação artística do horrível, e o “cômico”, enquanto descarga artística da náusea do absurdo. O coro satírico do dítirambo é o ato salvador da arte grega; no mundo intermédio desses acompanhantes dionisíacos esgotam-se aqueles acessos há pouco descritos.²³

Percebe-se nisso uma profunda diferença entre a metafísica conceitual e a metafísica de artista, que também ia muito além do âmbito artístico, mais até o problema da verdade. É notório que a metafísica tradicional, científica, acreditava

²¹ NIETZSCHE, Friedrich. *Crepúsculo dos ídolos, ou, como filosofar com o martelo*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2000. Pág. 30.

²² NIETZSCHE, Friedrich. *O nascimento da tragédia ou helenismo e pessimismo*. São Paulo: Companhia das letras, 1992. Pág. 95.

²³ Idem. Pág. 56.

que a razão, seguindo a causalidade podia alcançar o fundamento da realidade. O saber trágico mostrou-se vencido não somente pela verdade, mas por uma crença na mesma. Veremos agora o desenrolar dessa derrota da tragédia para o espírito cientificista, a partir da racionalização da arte.

2.6 Eurípedes e o “socratismo estético”

Já analisamos como nasce a tragédia a partir de uma interpretação Nietzscheana de todos os elementos que a compõem. Passaremos agora a um segundo momento, uma segunda ideia presente no pensamento de Nietzsche, o chamado “socratismo estético”.

Nietzsche relata em seu livro que, diferentemente das outras artes que tiveram uma morte natural, a tragédia teria seu fim decretado por suicídio.

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.²⁴

“A tragédia sucumbiu de maneira trágica”. Em relação as suas antecessoras, as outras formas de expressão artísticas presentes na Grécia, que, de certa maneira, se transformaram, ou deixaram espaço para o novo naturalmente, a tragédia teve um fim prematuro. Entenderemos melhor isso observando a apreciação feita por Nietzsche em relação a Eurípedes, que, segundo ele, é o primeiro autor desse período a transmitir a arte trágica de uma maneira diferente, estritamente racional. Cabe aqui uma explicitação sobre o grande algoz da tragédia.

Eurípedes foi um dos maiores expoentes de um novo gênero relacionado à antiga dramaturgia grega, a chamada nova comédia Ática. Apesar de ser considerado poeta e dramaturgo, Nietzsche criticava sua forma de fazer arte, ressaltando que nela, pouco existia que lembrasse sua antecessora, a tragédia. A

²⁴ NIETZSCHE, Friedrich. *O nascimento da tragédia ou helenismo e pessimismo*. São Paulo: Companhia das letras, 1992. Pág. 72.

principal análise negativa acerca desta “nova arte” foi feita pelo fato de Eurípedes ter retirado muitas das características essenciais da tragédia, fazendo uma interpretação distorcida de seus caracteres, como a linguagem, a construção dramática e também do elemento mais importante, o coro, representante mor da música.

Ele não ousa mais confiar ao coro a participação principal na ação, mas restringe seu âmbito a tal ponto que ele aparece agora quase coordenado com os atores, como se fosse trazido da orquestra para o palco: com isto, sem dúvida, sua essência é totalmente destruída, mesmo se Aristóteles dá seu assentimento a essa concepção de coro.²⁵

Para Aristóteles, o coro desempenhava uma função, a de ser um personagem dentro da trama, como aquele que faz uma ligação entre a plateia e o espetáculo, além de, através da música, formar um ambiente agradável para o espectador. A *melopeia* (canto) era a parte da tragédia que exprimia os acontecimentos do mito em forma ritmada e melódica para o espectador. Por isso podemos ver o quão importante era a parte do coro, pois, além de produzir uma sensação agradável na plateia, também tornava-se outro personagem dentro da trama. Geralmente, o coro era composto por doze atores/cantores, sendo seis de cada lado. Dentro do coro, havia uma espécie de solista, o corifeu. Como podemos ver, Aristóteles creditava ao coro uma importância grande, mas dava mais valor à poesia, pois subordinava a música a ela. O filósofo acreditava que a tragédia teria o mesmo impacto sobre o espectador se fosse somente lida. Existe uma passagem em uma das traduções da poética em que, na parte referente à melopeia, ou seja, referente à composição melódica, Aristóteles subordinava a música à poesia. O que nos parece acontecer aqui é que, como a tragédia era intrinsecamente ligada ao *páthos*, uma narração da história, ou uma leitura, teria o mesmo papel para um mito trágico que havia na epopeia. Já podemos vislumbrar uma concepção mais lógica e racional da tragédia, já que, o que era apreciado no mito era o seu caráter moralizador, não haveria uma diferença tão absurda em não encená-lo. Não poderia haver uma visão mais limitadora do que essa para o espetáculo, pois era graças à interação do elemento apolíneo da imagem com a força dionisíaca da

vontade que fazia com que assistir a uma encenação do mito fosse o verdadeiro sentido da própria tragédia.

O coro era a interpretação onírica do único e verdadeiro herói trágico, Dioniso. Nesta passagem, Nietzsche afirma: “*Do coro, só resta um bando de músicos e dançarinos cujas apresentações pontuam os intervalos da peça*”²⁶. Como poderia a grande deusa música, tão bem representada pelo coro ditirâmico, se sujeitar a aparecer apenas parcialmente, entre um discurso dialético e outro, pontuando momentos do espetáculo, e não ser mais reconhecida como parte fundamental da tragédia?

É ridículo fazer um espírito aparecer em um almoço; é ridículo exigir de uma musa tão misteriosa, tão animada de seriedade, como é a musa da música trágica, que ela cante no âmbito do tribunal, nas pausas entre os combates dialéticos. No sentimento desse ridículo a música calou-se na tragédia, como que apavorada com sua inaudita profanação.²⁷

A música se afastou periodicamente do palco corrompido da tragédia e assumiu seu papel como arte absoluta, pois não foi levada a sério pela nova comédia, demonstrando toda a sua força como fenômeno dionisíaco, que não aceitou ser domada, regada ou regida por quem não participava de seu espírito livre. Pouco a pouco, a prevalência do homem teórico, do racionalismo excessivo e da análise antes do sentimento tornaram-se características dessa “nova arte”, muito mais pobre em relação à sua antecessora, por reproduzir situações cotidianas, mas com um padrão extremamente baixo, e por ter feito com que a música não se sentisse mais à vontade para engrandecer o espetáculo. O homem comum entra em cena. A dialética toma o lugar central, e, a partir disso, a única coisa esperada era a decadência, pois a harmonia foi desfeita, em virtude do predomínio da razão.

Aquela autêntica imagem típica do heleno, a figura de Odisseu, foi elevada por Ésquilo ao caráter grandioso, astuto e nobre de Prometeu: Entre as mãos dos novos poetas, essa figura

²⁵ NIETZSCHE, Friedrich. *O nascimento da tragédia ou helenismo e pessimismo*. São Paulo: Companhia das letras, 1992. Pág. 22.

²⁶ Idem. Pág. 150.

²⁷ NIETZSCHE, Friedrich Wilhelm. *A visão dionisíaca do mundo, e outros textos de juventude*. São Paulo: Martins Fontes, 2005. Pág. 92.

rebaixou-se ao papel do escravo doméstico manhoso e bonachão.²⁸

Eurípedes também introduziu o prólogo, uma antecipação do que ocorreria aos personagens, o que descaracterizou toda a espontaneidade necessária para a experimentação artística, provando mais uma vez que, primeiro, deveria vir a análise, e depois, se possível, o sentimento. Observa-se aqui a relação que Eurípedes coloca entre o público e a obra, totalmente diversa daquela encontrada por Nietzsche. O prólogo seria uma explicação do espetáculo, pois assim, segundo ele, o público teria mais prazer por entender a obra plenamente. Neste sentido, a tragédia foi pautada pela lógica, conceitos, métodos, teoria, e não mais pela emoção ou pela entrega, fazendo com que o principal erro de Eurípedes talvez tenha sido a sua ingenuidade em abandonar a verdadeira arte pela possibilidade de “tudo conhecer”, de tentar subordina - lá à razão (*Grund*).²⁹

O que era antes equilibrado, regido pela contradição entre duas pulsões artísticas, Apolo e Dioniso, agora selavam a prevalência de Apolo, deus da medida e da aparência, deus do intelecto, que sobrepujou o instinto. A necessidade de uma existência artística não mais se manifestava aqui, já que, em nome de certa segurança sistemática, Eurípedes coloca de lado aquilo visto por ele como enganador, enigmático, o que caracteriza o medo pelo desconhecido, pelo infortúnio da existência. Mas, para Nietzsche, Eurípedes comete outro e absurdo “pecado”: o de transformar Apolo em uma figura nefasta, pois a grandeza atribuída a ele irá perpetuar para sempre na cultura ocidental, e seu irmão será marginalizado como não digno de fazer parte da arte e, nem a arte, do conhecimento. Ocorre o assassinato de ambos, pois Apolo não será mais o mesmo descoberto por Nietzsche, mais o criado por Eurípedes. A contradição entre dionisíaco e socratismo se estabelece no palco da vida. A arte não mais terá a capacidade de acessar a essência do mundo, pois não a representará mais. A única coisa que importará a partir desse movimento será o solo de Apolo.

Velar e aceitar a realidade do mundo com a arte era exatamente o que possibilitava uma vida aprazível para o grego, e isso não seria mais possível depois do espírito artístico ser dominado pela lógica e pela moral. A manifestação

²⁸ NIETZSCHE, Friedrich. *O nascimento da tragédia ou helenismo e pessimismo*. São Paulo: Companhia das letras, 1992. Pág.25.

dionisíaca, que é correlata da essência da natureza não será mais vista de uma maneira aceitável no novo sistema da “arte teórica”, exatamente por ter sido suprimida e escondida, como se não existisse, ou tivesse que deixar de existir para a afirmação de que o homem pode controlar tudo com a razão fosse aceita, diminuindo o papel da arte. Em outras palavras, a arte “teórica” julga o certo e o errado, o possível e o impossível, a partir de conceitos, como Verdade e Justiça, o Bom e o Belo, como fenômenos transcendentais de natureza extrassensíveis. São conhecidos pelo homem apenas em parte, mas alcançáveis através de uma ascensão ao cume da razão, ao ponto máximo da teoria. Nada pode ser espontâneo, tudo deve ser medido e consentido para que não haja surpresas com as quais o espectador talvez não possa lidar, criando assim um ambiente artístico ligado à qual era a possibilidade de se fazer a arte crítica. O poeta embriagado é subjugado pelo poeta sóbrio, aqui representado por Eurípedes. “*O grande Pã está morto!*”³⁰, assim como a tragédia!

O nome “arte teórica” é atribuído a essa sistematização da mesma pela influência da ética socrática, onde encontramos o homem teórico, que via nas pulsões primárias somente a ligação que temos com as bestas, e que valorizava apenas o que era racional como virtude. No lugar das pulsões primordiais do homem, a ética socrática impôs um mandamento como forma mais elevada de conhecimento: o “conhece-te a ti mesmo?” Nietzsche não afirma que o homem não deva ter um conhecimento de si próprio, mas não admite a razão como único instrumento para isso, estipulando para tal a junção dos dois impulsos na arte, o que levaria ao verdadeiro conhecimento, aquele que não pode ser medido.

Eurípedes, ou melhor, Sócrates, inicia o declínio da tragédia, pois toda ela sucumbiu diante da aniquilação de seu parceiro mais alegre e mais humano, Dioníso, em troca do grande prêmio que era oferecido pela afirmação do conhecimento fundamentado: o domínio da realidade, ou a crença nessa dominação.

Eurípedes seria somente uma representação, uma máscara na arte do que foi Sócrates no pensamento filosófico, ou seja, o fator extrínseco para o suicídio da tragédia grega seria o “socratismo teórico” que, depois se tornará uma causa

²⁹ Aqui explicitado, pois é exatamente contra essa razão que Nietzsche sempre se opôs, a razão traduzida como “fundamento”.

³⁰ NIETZSCHE, Friedrich. *O nascimento da tragédia ou helenismo e pessimismo*. São Paulo: Companhia das letras, 1992. Pág. 73.

intrínseca no “socratismo estético”, já que o discurso metafísico na ética será, posteriormente, um discurso artístico, pela influência de Eurípedes, e Nietzsche considera a arte como metafísica suprema.

2.7 Sócrates: o homem racional

Sócrates define toda a maneira de se pensar a metafísica, ou melhor, influencia toda a metafísica como ciência com o seu dizer “só o sabedor é virtuoso”, ligando permanentemente a virtude racional ao conhecimento. Da mesma forma, essa sentença é transportada por Eurípedes para o âmbito da arte, afirmando que “tudo deve ser inteligível para ser belo”. Atreve-se, então, a subordinar a arte, ou mais especificamente, o espírito artístico ao espírito socrático, como se fosse possível fazer tudo no mundo ser “inteligível”. Essa concepção do pensamento humano gera uma nova forma de tentar entender o mundo em que se vive. O homem teórico agora passa a não se preocupar mais em receber em seu espírito somente a emoção e o conforto metafísico vivenciado na arte. Entretanto, julga certo somente o que o intelecto é capaz de separar, nominar, dar a entender. Surge uma nova maneira de se interpretar os fenômenos humanos sem a arte, predominando um caráter mais investigativo e especulativo, levando ao cientificismo exacerbado. E, segundo Nietzsche, isso parte primeiramente de Sócrates, que através da ética julgava como “somente instintivo” o que era feito pelos homens de seu tempo, e posteriormente, Eurípedes fará o mesmo em toda a tragédia, com a análise de que os seus predecessores faziam sua arte de forma errada, por não analisarem, e conseqüentemente, não saberem o que faziam em toda a tragédia, no espírito crítico de Eurípedes. Aqui chamamos Sócrates de homem teórico por fazer com que toda a capacidade humana se resuma à lógica, ou seja, no quanto é possível se argumentar sobre um mesmo tema, o que se torna característico nos diálogos platônicos, e também na arte, já que a dialética se perfaz como parte do espetáculo. Sócrates se torna o primeiro a trair a sabedoria de Sileno³¹, que já muito antes, havia feito o anúncio da condição humana:

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

³¹ Semideus, filho de Pã e preceptor de Dionísio.

ter nascido. Não ser, nada ser. Depois disso, porém, o melhor para ti é logo morrer.³²

O significado desse anúncio é de que o sofrimento pelo qual espera o homem, ou o levará a aniquilação, ou terá que ser superado pela arte. O reflexo apolíneo fará a vida mais suportável.

Em uma reflexão prévia, notamos o quanto a porção apolínea não tem a pretensão de ser suprema no início do movimento artístico que deu origem à tragédia. Apolo é um instrumento que nos possibilita enxergar, através de um véu, a essência caótica do mundo, não sendo determinante para a experimentação artística. Esse é o papel essencial dessa metáfora, a de veículo da vontade, que se utiliza da aparência para manifestar-se, nunca concedendo o título de supremacia a Apolo, mas dividindo-a com Dionísio.

A partir da metafísica como a herdamos, a realidade é paulatinamente substituída por uma crença num mundo transcendente, melhor do que esse, de outra realidade com a qual possamos nos confortar, e também da certeza científica, já que a arte não necessita mais velar o realismo da existência, mas explicá-la teoricamente. Os fenômenos irão ser alcançados, medidos e parcialmente explicados. O pessimismo que antes era transfigurado na obra de arte agora se manifesta de uma maneira real, por não haver mais nenhum espelho entre o caos e a realidade, que seria a arte. O grande valor atribuído por Nietzsche a Apolo era o de participação no movimento artístico, já que não havia a negação do instinto, pois negá-lo é negar aquilo que nos faz genuinamente humanos.

A contradição é um elemento necessário para a purificação do espírito, por não se pensar em verdades absolutas ou em conceitos absolutos, mas sim, em sentimentos absolutos, vida absoluta, e por isso mesmo, torna-se necessário essa camada intermediária entre um e outro, que é o ambiente verdadeiramente humano. A realização plena se dava entre dois polos, não sendo um negativo e o outro positivo, mas um diferente do outro.

Para Nietzsche isso constitui o início do fim de tudo o que havia de mais puro na arte helênica. A tragédia perde o seu sentido original após o predomínio da forma³³ sobre o caos. O que antes fazia absoluto sentido dentro de um contexto

³² NIETZSCHE, Friedrich. *O nascimento da tragédia ou helenismo e pessimismo*. São Paulo: Companhia das letras, 1992. Pág. 36.

³³ Usada aqui no sentido apolíneo de miragem, visão.

artístico e espiritual, agora tem que ser medido pela lei, pela ordem, pelas perguntas que inibem a verdadeira aceção da arte. Como poderia o grego não deixar-se seduzir por tão milagrosa fórmula mágica? Afinal, parecia-lhe que todas as questões relacionadas à sua existência poderiam ser resolvidas agora por armas que, segundo Sócrates, eram muito mais sofisticadas: a dialética, a maiêutica e a lógica. Deveria o helênico abrir mão de, através da arte, purificar-se dos horrores da existência, ou jogar-se diretamente na racionalização de todos os problemas? Deveria o grego deixar Apolo vencer a batalha contra Dionísio, já que a verdade apontada pelo deus silvestre era extremamente dura? Imaginemos como esse novo caminho apontado por Sócrates não teria sido sedutor, e, de certa forma, o foi, pois o seu reflexo permanece até hoje no espelho da história ocidental.

No contexto desse novo espírito que passará a reinar na Grécia, um dos nomes atribuídos a Sócrates por Nietzsche sempre foi o de “sedutor”. Seduzindo a juventude ateniense através de fórmulas e conclusões lógicas, um curandeiro, aplicando sua ironia como elixir da virtude, ridicularizando aqueles que não aceitavam sua voz como única maneira de se alcançar a virtude. *“Dei a entender o que fez com que Sócrates exercesse fascínio: ele parecia um médico, um salvador.”*³⁴

Essa cura foi primeiramente afirmada por Sócrates, quando disse a Críton que devia um galo a Asclépio. Na Grécia antiga, quando alguma pessoa era curada por um médico, era comum que fosse dado, como retribuição, um galo de presente. Esse tipo de conduta inferida por Sócrates quando em face da morte nos mostra seu verdadeiro pensamento em relação à vida. Deve-se ver o mundo material como uma doença, da qual a ascese ao mundo “transcendente” (leia-se também mundo das ideias), seria a cura. Nietzsche nos mostra isso em *A Gaia Ciência*.

Ó Críton, devo um galo a Asclépio. Essa ridícula e terrível “última palavra” significa, para aquele que tem ouvidos: “Ó Críton, a vida é uma doença!” Será possível! Um homem como ele, que viveu sereno e diante de todos os olhos como um soldado- era pessimista! Ele havia justamente apenas feito uma cara boa para a vida e escondido a vida inteira seu juízo último seu sentimento mais íntimo! *Sócrates sofreu com a vida!* E ainda tomou vingança por isso- com essa palavra encoberta, horrível, devota e blasfêmica! Até mesmo um Sócrates tinha que

³⁴ NIETZSCHE, Friedrich. *Crepúsculo dos ídolos, ou, como filosofar com o martelo*. Rio de Janeiro. Relume Dumará, 2000. Pág. 23.

se vingar ainda? Havia um grão de altivez a menos em sua riquíssima virtude?³⁵

A principal crítica feita por Nietzsche a Sócrates foi a de eliminar o que se vivenciava como imanente em nome de uma verdade unicamente atingível através da razão, transcendente, colocando para sempre essa busca pela verdade absoluta, o bem absoluto, o belo absoluto, dentro de uma consciência filosófica. Nos diálogos platônicos, um traço fundamental nos questionamentos de Sócrates é o de nunca aceitar exemplos particulares como explicação para nada, pois ele acreditava que acima do conhecido, havia uma ideia (*eidōs*) de algo supremo que se relacionava com o que era conhecido.

A partir dessa concepção, segundo Nietzsche, de Platão a Hegel, o homem entra num labirinto sem fim de busca pelos primeiros princípios através de ideias, mas sempre se deparando, na realidade, com verdades subjetivas que vão se mostrando no decorrer do caminho. O mundo das ideias platônico e o espírito absoluto de Hegel provêm dessa primeira tentativa de se obter o (*eidōs*) do mundo. O que Nietzsche critica aqui é fazer dessa busca um caminho para um conforto fora da realidade, uma espécie de prêmio dado àqueles que souberam usar melhor a razão, e posteriormente, a moral, atribuindo uma superioridade ao transcendente, ou seja, a busca por um fundamento que explicasse a realidade.

A analogia feita aqui entre Sócrates e Eurípedes serve para demonstrar o quanto a consciência socrática pôde ser danosa no âmbito da arte, impelindo uma maneira totalmente diversa de experimentação artística, pelo fato de nos termos sobre uma visão da arte como a verdadeira metafísica do povo grego, Nietzsche não pode incriminar somente Eurípedes pela morte da tragédia em sua produção artística. Ele tornou-se apenas mais um seduzido por Sócrates, ou pelo pensamento dele, assim como Platão será posteriormente, no pensamento filosófico metafísico. Esse é o motivo pelo qual constatamos permanentemente a alusão feita por Nietzsche em que Eurípedes seria somente uma máscara de Sócrates, o verdadeiro algoz da tragédia.

Como observado, a nova maneira de se pensar, dando prevalência à razão, deveria estar também, e principalmente, na arte, pois nessa visão socrática, a inteligibilidade deveria vir em primeiro lugar, diferentemente do modo como era

³⁵ NIETZSCHE, Friedrich. *A Gaia Ciência*. In *Os pensadores*. Abril cultural, 1974. Aforismo 340.

feito antes, pois a experimentação e a falta de conceitos durante a vivência artística era o que acontecia, principalmente através do coro, que fazia com que o espectador e o ator entrassem em comunhão com o uno original, e Eurípedes via isso unicamente como falta de compreensão artística. O grande mérito atribuído as filosofias pré-platônicas está exatamente no oposto. Quando Tales tentou chegar a uma resposta sobre de onde provêm todas as coisas, ele a fez utilizando-se do imanente, ligando a origem de tudo a Como Sócrates não aprovava o modo como a tragédia era executada, já que, os autores não se utilizavam da razão absolutamente para tentar passar algum valor moral ou científico, a única maneira era a de, com sua influencia, desmerecer todos os outros autores, dizendo que não havia nenhuma virtude em ser simplesmente artístico, e sim em ser racional dentro da arte.

A influência negativa de Sócrates no espírito artístico pode ser observada quando Platão afirma que a tragédia deve ser vista como supérflua e adulatora, já que não pode, segundo ele, elevar o espírito do homem ao que seria proveitoso, pois não havia nenhuma ligação entre virtude e a tragédia. “*A verdadeira capacidade criadora do poeta não é uma penetração consciente na essência das coisas*”³⁶. O estatuto aqui instaurado por Sócrates, através de Platão é o mesmo visto até agora, a subordinação da arte pela razão. O verdadeiro artista deve ser apolíneo, fundamentado, lógico e dialético. Esse fenômeno tomará conta não somente da arte, mas da filosofia, que deverá buscar sempre os valores mais universais. Para Platão, a tragédia era uma representação mimética da realidade. Em sua teoria do conhecimento, vemos que o que existe é uma ascese até se chegar ao absoluto metafísico da realidade. Para ele, imitar o que já é uma imitação nos afasta cada vez mais da perfeição pleiteada pela teoria das ideias. Por isso a crítica aos artistas, poetas e tragediógrafos da época. Consequentemente, a toda obra criada por eles.

A razão pela qual Nietzsche acusa tão veementemente o socratismo de retirar o verdadeiro sentido da arte, e consequentemente, o da filosofia, é por fazer da razão o fundamento (*grund*) de toda a esfera humana. Cada passo dado a partir de uma visão que segue necessariamente fundamentos metafísicos levará o espírito humano à decadência. Por isso podemos afirmar que Nietzsche vislumbra

³⁶ Cf. Platão. *Íon*, em torno de 534 d.

o homem estético, ou seja, aquele que é capaz de fazer com que a realidade seja plástica e não estática. Que o caminho da virtude seja feito através da afirmação da vida. Isso só pode ser atingido pela relação estética do homem com o mundo que se apresenta ao seu redor. Uma busca lógica, racional e ideológica pelo sentido da existência acarretará ao homem uma falsa sensação de saciedade de sua angústia.

Partindo desta afirmação, qual seria, para Nietzsche, o ponto de partida para a transvaloração dos valores impostos até então? Deve-se afirmar o espírito, tornando-se quem se é.